

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



DEFESA DE MESTRADO

TUDO PODER EMANA DAS MÃOS BRANCAS:

Discurso, raça e ideologia nos *comic books* da editora *Timely* (1939-1945)

GUSTAVO SILVEIRA RIBEIRO

Pelotas, 2018

GUSTAVO SILVEIRA RIBEIRO

TODO PODER EMANA DAS MÃOS BRANCAS:

Discurso, raça e ideologia nos *comics books* da editora *Timely* (1939-1945)

Material de defesa de mestrado apresentado ao programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pelotas, como requisito à obtenção do Título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Pelotas, 2018

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas Catalogação na
Publicação

R484t Ribeiro, Gustavo Silveira

Todo poder emana das mãos brancas : discurso, raça e ideologia no
Comic Books da editora Timely (1939-1945) / Gustavo Silveira
Ribeiro ; Aristeu Elisandro Machado Lopes, orientador. — Pelotas,
2018.

260 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em
História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de
Pelotas, 2018.

1. Comic books. 2. Discurso. 3. Identidade racial. 4. Estados unidos.
I. Lopes, Aristeu Elisandro Machado, orient.
II. Título.

CDD : 301.45

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Agradecimentos

Essa jornada que durou cerca de dois anos marcados por intensa pesquisa e esforço intelectual, não teria sido possível sem o apoio daqueles que me cercam. Por vezes a atividade acadêmica pode ser um trabalho muito solitário e desgastante. Quando recebemos alguma forma de apoio, seja o companheirismo, um ombro amigo, a compreensão e/ou até mesmo paciência com os erros e frustrações acumulados no decorrer desse caminho, julgo necessário reconhecê-los.

Em primeiro lugar, agradeço a minha família que acreditou em mim e possibilitou que eu seguisse com a vida acadêmica, mesmo após a graduação. Sem o carinho e o auxílio de vocês esse trabalho certamente não existira hoje. Obrigado por ouvirem com paciência minhas frustrações e sempre me incentivarem a buscar o conhecimento e a qualificação profissional.

Agradeço ao amigo Rafael Pernas pelo companheirismo, pelas conversas e cafés que tornaram esse trabalho um pouco mais leve. Agradeço também por ouvir atentamente as minhas ideias, pelas inúmeras sugestões e contribuições a minha pesquisa. Agradeço também a Daniele Gallindo, pelas sugestões, críticas e pela amizade sincera que surgiu entre nós durante esse período. Aqui agradeço também ao amigo Andrew Valadão, pela longa amizade e parceria nos momentos difíceis e também nos alegres.

Agradeço em especial a Laura Moschoutis. Embora a vida tenha nos levado para caminhos distintos, você foi minha companheira em praticamente todo esse trajeto. Obrigado pelo carinho e companheirismo ímpar que pude encontrar na sua pessoa. Obrigado por me fazer acreditar mais em mim mesmo como pesquisador e ser humano. Obrigado por todos os momentos divertidos e também os adversos, que me fizeram crescer e amadurecer muito nesse período. Não poderia deixar de agradecer também aos inúmeros slides, leituras e sugestões que você sempre fez com a maior boa vontade. Obrigado.

Agradeço aqui também a CAPES por ter financiado esta pesquisa durante dois anos. Sem uma bolsa de pesquisa teria se tornado impossível adquirir a bibliografia que permitiu o desenvolvimento de um trabalho dessa natureza. Em tempos de cortes e sucateamento das instituições públicas em meio ao estado de exceção que vivemos no Brasil atualmente, é bom ressaltar que a bolsa permitiu o meu sustento e o financiamento de viagens para eventos acadêmicas e o meu aperfeiçoamento pessoal e profissional com material de pesquisa e a possibilidade de financiar um curso de língua estrangeira. Obrigado CAPES pelo investimento na minha pessoa durante esse período.

Por fim, porém não menos importante, agradeço ao professor Aristeu Lopes por ter acreditado em mim desde 2013 quando o procurei pedindo orientação para o trabalho de conclusão de curso. Naquele momento havia decidido trocar de área de pesquisa, prestes a concluir minha graduação. Em um momento de dúvidas, temores e incertezas, você me acolheu no LIPEEM e permitiu que pudesse desenvolver minhas

pesquisas. Desde 2013 sempre pude contar com esse espaço. Obrigado pelas orientações, conversas e pela paciência.

“[...] certas vidas não se qualificam como vidas, ou, desde o princípio não são concebidas como vida, dentro de certos marcos epistemológicos, então, tais vidas nunca se considerarão vividas ou perdidas no sentido pleno de ambas as palavras. ”

Judith Butler

“Deus criou a guerra para que os americanos pudessem aprender geografia. ”

Mark Twain

Resumo

A presente pesquisa, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas, tem como objetivo investigar e analisar os elementos linguísticos utilizados pela editora *Timely* na construção de identidades raciais em *comic books* publicados entre o período de 1939 e 1945. Para isso, foram selecionados 4 dos principais títulos da editora: *Captain America*, *The Human Torch*, *Sub-Mariner* e *Young Allies*. Essa pesquisa buscou analisar os elementos textuais e imagéticos na construção da identidade nacional estadunidense, dos alemães/nazistas, de japoneses e negros antes e após o ataque a *Pearl Harbor* em dezembro de 1941. Além da descrição dos objetos, essa pesquisa objetivou compreender a relação entre a promoção da identidade nacional estadunidense durante esse período e a influência do discurso racialista ao longo desse processo. Assim, os *comic books* são abordados aqui como parte constituidora do processo pelo qual essas identidades foram construídas e fixadas. A proposta de análise pauta-se nos estudos culturais HALL (2016), de mídias KELLNER (2001) e em alguns teóricos das histórias em quadrinhos como EISNER (2005) e MCCLLOUD (2005). Além disso, a análise crítica do discurso (ACD) desenvolvida por Fairclough forneceu as ferramentas metodológicas imprescindíveis na construção de um arcabouço teórico-metodológico adequado para uma análise discursiva com um objeto dessa natureza.

Palavras-chave: *comic books*; discurso; identidade racial; Estados Unidos.

Abstract

This research, attached to Program of Post-Graduation in History at Federal University of Pelotas aims to investigate and analyze the linguistic elements utilized by Timely in the manufacturing of racial identities in comic books published between 1939 and 1945. For this, four of the publisher's main titles were selected: Captain America, The Human Torch, Sub-Mariner and Young Allies. This research sought to analyze the textual and imagetic elements in the elaboration of American, German/Nazi, Japanese and Black races, before and after the attacks to Pearl Harbor in December 1941. Beyond the description of the narratives, this research sought to understand the relation between United States' national identity and the influence of racial discourse during this period. Therefore, comic books are visualized as an integral part in the process in which these identities were built and fixed. The analysis is based upon the cultural studies HALL (2016), media studies KELLNER (2001), and some researches in comic books like EISNER (2005) and McCloud (2005). Furthermore, the critical discourse analysis (CDA) developed by Fairclough offered the methodological tools for the construction of an adequate theoretical approach for a discursive analysis with an object of this nature.

Key-words: comic books, discourse, racial identities, United States.

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Produção e consumo de <i>comic books</i> nos Estados Unidos entre 1939 – 1949 aproximadamente.....	65
Tabela 2- Relação sobre o consumo de quadrinhos por sexo e faixa etária nos EUA em 1945.....	67

Lista de Anexos

Anexo A	235 - 238
Anexo B.....	239 - 242
Anexo C.....	244- 246
Anexo D	247 - 249
Anexo E.....	252
Anexo F.....	250
Anexo E.....	251
Anexo G	252
Anexo H	253 - 254
Anexo I.....	255
Anexo J.....	256
Anexo L.....	257

Lista de Figuras:

Figura 1	<i>Superman</i> , o primeiro super-herói.	89
Figura 2	A “cientificidade” do super-herói.	91
Figura 3	A história de origem do Batman	92
Figura 4	As habilidades do homem morcego	93
Figura 5	Superman	97
Figura 6	Wonderman	97
Figura 7	Wonderman é apresentado ao público.	98
Figura 8	O gênero de super-heróis na Timely	101
Figura 9	Detalhes da primeira página.	102
Figura 10	Detalhes da primeira página.	102
Figura 11	Namor é apresentado ao público.	103
Figura 12	Mãe de Namor explica quem é seu pai	105
Figura 13	Socando Hitler.	107
Figura 14	O super-herói patriota da concorrência	108
Figura 15	Anúncio para o clube dos sentinelas	109
Figura 16	O Capitão América precisa de você	110
Figura 17	Exemplar das partes frontal e interior da carta enviada pela editora aos leitores.	111
Figura 18	Exemplar das partes frontal e interior da carta enviada pela editora aos leitores.	111

Figura 19	Distintivo e partes frontal e traseira do cartão de membro dos sentinelas	113
Figura 20	Distintivo e partes frontal e traseira do cartão de membro dos sentinelas	113
Figura 21	Distintivo e partes frontal e traseira do cartão de membro dos sentinelas	113
Figura 22	Sobre o estilo de vida americano	119
Figura 23	Capitão América primeira história	120
Figura 24	Explosivos	121
Figura 25	Explosivos	121
Figura 26	As armas sofisticadas do inimigo	123
Figura 27	O muro de guerra	124
Figura 28	Tocha Humana derrete um tanque	126
Figura 29	Namor afunda um sub-marino	127
Figura 30	Detalhe das faces de Tocha Humana e Cap. América	129
Figura 31	Detalhe das faces de Tocha Humana e Cap. América	129
Figura 32	Namor e Tocha Humana	131
Figura 33	Namor e Tocha Humana	131
Figura 34	Origem de Capitão América	133
Figura 35	Origem de Capitão América	133
Figura 36	As habilidades de The Shield	134
Figura 37	Super-heróis patriotas	135
Figura 38	Super-heróis patriotas	135
Figura 39	Imigrantes Alemães	139
Figura 40	Imigrantes Alemães	139
Figura 41	Povo alemão oprimido	141
Figura 42	Povo alemão oprimido	141
Figura 43	Hitler detalhe	141

Figura 44	Hitler escondido	142
Figura 45	Hitler bigode queimado	142
Figura 46	Hitler e a morte	143
Figura 47	Nazista com monóculos	143
Figura 48	Japonês I	146
Figura 49	Japonês II	146
Figura 50	Namor socando japoneses	146
Figura 51	Japonês suicida	147
Figura 52	Soldado japonês	147
Figura 53	Gangue chinesa	148
Figura 54	Soldado chinês.	148
Figura 55	Jovens Aliados	150
Figura 56	Os <i>Tong</i>	150
Figura 57	Sub-marino japonês	152
Figura 58	Capitão Okada	152
Figura 59	Capitão Okada	152
Figura 60	Detalhe Fang	154
Figura 61	Detalhe Fang	154
Figura 62	Fang levando uma surra	156
Figura 63	Capa	159
Figura 64	Capa	160
Figura 65	Japonês segundo ciclo	161
Figura 66	Japoneses e a morte	161
Figura 67	Costumes e crenças japonesas	162
Figura 68	Costumes e crenças japonesas	162
Figura 69	Japoneses e o Hari-Kari	163
Figura 70	Japoneses e o Hari-Kari	163
Figura 71	Nazista monóculos	164
Figura 72	Opressão nazista	164
Figura 73	Anúncios de bônus de guerra	166

Figura 74	Anúncios de bônus de guerra	166
Figura 75	Ameaça nazista	167
Figura 76	Ameaça nipônica	167
Figura 77	Namor ao leitor	168
Figura 78	Namor matando nazistas	168
Figura 79	Namor e a honra nipônica	172
Figura 80	Submissão feminina 1	173
Figura 81	Submissão feminina 2	173
Figura 82	Guerra é guerra	174
Figura 83	Namor operando metralhadora	175
Figura 84	Namor queimando japoneses.	176
Figura 85	Detalhe de anúncio	177
Figura 86	Capa	179
Figura 87	Capa	180
Figura 88	Nazistas fuzilando crianças	185
Figura 89	Cidade devastada	185
Figura 90	Capa	188
Figura 91	Capa	190
Figura 92	Capa	192
Figura 93	Capa	194
Figura 94	Alemães 1	198
Figura 95	Alemães 2	198
Figura 96	Japoneses infiltrados	199
Figura 97	Japoneses infiltrados 2	199
Figura 98	Japoneses fuga	200
Figura 99	Crianças japonesas	203
Figura 100	Amarelos	203
Figura 101	Capa	206
Figura 102	Apresentação 1	215
Figura 103	Apresentação 2	215

Figura 104	Medroso 1	217
Figura 105	Medroso 2	217
Figura 106	Habilidades1	217
Figura 107	Habilidades 2	217
Figura 108	Habilidades 3	218
Figura 109	Habilidades 4	218

*TODO PODER EMANA DAS MÃOS BRANCAS: DISCURSO, RAÇA E IDEOLOGIA
NOS COMIC BOOKS DA EDITORA TIMELY (1939 – 1945)*

1. Introdução.	16
2. Raça: uma breve genealogia de seus usos e significados.	26
2.1 Raça e branquidade	35
2.2 Mídia, linguagem e representação.....	46
2.4 Algumas considerações sobre representação, discurso e poder.....	25
3. A crise de 1929 e a emergência da indústria de comic-books nos Estados Unidos	59
3.2 Regulando o entretenimento: as ações do O.F.F e do O.W.I.....	74
3.3 A gênese do conceito de super-herói no final dos anos 1930.....	86
3.4 A iniciativa da editora Timely	99
4. Super-heróis para os tempos de guerra	115
4.1 Primeiro ciclo: o inimigo está aqui!.....	117
4.2 Segundo ciclo: branquidade em crise e a iminência do perigo amarelo.....	156
4.3 Terceiro ciclo: guerra total e o exercício do biopoder.....	181
4.4 A questão negra na estratégia discursiva da <i>Timely</i> e a necessidade de resistência a colonização midiática.....	212
5. Considerações finais	220

1. INTRODUÇÃO

A identidade, bem como a construção da diferença, têm sido objeto de intensa discussão acadêmica nas últimas décadas. Mais recentemente, há aqueles que defendem a ideia de que estaríamos vivendo um momento de crise das identidades. Um período em que as identidades estariam mais fluídas, menos estáveis. Em um mundo capitalista cada vez mais globalizado, as identidades estariam tornando-se cada vez menos fechadas, mais fragmentadas e instáveis.

Os processos migratórios, motivados por diferentes fatores como guerras, catástrofes naturais, crises política e econômica, produziram um fenômeno denominado pelos estudiosos de “diáspora” (GILROY, 2007). Assim, a identidade nacional, que é vinculada a um espaço geográfico específico e a uma língua em comum, fomentando a ideia de pertencimento e partilha de uma mesma identidade com milhares ou até mesmo milhões de indivíduos, está sendo cada vez mais investigada e questionada pelos pesquisadores (as). A percepção sobre a *raça* estaria passando também por transformações mediante esses fatores supracitados e pelo desenvolvimento de novas tecnologias, sobretudo no campo das tecnologias visuais.

Embora tenha sido desmistificada pela ciência há mais de meio século, a *raça* tem sido uma constante na experiência das sociedades contemporâneas em um mundo fragmentado em diferentes “comunidades imaginadas”. Na concepção racialista, a humanidade estaria dividida e hierarquizada em diferentes grupos raciais. A fronteira entre esses grupos é demarcada pela diferença. São características biológicas como a cor da pele, cabelos, lábios e o nariz, os principais aspectos que marcam e separam os indivíduos pertencentes a um grupo ou outro (GILROY, 2007).

Assim, quando menciono a construção ou produção das identidades, sejam elas nacionais, de classe, de gênero ou de *raça*, refiro-me a uma perspectiva *construtivista*. Parto do pressuposto de que as maneiras como nos identificamos e apreendemos a alteridade são *constructos*. As identidades são produtos da interação social humana e não um aspecto espontâneo ou neutro. Elas são construídas tanto socialmente, quanto culturalmente. Nesse sentido, os meios de comunicação e entretenimento que, principalmente, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), passam a ser os meios dominantes de cultura e lazer nas sociedades contemporâneas precisam ser investigados enquanto parte central desses processos.

Portanto, a identidade não existe sozinha. A ideia de quem “eu” ou “nós” somos não opera isoladamente, mas está intimamente associada a ideia de quem o “Outro” é. Para que o “eu” possa existir faz-se necessário que seja sabido também quem é o “Outro”. E, além disso, a produção das identidades é permeada por relações de poder. Os elementos mobilizados na construção de uma identidade coletiva são objeto de constante disputa pelos diferentes grupos que convivem nas comunidades imaginadas contemporâneas. Grupos dominantes buscam diferentes estratégias e formas de impor suas narrativas sobre os grupos subjugados.

Dessa forma, essa pesquisa tem como um de seus principais objetivos a análise da construção da identidade “branca” nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Acredito que esse enfoque seja muito profícuo pois, muitos estudos sobre *raça* focam na construção da identidade do “Outro” racializado, relegando pouca ou nenhuma atenção às formas como a branquidade busca afirmar-se enquanto grupo dominante ao impor um conjunto de práticas discursivas racializantes. Ignorá-la ao invés de buscar desnudá-la, expondo-a enquanto uma identidade tão artificial como as demais, acaba por mantê-la em sua aparente invisibilidade. Contribuindo assim na sua perpetuação como a norma.

Embora as preocupações com a construção do “Outro” racializado sejam importantes e tenham contribuições importantíssimas para essa discussão, entendo que seja necessário conceituar e analisar a identidade branca também como uma construção racial. Minha hipótese é de que a identidade nacional estadunidense foi historicamente construída por meio de um discurso racializante cujo principal objetivo era dividir a humanidade em grupos biologicamente hierarquizados, afirmando a superioridade branca sobre os “de cor”. Mais do que isso, pretendo demonstrar como a *raça* e a produção de saberes racializantes foram empregados como uma ferramenta discursiva durante a Segunda Guerra Mundial para promover apoio ao governo estadunidense.

Soma-se a essa proposta o desenvolvimento de uma investigação histórica tendo como fontes para uma análise discursiva dessa natureza um meio de entretenimento muito popular nos Estados Unidos nesse período: os *comic books*. Desde os anos 1930 o mercado de entretenimento impresso crescera exponencialmente atingindo patamares na casa dos milhões de vendas e leitores. Como será demonstrado detalhadamente no capítulo 2, esse tipo de entretenimento era consumido por mais de dois terços da população do país. A construção das categorias “nós” e do “Outro” nessas mídias em

específico ainda não foi analisada satisfatoriamente. Como mencionei anteriormente, as pesquisas em torno da temática racial com essa mídia enfocam na construção dos grupos subalternos, dando pouca atenção para a identidade branca e sua relação com outras identidades. Portanto, o assunto ainda não foi explorado suficientemente, justificando-se, assim, a proposta desta pesquisa. Acredito também que, em parte, isso dá-se por essa fonte não ser tratada efetivamente como um objeto de análise histórica.

Os estudos sobre as identidades nacionais, bem como de símbolos nacionais, embora não fossem muito comuns na historiografia, tornaram-se abundantes principalmente após a década de 1970. Dois expoentes da historiografia sobre nacionalismo são as obras *A Invenção das Tradições* (HOBSBAWM, 1984) e *Comunidades Imaginadas* (ANDERSON, 2015). No entanto, essas obras são apenas uma amostra de um assunto que tornou-se objeto de estudo de inúmeros historiadores, resultando em uma ampla bibliografia.

Assim, a artificialidade da ideia de nação foi problematizada e demonstrada em análises que focaram nas diferentes manifestações do nacionalismo, seja na própria escrita da História, sobretudo do século XIX, seja na ópera, teatro, tradições, linguagem, escolas, etc. Porém, mesmo sendo um objeto amplamente estudado, ainda restam aspectos que ficaram de fora dessas análises, ou que pelo menos não foram analisados forma satisfatória. Estaríamos, portanto, diante de um tema que possui um hiato em relação ao discurso sobre as identidades nacionais ou a produção dessa ideia nos *comic books*. Da mesma forma, a construção da categoria “nós” e do “Outro”, em termos raciais, também não foi analisada suficientemente. Acredito que, em parte, isso deva-se ao fato dessa fonte não ser tratada como um objeto de análise sério.

Estas tecnologias culturais e estes meios de institucionalização de educação e comunicação fomentaram novas formas de solidariedade e interconexão. O seu alcance e poder em matéria de sincronização das vidas alargaram-se e transformaram a comunidade imaginada que é a nação. O que então, em nosso próprio tempo, diríamos sobre o poder da TV, do filme e vídeo, e do poder emergente das tecnologias digitais enquanto fontes de pertencimento? (GILROY, 2007, p.186)

Embora os questionamentos de Gilroy sejam totalmente pertinentes, ele cai num determinismo muito comum nos estudos culturais sobre as mídias. A televisão, o vídeo, o cinema e as tecnologias digitais certamente têm um impacto enorme da cultura

contemporânea. No entanto, assim como Kellner (2001), Gilroy ignora ou subestima as mídias impressas relegando-as a um segundo plano. Em seu estudo sobre o nacionalismo, Benedict Anderson assevera que as nações são como comunidades imaginadas. Mas de que forma a ideia de nação e as identidades nacionais são produzidas? Analisando o fenômeno do nacionalismo em diferentes regiões da Europa e Ásia, Anderson observou que um dos fatores fundamentais nesse processo dá-se por aquilo que ele denominou como “capitalismo editorial”. A produção e consumo cada vez maior de jornais e romances de baixo custo teria sido crucial no desenvolvimento de uma nova experiência social, a nação.

Os jornais e os romances contribuía na construção e manutenção da ideia de que milhões de pessoas partilham de uma série de elementos em comum. Ambos eram consumidos por um amplo público e, mesmo os romances sendo obras de ficção, apresentavam muitos elementos em seus enredos que possibilitaram aos seus leitores imaginar que pertenciam a uma mesma comunidade. Apesar de Anderson referir-se a esses jornais e romances baratos publicados sobretudo a partir do século XVIII, suas reflexões ajudam a pensar sobre esse fenômeno cultural em outros contextos. Nos Estados Unidos durante os anos 1940 havia diversas editoras especializadas no mercado de *comic books*. Nesse contexto, o entretenimento impresso já era um mercado estabelecido com uma grande produção e amplamente consumido entre os estadunidenses.

No início dos anos 1940, a editora *Timely* estava consolidada no mercado de *comic books* nos Estados Unidos. Apesar da crise que iniciou com o *Crack* de 1929, o mercado de entretenimento manteve-se em alta nos Estados Unidos. Durante o mesmo período em que muitos setores da indústria estadunidense enfrentavam grandes dificuldades financeiras despedindo seus empregados – quando não decretavam falência – a indústria do entretenimento tornava-se cada vez mais lucrativa. Para ter uma ideia, em um mercado que em 1940 vendia em torno de 10 milhões de *comic books* por mês, a primeira edição de *Captain America Comics*, lançada em dezembro de 1940, vendeu entre 900 mil a um milhão de cópias. Cerca de 10% dos *comic books* vendidos nesse período em todo o país. Além disso, essa editora também contava com outros títulos cujas vendas chegavam perto de meio milhão por edição (HOWE, 2013, p.34)!

Uma análise histórica desse período não deveria ignorar ou subestimar o poder da influência exercida por esses meios na sociedade estadunidense. Dessa maneira, além

das hipóteses levantadas, este estudo propõe-se a apresentar dados e evidências ao leitor que irão ajudá-lo a compreender as formas como o discurso disseminado por esses *comic books* impactou na experiência social e cultural dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. A produção da identidade e da diferença faz parte de um complexo processo linguístico de produção e atribuição de significados. As práticas discursivas da editora *Timely* serão examinadas durante o período de 1939 a 1945. Em outras palavras, serão analisadas práticas discursivas que ela empregou na tentativa de fixar determinadas identidades nacionais por meio de quatro de seus principais títulos de super-heróis.

Nesse sentido, os *comic books* são pensados aqui como meios em que diversas formas de representações culturais foram impressas e compartilhadas, participando ativamente no processo de produção da cultura dominante nessa sociedade. Esses *comic books* possuíam um espaço relativamente curto para desenvolver seus personagens e narrativas. Com isso, os artistas precisavam recorrer a formas que pudessem ser facilmente reconhecíveis pelos leitores em geral. Os estereótipos eram muito comuns nas narrativas analisadas nesta pesquisa. Até mesmo o famoso quadrinista Will Eisner reconhecia que eles eram uma necessidade para todo cartunista (EISNER, 2005). Varillas observa que devido ao seu caráter popular os *comic books* “alimentavam-se” de tradições e convenções culturais preexistentes a sua origem, principalmente quando eles recorriam a repertórios de convenções sociais fortemente arraigados no subconsciente coletivo (VARILLAS, 2009, p.43).

Como é possível notar, para os objetivos desta pesquisa esses *comic books* tornam-se fontes históricas privilegiadas. Eles permitem uma análise crítica sobre a indústria do entretenimento e as “forças históricas” que trabalharam para moldá-la (WRIGHT, 2001). Na introdução de seu livro, Wright afirma que o entretenimento impresso produzido e comercializado nesse período não é fruto apenas do “livre mercado” atendendo a demanda de suas audiências por mais e mais entretenimento. O posicionamento de Wright - bem como o meu - entende que o entretenimento é uma consequência de determinadas pressões exercidas por produtores, consumidores e pelo próprio governo, bem como de certas condições históricas (WRIGHT, 2001).

Stevens, que analisou o Capitão América na cultura estadunidense por mais de 7 décadas, também possui uma concepção bastante interessante da qual partilho também. Para ele, “textos” de entretenimento popular, como os *comic books*, não refletem

simplesmente eventos históricos, mas “criam conformidade enquanto simultaneamente despolitizam uma sociedade de classes.” (STEVENS, 2015). Ele vê nos *comic books* de super-heróis uma oportunidade para os pesquisadores analisarem como ideologias complexas foram reduzidas pelos produtores de entretenimento a formas mais simples, de rápido e fácil consumo e entendimento para a classe trabalhadora.

Portanto, a pesquisa desenvolvida neste trabalho procura explicar como os signos e símbolos demarcadores das diferenças raciais foram mobilizados pelos produtores de entretenimento buscando atender aos seus interesses próprios e aos do Estado. Desse modo, busquei analisar e compreender de que formas esses elementos tornaram-se aparentes nesses *comic books*. Enquanto historiador adoto um posicionamento que vai ao encontro de Gilroy ao não admitir “a integridade de nenhum esquema perceptual reconhecidamente neutro.” (GILROY, 2008, p.64). Para esse autor, a *raça* não é vista espontaneamente pelo esquema perceptual humano sem a mediação de processos socioculturais. Logo:

Não existe uma percepção em estado natural, sem treino, residindo no corpo. O *sensorium* humano precisou ser educado para a observação das diferenças raciais. Quando se trata da visualização de grupos raciais distintos, é preciso uma grande dose de sintonização. GILROY, 2008, p.64.

Gilroy denomina esse posicionamento como uma “consideração crítica da *raça*” (GILROY, 2008). Adotando esse posicionamento crítico em relação a *raça* analisei como os signos e símbolos raciais foram organizados e mobilizados nos *comic books* dos principais super-heróis da editora durante esse período. Dessa forma, analiso a construção discursiva de representações, identidades e relações sociais buscando demonstrar que a *raça* não era um elemento trivial ou um mero detalhe nessas narrativas. Ela operava de forma contínua na sustentação de uma rede de saberes racialistas e, como ficará evidenciado, devido à grande influência exercida pelos *comic books* na sociedade estadunidense, essas narrativas contribuíram para sustentar e naturalizar relações de poder desiguais.

Assim, os *comic books* são tomados como fontes históricas nas quais não ficaram registradas apenas uma série de representações racistas do período, mas o próprio processo linguístico pelo qual essas relações eram construídas e naturalizadas. Por isso, defendo que a *raça* era uma ferramenta discursiva que operou ideologicamente

no estabelecimento de um conjunto de saberes que legitimavam a ideia de um mundo dividido e hierarquizado em diferentes grupos raciais.

Dessa maneira, ao lançar mão dessas mídias não objetivo embarcar em uma espécie de busca por uma suposta legitimação dos *comic books* enquanto fontes históricas. Outros historiadores como o próprio Wright (2001) e Stevens (2015) já me precederam nessa árdua tarefa. Com a grande variedade de estudos que tomaram os *comic books* como fontes acredito que essa discussão esteja superada e a tarefa mais urgente agora seja a mesma proposta por Kazmierczak em relação aos cartoons. A questão não é mais se deve-se ou não empregar os *comic books* como fontes históricas, mas sim procurar responder o que eles podem nos dizer do passado e, talvez a tarefa mais urgente, *como* usá-los para que eles possam nos dizer ainda mais (KAZMIERCZAK, 2005, p.147). Trata-se de um esforço intelectual e investigativo para examinar um vasto conjunto de documentação que não limita-se aí, porque uma vez inseridos em seu contexto de produção e consumo convertem-se em “[...] ingredientes do próprio jogo social, na sua complexidade e heterogeneidade.” (MENESES, 2005, p.4).

Os *comic books* da editora *Timely* não foram apenas objeto de consumo para entreter as “massas”. Eles certamente tinham esse objetivo, mas também foram uma parte constituidora dos modos de *ver* e *representar* identidades e relações sociais dessa sociedade. Portanto, parte do esforço dessa pesquisa reside em situá-los no complexo jogo de forças e interesses que moveram a jovem indústria de entretenimento estadunidense durante a Segunda Guerra Mundial.

Esse esforço investigativo não é apenas o resultado de dois anos de intensa pesquisa e escrita. Desde o final de 2013 venho desenvolvendo pesquisas em História envolvendo os *comic books* da editora *Timely*. De maneira que, essa dissertação de mestrado é fruto do acumulo de anos de pesquisa junto ao Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa e Ensino com Entretenimento e Mídias (LIPEEM). As dúvidas e inquietações que motivaram o desenvolvimento de uma pesquisa dessa natureza surgiram conforme desenvolvia meu trabalho de conclusão de curso com as revistas do Capitão América publicadas entre 1941 e 1943. Inquietou-me profundamente a quantidade de representações imagéticas de cunho racista empregadas na construção de personagens negros e, sobretudo, japoneses.

Essas inquietações foram amadurecidas durante o período em que cursei uma especialização em educação onde desenvolvi um trabalho final sobre *raça* com algumas publicações da revista *Young Allies*. Um ano depois ingressei no programa de pós-graduação da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) com dois objetivos claros para essa pesquisa: desenvolver uma análise discursiva crítica em relação a *raça* abrangendo também a construção da identidade branca e investigar o alcance dessas publicações entre o público consumidor do período. Acredito ser imprescindível para qualquer analista de discurso fornecer aos seus leitores o máximo de informações possíveis sobre o perfil de quem consumia o material que pretende-se analisar. Tive o cuidado de reunir diversas fontes que permitissem mensurar a abrangência da influência dos *comic books* da *Timely*.

Além disso, não há um método específico na pesquisa em História para análise de *comic books*. A análise crítica do discurso desenvolvida por Fairclough serviu como uma base teórica e metodológica para essa pesquisa. Porém, esse trabalho pode ser entendido também como uma proposta metodológica para a análise histórica dessas mídias e servir de referência para outros historiadores (as). A análise desenvolvida no decorrer do terceiro capítulo teve como base a proposta de Fairclough, mas foi necessário também recorrer a outros autores que teorizaram sobre os *comic books*, especificamente Will Eisner e Scott McCloud. Os estudos de mídias como o desenvolvido por Kellner foram imprescindíveis na construção desses *comic books* enquanto objetos de pesquisa inseridos em um contexto social permeado por diferentes relações de poder.

Por fim, dois conceitos importantes retirados da análise crítica de Fairclough e aplicados nessa pesquisa foram respectivamente a *intertextualidade* e *ideologia*. Devido a multiplicidade de significados e usos desses conceitos pelas diferentes propostas de análise do discurso faz-se necessário deixar claro em que sentidos eles foram pensados para essa pesquisa. Primeiramente, para Fairclough a ideologia está diretamente relacionada às disputas pelo exercício do poder nas sociedades capitalistas. Nesse sentido, a ideologia opera para legitimar relações sociais desiguais por meio da naturalização dessas relações. Segundo ele “Práticas que parecem ser universais e de senso comum muitas vezes podem ser demonstradas como tendo suas origens na classe ou bloco dominante, tornando-se naturalizadas.” (FAIRCLOUGH, 1988, p.33).

Assim, ele denomina as práticas e discursos que operam de modo a legitimar e naturalizar relações de poder desiguais como *ideológicas*. Portanto, o poder ideológico reside em projetar as práticas de um determinado grupo ou classe social sobre os demais com uma roupagem universal e de senso comum. O poder da ideologia funciona como um complemento ao poder econômico e político sendo exercido no discurso. Para esse autor as relações de poder não podem ser reduzidas apenas às relações de classe. Daí lançar mão de parte do arcabouço teórico e metodológico desenvolvido por esse autor para análise de discursos racialistas no aparato midiático estadunidense dos anos 1940. Nesse período a indústria do entretenimento que havia florescido durante os anos 1930 já estava colonizando ativamente o lazer e a produção cultural dessa sociedade.

O entretenimento impresso - como é o caso dos *comic books* da *Timely* - exercia uma grande influência sobre essa sociedade já nos anos 1940 precedendo inclusive a televisão na tarefa de legitimar relações sociais desiguais. Conforme Fairclough “A produção midiática está majoritariamente sob o controle profissional e institucional, e geralmente daqueles que já possuem outras formas de poder econômico, político ou cultural que possuem um melhor acesso às mídias.” (FAIRCLOUGH, 1995, p.40). Dessa maneira, os *comic books* tornam-se uma fonte privilegiada para uma análise sobre como a branquidade estadunidense operava de modo a legitimar a sua superioridade em detrimento de outros grupos raciais. Aqui, a mídia impressa é tida como uma instituição social e, devido a isso, tomei o cuidado de evidenciar sua relação com outras instituições como o próprio Estado.

Segundo, para Fairclough a intertextualidade na análise crítica do discurso implica no exame de determinado texto sob a perspectiva de uma prática discursiva. No caso dos *comic books* da *Timely*, significa compreendê-los como um emaranhado complexo de múltiplos discursos e significados culturais dos quais o discurso racializante é apenas mais um elemento. Nesse caso, busquei relacionar o discurso racial da editora com a sua propaganda nacionalista e compreender de que formas esses dois elementos relacionavam-se. Durante a análise procurei demonstrar como o discurso racial da editora não operava isoladamente, mas fazia parte de um contexto sociocultural em que esse tipo de prática era naturalizado. Assim, a intertextualidade entrou na pesquisa também no sentido de relacionar o discurso da editora *Timely* com outros meios pelos quais esse tipo de discurso foi disseminado na sociedade estadunidense.

Devido as particularidades dos *comic books* enquanto fontes históricas precisei desenvolver uma metodologia de referência afim de organizar o material analisado e torná-lo acessível ao leitor. No final do segundo capítulo e durante todo o terceiro referenciei capas, anúncios e detalhes das narrativas dos *comic books* da *Timely* e, em alguns casos, de outras editoras do mesmo período. Para isso, criei um modelo em que cito o título da narrativa, o título da revista, volume, número de edição, editora, data de publicação e a página de onde foi retirada a imagem. No caso de fazer referência a capa ou algum anúncio no interior do *comic book*, especifico no fim da referência se trata-se de uma página de narrativa, capa ou anúncio. Esses *comic books* não possuíam um sistema de numeração contínuo, tendo cada narrativa uma numeração própria iniciando sempre a partir da página 1. Assim, cito o título da narrativa em questão e as respectivas páginas. No caso da *Timely*, quem detém os direitos autorais de suas publicações na atualidade é a editora Marvel. Entretanto, como estou lidando com um material publicado na época pela então editora *Timely* pareceu-me mais adequado referenciá-la ao invés da própria Marvel.

1 Raça: uma breve genealogia de seus usos e significados

A modernidade, tida como o período do triunfo da razão, das luzes, das revoluções, do desenvolvimento econômico, do pensamento científico e de diversas áreas do saber, como a Filosofia, a Economia e a História, relegou à contemporaneidade uma ideia enraizada tão profundamente no pensamento e cultura ocidental que dificilmente conseguiríamos pensar a história recente do Ocidente sem ignorar a *raça*. Esse conceito está presente nos episódios mais traumáticos do século XX, como o Holocausto e outros como o *Apartheid*, a luta dos povos colonizados pela descolonização de seus territórios e a luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, apenas para citar alguns exemplos.

No entanto, a *raça* ou o pensamento racial, não manifesta-se exclusivamente nas instituições do Estado Moderno ou em tempos de exceção, ela faz parte também da vida diária em sociedade. Estamos tão familiarizados com ela que muito provavelmente não notaríamos sua presença nos aspectos sociais mais triviais. Essa aparente invisibilidade não deve-se a uma indiferença consciente, outrossim, trata-se de uma consequência de um processo muito amplo e longo de naturalização da *raça*. Embora em termos do ciclo de vida médio humano ela possa parecer muito antiga, ao pensarmos em termos históricos a *raça* é relativamente recente. Sua emergência dá-se no pensamento europeu em meados do século XV, quase ao mesmo tempo em que começa a aparecer a ideia de “nós” no sentido de conjunto em relação à Europa (GOLDBERG, 2004, p.21).

Evidentemente, na Antiguidade e no próprio medievo havia formas utilizadas para distinguir o “Outro”. Na Grécia, por exemplo, os traços de distinção estavam associados às diferenças de idioma, vestimentas, costumes, etc. A diferença era pautada basicamente por questões étnicas. Eram os aspectos culturais e não os biológicos que demarcavam as fronteiras delimitadoras de “nós” e “eles”. No medievo, ou melhor, em boa parte dele, os critérios de diferenciação e exclusão eram pautados principalmente pela religião. A disputa entre as duas religiões universais, o Cristianismo e o Islamismo, estendia-se para além do proselitismo pois, tratava-se de uma disputa por poder político e influência. Nesse contexto, a pertença a uma ou outra religião tornou-se um aspecto determinante de diferenciação e pertencimento¹ (GOLDBERG, 2004, p.21-22).

¹ Ver também SMEDLEY, A; SMEDLEY, B. 2005, p.18

Entretanto, Sussman acredita que as perseguições infligidas aos judeus pela inquisição espanhola no século XV pode ser considerada uma forma de racismo, uma vez que a discriminação entre quem era cristão e judeu dava-se em termos biológicos (SUSSMAN, 2016, p.12). Aqueles que possuíssem qualquer antepassado judeu até a quinta geração eram considerados judeus e, portanto, pertencentes ao grupo dos inferiores, os de sangue impuro. Eram, inclusive, expedidos certificados atestando a pureza de sangue para os não judeus. Os judeus poderiam ser batizados, na verdade eram coagidos pela igreja a abandonarem os costumes de seus antepassados e converterem-se a nova fé, tornando-se assim cristãos novos.

Ainda assim, eles sofriam uma série de restrições, sendo impedidos de frequentar colégios, ingressar em determinadas ordens religiosas e ocupar cargos no governo. Estima-se em torno de trezentos mil, talvez mais, o número de judeus convertidos ao catolicismo pela inquisição espanhola e ainda que convertidos a nova fé, os judeus seguiam sendo discriminados e marcados socialmente pela sua “condição”, sob a denominação de cristãos novos. Os argumentos de Sussman baseiam-se no fato de que a diferenciação, nesse caso, havia extrapolado as questões étnicas, culturais e religiosas, uma vez que a linhagem de antepassados era o fator determinante. Mesmo assim, Smedley insiste no imperativo da religiosidade enquanto fator de diferenciação (SMEDLEY, A. 1998, p.693).

Na medida em que avançavam as técnicas de navegação e crescia o interesse pela possibilidade de exploração de novas terras e rotas de comércio alternativas, os europeus passaram a ter contato com uma diversidade de povos muito distintos, física e culturalmente. A necessidade de organização dessas diferenças de forma que as tornassem inteligíveis demandou o emprego de conceitos que não denotassem apenas as diferenças entre esses povos e os próprios europeus, mas que justificassem a brutalidade despendida por estes contra aqueles e a subsequente escravização dos africanos² (WIEVIORKA, 2007, p.18). Segundo Goldberg, nesse período a palavra “raça” era utilizada para designar tipos ou espécies de animais, variedades de plantas, grandes grupos de seres humanos, um povo ou um grupo limitado de pessoas descendentes de um ancestral em comum. Também poderia ser empregada para fazer referência a uma tribo ou grupo de pessoas que fossem originárias de uma mesma linhagem (GOLDBERG, 2004, p.63)

² Ver também SUSSMAN, 2016, p.13.

Entre as diversas tentativas de cunhar uma explicação para a origem dos povos nativo-americanos, destacaram-se duas teorias que serviriam de base para o desenvolvimento do racismo científico na modernidade, são elas o pré-adamismo e a teoria da degeneração. Inicialmente, a teoria da degeneração teve maior aceitação pois, ela explicava a diversidade de variações físicas entre os seres humanos sem questionar ou “desmentir” a narrativa bíblica da criação. De forma breve, segundo essa teoria, a espécie humana fora criada por Deus, descendendo de Adão e Eva e, posteriormente, alguns grupos de seres humanos sofreram alterações na sua constituição física, como a cor da pele.

Essas diferenças físicas eram atribuídas a fatores ambientais, como o clima e a alimentação. Sob essas condições, isolados da civilização cristã, esses grupos teriam sofrido algum processo degenerativo que os transformou em seres inferiores aos brancos. A estes, por sua vez, caberia o dever de “libertar” esses povos de sua condição banal, fornecendo-lhes educação nos moldes europeus e, principalmente, a conversão à fé cristã.³ A teoria da degeneração seguiu sendo desenvolvida por diversos autores como Locke, Buffon e Blumenbach.⁴ Em contrapartida, a teoria pré-adâmica, ou poligênica, encontrou maior resistência inicialmente, pois ela desacreditava a narrativa bíblica da criação. Resumidamente, essa teoria defendia a existência de humanos anterior à criação de Adão e Eva.

Isaac La Peyrère, um calvinista francês de origem judaica, foi um dos mais proeminentes defensores dessa teoria. Em sua obra, escrita em 1641 e publicada em 1655 em Amsterdã, La Peyrère discorre sobre a existência de milhões de pessoas vivendo em um estado miserável até o momento em que Deus cria Adão, dando início a história dos judeus e da salvação da humanidade. Por contrariar a bíblia, La Peyrère foi julgado sob a acusação de heresia e condenado. Após seis meses de aprisionamento, foi solto e obrigado a escrever uma retratação formal. Sua obra foi banida. No entanto, ambas as teorias continuariam sendo desenvolvidas posteriormente por uma série de autores, permanecendo a poligênica a mais influente (SUSSMAN, 2016, p.14).

O conceito de raça já era empregado abertamente entre os séculos XVI e XVII. Goldberg (2004) vê nesse período a emergência do uso da *raça* nas artes, bem como nos

³ Sobre a missão civilizatória dos brancos ver WILLINSKY, 1998, p.89-112.

⁴ John Locke (1704) filósofo inglês. George-Louis Leclerc (1788), mais conhecido como conde Buffon, foi um naturalista francês. Johann Friedrich Blumenbach (1840), antropólogo alemão. Para uma discussão mais detalhada sobre essa teoria e o seus respectivos pensadores ver SUSSMAN, 2016.

debates sobre economia, política e filosofia. Segundo Wiewiorka (2007), essas representações do Outro podem ser denominadas de proto-racistas. Foram tentativas de significar e explicar as diferenças físicas dos africanos e dos povos nativo americanos. Como vimos, nessas concepções as variações físicas eram atribuídas a fatores ambientais diversos, explicando até mesmo uma suposta inferioridade desses povos em relação ao homem branco. Os africanos e nativos americanos eram selvagens que, no entanto, poderiam ser civilizados pelos colonizadores (WIEVIORKA, 2007, p.19).

Entretanto, até então, não havia uma ideia de diferença essencializada, inscrita nos corpos e mentes dos colonizados, fixada e imutável. Quaisquer que fossem as condições desses povos, aos olhos dos colonizadores europeus, era o resultado de um ambiente físico e cultural, sendo possível modificá-los. Não estou argumentando que essas formas de opressão racial eram mais brandas, menos violentas do que aquelas que seriam legitimadas e perpetradas pelo racismo científico. O ponto é ressaltar uma mudança de paradigma advinda com a modernidade. Uma mudança na forma de pensar e teorizar o conceito de raça cunhada no ambiente de independência científica proporcionado pelo Iluminismo. Enfim, uma nova epistemologia. Foi nesse espaço que a antropologia e a biologia deram os primeiros passos na direção de fixar uma classificação dos seres humanos divididos em grupos raciais. (DA SILVEIRA, 1999, p.91-103)

No século XVIII, a ciência moderna buscava classificar e mapear o desenvolvimento humano traçando uma linha contínua desde os povos “pré-históricos” até as sociedades modernas, colocando a si como o ápice do desenvolvimento humano e material. O racismo científico não se resumia a significar as diferenças físicas entre seres humanos, ele era aplicado também para analisar diferentes sociedades, separando-as entre civilizadas e selvagens. Para isso foram cunhados termos como “oriente” e “ocidente”. O significado de selvagem já não estava mais preso a um passado longínquo, ele passa a ser empregado para caracterizar povos localizados geograficamente ao sul e ao oeste do globo. Emergem assim o que Said (2015) denomina de “ficções sem base ontológica”, formas específicas de localizar e significar o Outro (SAID, 2015, p.13). Espaços geográficos ausentes de quaisquer traços de cultura e civilização como o sul do continente africano ou o exótico Oriente, que embora tenha cultura e diversas civilizações, é tido como um lugar de violência, libertinagem e devassidão pelos ocidentais (GOLDBERG, 2004, p.29).

Com o racismo científico, a partir do século XIX, a raça passa a ser objeto de teorização e pesquisa. A multiplicidade de características físicas dos seres humanos passa a ser catalogada e utilizada para explicar a presença ou ausência de diversos atributos biológicos e culturais, como a capacidade de desenvolvimento cognitivo, aptidão para as artes, comportamento violento, etc. A beleza física também foi significada em termos raciais, como tamanho do crânio e nariz, espessura dos lábios, tipo de cabelo, cor da pele e proporções corporais bem distribuídas⁵.

Na França, por exemplo, a fotografia vai ser utilizada para estudos e controle dos presos. Esses estudos tinham como base essa série de saberes raciológicos.⁶ Todo esse processo de elaboração de classificações raciais a partir de uma convergência de saberes ocorre em meio a outros processos de expansão europeia por meio da colonização e do imperialismo, bem como da emergência das identidades nacionais (WIEVIORKA, 1998, p. 20). E assim como fora antes, a raça, agora com embasamento científico, serviria para justificar diversas formas de violência direcionadas para fora e para dentro dos limites europeus.

Essa mudança epistemológica inaugurada pela modernidade abriu espaço para a emergência de um fenômeno denominado por Foucault como “racismo de Estado” (FOUCAULT, 2016, p.286). O nascimento desse racismo de Estado é localizado por volta dos séculos XVIII e, principalmente, do XIX. A *raça*, como foi concebida pela modernidade, transformou as relações de poder na sociedade. As relações entre o Estado e o conjunto de indivíduos, que desde a emergência dos Estados-nação passaram a ser “seus cidadãos”, também foi afetada pela *raça*. Foucault acredita que uma nova tecnologia do poder teria introduzido a *raça* nas dinâmicas de Estado: o biopoder. Trata-se de uma política de Estado, uma forma de lidar com a população encarando-a como um problema político e científico. É uma política em que se lida com os seres humanos enquanto um conjunto de corpos pertencentes a uma espécie. Espécie essa que pode ser estudada, dissecada, analisada, classificada. A população pode ser diluída em estatísticas, números de nascimentos e óbitos, taxa de reprodução, etc. (FOUCAULT, 2016, p.290 e 293).

⁵ O caso da mulher africana Saartje Baartman, mais conhecida como a Vênus Hotentote, levada da África em 1810 para ser exibida em Londres e na França ilustra bem esse processo de significação e objetificação racial do Outro. Sobre isso ver mais em HALL, 2016.

⁶ Ver DuBois, 2009.

O filósofo francês acredita que o racismo passou a cumprir um papel fundamental no mecanismo do Estado moderno. Que o racismo vai cumprir uma função dupla ao legitimar o assassinio do “Outro” e justificar que seus cidadãos coloquem suas vidas em risco nesse processo. Portanto, as relações estabelecidas pelo biopoder não são de cunho político ou militar, elas são acima de tudo, relações biológicas. O cidadão passou a ser uma parte orgânica desse corpo estatal e o seu meio, o tecido social, objeto de interesse para o Estado. Logo, o “Outro”, as raças inferiores, os doentes, constituem uma ameaça a esse organismo. São um agente externo que ameaça não apenas o cidadão enquanto um corpo individual, mas, a totalidade desses corpos aglutinados sob o signo da *raça* e, sobretudo, ao Estado (FOUCAULT, 2016, p.304-06).

Das teorias desenvolvidas pelo racismo científico, a eugenia seria aquela com maior influência sobre o pensamento racial em fins do século XIX até meados do século XX, na Europa, nos Estados Unidos e em países da América Latina. O termo “eugenics” foi cunhado em 1883 a partir do grego que significa “bem-nascido” (SUSSMAN, 2016, p.49). Embora houvesse desde o início do século XIX tentativas de revitalizar a teoria poligenista de La Peyrère, a crença na aquisição e modificação de características físicas e comportamentais por influência do meio ambiente começa a cair em desuso. Em contrapartida, sob influência de interpretações da obra de Charles Darwin e da genética Mendeliana, passou-se a atribuir a aquisição de características físicas à hereditariedade⁷. Assim, a variação física entre os diversos grupos de seres humanos pôde ser explicada exclusivamente em termos biológicos.

As teorias de Charles Darwin, desenvolvidas em *A Origem das Espécies*, influenciaram diretamente os eugenistas. Reinterpretada para os seres humanos, o Darwinismo Social, como ficou conhecido, alegava que assim como entre os animais, na vida em sociedade somente os mais fortes e aptos sobreviviam. Essa teoria servia como embasamento para a elite apaziguar seu senso de moral em relação a população pobre. Os pobres, doentes, aqueles com patologias psiquiátricas e as outras *raças*, eram considerados impuros, inferiores e, portanto, prejudiciais a perpetuação e aprimoramento da “raça branca” e da sociedade. No contexto do imperialismo britânico,

⁷ Sussman explica esse processo mais detalhadamente, ver SUSSMAN, 2016, p.44.

por exemplo, ela serviu como justificativa para o extermínio de milhares de indianos pela fome.⁸

Uma das principais preocupações dos adeptos dessa teoria era com a mistura das raças. A miscigenação acarretava, para a raça “superior” branca, o risco de cair em alguma degeneração, trazendo prejuízos para suas habilidades inatas como desenvolvimento intelectual elevado, aptidão para as artes, etc. Wieviorka (1998) nota que na Alemanha, figuras como Houston Stewart Chamberlain “inquietavam-se com o ‘caos das raças’ ou com a influência dos judeus na política, no direito, nas letras e na vida econômica” (WIEVIORKA, 1998, p.23). É importante ressaltar que havia um grande fluxo dessas ideias entre o “Velho” e o “Novo Mundo”. O próprio Wieviorka chega a afirmar que o racismo, enquanto conjunto de ideias e ideologias, era um fenômeno transnacional (WIEVIORKA, 1998, p.23).

Nos Estados Unidos, a eugenia, bem como seus teóricos e promotores, ganhou reconhecimento e amplo espaço no meio acadêmico. Na ex-colônia britânica, a eugenia ganhou notoriedade transformando o racismo em limpeza racial (GIOPPPO, 1996). Foi com o livro do sobrinho de *Darwin*, sir. Francis Galton, *Hereditary Genius*, publicado em 1869, que seu autor conferiu um caráter de cientificidade às visões populares sobre as diferenças de classe e raça. Segundo Gioppo, em sua análise Galton ignorou por completo as diferenças de condições materiais no desenvolvimento dos indivíduos, conferindo um caráter científico a ideias de pureza e limpeza raciais ao afirmar que os pobres eram pobres porque transmitiam caracteres inferiores aos seus filhos, enquanto os ricos e bem-sucedidos transmitiam caracteres superiores aos seus filhos. Assim, ele propunha a *eugenia* como uma maneira de aperfeiçoar as raças, tornando-as mais “puras” e melhores (GIOPPPO, 1996, p.168).

Para Sussman (2016), a emergência dessa teoria ocorre baseada em um determinismo biológico fortemente influenciado pela genética mendeliana. Ela não se ocupa em explicar apenas os atributos físicos externos, como a cor da pele, tamanho do nariz e lábios. Nessa concepção, os indivíduos herdam de seus antepassados mais do que seus traços físicos. Para os eugenistas diversos atributos comportamentais seriam passados de um indivíduo para outro, como uma forma de herança biológica, a

⁸Ver DAVIS, 2002.

hereditariedade. Não tardou para a eugenia influenciar diversas áreas como a psicologia, a criminologia, a medicina e inclusive a legislação estatal (SUSSMAN, 2016, p.64)

Cerca de seiscentos livros e artigos foram publicados nos Estados Unidos e na Inglaterra entre 1900 e 1920 se ocupando em desenvolver e explicar o porquê de determinados comportamentos dos humanos. A teoria avançada do instinto buscava explicar a complexidade de diversos comportamentos embasando-os em fatores biológicos. Para esses teóricos, determinados comportamentos poderiam emergir nos seres humanos como consequência de certos estímulos ambientais. Desde o século XIX, os criminologistas, por sua vez, já acreditavam que alguns traços de comportamentos poderiam ser herdados dos antepassados, tais como a prostituição, o alcoolismo, a insanidade e atitudes criminosas (SUSSMAN, 2016, p.54 e DA SILVEIRA, 1999, p.127).

Testes de inteligência foram desenvolvidos e aplicados a fim de medir a capacidade intelectual de indivíduos e grupos. Aqueles que aplicavam esses testes acreditavam que pelo menos um terço ou metade dos delinquentes, criminosos e prostitutas possuíam alguma forma de debilidade mental, os “débeis mentais” (*feeble – minded*) ou simplesmente “retardados” (*morons*). Além disso, como Sussman (2016) observa, a percepção de que características comportamentais poderiam ser herdadas serviu como embasamento para atos de discriminação contra indivíduos ou grupos étnicos e raciais. Em fins do século XIX e início do XX, ou seja, nesse mesmo período, os Estados Unidos possuíam uma grande população negra e um amplo fluxo de imigrantes oriundos da Ásia, do sul e leste europeu (SUSSMAN, 2016, p. 51 e 54).

No entanto, seria após o I Congresso Internacional de Eugenia, em 1912, que o movimento eugenista conseguiria ganhar os incentivos necessários para aumentar sua força e influência. O congresso ocorreu em julho na Universidade de Londres, reunindo cerca de quatrocentos delegados. Entre os apoiadores do movimento encontravam-se gigantes da indústria como John D. Rockefeller e Henry Ford, além de diversos políticos. Entre os políticos que apoiavam abertamente o movimento estavam o então presidente dos Estados Unidos William Howard Taft, e outras duas figuras, um ex-presidente desse país e outro que viria a se tornar presidente, respectivamente Theodore Roosevelt (1901 - 1909) e Woodrow Wilson (1913 – 1921).

Desse congresso, o movimento não saía apenas com respaldo científico e político, ele contava com contribuições financeiras de diversos doadores para continuarem suas pesquisas e abrir novos centros de pesquisa e registro de indivíduos potencialmente perigosos. Nos anos seguintes as medidas eugenistas ganharam a forma de lei em diversos estados dos EUA. No balanço de Sussman (2016), por volta de 1913 dos quarenta estados, vinte e nove possuíam leis proibitivas a respeito da mistura de raças, dezenove proibiam a união entre brancos e afro-americanos, oito estenderam suas restrições aos chineses e japoneses, um incluía além de afro-americanos, croatas e indianos. O estado de Nevada, por exemplo, não permitia o casamento entre brancos e pessoas oriundas da Etiópia, Malásia, Mongólia ou nativos americanos. Até meados dos anos 1930 surgiram leis em diversos estados proibindo a união com alcoólatras, epiléticos e débeis mentais (SUSSMAN, 2016, p.70).

Além da proibição de união com qualquer indivíduo que se enquadrasse no grupo dos inaptos, haviam outras medidas propostas pelos eugenistas afim de eliminar a ameaça da perpetuação das “fraquezas” pela hereditariedade: controle de natalidade, segregação e eutanásia. Tratava-se de medidas coercitivas que violavam abertamente a integridade física desses sujeitos aplicadas para impedir a reprodução daqueles considerados fracos, inadequados, inferiores. Como vimos, embora houvesse outros fatores que determinassem a condição de inferioridade desses sujeitos a tentativa de eliminação ou controle das raças inferiores ainda era um dos principais objetivos desse movimento.

A esterilização configurava uma das principais armas do movimento e, assim como no caso da união matrimonial, muitos estados adotaram leis referentes a esterilização de indivíduos considerados como ameaça. Cerca de 36.000 pessoas haviam sido esterilizadas até 1930 nos Estados Unidos (SUSSMAN, 2016, p.81). É importante destacar que a Alemanha hitlerista havia aplicado até o final da Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945) as teorias eugênicas para deportar e exterminar milhares de pessoas pertencentes a determinados grupos étnicos e raciais, principalmente judeus. Paralelamente, os Estados Unidos embasavam toda a sua restritiva política de imigração na genética aplicada desenvolvida pelos cientistas eugenistas.

As ideias eugênicas circulavam amplamente pela sociedade estadunidense. Estavam presentes na mídia, nas universidades, nas políticas de Estado e até mesmo nas escolas. Aproximadamente 90% dos livros escolares de biologia destinados aos alunos

do ensino médio estadunidense incluíam a eugenia entre seus tópicos (SUSSMAN, 2016, p. 62). Esse fato denota de forma mais contundente o que foi afirmado no começo do capítulo, ou seja, a raça é um aspecto naturalizado de muitas sociedades estando presente em diversas esferas da vida diária. Pelo que foi visto até o momento ela poderia ser considerada tão naturalizada nos Estados Unidos dos anos 1940, quanto era na Alemanha no mesmo período.

2.1 Raça e identidade

Discutindo o desenvolvimento do conceito de *raça* até agora é possível observar que não trata-se de um conceito unitário, homogêneo ou monolítico. Longe disso, a *raça* varia de acordo com o contexto sócio histórico, não apenas mudando, mas adaptando-se conforme as alterações contextuais. Ela não possui um significado singular, ao contrário, possui múltiplos significados. Isso implica certo cuidado no emprego desse conceito para não haver o risco de equívocos ou mesmo incorrer em anacronismos. Com isso em mente, faz-se necessária uma conceitualização da *raça* afunilando-a ao contexto específico em que pretendo desenvolver minha análise.

Em 1950 a UNESCO lançou uma declaração afirmando que todos os seres humanos pertencem a mesma espécie e que, portanto, a *raça* não possui em si uma realidade biológica, mas se trata de um mito.⁹ Não é coincidência que essa declaração tenha ocorrido poucos anos após o fim da Segunda Guerra Mundial. Com a derrocada da Alemanha hitlerista o extermínio de milhões nos campos de concentração – sobretudo durante os anos finais do conflito – veio à tona consternando a comunidade internacional para os efeitos do racismo, especialmente do racismo científico. Gilroy (2007) vê no Holocausto uma extensão da lógica aplicada nas grandes fazendas escravagistas e nas colônias, a diferença é que, nesse caso a lógica foi importada para o interior das fronteiras europeias (GILROY, 2007, p.64).

No entanto, a qual lógica ele estaria referindo-se? Que aspecto ou princípio, teriam em comum a grande fazenda escravagista, as colônias e o Holocausto? Esse autor emprega o termo raciologia “como um termo abreviado para uma variedade de modos de pensar essencializantes e reducionistas, que são tanto de tipo biológico como cultural

⁹ A declaração na íntegra está disponível no site da UNESCO. Ver <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001229/122962eo.pdf>>. Acesso em: 13 de dez, 2016.

[...]” (GILROY, 2007, p.81). Portanto, a raciologia ou a lógica da raça, é uma forma de essencializar e reduzir um indivíduo, grupo ou povo a uma série de características de cunho cultural ou biológico. A *raça*, para além de um conceito, é um processo, exercendo uma ação sobre os corpos e mentes daqueles a quem ela é aplicada.

Powell (1997) e Thomas (1993) parecem ter tido esse mesmo *insight* a respeito da raça. Para eles “[...] a raça opera como um verbo antes de assumir seu significado como nome.”¹⁰ (POWELL, 1997, p.104, tradução própria). De forma semelhante, segundo Thomas a “[...]raça é um verbo, que nós somos racializados por meio de uma constelação de práticas que constroem e controlam as subjetividades raciais” (THOMAS, 1993, p.1806, tradução própria).¹¹ Ainda, Omi; Winant vêem a raça como “[...] um conceito que significa e simboliza conflitos sociais e interesses referindo-se a diferentes tipos de corpos humanos.”¹² (OMI; WINANT, 1994, p.110, tradução própria).

Na esfera social a raça não fica em estado de inércia, ela é articulada para atribuir significados aos traços físicos localizados externa e internamente nos corpos dos sujeitos racializados. Dessa forma, entendo a racialização como um processo, um ato de racializar o “Outro”. Ela é exercida e imposta sobre grupos com o intuito de depreciar, oprimir, subjugar, dominar, brutalizar e violentar. Ela pode ser exercida de forma simbólica, física ou ambas. Os regimes de dominação alicerçados pela raça são articulados para criar divisões e estabelecer hierarquias entre os sujeitos racializados. Os dominadores são posicionados assimetricamente em relação aos dominados, em uma escala que vai do humano ao sub-humano. Assim, à sub-humanidade são direcionadas toda sorte de violência e exploração afim de gerar riquezas e poder aos dominadores. Em outras palavras, Powell declara

Racializar é basicamente um processo de cima para baixo em que o grupo mais poderoso primeiramente desnuda o Outro racializado de sua auto definição. Isso é feito geralmente negando ao Outro racializado sua linguagem e cultura e então atribuindo um conjunto de

¹⁰ No original: “[...] race operates as a verb before it assumes significance as a noun.”

¹¹ No original: “[...] race is a verb, that we are ‘raced’ through a constellation of practices that constructs and control racial subjectivities.” THOMAS, 1993, 1806. (Tradução própria)

¹² No original: “[...] a concept that signifies and symbolizes social conflicts and interests by referring to different types of human bodies.”

características a esse grupo que são benéficas ao grupo mais poderoso. (POWELL, 1997, p.104, tradução própria)¹³

Utilizo o conceito empregado por Omi; Winant referente ao processo de construção da raça. Eles denominam de formação racial o “[...] processo sócio histórico pelo qual identidades raciais são criadas, vivenciadas, transformadas e destruídas.”¹⁴ (OMI E WINANT, 1994, p.109, tradução própria). Portanto, as diversas formações raciais implicam diferentes processos em que identidades raciais são cunhadas. Mais do que isso, envolve a dialética dos sujeitos inseridos nas relações de poder construídas por esses regimes. Envolve a dominação e a resistência dos subjugados, pois as lutas de resistência e emancipação desses sujeitos ocorre ao longo desse processo. Fazendo alusão à música do famoso cantor brasileiro Raul Seixas, a *raça* é como uma metamorfose ambulante.¹⁵ Ela existe e transforma-se conforme a configuração social, sendo moldada pelas disputas de poder e lutas políticas nas sociedades.

Direcionando o enfoque para a construção discursiva de identidades raciais, entendo a natureza desse processo como algo que consiste em uma imposição de grupos dominantes sob grupos dominados ou que se almeja dominar. Esses grupos são privados do direito de cunharem para si uma identidade segundo seus próprios preceitos. Então chegamos a dois pontos: no mundo moderno a raça passou a ser um elemento fundamental de identificação, de produção de identidades, tanto do “nós” quanto para “eles”; a raça pode ser uma ferramenta, um meio pelo qual mediante os interesses de uma elite ou grupo dominante, outros grupos possam ser despidos de sua humanidade, passem a ser menos que humanos. É uma forma de limitar a categoria “humano” deixando os que ficam de fora a mercê da barbárie.

Os conflitos sociais envolvendo diferentes grupos raciais não ficam restritos ao mundo simbólico, eles acarretam consequências para o mundo material também. Dessa forma, a violência a que muitos grupos racializados ficam expostos não se restringe a injúrias e calúnias raciais. Além, da violência física, ela também envolve a disputa por bens materiais no seio das sociedades. Portanto, ao focar na produção discursiva de

¹³ No original: “Racing is largely a top-down process where the more powerful group first denudes the racial Other of its self-definition. This is often done by denying the racial Other its language and culture and the assigning a set of characteristics to this group that are beneath those of more powerful group.”

¹⁴ No original: “[...] the sociohistorical process by which racial identities are created, lived out, transformed, and destroyed.”

¹⁵ SEIXAS, Raul. *Metamorfose Ambulante*. Krig-há, Bandolo. 1973.

identidades raciais, evidentemente, darei atenção aos aspectos simbólicos, a produção de significados pelo discurso sem, no entanto, menosprezar a relevância da esfera material presente nessas disputas.

A produção discursiva da identidade seja ela de classe, etnia, nacional, gênero ou raça, dá-se por meio de complexos processos de linguagem, ou “atos de criação linguística” (SILVA, 2012, p.76). Mas o que significa isso? Isso significa que as identidades não pertencem à natureza, não são atos espontâneos da vida ou essências humanas. Elas são inventadas, criadas por meio de diferentes e complexas formas de linguagem que convergem para produzir a resposta de uma das perguntas mais elementares: Quem sou eu?

Embora seja uma das perguntas mais elementares, podemos inferir que há na resposta a esse questionamento um certo elemento de perigo, pois, só podemos definir quem “nós” somos a partir daquilo que nós não somos, a identidade é dependente da diferença. A identidade e a diferença são interdependentes, uma necessita da outra para que possa existir (SILVA, 2012, p.74). Assim, a diferença possui duas implicações fundamentais nesse processo. Ela é o processo próprio pelo qual ambas as categorias são criadas, a diferenciação e o resultado desse processo, a diferença, aquilo que não é.

A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais. (SILVA, 2012, p.76)

Uma vez que ambas são produções sociais e culturais, e como sabemos a cultura é um aspecto dinâmico da vida em sociedade, o significado de *raça* é marcado pela instabilidade e as identidades raciais também. Judith Butler, teorizando sobre a produção de sujeitos e corpos a partir das perspectivas de gênero, fornece reflexões importantes, podendo ser úteis para auxiliar na compreensão do fenômeno em questão. Nas palavras dela

[...] o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura. (BUTLER, 2016, p.27)

Tal qual o gênero, a raça é um elemento discursivo/cultural ao qual os seres, ou os corpos não racializados, são submetidos e transformados em sujeitos racializados, portadores de uma identidade racial. Porém, devido ao seu caráter mutável, esse processo paira sob um equilíbrio instável, uma vez que a produção da identidade é um ato contínuo, logo, nunca é fixada totalmente. É, justamente pela sua instabilidade que a *raça* pode ser aplicada pelos historiadores como uma categoria útil de análise histórica¹⁶. Tomando a raça como um processo, e não como um fim necessariamente, os historiadores têm a oportunidade para experimentar as articulações entre a *raça* e outros discursos como o de classe e gênero¹⁷.

Se a raça é um fenômeno tão presente e enraizado no pensamento ocidental, atingindo todas as esferas da vida em sociedade, podemos inferir que há diversos aspectos desse fenômeno que ainda precisam ser analisados mais demoradamente pelos historiadores. Tal fenômeno não seria sustentado apenas por macro expressões, como a escravização em massa de gerações de africanos empregados nas lavouras coloniais nas américas ou o genocídio nos campos de concentração construídos pela Alemanha nazista. A *raça* antecede ao racismo, ela converge com uma série de condições simbólicas e materiais formando discursos racializantes, moldando identidades, culminando por fim no racismo endêmico, virulento.

Quando afirmei anteriormente que nos Estados Unidos dos anos 1940 a raça era um aspecto tão presente e natural da vida quanto na Alemanha do mesmo período, tratava-se de uma provocação tendo em mente que ambos os países partilharam durante décadas os saberes desenvolvidos por uma mesma área do saber raciológico, a eugenia. Também tinha em mente que tanto os Estados Unidos quanto a Alemanha tinham uma longa história de subjugação e dominação de grupos racializados, ou seja, ambos possuíam processos de formação racial.

E, por fim, minha provocação tem o intuito de despertar a atenção para o fato de que embora a Alemanha seja amplamente conhecida como um país em que desenvolveu-se um racismo de tipo científico, transformado em política de Estado e aplicado na perseguição e genocídio de milhões em campos de extermínio, ignoramos

¹⁶ Tomei emprestado o título de um conhecido artigo de Joan W. Scott “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”, em que a autora demonstra como o gênero pode ser empregado pelos historiadores (as) como uma categoria de análise em que novas perspectivas podem ser lançadas sobre velhos questionamentos. O meu ponto aqui paira sob a possibilidade de pensar a *raça* em perspectiva semelhante. Ver SCOTT, 1986.

¹⁷ Nesta dissertação de mestrado farei uma experimentação entre a raça e o discurso nacionalista.

que tratava-se de um fenômeno também presente em diversos outros países. Ela era um fato natural (izado) da vida comum em muitas democracias, sobretudo nos Estados Unidos. Nesse país a *raça* teve e ainda tem um peso tão grande em sua formação social levando pesquisadores a reconhecerem sua importância, juntamente com o conceito de classe, para a compreensão de diversos processos ocorridos em seu seio (OMI; WINANT, 1994, p.106). Em outras palavras, não é possível compreender a história dos Estados Unidos sem olhar pela ótica da *raça*.

Logo, entre meus objetivos com essa dissertação de mestrado, pretendo demonstrar não apenas que a *raça* era um fenômeno naturalizado na sociedade estadunidense durante a primeira metade dos anos 1940. Acredito que ela tenha sido significada discursivamente na construção de identidades nacionais e na promoção de propaganda nacionalista especificamente entre o período que antecede o envolvimento dos EUA na Segunda Guerra Mundial, passando pela sua entrada nesse conflito, após o ataque à *Pearl Harbor* em 1941, até o final da guerra em 1945. Além disso, pretendo analisar a construção discursiva sobre identidades raciais nesse período. Por que nesse período? Primeiramente, porque é uma parte extremamente relevante da história estadunidense, com sua recuperação de uma crise econômica, o ataque surpresa à *Pearl Harbor* e a iminência de sua participação na guerra europeia. Trata-se de um período de incertezas, temores e crises. Nas palavras de Hobsbawm:

Tornou-se uma guerra internacional, porque em essência suscitou as mesmas questões na maioria dos países ocidentais. Foi uma guerra civil, porque as linhas que separavam as forças pró e antifascistas cortavam cada sociedade. Jamais houve um período em que o patriotismo, no sentido de lealdade automática ao governo nacional de um cidadão, contasse menos (HOBSBAWM, 1995, p.146).

No início dos anos 1940, os jornais divulgavam a privação dos direitos civis dos judeus na Alemanha, os movimentos ou governos fascistas haviam ascendido em vários países como resposta às incertezas do momento, a guerra despontara na Europa e a Alemanha estava vencendo (MANNING, 2015, p. 15-29). Se, por um lado, era o momento em que o patriotismo contava pouco ou quase nada e a ameaça do nazi fascismo era uma constante, por outro, havia pessoas e grupos decididos a propagar outros discursos. Assim, pretendo investigar o discurso nacionalista nos Estados Unidos nesse período produzido e disseminado pela editora de histórias em quadrinhos *Timely*.

Mais especificamente, meu escopo é explorar a relação entre a identidade nacional e a *raça* nesses discursos. A análise da produção discursiva das identidades raciais pode demonstrar as formas como a *raça* foi utilizada na qualidade de ferramenta discursiva para estimular sentimentos de pertencimento, solidariedade, superioridade, dever e ao mesmo tempo de ódio, ressentimento, inferioridade, etc.

De que formas, um conceito tão instável como a *raça* foi significado nesse contexto? Quais os possíveis usos que foram atribuídos a esse discurso? Enfim, em um momento repleto de instabilidades quais teriam sido as estratégias de estabilização da *raça*? Scott, em seu artigo sobre o gênero e análise histórica, observa que o uso dessa categoria de análise em áreas que não é usualmente aplicada, poderia ser muito proveitoso e trazer novos apontamentos sobre velhas questões. Quero aproveitar a sugestão da autora e aplicá-la à *raça*. Porém, para desenvolver minha análise sobre a relação entre as identidades raciais e o discurso patriótico estadunidense, se faz necessário discutir antes a identidade do branco, a branquidade.

2.2 Raça e branquidade:

A discussão precedente sobre *raça* e racismo teve o propósito de estabelecer alguns preceitos a partir dos quais pretendo desenvolver minha análise acerca do discurso racial(izante). Entretanto, uma análise histórica sobre o discurso racial estaria incompleta, ao meu ver, se não trouxesse para o escrutínio a construção discursiva da identidade do branco. Partindo do pressuposto de que a *raça* é uma construção sócio histórica, que longe de possuir um significado particular, ela é impermanente, um verbo em constante mutação, intenciono reservar uma parte substancial desta pesquisa com o esmiuçamento da branquidade, ou seja, esquadrihar de que formas o branco é construído discursivamente como sujeito dominante e relacionar essa discussão com o contexto estadunidense dos anos 1940.

Usualmente, os estudos que dão conta da temática racial ocupam-se em desenvolver análises críticas sobre o processo de racialização daqueles grupos que historicamente experimentaram a privação de sua condição humana em decorrência desse processo. O papel do “homem branco” nesse processo parece ser algo indiscutível. Enquanto produtor, perpetuador, executor e, ao mesmo tempo, beneficiário da formação racial. Apesar de seu caráter mutável, a posição de proeminência atribuída

ao sujeito branco parece ser concebida como algo simplesmente dado. Entretanto, essa percepção sobre a branquidade precisa ser contestada e reavaliada.

Há três aspectos básicos que orientam meu discernimento sobre a questão do branco ao longo do processo que me ocupo aqui. Primeiramente, assim como os demais grupos racializados, o branco também é um sujeito racializado. Possivelmente, cause uma certa estranheza, pois estamos mais familiarizados em pensar a *raça* pela perspectiva de suas vítimas, do Outro. Logo, os negros, indígenas, orientais, judeus, etc, são aqueles que nos habituamos comumente a ver enquanto sujeitos racializados. No entanto, não seria a supremacia branca um mito assim como a suposta inferioridade intelectual dos negros? A pretensa aptidão “natural” dos brancos para as artes, música, ciência, escrita, não seria um mito tanto quanto o presumível caráter violento e selvagem atribuído aos povos do Oriente? Quando a UNESCO desmistificou em 1950 a existência da *raça* entre os seres humanos, não estava desmistificando também o que dizia respeito aos brancos?

Portanto, o primeiro aspecto básico é tratar o branco e tudo aquilo que lhe diz respeito em termos de discurso racial, como algo tão artificial quanto a subalternidade dos demais. Essa compreensão é um primeiro passo em direção a uma análise mais categórica. Toni Morrison coloca no mesmo patamar de importância a análise da origem e fabricação do racismo com o impacto do mesmo fenômeno sob aqueles que o perpetuaram. Em suas próprias palavras:

Os estudiosos que se ocupam do pensamento, imaginação e comportamento dos escravos são importantes. Entretanto, é igualmente importante o esforço intelectual sério que examine o que a ideologia racial produz no pensamento, imaginação, e comportamento dos mestres. (MORRISON, 1993, p.11-12, tradução própria)¹⁸

O segundo aspecto básico é que, de certa forma, e numa certa medida, o branco também sofre os efeitos do racismo, e não estou referindo-me aos supostos benefícios recorrentes de sua posição privilegiada nas hierarquias raciais. Novamente, é um aspecto que pode causar estranhamento e até mesmo provocar inquietações naqueles cujos antepassados foram vitimados pelo racismo, pois, estamos habituados com a figura do homem branco destituído de qualquer forma de solidariedade para com os

¹⁸ No original: “The scholarship that looks into the mind , imagination, and behavior of slaves is valuable is a serious intellectual effort to see what racial ideology does to the mind, imagination, and behavior of masters.” (Tradução própria)

grupos minoritários. Seja ele um nazista, um senhor de escravos, um membro da Ku Klux Klan, a representação do branco que ficou incrustada é algo semelhante à de um algoz.

Entretanto, esse homem branco, se pegarmos os exemplos que citei, certamente não nasceu assim. Por mais clichê que pareça a máxima “ninguém nasce racista” contém uma importante verdade. Negros, latinos, judeus, indígenas, árabes e japoneses, não foram concebidos - no sentido biológico - como pertencentes a grupamentos raciais. Durante o processo de socialização, os corpos desses sujeitos foram significados e, até mesmo, ressignificados pela raciologia. Ora, isso não valeria também para os brancos alocados pelo discurso raciológico no topo das hierarquias raciais? Não foram esses sujeitos dotados de uma suposta superioridade física e intelectual em processos específicos de socialização e aculturação?¹⁹

É claro, que os efeitos desses desenvolvimentos não se confinam às vítimas da raciologia, as quais de qualquer modo haviam sido impedidas de cultivar ou de exercitar-se em qualquer espaço político. Quero enfatizar uma vez mais que esta mudança também teve consequências importantes para os supostos beneficiários das novas hierarquias raciais. A sua consciência de si próprio, como Fanon poderia dizer, era amputada no momento em que as seduções da raciologia emergiam em formas geopolíticas e populares. Em muitos casos, era-lhes oferecida uma ideologia de superioridade, por exemplo, o glamour da brancura, ou da arianidade, como uma forma de compensação prática pela perda daquela humanidade universal. (GILROY, 2007, p.91)

Gilroy desenvolve uma discussão filosófica em torno da ideia denominada por ele de “Humanismo Planetário”. Para ele, a desnaturalização da raça ainda é uma urgência no mundo contemporâneo. Logo, o desenvolvimento de uma consciência identitária pautada pela lealdade à humanidade enquanto espécie, seria um dos caminhos que poderíamos adotar para finalmente “matar” a *raça*. A citação acima parte desse pressuposto, de que as velhas hierarquias raciais atingem a todos, impedindo até mesmo os brancos de partilharem da condição em comum com os demais humanos. Essa não é uma concepção que vise diminuir ou até mesmo absolver de alguma forma os crimes cometidos em nome da raça. Entretanto, qualquer pesquisador sério, disposto a se debruçar sobre esse tema não pode seguir ignorando esses aspectos. Do contrário,

¹⁹ Entretanto, essa concepção não deve ser confundida com qualquer tentativa de amenizar a violência do racismo ou até mesmo diminuir a responsabilidade daqueles que praticaram ou ainda praticam atitudes racistas.

estaria olhando apenas para um fator dessa complexa equação. É importante ficar bem claro sob quais prerrogativas estou embasando minha argumentação, pois se trata de um tema extremamente delicado que certamente pode mexer com as sensibilidades, principalmente daqueles que foram, ou, que tiveram alguém próximo vitimado pelo racismo.

O terceiro e último aspecto básico está intimamente associado aos dois anteriores. Na verdade, compreendo esse aspecto como uma consequência, um desdobramento da lacuna deixada pela ausência de discussões teóricas sobre o sujeito branco. Enquanto os sujeitos racializados foram ao longo de décadas objeto de pesquisa por inúmeros autores, o branco permaneceu, salvo pouquíssimas exceções, ignorado. Incógnito, ele permanece em uma espécie de invisibilidade, sua identidade não é questionada, tampouco é exposta pela análise, ao contrário do que acontece com os negros, por exemplo. Por que isso seria algo problemático? Bem, na cultura estadunidense a branquidade tomou para si a disposição de um campo livre de interrogações. Constituindo, assim, um aspecto central na manutenção de seu *status* dominante, o branco estipulou para si o posto de referência universal, a norma a partir da qual todos os outros são definidos. Um exemplo simples, mas contundente, está na própria constituição dos campos de estudos acadêmicos. Há a literatura negra, hispânica, mas não há uma delimitação para o que seria a literatura “branca”. Há a comida, música e cultura “étnica”, referente sempre ao outro, mas não há uma definição específica do que seria a comida, a música e a cultura tipicamente “branca”.

Com isso em mente, não há dificuldades em interpretar a carência acadêmica em relação ao tópico da branquidade, como sintomático de uma sociedade e cultura em que a visão dos dominadores ainda prevalece. Portanto, meu esforço em parte, está focado na desterritorialização da branquidade da zona na qual fora assentada historicamente pelo mesmo discurso que empurrou outros grupos sociais para a zona da sub-humanidade. Dessa forma, pauto minha análise sobre o discurso patriótico estadunidense a partir da compreensão de que a *raça* foi um elemento de referência para a construção das identidades nacionais, tanto do “nós” estadunidense quanto do inimigo estrangeiro, o “Outro”.

Espero, ao esmiuçar um determinado conjunto de discursos, demonstrar um caráter específico do complexo conceito em que se constituiu a *raça* a partir da modernidade. Refiro-me à *raça* como um elemento discursivo, que opera como um

aparato constituidor de sujeitos mediante os interesses de grupos sociais específicos. E também, uma ferramenta pela qual sentidos são construídos e atribuídos. Com isso, pretendo demonstrar que a branquidade, aquele ponto de convergência pelo qual os “Outros” são significados, opera de forma estratégica.

Nakayama e Krizek (1995), ao discutirem sobre a branquidade nos Estados Unidos, alegam que ela opera de forma a reassegurar sua posição de centralidade nas relações de poder. O exercício de seu poder visa sempre a manutenção do *status quo* em que o branco ocupa a posição de dominância enquanto isola os demais. Esse movimento é articulado por aquilo que esses autores denominam de “retórica estratégica”. Eles tomaram “emprestado” o conceito de estratégia desenvolvido por Michel de Certeau e o aplicaram em sua reflexão sobre discurso e branquidade. Nas palavras do próprio Certeau

Eu chamo de ‘estratégia’ o cálculo (ou a manipulação) das relações de poder que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de poder e querer (um empresário, um exército, uma cidade, uma instituição científica), é isolável. Isso postula um lugar que pode ser circunscrito como seu *próprio* e serve como a base de onde as relações com a exterioridade composta por alvos ou ameaças (clientes ou concorrentes, inimigos, o país que envolve a cidade, objetivos e objetos de pesquisa, etc.) podem ser controladas (CERTEAU, 1990, p.59).²⁰

Assim, desnudar a branquidade significa a exposição dessa retórica discursiva. Significa desestabilizar a centralidade da “raça branca” na cultura estadunidense demonstrando as estratégias discursivas empregadas por ela ao representar a si e na sua construção representativa do “Outro”. Assim, a demonstração desse aspecto é meu objetivo principal nesta dissertação de mestrado e irá perpassar os dois capítulos seguintes.

²⁰ No original: “J’appelle stratégie le calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (une entreprise, une armée, une cité, une institution scientifique) est isolable. Elle postule un lieu susceptible d’être circonscrit comme un propre et d’être la base d’où gérer les relations avec une extériorité de cibles ou de menaces (les clients ou les concurrents, les ennemis, la campagne autour de la ville, les objectifs et objets de la recherche, etc.)” (Tradução própria).

2.3 Mídia, linguagem e representação.

Iniciei este capítulo falando sobre a impossibilidade de pensar a história do século XX sem a *raça*. Desde então, segui discorrendo sobre essa ideia e como ela foi transformada em uma nova base epistemológica pela ciência moderna. Agora, ocuparei-me em discutir outro aspecto fundamental, ao meu ver, na história do século XX: os meios de comunicação e entretenimento, ou simplesmente mídias.

Na contemporaneidade, falar em “mídias” significa remeter a uma série de “produtos” que possuem pontos em comum e, ao mesmo tempo, características e usos específicos. Seja o cinema, a televisão, os computadores, os celulares, os *tablets*, os jogos eletrônicos, a imprensa e as histórias em quadrinhos, as mídias tornaram-se um aspecto intrínseco da vida em sociedade, notadamente nas democracias capitalistas. Embora jornais, livros, teatro e outros semelhantes, possam ser considerados uma forma de mídia (e o são), irei priorizar em minha reflexão os *comic books* desenvolvidos ainda na primeira metade século XX.

De fato, foi ao longo desse século que desenvolveram-se diversas mídias. Amplamente difundidas e consumidas pelas sociedades contemporâneas, sua variabilidade dá-se tanto pela multiplicidade dos “meios”, quanto pelas propriedades inerentes a cada uma. Desde os meios impressos como o próprio jornal, histórias em quadrinhos, revistas em geral, a tecnologia do audiovisual com o cinema, televisão, vídeo cassete, DVD’s, às tecnologias digitais mais modernas, as mídias informam, entretém e formam o seu público. Uso a palavra “formam” em um sentido mais flexível do que aquele empregado por muitos estudiosos sobre mídias, como os autores da escola de Frankfurt, por exemplo²¹. Para mim, formar implica no exercício constante de uma influência extraordinária sobre a dinâmica de produção dos significados, símbolos e discursos culturais de uma determinada sociedade.

Embora os jornais sejam mais antigos, durante a primeira metade do século XX os meios impressos ocuparam e dominaram o mercado de entretenimento. Desse modo, estava assentada aquela que ficaria conhecida posteriormente como a indústria cultural. O seu surgimento, propriamente, ocorre na segunda metade do século XIX, quando uma sociedade de consumo industrializada já estava estabelecida. Então, aparecem o teatro de revista, a opereta e o cartaz. Produtos com o objetivo específico de entreter um

²¹ Ver ADORNO, 2002.

público amplo. Eis aí as características básicas dessa indústria. Seus produtos são consumidos por aqueles que não os produziram, um público muito amplo. E esse público tornaria-se cada vez maior e mais diversificado. Além disso, esses fatores convergem para a produção de um fenômeno tipicamente moderno: a massificação da imagem.²²

Nos anos seguintes, com o desenvolvimento da eletricidade (fins do século XIX) e da eletrônica (terceira década do século XX), o avanço dos meios de comunicação e entretenimento, no sentido de penetração na sociedade “se tornaria irrefreável” (COELHO, 1993, p.3) A partir do desenvolvimento das tecnologias de comunicação “domésticas”, primeiro o rádio e depois a televisão, as mídias penetravam nas vidas e nos lares de milhões de pessoas, tendência que só iria aumentar nas décadas seguintes. Talvez esse seja o aspecto fundamental de ambas, mídias e indústria cultural, elas estabelecem conexões. Embora elas possam “conectar” pessoas distantes, no caso do telefone, me refiro aqui a um outro tipo de conexão.

Os produtos fornecidos pela indústria cultural por meio das mídias são desenvolvidos em domínio público e que, na esmagadora maioria das vezes, utilizam materiais oriundos desse domínio (debates políticos, festas populares como o carnaval, a economia, etc.) em suas produções. Uma vez introduzidos na esfera privada, eles conectam ambas as esferas. Assim, o presidente de um país superpopuloso, por exemplo, poderia penetrar na residência dos cidadãos desse país e fazer-lhes um comunicado, causando a impressão de certa aproximação com os indivíduos que coletivamente constituem a “massa” do povo (FAIRCLOUGH, 1995, p.12).

Portanto, a indústria cultural e as mídias são fenômenos de “massa”. Entretanto, é necessária muita cautela no emprego do termo “massa”. O mesmo foi empregado largamente com fins pejorativos e elitistas, para depreciar a cultura popular em detrimento da cultura das elites.²³ Esta, tida como superior, por vezes foi denominada como “clássica”, “erudita”, ganhando ares de autenticidade. Escritores, compositores, pintores e escultores compunham o *corpus* daquilo que seria consumido pelas elites,

²² A massificação da imagem vai contribuir para a “inclusão”, digamos assim, de um conjunto de pessoas que, de outra maneira, não teria acesso aos bens da indústria cultural. Pessoas não alfabetizadas, ou, como no caso de muitas mulheres, que haviam aprendido apenas a ler, pois a escrita ainda permanecia como um domínio estritamente masculino. Ver COSTA, 2002, p.55.

²³ Popular em um sentido bem estrito, apenas para fazer alusão ao que é produzido e consumido fora dos círculos em que a cultura erudita predominava. Ver CEVASCO, 2008, p.63 e BAKTHIN (1987),

enquanto o que era consumido fora desses círculos, a “cultura popular” era vista como grosseira, de mau gosto, desprovida de conteúdo²⁴.

A relação da “cultura popular” com a indústria cultural dá-se por uma via de mão dupla. Como citei anteriormente, a indústria cultural apropria-se daquilo que é popular, pertencente ao domínio público, afim de criar produtos que possam ser consumidos pelo público. Esses produtos precisam ser agradáveis, interessantes e envolventes. Era necessário que houvesse uma espécie de sintonia entre o que era oferecido pela indústria cultural e as pessoas comuns. Seu conteúdo deveria ser familiar, facilmente reconhecível pelo público em geral. Algo com que as pessoas de alguma forma, ou de outra, pudessem identificar-se.²⁵ Em contrapartida, a indústria cultural também influenciaria na (re)produção dos valores e normas dominantes.

Dessa forma, pode-se postular que seus objetivos são predominantemente mercadológicos. Além do produto em si, que virá a ser consumido, as mídias produzem lucro por meio da publicidade em forma de comerciais e anúncios de produtos anexados aos meios impressos e também na forma de comerciais no intervalo das programações. Elas podem representar uma série de interesses privados oriundos de grandes conglomerados empresariais, políticos, ou do próprio Estado, etc. Muitas vezes as mídias também refletem os interesses e posicionamentos políticos de seus proprietários. Entretanto, embora reconheça a centralidade do capital, compreendo que nessa relação entre mídia e sociedade há um aspecto político, de manutenção do poder.

Após essas considerações básicas, é possível aprofundar a discussão, de maneira que possa ser pensada de forma geral em relação as mídias e, ao mesmo tempo, especificamente para o contexto que ocupo-me nesta dissertação. Assim, sobre as formas pelas quais as mídias exercem uma influência extraordinária sob a formação das concepções mais básicas e também daquelas mais complexas, faço o seguinte questionamento: no que, exatamente, as mídias influenciam? Quais são os aspectos em que elas exercem sua influência? Evitando a possibilidade de manter a discussão em termos abstratos, recorro a dois autores que debruçaram-se sobre as mídias, Benedict

²⁴ Ao lado de “civilização”, a palavra “cultura”, no decorrer da modernidade, passaria a ser empregada como um substantivo abstrato para denotar o desenvolvimento e progresso intelectual. A intelectualidade, por sua vez, passa a ser uma atividade tipicamente burguesa, pois se tratava antes, como agora, de uma atividade que requer um considerável investimento material e de tempo, luxo que o povo comum certamente não dispunha. Para complementar essa discussão ver CEVASCO, 2008; e COELHO, 1993.

²⁵ Os romances de folhetim, uma forma de literatura “popular” que permeava os jornais do século XIX, nos fornece uma ideia mais concreta sobre essa relação.

Anderson e Douglas Kellner, respectivamente. Cada um à sua maneira, explora em suas obras aspectos fundamentais da relação entre mídias e sociedade em diferentes contextos, contribuindo para uma concepção mais concreta sobre essa relação.

O historiador Benedict Anderson, ao explorar o fenômeno dos nacionalismos, sustenta a hipótese de que o surgimento dos jornais e do romance durante o século XVIII, na Europa, como fatores fundamentais para a ruptura com aquelas concepções temporais remanescentes do medievo. Analisando a estrutura dos romances modernos, Anderson demonstra que sua estrutura narrativa era construída sob uma “imaginação nacional”. O herói, protagonista desses romances, ao longo da narrativa desloca-se por uma “paisagem sociológica de uma fixidez que amalgama o mundo interno do romance ao mundo externo.” (ANDERSON, 2015, p.61-62). Novamente, as mídias estabelecendo conexões. Agora, os leitores podiam acompanhar no decorrer dessas narrativas romanescas o protagonista deslocando-se por uma pluralidade de espaços sociais, organizados em forma de numerosas coletividades humanas, as cidades. O autor destaca as referências nesses romances à hospitais, lojas, escritórios, carruagens, etc. Sendo possível notar em abundância, referências a eventos sociais e festividades em que pelo menos uma centena de pessoas estava presente no mesmo espaço, partilhando a mesma mesa muitas vezes, sem que, necessariamente, fossem conhecidos.

Não trata-se apenas de um elemento espacial, há algo mais implícito. Essas “coletividades” são muito numerosas e viriam a tornar-se ainda mais numerosas. Portanto, essa “imaginação nacional” não era um aspecto partilhado exclusivamente por escritores e jornalistas. O desenvolvimento das comunidades nacionais tornou-se possível devido a uma ideia emergente na modernidade. As comunidades imaginadas, antes de existirem na materialidade, habitavam o universo simbólico e cultural por meio de uma ideia recorrente de que partilha-se algo com alguém que se quer é conhecido, um estranho qualquer, ou, até mesmo milhares deles. Novamente, estou falando sobre *identidades*.

A produção das identidades está e sempre esteve intimamente associada à demarcação do “Outro”. Assim, o fenômeno dos nacionalismos ocorre de forma simultânea e gradual, na medida em que os reinos dinásticos são substituídos por essa nova forma de organização social, o Estado. Entretanto, as fronteiras dos Estados-nação estão mais enraizadas nas mentes dos habitantes (agora dotados de uma nacionalidade), do que em suas fronteiras materiais, propriamente ditas. Uma série de elementos

elencados como pré-discursivos, embora historicamente datáveis, serviriam como reguladores dos limites a camaradagem entre compatriotas e da relação com os estrangeiros (*outsiders*).

Por sua vez, Douglas Kellner explora as relações entre mídia e sociedade sob outra perspectiva. Embora as reflexões teóricas dele possam ser aplicadas às mídias impressas, seu enfoque repousa sob as tecnologias do áudio e, principalmente, do audiovisual. Pensadas nos anos 1990, essas reflexões ajudam na compreensão de uma série de aspectos das mídias que já estavam presentes na indústria cultural dos anos 1930 e 1940. Nesse período, o rádio, as revistas, as histórias em quadrinhos, a propaganda e a imprensa já haviam começado a “colonizar o lazer e a ocupar o centro do sistema de cultura e comunicação nos Estados Unidos e em outras democracias capitalistas [...]” (KELLNER, 2001, p.26). Kellner denomina como “cultura da mídia” os produtos culturais veiculados pelas mídias em geral.

Ao caracterizá-los, chama a atenção para o aspecto mercadológico dessa indústria. Segundo ele, os conteúdos de seus produtos geralmente são agradabilíssimos ao público, reforçando as normas e códigos sociais predominantes. Essa relação é moldada e mantida pelo lucro, uma vez que, a produção objetivando o lucro “significa que os executivos da indústria cultural tentam produzir coisas que sejam populares, que vendam, ou que – como ocorre com o rádio e a televisão – atraiam audiência das massas”, eles fornecem conteúdos que “ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, fornecendo o material com que as pessoas forjam a sua identidade.” (KELLNER, 2001, p. 9 e 27). Evidentemente, suas reflexões foram pensadas a partir da influência das mídias inseridas em sociedades capitalistas democráticas, ou seja, sociedades de consumo, principalmente os Estados Unidos.

Dessa maneira, podemos inferir com tranquilidade que as mídias exercem uma influência ainda maior nesses contextos, decorrente tanto da multiplicidade dos “meios” quanto pela diversidade de conteúdo à disposição. É possível ter uma ideia dessa extensão nas palavras de Kellner, ao definir as mídias como “[...] uma nova e importante forma de socialização”, encarregando-se de determinadas funções:

[...] tradicionalmente atribuídas ao mito e ao ritual (ou seja, integrar os indivíduos numa ordem social, celebrando valores dominantes, oferecendo modelos de pensamento,

comportamento e sexo para imitação, etc). KELLNER, 2001, p.304

Portanto, parto do pressuposto de que desde os anos 1930, antes mesmo da emergência da televisão, a indústria de comunicação e entretenimento já estava exercendo constantemente uma grande influência sobre um público nada modesto. Em outras palavras, as mídias já forneciam os significados, modelos e discursos com os quais os indivíduos poderiam identificar-se e construir as suas identidades. Forneciam modelos de comportamento e pensamento. Esse conjunto de elementos culturais implicavam (e permaneceriam implicando) na constituição de diversos modelos oriundos dos valores sociais dominantes nessa sociedade. Em outras palavras:

[...] fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles”. Ajuda a moldar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje (KELLNER, 2001, p.9)

Essa “cultura da mídia” é um fenômeno essencialmente linguístico. Afinal, antes de mais nada, são meios de comunicação. Eles comunicam algo, para isso, utilizam diferentes linguagens, normas e convenções sociais. As diferentes mídias que citei, desde o impresso até as mídias digitais mais modernas, só conseguem informar, entreter, formar e conectar, porque utilizam formas de linguagem compartilhadas tanto pelos produtores, quanto pelos consumidores. Talvez, pareça algo lógico, uma obviedade trivial. Entretanto, para pensar as mídias enquanto uma possibilidade profícua de fonte histórica faz-se necessário superar a discussão se elas, de fato, poderiam ser empregadas como fonte na pesquisa histórica. Toda a discussão que desenvolvi até aqui evidencia um leque de possibilidades muito amplo. A partir do olhar em retrospectiva, como é próprio dos historiadores, as mídias são vestígios que podem fornecer aos historiadores indícios importantes sobre o universo simbólico e discursivo de uma determinada sociedade.²⁶

²⁶ O conhecimento sobre o passado, produzido pelos historiadores é construído por meio de vestígios, usualmente denominados como “fontes”. Nas palavras de Marc Bloch “o que entendemos efetivamente

2.4 Algumas considerações sobre representação, discurso e poder

O ponto nevrálgico aqui é discutir o aspecto “comunicacional”, portanto, cultural, das mídias. O conceito de cultura que permeia esta pesquisa está alicerçado nos Estudos Culturais, especificamente naquele desenvolvido por um de seus autores mais conhecidos, Stuart Hall. Segundo ele, cultura implica no compartilhamento de significados por um conjunto de indivíduos. Quer dizer, pessoas que significam e interpretam o mundo de maneiras muito semelhantes. Semelhantes de tal forma que elas conseguem estabelecer um intercâmbio de significados, em outras palavras, uma comunicação (HALL, 2016, p.20).

A cultura, nessa concepção, existe somente em um espaço social no qual os indivíduos têm acesso comum à linguagem. Por meio dela os significados são produzidos, transformados e compartilhados. Os indivíduos, membros de uma determinada cultura, são os agentes responsáveis pela produção e atribuição de significados aos objetos, lugares, pessoas e acontecimentos. O conceito de representação – desenvolvido por Stuart Hall –foi pensando afim de tornar inteligível esse complexo processo de produção e intercâmbio de significados. Segundo ele, a representação é a maneira pela qual nós produzimos e atribuímos significados às coisas em geral e compartilhamos esses significados.

A linguagem opera como um complexo sistema representacional. Não é possível chegar à “coisa” propriamente pois, antes de chegarmos à “coisa”, precisamos submetê-la aos nossos paradigmas de interpretação, apreendê-la e significá-la. Para compartilhar as interpretações, precisa-se expor as ideias, sentimentos ou impressões às outras pessoas. Por não conseguir chegar à “coisa”, torna-se necessário recorrer a conceitos - previamente assimilados e organizados - que possam remeter ou substituir à coisa, até mesmo materializá-la em sua ausência. Aquilo que pensa-se a respeito, bem como os usos dados às coisas, sejam elas objetos, pessoas ou acontecimentos, ocorre por meio de uma relação complexa que o cérebro humano consegue estabelecer entre o conceito e a “coisa” em questão. Entretanto, esse processo só está completo quando esses indivíduos são capazes de expressar a terceiros essas relações, quando podem representá-las. Nas palavras de Hall.

por documentos senão um ‘vestígio’, quer dizer, a marca, perceptível aos sentidos, deixada por um fenômeno em si mesmo impossível de captar?” (BLOCH, 2002, p.73)

[...] nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as *representamos* – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos (HALL, 2016, p.21).

Hall parte de um conceito muito mais amplo de linguagem, para além do sistema verbal ou escrito de um idioma. Embora os idiomas sejam formas de linguagem, a linguagem a que Hall refere-se é, digamos, mais “profunda”. Ela consiste em “signos e símbolos – sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – [empregados] para significar ou representar a outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos” (HALL, 2016, p.24). Muitas formas de representação podem ser interpretadas de maneiras aproximadas por indivíduos que falam línguas distintas, porque seus mapas conceituais são semelhantes o suficiente para que isso ocorra. No processo de comunicação há mais signos e símbolos do que apenas a linguagem idiomática. Há também expressões faciais e corporais, sons, gestos, imagens, etc.

Considerando a linguagem como algo mais amplo, Hall refere-se a conjuntos de representações constituídos por outros signos, outras linguagens. No capítulo “O espetáculo do Outro”, por exemplo, ele investiga as formas como os negros foram e ainda são representados no Ocidente em diversos “meios”, desde embalagens de produtos da Inglaterra imperial até as representações mais recentes de atletas negros nas mídias. O autor demonstra como os negros têm sido representados de forma pejorativa, com o intuito de depreciá-los em relação aos brancos e, para isso, a persistência de uma prática representacional: a estereotipagem²⁷.

Portanto, a representação é também uma prática sociocultural. Representar os negros de forma pejorativa é uma escolha, uma opção entre representá-los de uma determinada maneira ou de outra. Independentemente se é uma atitude consciente, ou tão naturalizada que por vezes possa ser considerada inconsciente, a representação é uma prática social que contribui para a disseminação e perpetuação de significados, sustentando sistemas de saberes e dominação. Consequentemente, as identidades precisam ser representadas para adquirirem sentido e para que esse, por sua vez, possa ser assimilado e compartilhado por outros indivíduos.

²⁷ Sobre o processo de estereotipagem ver HALL, 2016, p. 189.

As identidades nacionais, por exemplo, não são categorias ontológicas, são um fenômeno tipicamente moderno produzido no seio dos Estados-nação emergentes, e perpetuadas desde então. Por isso, Benedict Anderson cunhou o termo “comunidades imaginadas” para denominar essa forma de sociedade tipicamente moderna. A persistência dessas identidades, entre outros fatores, ocorre porque tratam-se de “permanências inventadas” (BILLING, 1995, p.29), ou seja, produções culturais específicas por meio de atos de linguagem contínuos, constituindo dessa maneira sistemas de conhecimentos partilhados.

Os fenômenos sociais, como as identidades nacionais ou raciais, por sua vez, são, pelo menos em boa parte, fenômenos linguísticos (FAIRCLOUGH, 1989, p.23). Entendo o processo de formação racial a que referi-me anteriormente como um processo linguístico. Não nego ou subestimo a esfera material desse processo. Entretanto, ao compreender o caráter linguístico como um aspecto fundamental, parto do pressuposto de que a linguagem desempenha um papel substancial, não tratando-se de um elemento análogo ou externo, mas outrossim, de uma parte ativa nele. E, devido a isso, seus usos são socialmente condicionados.²⁸

Como foi visto, Hall emprega o conceito de representação para referir-se as formas pelas quais nos expressamos às outras pessoas. Entretanto, a representação por si é um conceito teórico, uma forma de “ver” e pensar sobre produção de significados e comunicação. Ela nos ajuda a compreender a natureza do “meio” e o processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados. Analiticamente falando, a representação por si só não é suficiente para explorar de forma satisfatória a relação dialética entre sociedade e linguagem. Fairclough, por sua vez, pensa um conceito de discurso a partir daquilo que outros autores, como o próprio Foucault, já haviam desenvolvido. Ele usa esse conceito para referir-se a linguagem escrita, falada, visual e também outras formas de linguagem não verbal (FAIRCLOUGH, 1995, p.54). Para ele, o discurso é determinado pela estrutura social, ou em outras palavras, por convenções sociais aglutinadas em conjuntos ou redes interdependentes, que ele particularmente denomina como “ordens do discurso” (FAIRCLOUGH, 1989, p.28-29).

Essas convenções sociais são práticas discursivas de uma determinada comunidade imaginada que buscam regular a vida nessas comunidades. São os modos

²⁸ Idem, p.22.

naturalizados pelos quais a linguagem é socialmente empregada. Portanto, o discurso não é a linguagem propriamente, mas uma ação, uma prática a partir de uma perspectiva específica (FAIRCLOUGH, 1989, p.29). É uma forma, ou um conjunto de maneiras pré-estabelecidas de representar determinada “coisa”. Assim “A ordem do discurso de uma instituição ou domínio social é constituída por todos os tipos de discursos empregados ali.”²⁹ (FAIRCLOUGH, p.1995, p.55). Nessa concepção, discurso e prática possuem uma ambiguidade na medida que referem-se ao que as pessoas estão fazendo em determinada situação e àquilo que as pessoas presumivelmente devem fazer em determinadas situações. Eles abarcam a ambos, ação e convenção.³⁰

Entretanto, tudo o que discuti até agora sobre mídia, representação, linguagem, cultura e discurso, pode passar a ideia de algo muito unitário ou homogêneo. Na verdade, todo esse processo é permeado por uma série de tensões que podem variar em intensidade e extensão. Os significados nunca são fixados permanentemente, eles possuem uma instabilidade constante. Por vezes, determinados significados predominam em detrimento de outros. Determinados discursos adquirem o caráter de “natural” ou “verdadeiro”, adquirindo mais estabilidade em detrimento de outros.

Esse revestimento de um caráter pré-discursivo ou pré-social ocorre por meio de disputas no seio da sociedade em que esses discursos são impostos. Sendo assim, a estabilidade de um conjunto de significados ou de uma ordem discursiva específica ocorre impositivamente. Existe quando há uma confluência de fatores materiais e simbólicos que contribuem para sua imposição e manutenção. Dessa maneira, o sentido está em constante disputa por grupos sociais organizados a partir de diferentes critérios (raça, sexo, classe). Portanto, o sentido é “aquilo que os interessados em administrar e regular a conduta dos outros procuram estruturar e formalizar” (HALL, 2016, p.22). Isso tudo ocorrendo em condições históricas específicas.

De acordo com Fairclough, as ambiguidades dos termos “discurso” e “prática” sugerem a necessidade de pré-condições sociais para que os indivíduos possam agir. As convenções dominantes em uma determinada sociedade exercem uma relação de força na medida em que regulam as atitudes e comportamentos dos indivíduos, delimitando o que pode ser considerado próprio e impróprio, errado e certo, normal e anormal, etc.

²⁹No original: “The order of discourse of a social institution or social domain is constituted by all the discursive types which are used there.” (Tradução própria)

³⁰Especificamente em FAIRCLOUGH, 1989, p.28.

Logo “[...] o indivíduo é capaz de agir somente na medida em que houver convenções sociais por meio das quais ele possa agir.” (FAIRCLOUGH, 1989, p.28, tradução própria)³¹. As convenções sociais agem sobre esferas nos micros espaços, inclusive nas subjetividades. Hall, Kellner e Fairclough concordam que a ação do simbólico/discursivo possui implicações profundas no campo material. Elas não ficam restritas às mentes das pessoas, mas exercem poder por meio da produção “[...] do consentimento ou pelo menos da anuência em direção a ele” (FAIRCLOUGH, 1989, p.4, tradução própria), por exemplo.³²

Agora, imaginemos um conjunto estabelecido de mídias que, em sua totalidade, constitui uma sofisticada instituição social. Operando dentro de um sistema social, sendo moldada pela sociedade e participando ativamente na construção desta (FAIRCLOUGH, 1995, p.12). Kellner percebe a existência dessa sofisticada instituição social já nos anos 1930 e 1940 nos Estados Unidos (KELLNER, 2001, p.26). Nesse momento ela já estava exercendo uma grande influência sobre a sociedade estadunidense. Já era uma poderosa força social e cultural, moldando os valores predominantes por meio do rádio, cinema, jornais, revistas, *pulp magazines*, *comic strips* e *comic books*. Essas mídias permitiam que os estadunidenses em geral tivessem acesso a uma linguagem comum. Uma série de narrativas culturais nas quais seus produtores lançavam mão de recursos linguísticos e discursivos. Som, imagem, texto e audiovisual, eram as tecnologias que na época permitiam a construção e representação dessas narrativas ao público por diversas empresas dedicadas a esses ramos.

Portanto, para pensar as mídias faz-se necessária uma concepção de poder que possa auxiliar na compreensão dessas relações. McCoy acredita que o discurso público é formado, em grande parte, por discursos veiculados pelas mídias. Segundo ele, a “[...] televisão, parece estar afetando as nossas noções, não apenas a respeito do discurso público, mas nossas próprias subjetividades”³³ (MCCOY, 1988, p.82, tradução própria). A observação dele está correta. O papel central ocupado pela televisão nas sociedades contemporâneas desde o pós-guerra é indiscutível. Porém, a pesquisa proposta aqui pretende ocupar-se da análise discursiva em torno de uma temática específica nos *comic*

³¹ No original “[...] the individual is able to act only in so far as there are social conventions to act within.”

³² No original “[...] of consent to or at least acquiescence towards it.” Ver também HALL, 2016, p.20 e KELLNER, 2001, p.11.

³³ No original “[...] television, seems to be affecting our very notions, not only of public discourse, but of subjectivity itself.”

books publicados durante a Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos. Para isso, o poder na concepção foucaultiana parece ser o mais adequado. Nessa concepção, o poder não é algo centralizado, estanque ou com um único enfoque. Ele “se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda a relação entre um ponto e outro.” (FOUCAULT, 2015, p.101).

O poder não é algo fixo, mas permeia toda a sociedade “não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares.” (FOUCAULT, 2015, p.101). O poder regula, disciplina e organiza as ações dos sujeitos desde as subjetividades até as relações sociais. O poder disciplinador presente nas esferas sociais, exercido nas mídias e pelas mídias, é o resultado da soma de estratégias discursivas praticadas por uma multiplicidade de individualidades disciplinadas (MCCOY, 1988, p.81). Para Foucault, as disputas de poder são uma constante, o próprio poder é uma repetição, uma permanência (FOUCAULT, 2015, p.101). As convenções sociais que regulam as formas como determinados tópicos ou sujeitos serão representados nas diferentes mídias são moldadas a partir de disputas e conflitos em torno da estabilização de um determinado sentido, ou conjunto de sentidos. Legitimando e produzindo identidades, representações e também regulando as relações sociais. As mídias exercem uma relação de força na medida em que são as responsáveis pela difusão massiva de discursos que legitimam a visão de grupos e estratos dominantes.

O sistema capitalista transformou o lazer e o prazer em mercadoria, em *commodities*. Possivelmente as mídias sejam o melhor exemplo disso. Evidenciei até o momento a preponderância do caráter mercadológico na indústria do entretenimento. Ainda assim, sendo o lucro o objetivo principal, seus produtos precisam ser consumidos por um público muito amplo e com uma certa frequência. Na verdade, para quem detém os meios de comunicação, quanto mais produtos seus forem consumidos, tanto melhor. A serialização dos produtos midiáticos é, portanto, um aspecto extremamente relevante dessa indústria. Produção em larga escala e em série. Por isso, entendo que sua influência é um exercício constante. Dificilmente uma pessoa consumiria um único produto dessa indústria, tampouco seriam consumidos uma única vez.

Espero que até aqui tenha ficado suficientemente claro o lugar privilegiado ocupado pelas mídias na produção da dinâmica cultural na contemporaneidade. O privilégio de produzir e disseminar constantemente uma série de discursos que em sua totalidade objetivam assegurar os valores dominantes. Uma vez que o poder emana

constantemente e repetidamente de todos os lugares, podemos pensar, juntamente com McCoy e Kellner, que essa relação opera por meio de uma forma de “ritualização”, servindo principalmente para socializar e aculturar, antes mesmo de entreter ou informar seus espectadores³⁴.

Nesse sentido, o discurso racial na propaganda nacionalista da editora *Timely* foi um dos muitos componentes de uma soma de estratégias que construíram e transformaram subjetividades, identidades e representações raciais nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Para uma compreensão mais abrangente desse complexo fenômeno, faz-se necessário explorar a relação e o espaço que as mídias ocuparam na sociedade estadunidense nesse período. Faz-se necessário também entender a rede de relações que existiu entre as agências do governo e os produtores de entretenimento, bem como a influência que essas mídias – notadamente os *comic books* – exerciam nessa sociedade.

³⁴ Ver McCoy, 1988, p.85.; KELLNER, 2001, p.11.

3. A Crise de 1929 e a Emergência da Indústria de *Comic Books* nos Estados Unidos

Para os EUA, a década de 1920 foi um período de prosperidade econômica e desenvolvimento tecnológico. Após a Primeira Guerra Mundial, os países envolvidos no conflito traçariam uma série de acordos. O Tratado de Versalhes, elaborado pelos vencedores e assinado entre as nações beligerantes, estipulava uma série de medidas impostas aos derrotados que visavam manter o equilíbrio nas relações internacionais nos anos vindouros. Desde a conferência de paz em Paris até a assinatura do tratado no palácio de Versalhes, os líderes das nações vencedoras discutiram medidas que deveriam ser tomadas para que se pudesse assegurar uma paz duradoura entre as nações, mas, que também delimitariam os contornos do mundo no pós-guerra. De acordo com IRIYE, o “mundo” pós-guerra teria começado desde então (IRIYE, 1993, p.58 e 73).³⁵

Na prática, os objetivos imediatos desse tratado, era manter a Alemanha fraca e desarmada. Para isso, territórios tomados pela Alemanha foram reanexados pelos países vencedores e a emergência de novos Estados na Europa foi fortemente incentivada. Também foram impostas uma série de penalidades de caráter econômico sobre a Alemanha, culpada quase que exclusivamente pelo conflito, afim de ressarcir a Inglaterra e a França pelos prejuízos decorrentes da guerra. Basicamente, essa seria a tônica das suas relações após a Primeira Guerra.

Voltando nossa atenção novamente para os Estados Unidos, o país estava vivendo um período de prosperidade econômica com a ampliação dos processos de urbanização e industrialização. A sociedade estadunidense dos anos 1920 estava passando por diversas mudanças sociais e, com isso, novos hábitos de consumo e lazer estavam emergindo. A extensão do ensino secundário para ambos os sexos, o direito ao voto para as mulheres, o uso do automóvel e a ampliação do consumo de petróleo e energia elétrica, são apenas alguns desses novos elementos (MORENO, 2010, S/P).

Os investimentos dos EUA na exploração de poços de petróleo e produção de borracha com o intuito de suprir a demanda interna seria outra evidência disso. De fato, sua maior atividade econômica externa durante os anos 1920 foram os investimentos que acabariam contribuindo na recuperação econômica mundial. Em 1928, o país havia fechado um acordo com a Inglaterra, França e Holanda com o objetivo de redefinir as

³⁵ Ainda sobre o Tratado de Versalhes ver BECKER, 2011.

concessões de exploração petrolífera e poder, juntamente com esses três, participar do grupo de países com “direitos primários” no desenvolvimento de campos de exploração de petróleo. Além disso, os EUA investiram na produção de borracha em regiões como a Líbia (IRIYE, 1993, p.94-95).

Não somente os investimentos mas, o comércio internacional também desempenhou um importante papel na recuperação econômica estadunidense e, conseqüentemente, na mundial. Após sofrer um profundo declínio durante os anos da guerra, o comércio internacional teria recuperado-se até a metade da década. Diferentemente dos países europeus envolvidos na guerra os Estados Unidos não havia sido atingido diretamente. A devastação da guerra implicara na perda de milhões de trabalhadores e consumidores, além de danos materiais para a Europa. Embora o comércio internacional tenha decaído substancialmente, para os Estados Unidos já havia expandido-se muito durante a guerra, permitindo que este ainda permanecesse como a principal nação exportadora. Assim, por meio da exportação os EUA proviam a Europa e outras partes do mundo com diversos bens de consumo, equipamento industrial e outros, como os filmes de *Hollywood* (IRIYE, 1993, p.95).

Em 1929, a produção estadunidense correspondia a 45% das exportações e 13% das importações mundiais, além de ser responsável por 50% da reserva mundial de ouro e 16% do comércio internacional. (IRIYE, 1993, p.116; MAGRO, 1998, p.26). Dessa forma, os Estados Unidos não haviam exercido após a Primeira Guerra Mundial apenas um papel político central. A penetração de produtos, capital e tecnologia provindos dos Estados Unidos no mercado internacional possibilitou o desenvolvimento de uma base econômica que fundamentou as relações internacionais no esforço do pós-guerra. Logo, como Iriye observa, se algo ocorresse com a economia estadunidense traria conseqüências profundas para os outros países também. Para ter uma ideia, com a eminência da crise de 1929 as cifras das importações estadunidenses cairiam entre 1929 e 1932 de 4.400 milhões para 1,323 milhões de dólares e as exportações em 60% (IRIYE, 1993, p.116).

Não me ocuparei aqui em discorrer sobre o impacto da crise de 1929 nos outros países e tampouco acerca das principais hipóteses e teorias para as suas possíveis causas. O importante é salientar que a crise de 1929 solapou a base econômica que fundamentou as relações e esforços em conjunto para reconstrução e manutenção da paz ao longo dos anos 1920. Dessa forma, alguns autores acreditam que essa crise teria

representado um desafio para o capitalismo liberal colocando-o em xeque e que as jovens democracias não foram capazes de combater efetivamente os efeitos profundos da crise, sobretudo entre aqueles mais afetados pelo desemprego e escassez de recursos, os trabalhadores.³⁶ O crescente sentimento de insatisfação acarretou o surgimento e ascensão de diversas correntes políticas como resposta às incertezas do capitalismo liberal. Segundo Moreno, nesse contexto, o fascismo e o ultranacionalismo seriam vistos como “males menores” frente a constância da ameaça comunista (MORENO, 2010, p.24).

Nos EUA, após a quebra da bolsa de valores em outubro de 1929, o desemprego cresceria de 1,5 milhões para 12 milhões até 1932. Em 1931, estimava-se que a perda de salários em decorrência do desemprego girava em torno de 80 a 90 milhões de dólares por mês. Em contrapartida, Magro nos informa que o máximo de dinheiro destinado a assistência para os atingidos pelos efeitos da crise nunca ultrapassou os 4 milhões de dólares (MAGRO, 1998, p.25). Apesar de outros países, nos Estados Unidos não havia nenhuma forma de assistência social subsidiada pelo Estado. Por conseguinte, até 1933 os principais provedores de assistência social para o enorme contingente de trabalhadores desempregados, bem como para suas famílias, eram fornecidos por associações privadas e algumas autoridades locais, o que não seria suficiente diante de tamanha demanda (MAGRO, 1998, p.25).

Entretanto, nas eleições de 1932 os estadunidenses elegeram o democrata Franklin Delano Roosevelt para a presidência. O novo presidente passaria a implementar uma série de medidas com o intuito de aquecer a economia estimulando a produção e combatendo suas consequências sobre a população, principalmente o desemprego. Por meio do estímulo à indústria, de um amplo programa de obras públicas, da diminuição da jornada de trabalho para trinta e cinco horas semanais, da criação de medidas com o objetivo de prover alguma segurança social, como o seguro desemprego, a administração Roosevelt foi marcada pelo intervencionismo econômico e forte propaganda estatal nos meios de comunicação (MORENO, 2010, p.27).

Esse pacote de medidas desenvolvido e aplicado pelo governo, mais conhecido como *New Deal*, dependia basicamente da intervenção estatal para aquecer a economia e estimular o consumo. Era um programa fundamentado na crença do subconsumo que

³⁶ Por exemplo, ver Magro, 1998, p.29.

ao ser estimulado acabaria alavancando toda a economia, diminuindo os conflitos sociais e permitindo a sua recuperação total à longo prazo (MAGRO, 1998, p.42). Até o final da década de 1930 a economia apresentaria melhoras consideráveis. Ainda assim, ao despontar o conflito na Europa em 1939, nos Estados Unidos a taxa de desemprego permanecia alta e a criação de novos postos de trabalho havia estagnado. Os estadunidenses iniciariam a década de 1940 em ritmo de recuperação econômica e com muitas incertezas pela frente (MORENO, 2010, p.27).

Entretanto, por mais irônico que possa parecer, a indústria de comunicação e entretenimento se tornou um mercado muito lucrativo em plena Depressão. Gubern acredita que a soma de diversos fatores contribuiu consideravelmente para o rápido desenvolvimento e expansão desses meios. A própria crise econômica contribuiu significativamente fornecendo um imenso público com muito tempo livre, pouco dinheiro e ansiando por distração. O desemprego endêmico contribuiu acentuando a importância social e as funções daquilo que ele denomina como “indústrias do ócio” (GUBERN, 1998, p.85). De acordo com Moreno (2010), para fugir das consequências mais imediatas da crise como a fome, dívidas, miséria e o desespero recorrente, “os meios de entretenimento, sobretudo os mais baratos, se converteram em salva-vidas, ao menos no nível moral, para o desempregado.” (MORENO, 2010, p.37). Ele ainda completa, “eram uma forma de se desconectar da dura realidade em que se vivia, ainda que fosse apenas durante uns minutos [...]” (MORENO, 2010, p.37).

Foi necessário um país desenvolvido com um amplo público alfabetizado para o assentamento de uma indústria que vendesse, basicamente, entretenimento. Os anos 1920 preparam o terreno para a emergência e a consolidação desses meios com a crise, por fim, ampliando a demanda. Para Wright, o crescimento de mercados como o das *pulp-magazines* e das *comic strips*³⁷ é uma evidência da existência de um mercado em potencial muito jovem e ainda pouco explorado (WRIGHT, 2001, p.2). O entretenimento passou a ser produzido em cadeias de montagem, com divisão de trabalho e despersonalização da obra (MORENO, 2010, p.37). Eram basicamente produtos que poderiam ser facilmente reconhecidos e rapidamente consumidos. Essas empresas estavam focadas em vender histórias permeadas de otimismo ambientadas em um mundo mais tranquilo, distante da “realidade” estadunidense desalentadora. Um

³⁷ As *pulp magazines* eram revistas baratas com histórias de diversos gêneros muito consumidas nos Estados Unidos. As *comic strips* eram as tiras de jornais, também muito apreciadas nos Estados Unidos.

mundo de narrativas simples, delimitado por uma clara dicotomia entre o bem e o mal, com o primeiro triunfando sempre sobre o segundo no final.

O desenvolvimento e aprimoramento das diferentes tecnologias de comunicação permitiram que essas histórias pudessem ser narradas de diversas formas com novos recursos que tornavam-nas ainda mais atraentes. A transição do cinema mudo para o audível, o aperfeiçoamento das transmissões via rádio, o surgimento e aprimoramento das câmeras fotográficas acelerando o processo de produção da fotografia impulsionando a fusão desta com o jornal impresso, etc.³⁸. Além disso, o declínio do comércio interno dos EUA levaria ao surgimento dos primeiros trabalhos de *marketing* e primeiras pesquisas científicas com o intuito de incutir determinados hábitos de consumo no público. Esses meios possibilitaram uma série de novas maneiras para a difusão de ofertas publicitárias. Essas vinham anexadas em jornais, revistas impressas e transmitidas também pelo rádio. Perto do início da crise de 1929, os Estados Unidos possuíam 20.766 jornais, sendo 2.333 publicados diariamente com cerca de 35.000.000 cópias vendidas. Enquanto isso, nos rádios se tornava possível a transmissão sonora de jornais diários (GUBERN, 1998, p.85).

A administração Roosevelt aplicaria esses meios de comunicação na disseminação de propagandas de esperança entre a população, mas não foi somente isso. Em seu empreendimento de combate aos efeitos da crise, o governo passou a distribuir juntamente com doações de comida e roupas, ingressos para o cinema e, posteriormente, distribuiria os *comics* entre as suas tropas no *front* (MORENO, 2010, p.37). Nesse contexto, uma poderosa indústria de comunicação e entretenimento se assentava nos Estados Unidos.

Na verdade, em um campo – a diversão e o que mais tarde veio a chamar-se de ‘meios de comunicação’ – os anos entre guerras viriam uma reviravolta [...] com o triunfo do rádio de massa e da indústria de cinema de Hollywood, para não falar da moderna imprensa ilustrada de rotogravura. Talvez não seja tão surpreendente o fato de que as gigantescas casas de exibição cinematográfica se tivessem erguido como palácios nas cinzentas cidades do desemprego em massa, pois os ingressos de cinema eram extremamente baratos, tanto os muito jovens como os velhos, mais atingidos pelo desemprego de então e depois, tinham tempo de sobra [...] (HOBSBAWM, 1995, p.106).

³⁸Elencados por Gubern. Ver GUBERN, 1998, p.86.

Agora, talvez esteja um pouco mais claro o que Kellner tinha em mente ao argumentar que antes mesmo do advento da televisão já havia uma indústria de entretenimento colonizando o lazer, estabelecida no centro do sistema de cultura e comunicação dos Estados Unidos (KELLNER, 2001, p.26). Em plena era dos meios digitais, os meios impressos podem parecer obsoletos, pouco atraentes e até mesmo irrelevantes diante da velocidade com que a informação é produzida e circula pelos meios mais modernos. Entretanto, essas mídias dominaram a primeira metade do século XX e desempenharam o papel de meios de informação, entretenimento e lazer, que atribuímos atualmente à televisão, computadores, *smartphones*, *tablets*, etc.

O meu enfoque nesta pesquisa está voltado para um produto específico da indústria cultural estadunidense, os *comic books*.³⁹ Eles teriam surgido por volta de 1934, após diversas tentativas de separar as *comic strips* dos jornais. As *comic strips* eram tiras com palavras e desenhos justapostos em sequência acompanhando as páginas de jornais. Não eram histórias fechadas de modo que o leitor pudesse iniciá-las e terminá-las na mesma edição. Eram histórias sequenciais, sendo necessário acompanhá-las em mais de uma edição. Começaram a popularizar-se por volta de 1890. Eram publicações de cunho humorístico com histórias satirizando aspectos da vida em sociedade. Justamente pelo elemento cômico essas histórias ficariam conhecidas como *funnies* ou *comic strips* (WRIGHT, 2001, p.2).

Como nos conta Moreno (2010), essas tiras eram pensadas para serem facilmente reconhecidas por um público muito amplo e por isso possuíam narrativas estereotipadas com protagonistas fixos. Embora o gênero dominante dessas histórias tenha sido o humor, durante a depressão personagens e gêneros novos foram emergindo; apareceram a aventura na selva (Tarzan), detetive (Dick Tracy), ficção científica (Buck Rogers e Flash Gordon), medieval (Príncipe Valente), velho oeste(etc. De acordo com os historiadores, as *comics strips* sofreram uma grande influência de outro entretenimento impresso muito popular, as revistas *pulp* (MORENO, 2010, p.43).

As *pulp magazines* eram uma outra forma de publicação impressa em papel barato, muito popular nos Estados Unidos. Suas principais características eram os diversos gêneros de histórias (ficção científica, aventura na selva, detetive, *western*), o preço acessível (10 ou 15 centavos), seus personagens e as capas coloridas. No início

³⁹ Conhecidos popularmente no Brasil por histórias em quadrinhos, gibis, HQs, ou simplesmente quadrinhos.

dos anos 1930 era possível encontrar cerca de 250 títulos diferentes no mercado estadunidense. Em 1929 percebe-se um intercâmbio de personagens e gêneros de histórias entre as revistas *pulp* e as *comic strips*. O formato tradicional de *comic books* com dimensões de 18x25 centímetros, em torno de 60 páginas com histórias coloridas e material publicitário, custando apenas 10 centavos que dominou o mercado de histórias em quadrinhos estadunidense ao longo dos anos 1930 e 1940 foi, de muitas maneiras, influenciado por essas publicações (WRIGHT, 2001, p. 2-5; MORENO, 2010, p.50).

Se as *comic strips* eram tiras com desenhos e palavras justapostos em sequência, as *pulp* eram histórias em grande parte com recursos textuais e algumas imagens em preto e branco ilustrando, além das capas coloridas e material publicitário. Já os *comic books*, inicialmente eram um investimento muito barato em que diversas *comic strips* eram agrupadas e republicadas nesse formato. Porém, como notam Moreno e Wright, havia um público jovem disposto a pagar por entretenimento e os investidores perceberam que para aumentar o número de vendas precisariam ir além das republicações de *comic strips*. Daí a busca constante das editoras por histórias e personagens novos (MORENO, 2010, p.53; WRIGHT, 2001, p.2)

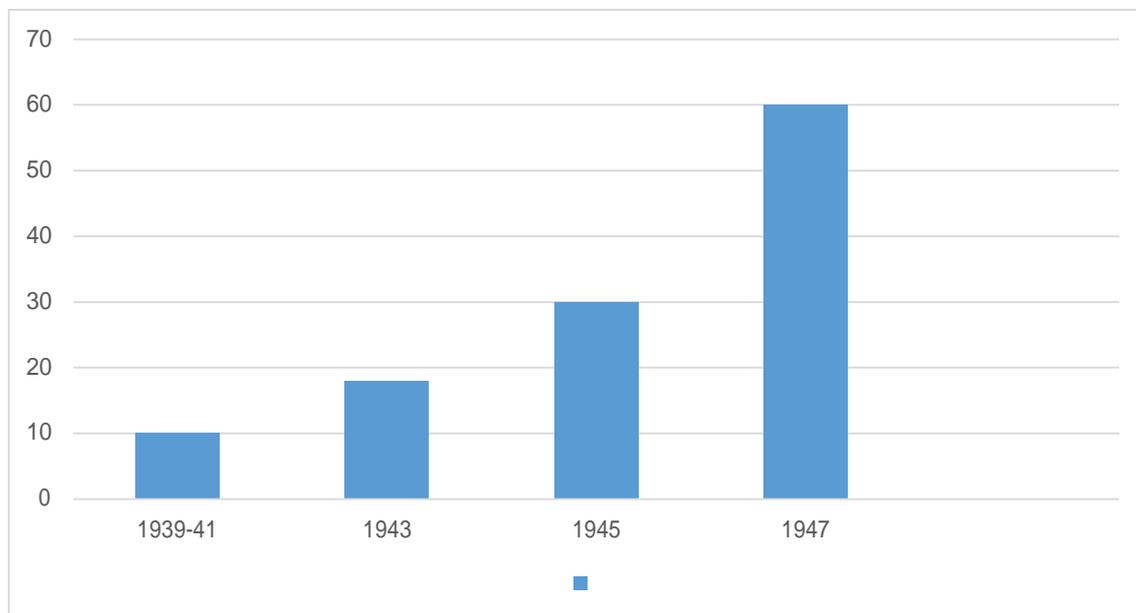
Por meio de alguns dados mais específicos sobre produção e consumo de *comics books* nos Estados Unidos, é possível ter uma ideia mais aproximada da extensão dessa relação entre as mídias – notadamente *os comic books* - e a sociedade estadunidense nesse período. Os dados a seguir foram levantados a partir de uma série de matérias de revistas, artigos acadêmicos e jornais publicados entre 1942 e 1949, tratando sobre o consumo e produção de *comic books* entre os anos de 1939 e 1949.⁴⁰

Nos três anos que antecederam a entrada dos Estados Unidos no conflito eram vendidos cerca de 10 milhões de *comic books* por mês e em 1943 esse número subiu para cerca de 18 milhões. Por volta de 1945 já estavam sendo vendidos cerca de 30 milhões de unidades. Se ambas as estimativas estiverem corretas, do inverno de 1943 até setembro de 1945 houve um aumento de 60% na produção, cerca de 12 milhões de revistas a mais do que em 1943. Por fim, em 1947 os números dobraram em relação as

⁴⁰ ZORBAUGH, Harvey. The Comics – There They Stand! The Journal of Educational Sociology, vol. 18, n.4, p.196-203, dez, 1944; MUHLEN, Nobert. The Study of Man: comic books and other horrors. Cometary, p.80-7, jan. 1949; MANNES, Marya. Junior Has a Craving. New Republic, p.20-3, feb. 1947. MARSTON, William M. Why 100.000.000 Americans Read Comics? The American Scholar, vol.13, p.35-44, inverno. 1943-44. KOBLER, John. Up, Up and Awa-a-y! The Rise of Superman, Inc. The Saturday Evening Post, 21 jun. 1941. p. 14.

estimativas de 1945. Na tabela abaixo é possível ter uma visualização melhor desses dados.⁴¹

Tabela 1 – Produção e consumo de *comic books* nos Estados Unidos entre 1939 – 1949 aproximadamente.



Fontes: ZORBAUGH, Harvey. The Comics – There They Stand! The Journal of Educational Sociology, vol. 18, n.4, p.196-203, dez, 1944; MUHLEN, Nobert. The Study of Man: comic books and other horrors. Comentary, p.80-7, jan. 1949; MANNES, Marya. Junior Has a Craving. New Republic, p.20-3, feb. 1947. MARSTON, William M. Why 100.000.000 Americans Read Comics? The American Scholar, vol.13, p.35-44, inverno. 1943-44. KOBLER, John. Up, Up and Awa-a-y! The Rise of Superman, Inc. The Saturday Evening Post, 21 jun. 1941. p. 14.

Embora os dados de consumo e produção tenham crescido exponencialmente, os dados em relação ao número de consumidores permaneceram estáveis, em torno de 70 milhões de leitores.⁴² Baseado nessas estimativas é possível especular que ao longo da Segunda Guerra Mundial houve um aumento substancial nos padrões de consumo e não necessariamente no de consumidores, ainda que provavelmente tenha ocorrido também, mas em menor escala. Portanto, a importância das histórias em quadrinhos na sociedade

⁴¹Segundo os próprios autores desses artigos esses dados foram levantados a partir de pesquisas de mercado desenvolvidas por uma companhia estadunidense especializada. Ver VANDERBILT, 1945, p.8; MARSTON, 1943, p. 35 e MUHLEN, 1949, p.81.

⁴²Esses autores parecem ter consultado a mesma pesquisa de mercado para obter os dados em relação ao número de consumidores. O que é bem provável, porque muitos dos dados apresentados são idênticos. Uma vez que, em 1943 com 30 milhões de *comics* vendidos por mês havia cerca de 70 milhões ou mais de leitores, como o próprio Marston afirma, muito provavelmente, em 1945 e 1947 o número de consumidores tenha aumentado ainda mais.

estadunidense só aumentou ao longo da primeira metade da década de 1940. Os números a respeito do consumo de histórias em quadrinhos apresentados correspondem a praticamente metade da população estadunidense desse período.⁴³

Em 1943, o criador da *Wonder Woman* (Mulher Maravilha), William Marston, publica um artigo intitulado “Porque 100. 000. 000 de americanos leem quadrinhos?”⁴⁴. Nesse artigo, Marston nos informa que cada *comic book* era lido por 4 ou 5 pessoas. A troca ou empréstimo de quadrinhos entre amigos e familiares parece ter sido um hábito comum entre os estadunidenses “[...] porque aquelas pessoas que consomem revistas em quadrinhos em grandes quantidades têm o hábito de passar os seus tesouros para os seus amigos.”, nos informa um artigo da revista *Yank* (1945).⁴⁵ Outra evidência no artigo de Marston “Se alguns jovens azarados não conseguem manter os quadrinhos longe do pai [...]”⁴⁶ Mannes nos dá ainda mais detalhes “esses livros raramente são jogados fora; eles são preservados, emprestados, trocados *ad infinitum*.”.⁴⁷

Além disso, dados específicos apresentados pelos diferentes autores ajudam a conhecer os diferentes perfis de consumidores. Na pesquisa de mercado cujos números foram utilizados por mais de um autor, os dados foram coletados tendo como base a idade e o sexo dos consumidores. Na tabela abaixo é possível observar esses dados dispostos de forma mais objetiva.

Tabela 2- Relação sobre o consumo de quadrinhos por sexo e faixa etária nos EUA em 1945.

Idade	Homens (%)	Mulheres (%)
6 a 11 anos	95	91
12 a 17 anos	87	81
18 a 30 anos	41	28

⁴³ Em torno de 135 milhões de estadunidenses segundo a revista *Yank*.

⁴⁴ No original: “Why 100.000.000 americans read comics?”. (Tradução própria)

⁴⁵ “[...] because people who go in for comics magazines in a big way have a habit of passing their treasures on their pals.”, VANDERBILT, 1945, p.8 (Tradução própria)

⁴⁶ “If some unlucky youngsters can’t get the funnies away from Dad [...]”, MARSTON, 1943, p. 35 (Tradução própria)

⁴⁷ “[...] these books are rarely thrown away; they are preserved, loaned, ‘swapped’ ad infinitum.”, MANNES, 1947, p.20 (Tradução própria)

Fonte: VANDERBILT, Sanderson. *The Comics. Revista Yank*, n.23, novembro. 1945.

Ao que tudo indica, Muhlen consultou a mesma pesquisa apresentada pela revista *Yank* e suas informações ajudam a complementar os dados dispostos na tabela. Segundo ele, esse número de meninos e meninas na faixa dos 6 a 11 anos liam em média 15 *comic books* por mês. Os adolescentes, na faixa dos 12 aos 17, liam pelo menos 12. Esses dois grupos compunham o grupo majoritário de leitores e não apenas em proporção, mas também na intensidade de consumo. Os adultos na faixa etária dos 18 aos 30 anos são apresentados como leitores regulares. Eram considerados como leitores regulares aquelas pessoas que liam em torno de 6 ou mais *comic books* por mês. Assim, crianças e adolescentes consumiam pelo menos o dobro do que os adultos (MUHLEN, 1949, p.81).

Outros estudos foram realizados tendo como base também ocupação, escolaridade e renda. Neste último caso, os lares considerados mais pobres com renda abaixo de 2.000 dólares por ano liam mais *comics*, cerca de 29%, enquanto que os lares mais abastados com renda anual de 5.000 dólares ou superior liam menos. Os *comic books* eram uma leitura presente em 3 de cada 4 lares estadunidenses e em 2 desses eram a única opção de leitura (MANNES, 1947, p.20 e 22). Em relação ao nível de escolaridade, 25% dos adultos com o ensino elementar completo, 27% dos adultos com ensino médio completo e 16% dos adultos com ensino superior completo eram leitores regulares.

Mannes nos conta que as donas de casa e os professores eram grupos que se abstinham dessas leituras. Entretanto, Muhlen fornece a informação de que 12% dos professores de escola figuravam entre os consumidores regulares. Zorbaugh corrobora esse número e complementa com a informação de que 17% das donas de casa também eram consumidoras regulares (MUHLEN, 1949, p.81; ZORBAUGH, 1944, p.199-200). Marston nos dá um pequeno indício de que mesmo não compondo um expressivo grupo de leitores, as donas de casa ainda assim poderiam ter algum tipo de contato com essa leitura “[...] se as crianças mais novas não podem ler os textos e não puderem pedir para

a mamãe lê-los [...]”.⁴⁸ Em relação a ocupação, os números de consumo seguem bastante significativos: 38 % da mão de obra não especializada e 35 % dos gestores e donos do próprio negócio consumiam regularmente (MANNES, 1947, p.22).

Os *comic books* também estavam presentes entre os hábitos de consumo das forças armadas. Eles “são devorados em grandes quantidades pelos homens em nossas forças armadas.”, diz Zorbaugh.⁴⁹ Cerca de 44% dos homens nos campos de treinamento liam *comics* regularmente e 13% ocasionalmente. Nas lojas do exército no território estadunidense (Post Exchange, ou simplesmente PX’s), os *comics books* alcançavam números de vendas dez vezes maiores que algumas das revistas mais famosas da época, como *The Saturday Evening Post*, *Life* e *The Reader’s Digest*. Além disso, Zorbaugh nos conta que “No exterior, nossos homens clamam tão alto por histórias em quadrinhos que a Marinha recentemente cedeu um precioso espaço nos navios para numerosos fardos de quadrinhos destinados aos nossos rapazes em *Midway*”.⁵⁰

Em uma seção de cartas dos leitores na edição #30 da revista *BOY Comics*, um menino escrevendo do *Brooklyn* conta “Meu irmão está na marinha, e eu envio para ele muitos *comic books* [...]” Os soldados também podiam receber *comic books* enviados de casa por amigos ou familiares. Ainda na mesma seção, lemos de outro leitor de *Ohio*: “Não há lugar em nosso B-26 em que ‘Boy Comics’ não possa ser encontrado.”. E por fim, outro leitor:

É a minha opinião e a de todos os outros membros do quartel agora que estou lendo *Boy Comics*, nós realmente escapamos dos rigores da vida militar. *Boy Comics* é passado de beliche em beliche, e acredite em mim, há uma longa lista de espera.⁵¹

⁴⁸ “[...] if the younger children can’t read the captions and can’t Mommie to read them [...], MARSTON, 1943, p.35 (Tradução própria)

⁴⁹ “[...] are devoured in large quantities by the men in our armed forces.”, ZORBAUGH, 1944, p.198 (Tradução própria)

⁵⁰ “Abroad, our men clamor so loudly for comic books that the Navy recently gave precious shipping space to several bales of books for the boys on Midway.”, ZORBAUGH, 1944, p.198-99 (Tradução própria).

As Ilhas Midway a que o autor faz referência ficam localizadas no norte do Oceano Pacífico, a noroeste do Havaí. Foi palco de batalhas entre os soldados estadunidenses e as tropas japonesas seis meses após o ataque a *Pearl Harbor*. DOWER, p.115

⁵¹ “My brother is in the Navy, and I send him many comic books [...]”; “There wasn’t a place on our B-26 that ‘BOY-Comics’ couldn’t be found.”; “It’s the opinion of myself, and all other members of the Army Barracks that I’m now in that in Boy Comics, we really scape from the rigors of Army life. Boy Comics are passed from bunk to bunk, and belive me, there’s a long waiting list.” (Tradução própria). As cartas podem ser conferidas na íntegra na seção de cartas em *BOY Comics*. Lev Gleason Publications. nº 30, oct 1946.

Embora os dados apresentados não deixem dúvidas a respeito da popularidade dos *comic books* entre membros do exército, marinha e da aeronáutica estadunidense⁵², talvez entre os militares de patente mais alta eles não fossem muito bem vistos. Escrevendo da Europa para o *New York Times*⁵³, o tenente J.G. critica enfaticamente a atitude do governo ao incluir vários títulos de *comic books* entre as revistas enviadas para os soldados do exército e da marinha no exterior. Ele demonstra-se perplexo diante dessa atitude e questiona: “O governo está tentando criar uma nação de leitores de 2 anos de idade?”⁵⁴ Para ele, o fornecimento de *comic books* para os soldados “[...] certamente não é uma maneira de produzir militares inteligentes.”⁵⁵

Quatro dias após a publicação da carta do tenente J.G apareceu uma resposta enviada por outro leitor.⁵⁶ Ele reconhece três qualidades fundamentais que atraem tanto os soldados. Embora seja verdade que muitos deles leiam “para ‘escapar’ dos problemas que os cercam é igualmente verdade que a maioria dos amantes de histórias em quadrinhos consideram esses livros uma boa fonte de diversão.”⁵⁷ Era uma forma de se divertir, literalmente se entreter escapando, ainda que por um tempo limitado, dos problemas cotidianos, seja no front ou em casa. Por fim, “Eu acredito que esses livros são lidos porque eles são tão fáceis de digerir”.⁵⁸

As razões para tamanha popularidade dos *comic books* entre crianças, jovens e adultos, civis e militares, estadunidenses parece não diferir muito. Distração e diversão barata, de fácil acesso e leitura simples. De 189 revistas aprovadas pelo exército que poderiam ser distribuídas entre as tropas sem qualquer censura em relação ao seu conteúdo, aproximadamente 50 títulos eram de *comic books*. Publicada no jornal *New*

⁵² Diferentes fotógrafos (as) registraram com suas câmeras momentos de lazer em que militares estadunidenses são flagrados durante sua leitura de *comic books*. É o caso das fotografias no anexo A em que soldados em uma trincheira na Bélgica, um marinheiro a bordo do destróier SS Duran e um paraquedista em um campo de treinamento na Geórgia, entretêm-se com a leitura de *comic books*. Além disso, a fotografia IV apresenta um avião bombardeiro com uma gravura de *Superman* colada na fuselagem. Todos esses registros evidenciam de forma mais contundente que os *comic books* e seus personagens não apenas estiveram presentes nos mais diferentes contextos em que soldados estadunidenses estiveram presentes, mas foram consumidos em larga escala por eles.

⁵³ Nudes Preferred. *New York Times*, 02 ago. 1944. Letters to the Times, p.14

⁵⁴ “Is the government trying to create a nation of literary 2-year-olds?” (Tradução própria)

⁵⁵ “[...] is certainly no way to produce an intelligent military.” (Tradução própria)

⁵⁶ ‘Comics’ Have a Place. *New York Times*, 06 ago. 1944. Letters to the Times, p.76

⁵⁷ “[...] to ‘escape’ from the troubles of their surroundings, it’s equally true that the majority of the comic-book followers think these books a good source of enjoyment.” (Tradução própria)

⁵⁸ “I believe these books are read because they are so easy to digest.” (Tradução própria)

York Times, a lista contém publicações bem diversas com histórias de detetive, policial, velho oeste, aventura na selva, super-heróis, entre outros.⁵⁹ De acordo com a própria matéria do jornal e o artigo de Zorbaugh, essa lista foi aprovada mediante pressão exercida por meio de acusações contra o exército, o qual estaria exercendo censura sobre o material de leitura destinado aos soldados. Essa lista substituíra uma anterior com apenas 18 revistas aprovadas. O artigo do *Times* afirma que essa seleção foi realizada a partir de pesquisas e levantamentos feitos entre os próprios soldados que estavam nos campos de treinamento nos Estados Unidos e no *front* (SHALETT, 1944). Com essa medida, o Departamento de Guerra tinha como objetivo dissipar as acusações recentes de censura sobre o material de leitura para os soldados.

Embora isso não significasse que todos os títulos estariam disponíveis nas PX's ou que seriam enviados imediatamente para as tropas no exterior, significava duas coisas pelo menos. Esses títulos eram muito populares entre os soldados estadunidenses em casa e no exterior e, que muito provavelmente, esses títulos foram comprados pelo exército em larga escala e distribuídos entre as tropas nos Estados Unidos e no *front*. Além disso, os soldados poderiam fazer uma assinatura individual de qualquer título de sua preferência, mas este precisaria passar pela supervisão de seu superior. Entre os vários títulos dessa lista figuram alguns da *National Allied* como *Action Comics*, *Detective Comics* e *All American Comics*. Outros da editora Fawcett, como *Whiz Comics*, *Captain Marvel* e *Captain Marvel Jr.* E também da editora *Timely* com *Marvel Mystery*, *Captain America* e *Human Torch*. Todos esses eram títulos de revistas com histórias de super-heróis (SHALETT, 1944).

Esse entretenimento relativamente novo até então havia conquistado um público muito amplo e diversificado. Quaisquer que fossem as histórias, anúncios ou propagandas em seu conteúdo, certamente atingiram um público enorme, mais da metade da população estadunidense. É claro que além dos *comic books* havia também o rádio e o cinema, entretenimentos baratos que faziam parte da indústria de entretenimento estadunidense. Entretanto, os *comic books* possuíam uma série de características específicas que os tornavam particularmente interessantes para fins propagandísticos. Marston comenta sobre a eficiência dessas histórias em quadrinhos no estabelecimento de um contato em comum com um vasto número de pessoas (MARSTON, 1943, p. 38). Em 1943, ele havia percebido a potencialidade das histórias

⁵⁹SHALETT, Sidney. *189 Magazines Put on New Army List*. *New York Times*, 20 jul. 1944. p.8

em quadrinhos no estabelecimento de conexões com um público muito amplo. É uma característica elementar das mídias na contemporaneidade que, pelo que foi visto até então, precedeu a emergência da televisão nos Estados Unidos.

Marston vê as histórias em quadrinhos como “meios” de fazer contato com milhões de pessoas. Para ele, essas mídias ofereciam uma possibilidade ímpar para o estímulo de atitudes e comportamentos nos consumidores. Ele descreve uma série de possibilidades “pedagógicas” que poderiam ser exercidas pelos quadrinhos sobre os jovens. Isso, porque segundo ele “A força moral pedagógica desse novo tipo de história é mais poderosa do que os velhos apelos para o interesse pessoal.”⁶⁰ (MARSTON, 1943, p.40-41). As narrativas gráficas contidas nos *comics books* possuíam uma espécie de força pedagógica poderosa que poderia ser utilizada para o “bem”. Essas histórias teriam a capacidade de estimular certos interesses e desejos nos jovens. Sobretudo, as histórias de super-heróis que poderiam estimular determinados desejos considerados “saudáveis” por ele (MARSTON, 1943, p.40).

Direcionando-se ao leitor, ele questiona: “Você quer que ele (ou ela) cultive objetivos de fracos, atitudes afeminadas? [...] O desejo de ser tornar superforte é um desejo saudável [...]” (MARSTON, 1943, p.40).⁶¹ Ele acreditava que os quadrinhos ofereciam a melhor chance que as crianças teriam para o seu próprio desenvolvimento na sociedade, exatamente por estimular “o desejo natural das crianças para enfrentar e superar obstáculos, particularmente os maus [...]”.⁶² Em outro artigo sobre quadrinhos, escrito anos mais tarde, o autor afirma que há evidências de que as mídias têm efeitos diretos na mente e comportamento do público. Porém, nesse artigo o autor está argumentando que os quadrinhos poderiam ser perigosos por estimular comportamentos violentos e até mesmo formar cidadãos autoritários ao invés de democráticos (MUHLEN, 1949, p.84-5).

Em outro texto, dessa vez publicado anteriormente na Alemanha, em uma publicação semanal da SS, um autor desconhecido ataca um dos criadores de *Superman*, Jerry Siegel. Alguns autores atribuem a autoria dessa publicação ao próprio ministro da

⁶⁰ No original: “The moral force of this new type of story taching is stronger far than the older appeal to self-interest.” (Tradução própria)

⁶¹ “Do you want him (or her) to cultivate weakling’s aims, sissified atitudes? [...] The wish to be super-strong is a healthy wish.” (Tradução própria).

⁶² “[...] by stimulating the child’s natural longing to battle and overcome obstacles, particularly evil ones [...]” idem, p.40 (Tradução própria).

propaganda de Hitler, Joseph Goebbels.⁶³ Irritado com a publicação de uma história em que *Superman* derrota sozinho a Alemanha nazista, inclusive o próprio *Fuhrer*, Goebbels teria escrito o texto acusando Siegel de usar seu personagem para fins escusos.⁶⁴

Ele trabalha na obscuridade, de maneiras incompreensíveis. Ele clama ‘Força!’, ‘Coragem!’ e ‘Justiça!’, aos nobres anseios das crianças americanas. Ao invés de aproveitar a oportunidade para encorajar virtudes verdadeiramente úteis, ele semeia ódio, superstição, mal, preguiça e criminalidade em seus jovens corações.⁶⁵

Apesar do tom agressivo, é possível notar que o autor, presumivelmente Goebbels, estava ciente da capacidade do personagem em influenciar o público. Antes da guerra, Mussolini já havia banido da Itália todos os personagens de *comic strips* e *comic books*, a começar por *Flash Gordon* acusado de promover propaganda estadunidense (ZORBAUGH, 1944, p.203).⁶⁶ Juntamente com os demais dados apresentados e as observações do próprio Marston, essas informações evidenciam de forma mais simples e contundente aquilo que foi discutido anteriormente a respeito das mídias. Sua relação com a sociedade é uma relação de força e poder exercida por meio de seus produtos sobre a população. As mídias estabelecem conexões entre o público e o privado, mas especialmente, entre seus produtores e os indivíduos consumidores, transmitindo os discursos daqueles a estes, muitas vezes com uma outra roupagem de entretenimento, informação, etc. Elas constroem e sustentam saberes acerca da sociedade, do mundo, das identidades individuais e de grupo.

Embora os estudos sobre mídias, como os de Kellner, tenham sido desenvolvidos posteriormente, os produtores de entretenimento e o governo estadunidense já haviam percebido essa relação, nos seus próprios termos e de acordo com os seus interesses particulares, é claro. O principal aspecto é que já havia algum

⁶³ Por exemplo WEINER; FALLWELL, 2011, p.465.

⁶⁴ Publicado originalmente em *Das Schwarze Korps*, 25 abril 1940, p.8.

⁶⁵ No original “He works in the dark, in incomprehensible ways. He cries ‘Strenght! Courage! Justice!’ to the nobles yearnings of American children. Instead of using the chance to encourage really usefull virtues, he shows hate, suspicion, evil, lazines, and criminality in their Young hearts.” Esse trecho foi retirado de uma tradução para o inglês do artigo original. Disponível em <<http://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/superman.htm>>. Acesso em: 28 de Abr, 2017. (Tradução própria)

⁶⁶ Além de países europeus, os *comic books* e seus personagens eram exportados para o Canadá e países da América Latina. No Brasil muitas narrativas produzidas e comercializadas pela *Timely* foram publicadas durante esse período em revistas como “O Guri”, “Gibi Mensal” e “Globo Juvenil”. Ver anexo B.

entendimento nos anos 1940 de que as mídias poderiam exercer influência sobre a sociedade.⁶⁷ Independente se essa influência era considerada positiva ou negativa. Havia a possibilidade e isso era tudo o que o governo e alguns donos de editoras de *comic books* precisavam.

3.2 Regulando o Entretenimento: as ações do O.F.F e OWI

O ataque surpresa a *Pearl Harbor* na manhã de 7 de dezembro de 1941 foi o ponto decisivo para a entrada dos Estados Unidos na guerra ao lado dos Aliados. De muitas maneiras, esse foi um episódio traumático para os estadunidenses. Crianças, jovens e adultos foram tomados pelo temor de que poderiam sofrer outro ataque a qualquer momento. A opinião pública estadunidense, que até o momento estava dividida entre os isolacionistas e os favoráveis a intervenção, concentrou-se na vingança contra o ataque japonês (TUTTLE, 1993, p.5).

A administração Roosevelt vinha encontrando dificuldades para conseguir angariar o suporte da opinião pública por haver uma desconfiança generalizada nos Estados Unidos em relação a qualquer forma de propaganda governamental devido as experiências recentes com uso de técnicas de propaganda pelos regimes fascistas na Alemanha e na Itália. Além disso, a própria experiência anterior dos Estados Unidos com agências do governo durante a Primeira Guerra Mundial havia deixado uma sensação de frustração. Porém, o suporte em massa da população ao esforço de guerra na Europa e no Pacífico seria fundamental. O governo e suas agências de informação desenvolveram diversas estratégias para monitorar a opinião pública. A reação do público às notícias sobre a guerra e à propaganda inimiga eram acompanhadas de perto. Diversas agências privadas especializadas em pesquisas de opinião pública e de mercado contribuíram com o governo “mostrando como explorar algumas das áreas de maior necessidade do público [...]” (KEITH, 1942, p.208).⁶⁸

Chapman et al. (2015), discutindo sobre propaganda e o mercado de quadrinhos nesse período, apresenta uma série de análises baseadas em fontes a que tiveram acesso, demonstrando quão atentos estavam os empresários e o governo às possibilidades

⁶⁷Embora o artigo de Muhlen tenha sido publicado já no final dos anos 1940, as pesquisas a que ele se refere foram realizadas anos antes entre 1941 e 1944.

⁶⁸“[...] shown the way in exploring some of the áreas of greatest public need [...]” (Tradução própria).

oferecidas pelo vasto mercado de quadrinhos nos Estados Unidos. Um artigo publicado em *The Printer's Ink* em 1935, citado por eles, elenca os elementos que atraíam os leitores nessas histórias. Histórias simples, contadas de forma concisa e com elementos de ação, eram considerados os principais fatores para o sucesso desse tipo de publicação (CHAPMAN et al., 2015, p.101-102). Lembremos que os personagens fixos foram uma invenção anterior aos *comic books*, mas que esses seguiram com essa tradição. Isso mantinha os personagens facilmente reconhecíveis permitindo o desenvolvimento de uma identificação e empatia maior entre o público e os heróis.

Entretanto, o que chama mais atenção não é o fato de os empresários estarem cientes dessas possibilidades e usos oferecidos pelos quadrinhos. Outrossim, o fato de que o governo estadunidense também estava bem atento para os *comic books* e sua capacidade como veículo propagandístico. O governo manteve um escritório para monitoramento e disseminação de informações, em inglês “Office of Facts and Figures”, ou simplesmente “OFF”. Esse escritório abrigava uma série de agências incumbidas, entre outros, de monitorar a própria população dos Estados Unidos, as informações sobre a guerra que chegavam até essa população e como ela reagia aos desdobramentos da guerra. Investigavam também quais os impactos da propaganda inimiga sobre a população, etc.

Na verdade, a criação e manutenção desse escritório e das agências subjacentes fazia parte de um grande esforço do governo que tinha como objetivo principal controlar e regular as informações e combater a propaganda inimiga. De acordo com Keith Kaine - em um artigo publicado no verão de 1942 - desde 7 de dezembro de 1941 o governo havia feito progressos substanciais em outros campos de batalha além do bélico. Esses progressos estavam no desenvolvimento de “[...] mecanismos e técnicas na obtenção de informações para uso na batalha da mente.” (KAINE, 1942, p.207).⁶⁹

Entre as agências que compunham o OFF estava a Agência de Inteligência “The Bureau of Intelligence”. As operações desenvolvidas por essa agência eram divididas em duas categorias, “The Source Materials Division” e “The Information Channels Division”. Ambas as divisões tinham como enfoque o monitoramento de informações sobre a guerra. Entretanto, a primeira tinha um objetivo mais externo, enquanto os objetivos da segunda estavam totalmente voltados para o interior das fronteiras

⁶⁹ No original: “[...] the facilities and techniques for obtain information for using in the battle of the mind.” (Tradução própria)

estadunidenses. Ainda, nas palavras de Kaine, essa divisão estava especificamente incumbida de analisar:

[...] o conteúdo de importantes canais de comunicação para determinar o efeito da propaganda inimiga nesses canais, como o público está sendo informado ou desinformado em relação a guerra, e qual o contexto em que as notícias, informações, declarações oficiais, etc.; estão sendo transmitidas ao público (KAINE, 1942, p.215).⁷⁰

Entretanto, as atividades dessa divisão não se esgotavam aí.

Esta divisão analisa revistas e editoras, a imprensa, o rádio – especialmente os noticiários, programas com comentaristas, e as partes referentes a guerra em programas de entretenimento – os filmes, desenhos, quadrinhos, e publicações pictóricas (KAINE, 1942, p.215).⁷¹

Embora o termo *comics* (quadrinhos) possa estar mais relacionado com as tiras de jornais, Chapman indica que os *comic books* também estavam entre os “canais” monitorados por essa divisão. Foi desenvolvido um guia para os donos e editores de revistas nos Estados Unidos. Como ela observa, a impossibilidade de averiguar o imenso número de revistas e de *comic books* publicados mensalmente levou ao desenvolvimento desse guia denominado *Magazine War Guide* (CHAPMAN et al., 2015, p. 105). Os relatórios a que esses autores tiveram acesso citam informações sobre a necessidade do desenvolvimento de um guia semelhante destinado especificamente para as editoras de *comic books*. Apoiar as campanhas promovidas pelas agências do governo não era apenas um ato de patriotismo ou ideológico. No caso das editoras de *comic books*, havia uma série de benefícios oferecidos em troca da sua cooperação. No caso da editora *Timely*, na quase totalidade de suas publicações poderiam ser encontrados bônus de guerra, incentivos para reciclagem e diversas formas de suporte ao governo dos Estados Unidos. Em contrapartida, nenhum dos parentes de Goodman -

⁷⁰No original: “[...] the content of the important channels of communication to determine the effect of enemy propaganda in the channels, how the public is being informed or misinformed in relation to the war, and in what context News, information, official statements, etc; are being passed on to the people.” (tradução própria)

⁷¹No original: “This Division examines magazines and group publications, the press, the radio – especially newscasts, commentator programs, and the war related portions of entertainment programs – the films, cartoons, comics, and pictorial publications.” (tradução própria)

dono da editora *Timely* - que haviam sido recrutados para o exército foram enviados ao *front* (MORENO, 2010, p.107-108).

Diante das dificuldades encontradas pelo governo na disseminação de propagandas que promovessem o apoio a ele, adotou-se uma “estratégia da verdade”. Conforme Howell, isso significava “disseminar informação para o público enquanto [o governo] se abstém de tentativas de persuadi-lo diretamente.” (HOWELL, 1997, p.795).⁷² Nas palavras do diretor assistente do Gabinete de Inteligência, desde o ataque a *Pearl Harbor*, o objetivo foi “promover a disseminação de tanta informação quanto for possível sobre o esforço geral de guerra, enquanto evita-se qualquer publicação que possa ajudar e tranquilizar o inimigo.” (KANE, 1942, p. 210).⁷³ Fornecer informação ao público não significava obter o apoio deste, certamente não havia garantias de que uma vez informado o público apoiaria o governo e suas políticas. O esforço de guerra demandaria muitos sacrifícios com grandes perdas materiais e humanas. E, a menos que estivesse informado, o público não poderia compreender a “magnitude” do programa de guerra desenvolvido pelo governo e, conseqüentemente, não estariam prontos para os eventuais sacrifícios “adicionais” decorrentes de uma guerra total⁷⁴.

Quando em guerra, um Estado de tradição liberal, como o caso dos Estados Unidos, acaba enfrentando um problema elementar, mas de fundamental importância para qualquer perspectiva de vitória. A fundamentação de uma obrigação política comunitária e a justificativa para que os indivíduos que compõem o corpus social, ou seja, seus cidadãos arrisquem suas vidas e tirem a de outros homens na defesa do Estado. Os autores liberais, conforme Walzer, deixam dúvidas quanto o desenvolvimento efetivo da fundamentação de qualquer obrigação com uma comunidade política (WALZER, 1970, p. 97-98). Partindo dessa perspectiva, Westbrook demonstra que na tentativa de explorar possíveis elementos individuais das vidas dos estadunidenses no intuito de mobilizá-los na defesa do Estado, foram elencados temas como obrigações pessoais para com “as famílias, as crianças, os pais, os amigos, e geralmente, com um ‘Estilo de Vida Americano’ definido como uma rica

⁷²“[...] to disseminate information to the public while the government refraining from attempts to persuade directly.” (Tradução própria)

⁷³“[...] promoting the dissemination of as much information as possible on the general war effort, while avoiding any publication which would give aid and comfort to the enemy.”. (Tradução própria)

⁷⁴ United States. OWI. Bureau of Motion Pictures. Government Information Manual for The Motion Picture Industry. Washington D.C. 1942, S/P.

experiência individual [...]” (WESTBROOK, 1990, p. 590-92)⁷⁵. Esses elementos foram cruciais na campanha de mobilização dos estadunidenses em um esforço conjunto de defesa e apoio ao governo.⁷⁶

Nesse sentido, para mobilizar uma “comunidade imaginária” com 135 milhões de habitantes diante dos desafios que se apresentavam, os meios de comunicação seriam imprescindíveis. Em 13 de junho de 1942, sob decreto presidencial foi criado o Escritório de Informação de Guerra (OWI). De acordo com esse decreto, ele foi criado “Em reconhecimento ao direito do povo Americano e de todos os outros povos de se opor aos agressores nazistas sendo verdadeiramente informados sobre os esforços comum de guerra [...]”.⁷⁷ Esse órgão abarcaria os deveres e poderes antes conferidos a outras agências como o O.F.F. e ficaria responsável pelas informações que circulavam dentro e fora das fronteiras estadunidenses. O escritório seria comandado por um diretor escolhido diretamente pelo presidente Roosevelt “O diretor deverá desempenhar e cumprir suas funções e deveres sob a direção e supervisão do Presidente.”⁷⁸ Entre as atribuições e responsabilidades do diretor figurava:

Formular e executar, por meio do uso da imprensa, rádio, cinema e outros meios, programas informativos designados para facilitar o desenvolvimento de uma compreensão bem informada e inteligente, em casa e no exterior, a respeito do status e progresso do esforço de guerra e das políticas, atividades e objetivos do governo em relação à guerra.⁷⁹

Esse órgão governamental não apenas abarcava agências preexistentes, como o O.F.F., ocupadas com assuntos de propaganda e informação, mas ampliou os escopos e atividades já desenvolvidos por estas. Por exemplo, além de todo esse esforço

⁷⁵ “[...] to families, to children, to parents, to buddies, and generally, to an ‘American Way of Life’ defined as a rich private experience [...]” (Tradução própria)

⁷⁶ Ver BLUM, 1976, p.

⁷⁷ “In recognition of the right of the American people and of all other peoples opposing the Axis aggressor to be truthfully informed about the common war effort [...]”. United States. Executive Order, de 13 de junho de 1942. Consolidating Certain War Information Functions into an Office of War Information. (Tradução própria)

⁷⁸ “The diretor shall discharge and perform his functions and duties under the direction and supervision of the President.”. United States. Executive Order, de 13 de junho de 1942. Consolidating Certain War Information Functions into an Office of War Information. (Tradução própria)

⁷⁹ “Formulate and carry out, through the use of press, radio, motion picture and other facilities, information programs designed to facilitate the development of an informed and intelligent understanding, at home and abroad, of the status and progress of the war effort and of the war policies, activities and aims of the government.” United States. Executive Order, de 13 de junho de 1942. Consolidating Certain War Information Functions into an Office of War Information (Tradução própria).

relacionado a produção, vigilância e regulação de informação, o OWI também se ocupava em “Revisar, limpar e aprovar todos os programas propostos de rádio e cinema patrocinados pelos departamentos e agências de governo”.⁸⁰ Em artigo escrito pelo próprio diretor Elmer Davis e publicado na primavera de 1943, ele reconhece que os projetos desenvolvidos sob sua supervisão poderiam ser denominados também como propaganda governamental direcionada aos estadunidenses e não contra o inimigo. Também admite que “‘Propaganda’ é uma palavra com mau cheiro neste país [...]” (DAVIS, 1943, p.9).⁸¹

Porém, o diretor Davis, que já possuía uma vasta experiência acadêmica e no mercado de notícias, entendia que a propaganda era um instrumento que embora tenha sido utilizado para fins escusos e não democráticos poderia ser empregado também de forma proveitosa. Mas o que garantiria o uso “correto” dessa ferramenta? Para ele, era exatamente a estratégia em que consistia todo o trabalho das agências de informação do governo estadunidense, ou pelo menos aquilo que eles expressavam publicamente, a “verdade”.

Como pôde ser visto, diante da má reputação da propaganda governamental nos Estados Unidos, o governo decidiu adotar a estratégia da “verdade”. Alegavam que seu único objetivo era fornecer o máximo de informações que pudessem ajudar as pessoas a ter um entendimento claro do conflito. “Nós estamos usando a verdade, e nós vamos usá-la para terminar a guerra vitoriosamente; porque nós sabemos o que irá acontecer com o povo Americano se nós perdermos.” (DAVIS, 1943, p.9),⁸² Davis, na introdução de seu artigo, apresenta a propaganda como um complemento do esforço de guerra. A propaganda não se trata apenas de elencar argumentos plausíveis baseados nas demandas de cada caso, mas de agir sobre os sentimentos dos indivíduos, persuadindo-os. Porém, no decorrer de seu texto ele passa a apresentá-la com outros termos além da argumentação baseada no “bom uso” dela.

Para o governo a produção e disseminação de propaganda era uma forma de educar a população estadunidense. Não há qualquer questionamento em relação a natureza desse conteúdo, apenas a garantia de que ainda que eles estivessem fazendo

⁸⁰ “Review, clear and approve all proposed radio and motion picture programs sponsored by Federal departments and agencies.” United States. Executive Order, de 13 de junho de 1942. Consolidating Certain War Information Functions into an Office of War Information (Tradução própria),

⁸¹ “‘Propaganda’ is a word in bad odor in this country [...]” (Tradução própria).

⁸² “We are going to use the truth, and we are going to use it toward the end of winning the war; for we know what would happen to the American people if we lose it.” (Tradução própria).

algum uso equivocado desse instrumento, as pessoas estariam vendo, lendo e ouvindo apenas “do jeito que parece para nós, e se isso parece de outras maneiras a mais alguém, neste país não há lei contra ele se levantar e dizê-lo no Congresso, ou no rádio, ou nos jornais, ou em uma opereta. ” (DAVIS, 1943, p.9)⁸³

Embora tenha defendido o uso da propaganda pelo governo dos Estados Unidos, o discurso de Davis nos fornece alguns de seus conceitos em relação a natureza da propaganda. Quando se refere ao uso dado a propaganda pelos seus “inimigos”, como Hitler e Mussolini, Davis usa substantivos e adjetivos diferentes daqueles empregados por ele quando se refere ao seu “trabalho”. No primeiro caso, ele emprega duas vezes *weapon*: “Hitler está usando essa mesma arma contra nós [...]” e “[...] uma arma de guerra utilizada pelo inimigo assim como bombas aéreas em pessoas que estão tão próximas a eles quanto nós estamos.” (DAVIS, 1943, p.6 e 9).⁸⁴

Conforme a discussão avança, Davis passa a empregar outros substantivos como “instrumento” que pode ser utilizado para o “bem”, “Entretanto, a propaganda é um instrumento; ela pode utilizar a verdade ao invés da mentira [...]” (DAVIS, 1943, p.6 e 9).⁸⁵ Após demonstrar como a propaganda foi bem utilizada na história dos Estados Unidos, Davis declara “Condenar o instrumento, porque as pessoas erradas utilizaram-no para propósitos errados, é como condenar os automóveis porque criminosos os utilizam para uma fuga. ” (DAVIS, 1943, p.7).⁸⁶ Portanto, o ponto central não é o instrumento em si, mas quem está no comando. Não é a informação, mas quem produz o conhecimento que irá literalmente educar as pessoas.

É difícil ler as palavras do diretor do Escritório de Guerra dos Estados Unidos e não remeter as discussões de Foucault sobre a produção de saberes e sua relação com exercícios de poder. Segundo ele, a nossa vontade pelo saber é fruto de mecanismos de produção de saberes preestabelecidos que operam por meio de um sistema de exclusão. Essa “divisão histórica”, pautada pela divisão entre “certo” e “errado”, “verdadeiro” e “falso”, é o que regeu e tem regido a forma como organizamos o conhecimento.

⁸³ “[...] the way it looks to us, and if it looks otherwise to somebody else, there is no law against his standing up and saying so – in Congress, or on the radio, or in the newspapers, or on a soapbox.” (Tradução própria).

⁸⁴ “Hitler is using that same weapon on us, too; and we would be fools not to use it on him and his allies as well” e “[...] a weapon of war which the enemy uses just as he uses air bombs on people who are closer to him than we are” (Tradução própria)

⁸⁵ “But propaganda is an instrument; it may employ truth instead of falsehood [...]” (Tradução própria).

⁸⁶ “To condemn the instrument, because the wrong people use it for the wrong purposes, is like condemning the automobile because criminals use it for a getaway” (Tradução própria).

(FOUCAULT, 2010, p.13-14). Davis emprega estrategicamente esse binarismo, apontando para o inimigo toda sorte de aspectos negativos possíveis em relação ao exercício da produção de informação, enquanto que toma para o governo dos Estados Unidos somente os pontos positivos. Educar, informar, persuadir, operar por meio dos sentimentos e da verdade, etc.

É difícil também não notar alguns aspectos característicos de uma cultura política liberal como a liberdade de expressão e o direito a disputar os diferentes espaços na sociedade. Ao facilitar o trabalho das forças armadas, eles estariam salvando tempo e dinheiro. E claro, as vidas de soldados estadunidenses também. Porém, acredito que o diretor Davis expressa, ainda que indiretamente, seja um dilema enfrentado pela administração Roosevelt durante a Segunda Guerra Mundial. Como citei anteriormente, um Estado de tradição liberal como os Estados Unidos enfrenta em tempos de guerra um dilema político ao requerer de seus cidadãos um compromisso político com o país. Além disso, com exceção do ataque à *Pearl Harbor*, a experiência dos estadunidenses durante a Segunda Guerra Mundial foi bem discrepante de outros povos que ameaçados pela ação dos nazistas foram obrigados a engajar-se na luta.

Nos Estados Unidos esse perigo parecia mais remoto e muitos dos sacrifícios requeridos frequentemente não eram mais do que uma inconveniência temporária. Conforme Blum, para esses estadunidenses que não foram para o *front*, a Segunda Guerra Mundial foi como uma guerra estrangeira (BLUM, 2017, p.16). De forma que era necessário criar um embasamento eficiente para o “sacrifício” da partida voluntária para um *front* de batalha e apoiar o governo com todos os sacrifícios que esse esforço de guerra iria requerer. Ademais, a memória da crise de 1929 ainda fazia-se presente para a população estadunidense. Dessa maneira, Westbrook acredita que os argumentos que tomam o consentimento coletivo e as obrigações dos cidadãos individualmente para com o Estado, como uma consequência dos benefícios providos por esse Estado a eles, não é uma explicação satisfatória para a questão entorno da obrigação política (WESTBROOK, 1990, p.590-91). Essa contradição característica de uma sociedade permeada por uma cultura liberal influencia empiricamente na cultura política dessa comunidade. Talvez Davis tivesse em mente esse problema ao declarar:

[...] que as pessoas precisam estar satisfeitas que os grandes sacrifícios que todos nós seremos chamados a fazer estão sendo distribuídos de forma justa e sempre que possível. Uma vez que eles estejam certos disso, uma vez que eles saibam o que está acontecendo, o porquê deles

estarem sendo chamados para fazer sacrifícios, o quanto nós precisamos fazer, e porque nós precisamos fazer isso – uma vez que eles entendam tudo isso, em minha opinião, ninguém precisará se preocupar com moral nacional (DAVIS, 1943, p.10).⁸⁷

Se havia uma necessidade tão grande das pessoas serem informadas e educadas para que pudessem compreender esses sacrifícios, então a hipótese de Westbrook de que os estadunidenses não tinham uma motivação política clara está correta. Suas motivações estavam baseadas em interesses pessoais e individuais e os órgãos responsáveis pela produção propagandística estiveram bem cientes disso. Todo o esforço organizado pela administração Roosevelt denota isso. Em um período de escassez e racionamento de recursos devido à guerra o governo estava investido cerca de 37 milhões de dólares por ano no OWI. Sendo que desse montante, 9 milhões e meio eram destinados a produção de propaganda no território estadunidense e o restante, 27 milhões e meio de dólares, era destinado para a disseminação de propaganda estadunidense em outros países⁸⁸. Davis não esconde a determinação do governo em empregar “[...] rádio, filmes, revistas, panfletos, pôsteres, discursos, grupos de discussão, e quaisquer outros meios que nós acharmos que irá promover o entendimento público.” (DAVIS, 1943, p.8).

No manual desenvolvido pelo OWI destinado aos produtores de *Hollywood*, há uma série de diretrizes, divididas em capítulos organizados por tópicos e subtópicos, as quais deveriam orientá-los no desenvolvimento de filmes e roteiros que contribuíssem com o governo no esforço de guerra. O tema do sacrifício aparece em diversos pontos, denotando a preocupação com a sua fundamentação. Cada cidadão deveria entender o sacrifício como uma contribuição individual, porém, necessária e vital para o seu país. Explicando como os produtores e roteiristas poderiam ajudar o público a desenvolver essa compreensão, o manual aponta para aspectos individuais a serem explorados: “Os civis precisam ter a guerra trazida para a casa. Todo indivíduo precisa estar pronto para ver o imediatismo do perigo para si.”⁸⁹. E ainda “Ele [indivíduo] precisa estar pronto

⁸⁷ “[...] that the people must be satisfied that the great sacrifices which all of us will be called on to make are being distributed just as fairly and evenly as possible. Once they are sure of that, once they know what is going on, why they are asked to make sacrifices, how much we have to do and why we have to do it – once they understand all that, in my opinion nobody needs to worry about national morale” (DAVIS, 1943, p.10)

⁸⁸ Se pudermos confiar nos números fornecidos pelo diretor Davis. Ver DAVIS, 1943, p.11.

⁸⁹ “Civilians must have the war brought home to them.” Manual for the Motion Picture Industry: The Home Front. S/P. 1943. (Tradução própria)

para entender que é parte integral da frente de guerra, e que se ele perder a guerra, ele perde tudo”.⁹⁰ Novamente, essas diretrizes vão ao encontro da hipótese de Westbrook, antes de qualquer compromisso político comunitário, os estadunidenses foram à guerra por questões individuais.

Ainda que tenha explorado muitos dos interesses individuais dos estadunidenses na construção de um embasamento efetivo para os sacrifícios consequentes da guerra, o governo buscou empregar o nacionalismo de forma que pudesse interligá-los, não apenas como indivíduos, mas como membros de uma comunidade. No tópico sobre os sacrifícios individuais realizados por soldados e marinheiros no decorrer do conflito, o manual dá permissão para que esses “sacrifícios heroicos” sejam exaltados, mas em “termos dignificantes”. Exaltá-los nesses termos significava deixar explícito pelo que esses homens estavam morrendo, que por trás desses sacrifícios individuais há um ideal “[...] a herança de uma nação construída sob a devoção de homens que sempre estiveram, e hoje estão, dispostos a morrer pelo seu país”.⁹¹ Essa herança é “[...] o desenvolvimento histórico que nos tornou o que nós somos”.⁹² E, é por isso que esses homens estavam lutando e morrendo, segundo o OWI. Cada atitude tomada de acordo com essas diretrizes seria uma contribuição para a vitória sobre o projeto do Eixo. Uma vez que a vitória fosse alcançada, o cidadão que contribuiu com o esforço de guerra não teria apenas garantido a continuação de seu “American way of life”, mas estaria contribuindo “para o estabelecimento de uma paz justa e permanente, de uma sociedade de homens livres”.⁹³ O interesse público e o privado estavam interligados e o manual afirmava que ambos estariam garantidos se a população apoiasse os programas do governo.

Nesse manual há diversas especificações acerca do conteúdo dos filmes. A quantidade de informações se mostra valiosa por fornecer abundância de vestígios sobre

⁹⁰ “He must be made to understand that he is an integral part of the war front, and that if he loses the war, he loses everything.” United States. OWI. Bureau of Motion Pictures. Government Information Manual for The Motion Picture Industry. Washington D.C. 1942, S/P . (Tradução própria)

⁹¹ “[...] the heritage of a nation built upon the devotion of men who have always been, and are today, willing to die for their country.” *In*: United States. OWI. Bureau of Motion Pictures. Government Information Manual for The Motion Picture Industry. Washington D.C. 1942, S/P (Tradução própria)

⁹² “[...] the historical development that has made us what we are” *In*: United States. OWI. Bureau of Motion Pictures. Government Information Manual for The Motion Picture Industry. Washington D.C. 1942, S/P. (Tradução própria)

⁹³ “[...] establishment of a just and permanent peace, of a society of free men.” Manual for the Motion Picture Industry. S/P. 1943.

a relação entre o Estado e os produtores de entretenimento naquele período. Todo esse investimento do governo nos meios de informação e entretenimento também evidencia a confiança, ou ao menos, o risco que o governo decidiu assumir investindo nessa “ferramenta” para mobilização da sociedade estadunidense no esforço de guerra. O quinto capítulo do manual é intitulado “The Home Front”. Logo abaixo do título lê-se “Os filmes podem prestar um valioso serviço ajudando os civis a compreenderem o que, e o porquê da sua contribuição para o esforço de guerra.”⁹⁴ Nele há uma série de informações sobre o que poderia ser feito em casa para colaborar com a vitória. Desde reciclar metais, prevenir o aumento da inflação, cooperar com as autoridades, racionar suprimentos, vigiar possíveis produtores de rumores “rumor-mongers”, etc.

Eram diretrizes que o governo esperava alcançar com o apoio da população cooptado com a contribuição dos produtores de entretenimento. Manuais também foram desenvolvidos para os demais meios de informação e entretenimento em que os produtores concordaram em contribuir. O mercado de impressos apresentava uma dificuldade para as agências governamentais, afinal nele era produzida uma quantidade muito mais volumosa de material para ser analisado e fiscalizado. Sem falar na dificuldade em conseguir cooptar a contribuição dos diversos empresários do ramo.

No início de 1942, poucos meses antes da criação do OWI, foi fundado um conselho privado organizado por um grupo composto por cerca de 20 escritores de Nova Iorque envolvidos com o mercado de entretenimento literário. Apenas um mês antes, o secretário do tesouro Henry Morgenthau Jr. havia aprovado “uma iniciativa para encontrar escritores que promovessem o esforço de guerra [...]”. (HOWELL, 1997, p.796).⁹⁵ Na prática, o Conselho de Guerra dos Escritores, “The Writer’s War Board”, era uma agência *quasi-governamental* revestida por um verniz de independência com o intuito de desenvolver propagandas para o governo e inseri-las nas diversas formas de entretenimento popular (HIRSCH, 2014, p. 450-51). O objetivo era inserir propaganda em todos os meios de comunicação e entretenimento possíveis. Davis considerava essa a maneira mais eficaz de propagandear determinadas ideias para a população:

A maneira mais fácil de injetar uma idéia de propaganda na mente da maioria das pessoas é deixá-lo entrar através de uma imagem de

⁹⁴Manual for the Motion Picture Industry. S/P. 1943.

⁹⁵“[...] so seek civilian writers who would promote the war effort”. (Tradução própria)

entretenimento quando eles não percebem que estão sendo propagandizados.⁹⁶

A influência do conselho alcançava cerca de 5 mil escritores, mais de 600 estações de rádio e milhares de jornais. Além disso, Hirsch nos informa que o conselho estabeleceu relações estreitas com muitos dos donos das maiores editoras de *comic books* dos Estados Unidos, influenciando na criação e desenvolvimento de alguns dos heróis mais populares do período (HIRSCH, 2014, p.455 e HOWELL, 1997, p.796-97). Essa relação permitiu ao conselho supervisionar e inserir temáticas que promovessem o esforço de guerra e a imagem dos aliados nas histórias dos personagens populares (HOWELL, 1997, p.799). Segundo estimativas do próprio conselho, 85% do trabalho desenvolvido por eles era feito mediante solicitações do governo (HOWELL, 1997, p.799). Em janeiro de 1943, com quase um ano de atividade, o conselho havia produzido 8 mil artigos, histórias, esquetes, ideias, *scripts* para programas de rádio, discursos, *slogans*, poemas, livros e outros. Nesse momento, o conselho já contava oficialmente com cerca de 2 mil escritores trabalhando sem remuneração (TIMES, 9 jan.1943. p.11).

O conselho tinha conhecimento de que os *comic books* forneciam acesso a um público muito amplo, inclusive de adultos, desde civis até militares. Entretanto, ao mesmo tempo em que o consumo exorbitante de quadrinhos representava a força de um meio sedutor para a inserção de propaganda, denotava as dificuldades com que o próprio conselho teve de lidar. Visto que havia mais de 100 títulos diferentes de *comic books* disputando o mercado todo mês (VANDERBILT, 1945, p.8), a maioria estava fora do alcance da influência exercida pelo conselho e das agências governamentais. Porém, as maiores editoras como a *National Allied*, *Fawcett* e a *Timely Comics* mantiveram relações contribuindo diretamente com o conselho e o governo (HIRSCH, 2014, p.453). Com o desenrolar da guerra, também aumentariam os esforços para estender sua rede de influência. Em 1943 o governo tinha planos para cooptar a participação de “todos os setores do mundo do entretenimento [...]” no esforço de

⁹⁶“The easiest way to inject a propaganda idea into most people's minds is to let it go in through the medium of an entertainment picture when they do not realise they are being propagandised.” Trecho de correspondência entre Elmer Davis e Byron Price em janeiro de 1943. Conforme citado por Koppes; Black, 1977, p.88. (Tradução própria)

guerra (TIMES, 16 may. 1943.).⁹⁷ Além disso, o WWB manteria suas operações por iniciativa própria até o final da guerra contra o Japão, quando o OWI já havia cortado seus subsídios (TIMES, 4 aug. 1945).

No início dos anos 1940, a maioria dos ícones populares eram oriundos da indústria do entretenimento. Grandes ícones, os super-heróis apareceriam no final da década de 1930, conquistando rapidamente um grande apelo popular. Esses personagens desempenhariam um papel crucial para os donos de editoras de *comic books* e para o próprio governo estadunidense.

3.3 A Gênese do conceito de “super-herói” no final dos anos 1930

Quando *Superman* apareceu nas distribuidoras e lojas na primeira edição de *Action Comics*, estava sendo apresentado um novo conceito de herói ao público estadunidense. Embora estivesse permeado de influências dos heróis predecessores presentes nas *pulp magazines*, *comic strips*, literatura e cinema, com o enorme sucesso o novo personagem garantiria a continuidade da publicação de suas histórias, mas também estabeleceria as principais características daquele que viria a ser um novo (e muito lucrativo) gênero de *comic books*. Conhecer o conceito de super-herói é fundamental para entender o porquê do governo estadunidense e as editoras de *comics* empregarem principalmente esses personagens emergentes em uma tarefa tão complexa e importante quanto foi a produção de propaganda política durante a Segunda Guerra Mundial.

Enquanto fenômeno cultural estadunidense, esse gênero de narrativa gráfica deve o seu sucesso às qualidades intrínsecas dos *comic books*, aos efeitos da Crise de 1929 e ao próprio conteúdo de suas narrativas. Wright acredita que Siegel e Shuster desenvolveram uma variação do século XX sobre um antigo mito estadunidense, o herói fronteiro. Inspirado nos *Cowboys*, esse herói mitológico “resolve as tensões entre o mundo selvagem e a civilização enquanto incorpora as melhores virtudes desses ambientes” (WRIGHT, 2001, p.10). Entretanto, a sociedade estadunidense dos anos 1930 era muito diferente dos cenários em que esses heróis aparecem em suas narrativas. Os Estados Unidos em que *Superman* e *Batman* foram concebidos era uma sociedade pós-industrial, orientada pelo consumo e cada vez mais urbanizada. Conseqüentemente,

⁹⁷ “all branches of the entertainment world [...]” (Tradução própria)

as tensões e os problemas com os quais esses heróis iriam deparar-se e precisariam resolver seriam bem distintos dos enfrentados por aqueles *Cowboys*.

A Depressão e suas consequências transformaram a experiência dos estadunidenses ao longo dos anos 1930, provocando profundas transformações socioculturais. O desemprego endêmico, a escassez de recursos básicos, a violência crescente nos centros urbanos, eram problemas comuns enfrentados por milhões de homens e mulheres estadunidenses que viam o sonho Americano cada vez mais distante. Essa realidade colocava em xeque dois valores fundamentais dessa sociedade: o consumo e a premissa de que o sucesso é precedido pelo trabalho duro (LEVINE, 1985, p.220).

Wright observa que a despeito dos esforços de intelectuais de esquerda e de movimentos e grupos de direita insuflados pelo fascismo europeu, os heróis populares durante a Depressão foram inspirados no próprio “povo” estadunidense. Uma espécie de “celebração passional” do homem comum emerge na cultura popular estadunidense (WRIGHT, 2001, p.10-11). Os filmes de gângsteres, um grande sucesso no período, subvertiam o discurso de uma classe média imersa em valores vitorianos - nos quais o sucesso era sempre precedido por muito trabalho duro - e, se as coisas não estavam dando certo, era responsabilidade exclusiva dos indivíduos e não de um sistema econômico ou do governo. Nesses filmes, a busca dos indivíduos pelo sucesso se dava por meios totalmente avessos a esses valores. A ascensão ou mobilidade social era uma consequência da diligência e empenho de seus protagonistas empregadas na obtenção da satisfação pessoal por meio da criminalidade.

O sucesso desse tipo de narrativa e a popularidade de criminosos reais, como *Bonnie e Clyde*, são evidências da insatisfação popular com as instituições em meio a uma crise econômica que empurrava muitos cidadãos marginalizados para a criminalidade. A satisfação experimentada pelo “homem comum” mediante os ataques desses gângsteres às instituições financeiras, seja em uma sala de cinema ou nas páginas dos jornais, demonstram o seu ressentimento e descrença nas instituições estatais e privadas. A polícia, por exemplo, é constantemente representada como ineficiente, presa a burocracia e aos procedimentos legais, não conseguindo dar conta dos criminosos de forma satisfatória. Segundo Wright, “[...] todas essas narrativas culturais e ícones na verdade trabalhavam para moldar uma nova e mais inclusiva identidade americana.” (WRIGHT, 2001, p.11).

Os super-heróis também foram fruto desse período complexo, ambivalente e desordenado.⁹⁸ Um período em que as coisas não estavam indo nada bem e os valores tradicionais não pareciam mais fazer tanto sentido. Figuras de grande proeminência, os heróis que até recentemente serviam como inspiração para muitos, pareciam não funcionar como outrora. Suas palavras não forneciam respostas satisfatórias às inquietações e ansiedades da grande maioria das pessoas. Levine reconhece que as atitudes e valores tradicionais em relação à individualidade, sociedade, trabalho e mobilidade social, ainda permaneceram ao longo da Depressão, sendo expressadas por uma grande variedade de gêneros do entretenimento, consumidos por todos os segmentos sociais. Entretanto, ele reconhece que ainda assim, sutilmente, esses valores estavam sob alterações.

Políticos e homens de negócios que dominavam os conteúdos das biografias em revistas populares no início do século XX passaram a dividir espaço durante a década da Grande Depressão com outras personalidades, como no caso dos gângsteres. Em 1940, os ícones populares nos Estados Unidos eram oriundos direta ou indiretamente do entretenimento. Os super-heróis, lançados no final dos anos 1930, iriam dominar esse mercado, tornando-se rapidamente figuras muito populares em todos os seguimentos sociais e, conseqüentemente, ao cativar um grande público teriam também um grande apelo para com esse público (LEVINE, 1985, p.213 -17).

A primeira imagem de um super-herói apresentada ao público foi em 1938. (Figura 1) Havia um homem vestindo uma roupa azul com uma capa e detalhes em vermelho. Em seu peito havia um “S” vermelho sob um fundo amarelo. Embora seja uma imagem estática, pode-se observar que é uma cena com esse homem vestido de modo peculiar segurando com as suas próprias mãos, e apenas com elas, um automóvel. Há mais três pessoas nessa cena, além do personagem no centro. Dois homens correndo visivelmente assustados, um deles está com o rosto de frente para quem observa a capa. Com as duas mãos na cabeça, há uma expressão de pânico estampada no rosto desse homem. O terceiro homem está ajoelhado, próximo ao homem de azul, talvez tomado pelo pânico esse não conseguisse se mover. O homem de azul não está apenas suspendendo o carro, está arremessando-o de encontro a uma pedra, quebrando a frente do carro, vidros, capô e uma roda.

⁹⁸ Conforme a definição de Levine.

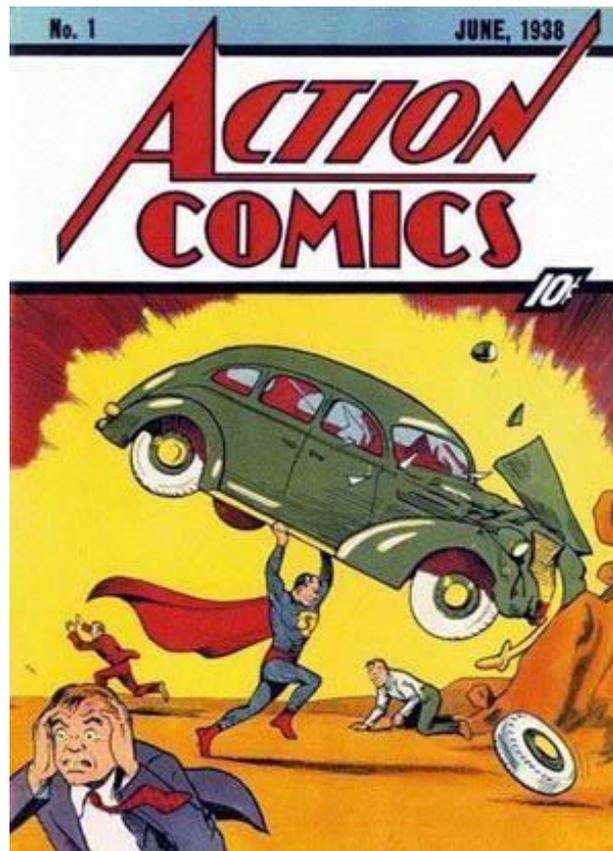


FIGURA 1 - *Superman*, o primeiro super-herói. Fonte: Capa da edição nº1 de *Action Comics*, junho de 1938.

Esse personagem extraordinário é apresentado de forma mais detalhada no interior da revista, já na primeira história. A narrativa inicia com um planeta muito antigo à beira de sua destruição total. Um cientista coloca seu pequeno filho em uma nave espacial enviando-o para um planeta seguro: a Terra. Escapando do destino fatal de seu planeta natal, o menino chega à Terra e é encontrado por um casal que cruza pela sua nave numa estrada. A história é bastante familiar, pois Superman tornar-se-ia um dos personagens mais famosos do gênero que ele mesmo estabeleceu. Entretanto, na sua primeira versão de 1938, a história de origem tem pontos fundamentais em que diverge da versão estabelecida posteriormente. *Superman* não é adotado pelo casal que o encontrou, eles o levaram para um orfanato.

Conforme crescia, a narrativa conta, o menino surpreendia os funcionários do orfanato pela sua constituição física e força. Quando chegou a fase adulta era capaz de saltar alturas maiores que as dos arranha céus de então, havia desenvolvido super força, sua pele era impenetrável e ao correr conseguia superar a velocidade de uma

locomotiva. Portanto esse conjunto de habilidades especiais ele não decide usá-las em proveito próprio, mas empregá-las de maneiras que beneficiassem à humanidade. Para essa missão ele criou um alter ego, uma identidade nova: *Superman*.

Abaixo pode-se observar duas imagens da parte inferior da primeira página dessa narrativa (Figura 2). A primeira, à esquerda, apresenta o homem trajando seu uniforme com uma breve, mas muito significativa, descrição do novo personagem: “Campeão dos oprimidos, a maravilha física que jurou dedicar a sua existência a ajudar aqueles que precisarem”. Ao lado, podemos observar que os autores tiveram a preocupação em apresentar uma explicação “científica” para as habilidades especiais do herói. Clark Kent, o nome de *Superman* é introduzido, veio de um planeta em que “[...] a estrutura física de seus habitantes estava milhões de anos à frente da nossa.” Clark é apresentado pelos seus criadores como alguém pertencente a uma outra *raça*, que ao alcançar a maturidade desenvolve força “titânica”. Essa é parte da explicação “científica”. A outra parte apresenta criaturas comuns do planeta Terra que também possuem capacidades semelhantes, como a força das formigas e a capacidade dos gafanhotos de saltarem grandes alturas.



FIGURA 2 – A “cientificidade” do super-herói. Fonte: Action Comics nº1, junho de 1938.

Acredito que essa necessidade de prover o público com uma explicação “científica” seja, pelo menos em parte, devido ao próprio caráter inovador proposto pela narrativa. Talvez as experiências anteriores ao apresentar *Superman* em diversas editoras de *comic strips* e ver sua criação rejeitada por quase todas tenha gerado certa insegurança na dupla. Foram seis anos de rejeições até que receberam uma proposta

para publicar seu personagem em um novo *comic book* da editora *National Allied*. Embora sem esperanças de que seu personagem fosse alcançar qualquer sucesso, Siegel e Shuster aceitaram a proposta. Conforme Siegel em uma entrevista de 1940 “Bem, pelo menos desse jeito nós o veríamos impresso” (KOBLER, 1941, p.73)

Até a quarta edição de *Action Comics* nada de extraordinário havia acontecido com as vendas da revista. A partir dela as vendas cresceram ultrapassando os demais títulos da editora. Isso chamou a atenção do dono da editora, evidentemente. “As crianças estavam clamando, não por *Action Comics*, mas por ‘aquela revista com *Superman*’” (KOBLER, 1941, p.73).⁹⁹ Sua primeira edição teve uma tiragem de 200 mil cópias. As edições posteriores ao primeiro número de *Action Comics* não contariam com *Superman* em suas capas até a edição #7. A partir dela as aparições do super-herói nas capas seriam mais frequentes e ainda que não aparecesse em todas as capas, *Superman* tinha presença garantida na revista com avisos nas capas “*Superman* aparece nessa edição e em todas as edições.”, ou então “Outro episódio emocionante de *Superman*.”.¹⁰⁰ Nesse ponto as vendas já estavam alcançando perto de meio milhão de cópias. Um ano após o lançamento de *Action Comics* #1 o personagem ganharia um título solo publicado bimensalmente. Enquanto *Action Comics* com apenas uma história de *Superman* vendia 900 mil cópias, seu título solo, *Superman*, alcançava impressionantes um milhão e quatrocentas mil cópias. Em 1940, com as vendas de apenas quatro números a *National Allied Publishing* conseguiu arrecadar quase um milhão de dólares (KOBLER, 1941, p. 72).¹⁰¹

Sucesso absoluto, os moldes de *Superman* não tardariam a ser copiados por outras editoras incentivadas pelos altos números de vendas alcançados pelo personagem. A começar pela própria *National Allied*, decidida a explorar sua fórmula de maior sucesso, pediu ao cartunista Bob Kane que desenvolvesse outro personagem seguindo os moldes de *Superman*. Inspirados por heróis das revistas *pulp* e do cinema, Kane juntamente com o escritor Bill Finger, criaram uma história inspirada em alguns elementos de *Superman*, mas com características originais. *Batman* apareceria pela primeira vez em *Detective Comics* #27, publicada em maio de 1939. Ao contrário de *Superman*, que teve sua história de origem apresentada no primeiro número, o “homem

⁹⁹ “Children were clamoring, not for Action Comics, but for ‘that magazine with Superman in it’”.
(Tradução Própria)

¹⁰⁰ Por exemplo, as capas de *Action Comics* #9 e #10 publicadas em fevereiro e março de 1939.

¹⁰¹ Ver também WRIGHT, 2001, p.9 e MORENO, 2010, p.68-69.

morcego” só teria sua história contada na edição #33, publicada 6 meses depois, em novembro daquele ano.

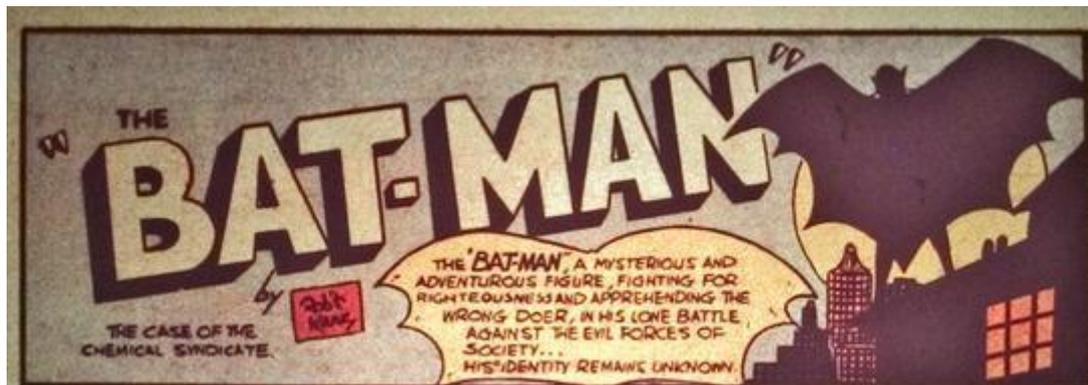


FIGURA 3 – A história de origem do Batman. Fonte: Detective Comics nº33, novembro de 1939. p.1.

Esse super-herói é apresentado como uma figura aventureira e misteriosa, empenhado numa batalha pela justiça e captura de malfeitores. Trata-se de uma luta solitária contra as forças do mal na sociedade. Assim o personagem é introduzido no cabeçalho da primeira página de sua história de estreia. Há mais um detalhe, sua identidade é desconhecida. Antes de sua origem ser contada ao público, *Batman* é apenas um socialite que se veste de morcego para combater o crime. Uma premissa bastante peculiar. Em seus primeiros números o herói enfrenta homicidas, ladrões, gangsteres, etc. Há uma série de semelhanças com *Superman*. Ambos usam trajes peculiares com capas. *Batman* utiliza um uniforme preto e cinza, inspirado nos morcegos com o intuito de causar medo nos criminosos. Além disso, a roupa em cores escuras permite ao herói se camuflar nas sombras e à noite. Aliás, a noite é o período preferido desse super-herói.

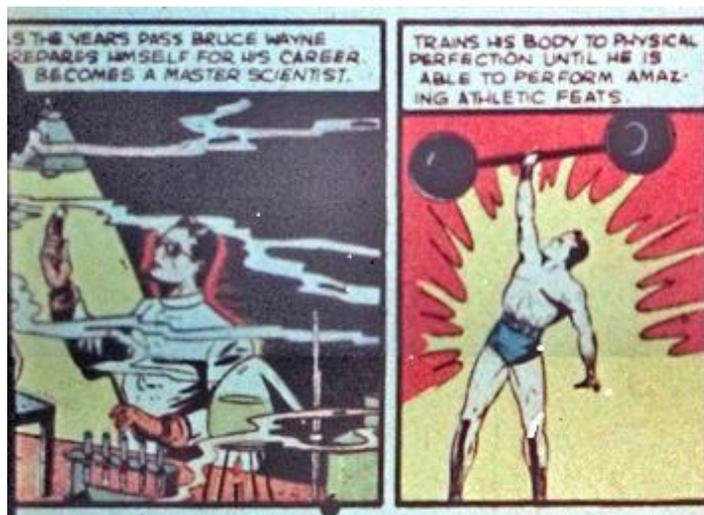


FIGURA 4 – As habilidades do homem morcego. Fonte: Detective Comics. Vol.1, nº33, novembro de 1939.

Bruce Wayne não pertence a uma raça de outro planeta, não possui poderes especiais. Ele é um humano que testemunhou o assassinato dos pais na infância durante uma tentativa de assalto fracassada. Uma tragédia. Coincidentemente ou não, ambos os super-heróis tiveram suas vidas marcadas por uma tragédia. *Superman* foi enviado à Terra para escapar do destino de sua raça e planeta natal. Um imigrante órfão acolhido em terras estranhas, criado em um orfanato. Já Bruce Wayne, um homem rico que teve a vida marcada por outra tragédia, o assassinato dos pais, deixando-o também órfão. Como pode ser observado na figura 4, desde então, o jovem milionário decidiu empregar seu tempo, energia e dinheiro para se tornar um cientista e treinar até elevar seu corpo ao “nível da perfeição física”. De fato, ele empregará apenas seus punhos e aparatos tecnológicos para enfrentar seus inimigos, muitos deles armados.

Essa série de características em comum entre esses personagens ainda podem ser encontradas em muitas outras histórias de super-heróis criadas e publicadas imediatamente após o surgimento de *Superman e Batman*, nos anos seguintes e posteriormente, nas décadas vindouras. A identidade secreta, codinome heroico, traje colorido, capa, máscaras, símbolos, poderes especiais ou habilidades físicas, uma origem trágica ou ponto de confluência que dá origem ao herói e em muitos casos servirá também como elemento motivador para a jornada do herói. Para Coogan, a essência desse gênero que o torna singular dos demais gêneros de narrativas está em três elementos básicos: missão, poderes e identidade, ou como ele mesmo sintetiza MPI (COOGAN, 2009, p.82).

Como vimos nas imagens acima, a missão de *Superman* e *Batman* era basicamente um ato de altruísmo, combater o mal e a injustiça na sociedade, defendendo os oprimidos sem receber absolutamente nada em troca. Seus poderes e habilidades são qualidades intrínsecas ao personagem ou adquiridas mediante o esforço individual, como vimos no caso de *Batman*. Para Levine, a identidade secreta de *Superman*, o repórter Clark Kent, era uma caricatura daquilo que os indivíduos haviam se tornado em um mundo despersonalizado. Kent representava o anonimato, impotência e frustração advindos com a vida imersa em uma sociedade de massas (LEVINE, 1985, p.220.).¹⁰² Além dos efeitos da Depressão, o gênero de super-heróis foi uma resposta a que alguns autores denominam como “forças da era moderna”. A ascensão da cultura de massas, da industrialização, o fluxo de bens de consumo, pessoas e informações em consequência do rápido desenvolvimento tecnológico nas áreas de transporte e comunicação, são apenas alguns aspectos dessas “forças”.

Esse conjunto de processos ocasionaram a desestabilização de sistemas sociais pré-modernos desintegrando os velhos vínculos de pertencimento à uma determinada região, religião, costumes e cultura locais. A desintegração dos laços sociais ocorreu de forma mais rápida nos países desenvolvidos da “versão ocidental” do capitalismo (HOBSBAWM, 1995, p.24). Embora recente, o crescente processo de urbanização nos Estados Unidos representava a transição de uma sociedade essencialmente rural para uma urbana. Hobsbawm descreve o modelo dessas sociedades como “formada por um conjunto de indivíduos ego centrados sem outra conexão entre si, em busca apenas da própria satisfação [...]”. (HOBSBAWM, 1995, 24).¹⁰³ Ora, no contexto estadunidense, com essas características certamente acentuadas pela crise, alguém que transpusesse o individualismo desfocando da sua própria busca pela satisfação pessoal em detrimento de um desconhecido, sem recompensas, era considerado uma figura heroica. Portanto, os super-heróis possuíam uma espécie de moralidade, um senso de justiça e altruísmo que os colocava acima de alguns dos principais valores de uma democracia capitalista liberal.

Além da relação contextual com a identidade secreta e a missão, os poderes, inimigos e obstáculos enfrentados pelos super-heróis também revelam mais do que simplesmente algumas características de um gênero bem-sucedido de *comic books*.

¹⁰² Ver também WRIGHT, 2001, p.11.

Boney e Regalado observam que a natureza dos poderes e os elementos que foram empregados pelos desenhistas e roteiristas para representá-los fornecem pistas e indícios importantes sobre as origens e, eu complementarmente, dos aspectos culturais da sociedade que originou esse fenômeno. “Mais rápido que uma bala! Mais poderoso do que uma locomotiva! Capaz de transpor altos prédios em apenas um salto!”, assim era introduzido via rádio o programa semanal de *Superman* transmitido para milhões de estadunidenses em 1940.¹⁰⁴ Os elementos elencados pelo narrador para mensurar os poderes do herói são muito significativos.

Entre as edições publicadas desde o lançamento de *Action Comics* em junho de 1938 até junho de 1940, período em que o programa radiofônico de *Superman* já estava indo ao ar, ele aparece em 13 das 24 capas publicadas. Assim como na introdução de seu programa, as representações nessas capas não foram escolhidas aleatoriamente. Todas mostram diferentes facetas do herói possibilitadas pelo uso de seus poderes. Nas edições #7 e #23 *Superman* é representado no ar sob os prédios de uma cidade salvando uma mulher nesta e um homem naquela. O herói voa sob um cenário totalmente urbanizado com edifícios, trânsito de diversos veículos como carros, ônibus e um bonde. Em meio aos prédios e ao trânsito intenso de veículos, é possível identificar também uma série de pontos escuros sob as calçadas dessas vias, trata-se dos indivíduos que habitam esse espaço andando pelas calçadas. Em outras capas o herói exibe sua força e resistência ao socar o bico de um avião, parar uma locomotiva apenas com uma mão, suspender um submarino no fundo do mar, erguer um tanque de guerra em frente a um grupo de soldados que, sem sucesso, tentam alvejá-lo com uma rajada de metralhadora, etc.¹⁰⁵

Curiosamente, muitas das representações nessas capas não possuem uma relação direta com as narrativas em seu interior. Isso significa que as capas não vendem necessariamente a narrativa que está dentro daquela edição, mas procuram atrair o público por aquilo que *Superman* representava desde sua primeira história. Alguém capaz de transcender as “forças da era moderna”. Essas, por sua vez, são representadas por esse conjunto de máquinas que são incapazes de superá-lo em força, velocidade e

¹⁰⁴ “Faster than a speeding bullet! More powerful than a locomotive! Able to leap tall buildings in a single bound.” REGALADO, p.84. (Tradução própria)

¹⁰⁵ Ver as capas de *Action Comics* #10, #13, #15, #17, publicadas em março, junho, agosto e outubro de 1939.

resistência. Levine e Boney observam que esses elementos dialogavam com o horizonte de experiência social do público estadunidense desse período.

As armas e balas representam poder, velocidade e violência, empregadas nas ações imperialistas de diversos países, incluindo os Estados Unidos. Estavam presentes também nos centros urbanos empregadas tanto por instituições estatais, como o exército e a polícia, quanto por criminosos. Ainda segundo esse autor, o trem representava a força da capacidade industrial do país empregado na conquista do Oeste e na expansão comercial estadunidense (LEVINE, 1985, p.84-85; BONEY, 2013, p.43). Os tanques, submarinos, canhões, torpedos e navios representados ao longo dessas capas também podiam representar as ansiedades e apreensões mediante as novas tecnologias militares e o provável conflito que despontava na Europa a partir de setembro de 1939.¹⁰⁶

Esses personagens foram criados enquanto a administração Roosevelt executava o seu programa de reformas para alavancar a economia estadunidense e combater os efeitos da crise. Embora tenha ficado conhecido pelo forte intervencionismo, o *New Deal* também foi uma “potente ideia cultural” que permitiu a coesão de uma coalizão liberal mais inclusiva mediante a promoção de ações coletivas e da intervenção estatal.¹⁰⁷ Nos *comic books* de super-heróis não é incomum encontrar com frequência narrativas em que as ações tomadas pelo herói são diretamente ou indiretamente referências de discursos ou medidas adotadas pelo governo. Em muitas dessas histórias, seus protagonistas se deparam com pessoas em situações de grande vulnerabilidade social, prejudicadas por homens que visam exclusivamente a obtenção de lucro. Nesses casos, os desafios com os quais o herói depara-se não são as máquinas e os centros urbanos desenvolvidos graças às “forças da era moderna”. São corporações, empresários (businessman), políticos locais corruptos ou ineficientes, mafiosos, etc.¹⁰⁸

Em maio de 1939, mesmo mês em que *Batman* foi lançado, uma editora concorrente, a *Fox Comics*, decidira investir nos super-heróis e lançou *Wonderman*. O número de semelhanças com o *Superman* da *National Allied* é desconcertante. Victor Fox, o dono da editora, havia simplesmente decidido copiar o conceito do personagem

¹⁰⁶ Pesquisas de opinião desenvolvidas nesse período demonstram que a possibilidade de uma guerra emergir na Europa era tida como certa por uma parcela substancial da população. Amostras de janeiro, abril e maio desse ano apresentam uma oscilação de 44% (jan), 51% (abr) e 32% (maio) dos entrevistados acreditando na possibilidade da eclosão de tal conflito ainda neste ano. Ver: *The Public Opinion Quarterly*. Vol.3, nº 4, outubro de 1939, p.598.

¹⁰⁷ WRIGTH, 2001, p.22.

¹⁰⁸ Wright apresenta mais detalhes essas e outras histórias em que super-heróis enfrentam...

de outra editora, batizá-lo com outro nome, adicionar uma nova roupa, outra cor de cabelo e, então, lançá-lo no mercado. Como é possível observar abaixo (figura 5 e 6), ao comparar as duas capas, trata-se de um plágio, algo comum no mercado editorial nesse período.



FIGURAS 5 E 6 - Superman e Wonderman. Fonte: Action Comics. Vol.1, nº10, março de 1939 e Wonder Comics. Vol.1, nº1, maio de 1939.

Embora *Wonder Man* não tenha passado do primeiro número, enquanto fonte histórica, sua primeira e única edição é singular, pois foi uma das primeiras tentativas de outra editora de reproduzir em seus *comic books* o conceito de super-herói. Para isso o seu criador precisou selecionar os aspectos que ele considerava essenciais ao personagem. Ambos os personagens possuem o *man* em comum. Ambos, *super* e *wonder* são adjetivos que não alteram o sentido do substantivo *man*. Afinal, Clark e Fred Carson são “homens”, não no sentido de pertencerem a mesma espécie, pelo menos no caso de Clark nativo de *Krypton*. Entretanto, ambos são “homens” no sentido genérico, os dois pertencem ao sexo masculino. “Super” intensifica o sentido do substantivo “homem”, ele não é apenas um homem, ele possui um conjunto de atributos que o tornam mais do que um “homem” ordinário. Já Fred Carson, apresentado como um simples engenheiro de rádio e inventor é “WonderMan”, algo como Homem

Maravilha, Maravilhoso ou Extraordinário. Da mesma forma, o sentido de “man” é acentuado e intensificado, mas nesse caso também abrange o sentido de espécie, pois enquanto estiver usando o anel mágico, Fred “[...] será o humano mais poderoso na terra”.



FIGURA 7 – Wonderman é apresentado ao público. Fonte: Wonder Comics. Vol.1, nº1, maio de 1939, p.1.

Na narrativa (figura 7), Fred é apresentado como *Wonder Man* “[...] dotado com força sobrenatural e com o compromisso de ser para sempre o campeão dos oprimidos, defensor dos fracos e inimigo implacável de tudo o que é mau e injusto”. Na narrativa, Fred é enviado a um país distante, mergulhado em uma guerra civil. Ele deveria proteger a filha de seu chefe que havia alistado-se na Cruz Vermelha. Entretanto, ele acaba interferindo no conflito local e enfrentando as “forças” que oprimiam o povo representadas por uma polícia corrupta e o governo que estava racionando alimentos e enviado apenas para seus soldados, enquanto a população faminta clama por comida nas ruas. *Wonder Man* evita que um hospital seja bombardeado por um avião segurando a bomba em suas próprias mãos e, após, lançando-a contra o avião. Em seguida, ele enfrenta soldados e a polícia corrupta. Canhões e armas convencionais, mortais para o homem comum, não são páreo para a força e a resistência de *Wonder Man*. No final da

narrativa o governo é derrotado e os alimentos armazenados em depósitos são distribuídos pelo herói à população. Ele também liberta os prisioneiros, entre eles a filha de seu chefe. Ao final, tudo fica bem, Fred e a moça retornam em segurança para a casa nos Estados Unidos.

Um super-herói poderia ser uma pessoa comum camuflada pelo anonimato da vida cotidiana nos caóticos e populosos centros urbanos. Um imigrante, um repórter, um homem rico, um radialista, um piloto, um estudante desconhecido, uma secretária, ou um simples rapaz franzino do *Brooklyn*. Com o tempo mais e mais dessas figuras deixariam o seu anonimato para ocupar as capas e páginas dos *comic books* conquistando a atenção e os corações de milhares e milhares de estadunidenses de todas as faixas etárias e sexos. Exercendo assim, uma influência direta sobre outros artistas e editores, estabelecendo, por fim, o novo gênero de *comic books*.

3.4 A iniciativa da editora Timely

Martin Goodman, que havia conquistado nos últimos anos uma pequena fortuna no mercado de entretenimento impresso publicando *pulp magazines*, decidira investir também nos *comic books*, fundando em 1939 a *Timely Publications*. Goodman nasceu em 1908, era o nono de treze filhos de um casal de judeus imigrantes de origem russa. Crescido no *Brooklyn*, passou boa parte de sua juventude viajando pelos Estados Unidos e trabalhando em empregos esporádicos. No início dos anos 1930, em plena Depressão, Goodman havia retornado para Nova York com uma ampla bagagem de experiência acumulada a partir do contato com diferentes lugares e pessoas que conheceu durante suas viagens. Adquiriu alguma experiência profissional trabalhando como representante editorial para a *Eastern Distributing* e, após a falência desta, criou em parceria com o colega Louis Silberkleit a *Newsstand Publications* (HOWE, 2013, p.17-19) Era uma pequena editora especializada nos gêneros que estavam em alta naquele momento: *westerns*, detetive, romance, aventura na selva, etc.

O empreendimento de Goodman e Silberkleit contraiu enormes dívidas devido a falência de sua distribuidora em 1934. A situação agravou-se quando o sócio decidiu abandoná-lo. Entretanto, Goodman comprou a parte de seu sócio na empresa e ainda conseguiu estender o prazo com seus credores ao garantir que se o deixassem seguir publicando suas revistas eles teriam o seu dinheiro de volta. Mesmo com todas essas

dificuldades, e no período logo após a Depressão, Goodman conseguiu salvar sua editora e conquistar um padrão de vida bem acima da média naquele momento (HOWE, 2013, p.34).

Com sua experiência no mercado editorial, ele desenvolveu algumas “estratégias” para gerenciar seus negócios e maximizar os lucros sempre que possível. Mantinha-se atento aos gêneros mais populares e não hesitava em imitá-los. Republicava histórias como se fossem inéditas em tempos mais difíceis, dessa forma não precisava pagar os artistas. Também gerenciava cerca de 50 selos editoriais diferentes para aparentar uma produção mais baixa e pagar menos impostos. Além dessas “estratégias”, o sucesso de suas publicações deveu-se também pelo rápido crescimento do mercado de entretenimento (MORENO, 2010, p.102).

Em 1939, quando fundou a *Timely*, ele já tinha em mente exatamente o tipo de histórias que seus *comic books* iriam narrar. Super-heróis! O primeiro *comic book* da editora *Timely* foi *Marvel Comics #1*. Publicado em setembro de 1939 vendeu cerca de 80 mil exemplares, Goodman mandou reimprimi-lo. Nessa segunda impressão as vendas cresceram de forma extraordinária, alcançando 800 mil cópias. Esses números se equiparam com os de Batman e chegam perto de *Action Comics* com suas 900 mil cópias (HOWE, 2013, p.23). A *Timely* estava investindo nos super-heróis e o retorno com os números de vendas garantiu as edições seguintes e a permanência desses personagens no título.



FIGURA 8 – O gênero de super-heróis na Timely. Fonte: capa de Marvel Comics. Vol1. nº1, setembro/novembro de 1939.

Seguindo o conceito dos criadores de *Superman*, Carl Burgos e Bill Everett criaram dois super-heróis para a *Timely* tendo como premissa dois dos elementos básicos da natureza, água e fogo (HOWE, 2013, p.21). Na imagem da capa de *Marvel Comics #1* um homem incandescente atravessa a porta de um cofre. Seu corpo em combustão derrete o aço. Diante dessa cena impressionante, outro homem tenta alvejar esse sujeito com uma pistola, mas sem sucesso, aparentemente. Além do título, mês de publicação e valor há anúncios na capa apresentando os nomes dos personagens que estarão nessa edição. O Tocha Humana, o Anjo, o Submarino e o Cavaleiro Mascarado.

Mais abaixo, no canto esquerdo lê-se outro anúncio, apresentando mais um personagem: Ka-Zar, o Grande.¹⁰⁹



FIGURAS 9 E 10: detalhes da primeira página. *Marvel Comics #1*. Fonte: Marvel Comics. Vol. 1, nº1, setembro/novembro de 1939. p.1.

Na narrativa, um cientista chamado Horton desenvolveu em seu laboratório uma cópia sintética de um ser humano, um robô. Porém, sua criatura apresenta um estranho fenômeno que nem mesmo ele consegue explicar por completo. Quando em contato com o oxigênio, sua pele entra em combustão alcançando altíssimas temperaturas, capaz de derreter paredes e barras de aço. Seu criador o batiza como Tocha Humana. Ao apresentá-lo à imprensa, Horton sofre críticas pois, para os jornalistas o Tocha Humana representa perigo, afinal Horton não era capaz de controlá-lo.

Com o alarde promovido pelos jornais, membros da comunidade científica decidem visitar o cientista e examinar pessoalmente o robô. Eles chegam a conclusão de que realmente o Tocha Humana representava um perigo para a sociedade e que Horton deveria aprisioná-lo em um bloco de concreto até que descobrisse uma maneira de controlar as suas chamas. Horton concorda, Tocha Humana é aprisionado em uma cápsula de aço e, por fim, é enterrado em um bloco de concreto. Contudo, algum tempo depois, a cápsula explode rompendo o concreto e o libertando. Havia uma minúscula fresta na cápsula pela qual pequenas quantidades de oxigênio foram passando aos poucos permitindo que após algum tempo ele entrasse em combustão.

¹⁰⁹ Focarei apenas em Tocha Humana e Namor devido ao próprio escopo desta pesquisa.

Conforme o herói anda pela cidade acaba causando diversos problemas devido a intensidade de suas chamas. Na imagem 10 pode-se observar ele correndo pelas ruas, assustando e ferindo transeuntes. Com o passar da narrativa ele descobre que pode controlar suas chamas, enfrenta uma dupla de vigaristas, é perseguido pela polícia e retorna ao seu criador, Horton. No final da narrativa, com seus poderes desenvolvidos, ele é capaz de lançar bolas de fogo, voar e controlar suas chamas. Ao descobrir que seu dono planejava lucrar com suas habilidades, Tocha Humana decide fugir e viver livre.

Já o Submarino de Bill Everett, tem uma premissa ainda mais elaborada. Ele é um ser híbrido, filho de um homem branco da superfície com uma fêmea de uma raça aquática com a pele azul. No início da narrativa ele é apresentado como “um ultra homem das profundezas...vive na terra e no mar... voa no ar... possui a força de cem homens...é uma personalidade jovem e dinâmica...pensa rápido e age rápido... de onde ele vem e qual é a sua missão?”. O desenvolvimento do personagem na narrativa de Everett é mais complexo do que o de *Superman*. O herói chama-se Namor e é introduzido de forma misteriosa, embora tenha seus atributos destacados logo no início.



FIGURA 11 – Namor é apresentado ao público. Fonte: Marvel Comics. Vol.1 nº1, setembro/novembro de 1939. p.1.

No mar, Namor encontra um navio e dois mergulhadores. Ele confronta os mergulhadores e consegue abatê-los. Satisfeito com o seu feito, ele segue para a casa onde apresenta seus “troféus” para sua mãe e uma figura denominada pela mãe de Namor como “Mestre”, uma espécie de rei. Ao apresentar os dois mergulhadores, Namor percebe que por baixo da roupa de mergulho trata-se de dois homens da

superfície. Ele fica surpreso, sua mãe e o Mestre parabenizam-no pelo feito. Então, a narrativa introduz - pela fala da mãe - uma espécie de *flashback* em que ela explica porque sua raça está em guerra contra a raça branca. Na figura 12 é possível acompanhar essa narrativa.

Dentre as narrativas examinadas até aqui, a história de Namor é bastante singular pois, seu inimigo é o homem branco. Ora, a maioria dos leitores de *comic books* nos Estados Unidos era composta por brancos. Entretanto, não é a luta de uma raça azul do fundo do mar contra o homem branco habitante da superfície, apenas. Da mesma forma como muitos imigrantes e descendentes de imigrantes nos Estados Unidos, Namor possui ascendência “branca”, ainda que por parte de um dos pais. Acredito que esse detalhe seja importante por permitir a identificação dos leitores imigrantes ou descendentes de imigrantes assimilados pela branquidade estadunidense com o herói.

Conforme Levine salientou, as representações de armas, balas, canhões e trens - sobrepujados por *Superman* e *Wonderman* - possuíam relação com a violência urbana, mas também com a violência despendida pelos Estados Unidos em suas ações imperialistas no próprio território Estadunidense e no exterior. A narrativa da mãe de Namor faz referência as experiências de povos colonizados pelas potências europeias e pelos Estados Unidos no exterior, e também à opressão dos brancos contra os nativos e negros em casa.¹¹⁰

¹¹⁰Narrativa da mãe de Namor “Sim, meu filho - e um bom homem -, mas seu povo era cruel - invadiram nossa antiga casa nas águas do pólo sul - e quase exterminaram toda a nossa raça - conheci seu pai no ano 1920, quando um grande navio, o Oráculo, veio da América em uma expedição científica, o seu pai, comandante Leonard McKeinze, era o capitão, e eles construíram a sua base sob um bloco de gelo, diretamente acima da nossa cidade. Durante as semanas que se seguiram, fomos atormentados com os bombardeios de explosivos altos - nossos castelos foram demolidos, nossos maridos, esposas, mães e até crianças, foram mortos em massa. Os homens da terra branca nos expulsaram da existência de suas "investigações científicas" infernais - logo chegam muitos navios e, finalmente, em desespero, nossos anciãos mandaram formar um exército [...]”.



FIGURA 12 – Mãe de Namor explica quem é seu pai. Fonte: The Sub-Mariner. In: Marvel Mystery Comics. Vol.1, nº 1, setembro/novembro de 1939. p.7.

O que denomino como a “iniciativa” da editora *Timely*, começou em 1940, antes da editora completar um ano. Goodman decidiu efetuar algumas mudanças em parte de seus *comic books*. Neste momento as vendas estavam indo bem, os títulos da editora estavam se multiplicando e o conflito na Europa avançando. Nos Estados Unidos os relatos de judeus que conseguiram escapar da Alemanha apareciam com frequência nos jornais. A guerra cultural na Alemanha - que vinha ocorrendo praticamente desde a ascensão de Hitler- alarmava os estadunidenses com notícias de livros queimados em grandes fogueiras, autores banidos, expurgos de professores nas universidades e a trágica Noite dos Cristais em 9 de novembro de 1939 (HOBSBAWM, 1995, p.151; MANNING, 2015, p.23).

Os Estados Unidos via a extrema direita emergir em seu próprio território, de modo que - nos anos que antecederam sua entrada na guerra - havia uma grande

efervescência de discursos conservadores, isolacionistas e até mesmo grupos nazistas organizados. Obras como as de Sinclair Lewis *It Can't Happen Here*, não estavam apenas chamando a atenção dos estadunidenses para um perigo iminente, são representações dos medos e temores de muitos.¹¹¹ Imigrantes e descendentes de judeus como Goodman tinham motivos de sobra para temer qualquer possibilidade de que um regime totalitário se instaurasse no país. Nesse contexto, Goodman decide utilizar a própria editora para promover propaganda antinazista por meio de seus *comic books*.

Embora as primeiras aparições de vilões nazistas tenham ocorrido ainda na primeira metade de 1940, foi com seu novo personagem que a editora ficaria reconhecida. A pedido de Goodman, dois de seus artistas deveriam criar um personagem inspirado em valores patrióticos para lutar contra Hitler. Joe Simon teve a ideia e os traços de Jack Kirby deram “vida” ao Capitão América. Conforme Wright, esses dois artistas utilizaram esse personagem para travar uma guerra metafórica contra Hitler, em antecipação ao conflito real que eles julgavam inevitável (WRIGHT, 2001, p.37). Lançado em 20 de dezembro de 1940, *Captain America Comics #1* conseguiu chegar perto de um milhão de exemplares vendidos (WRIGHT, 2001, p.36.)! De fato, a *Timely* havia feito um investimento substancial no personagem. Afinal, diferente da maioria dos personagens que estreavam primeiro em títulos partilhados com outros - como nos casos de Namor e Tocha Humana - para testar a receptividade do público e então ganhar seu título próprio, o Capitão América teve uma revista solo desde o seu primeiro número.

Entretanto, um dos primeiros super-heróis nacionalistas do período foi publicado pela editora MLJ. De fato, foi a própria MLJ a primeira editora de *comic books* a apresentar uma suástica em suas capas, na primeira edição de *Top-Notch Comics* em janeiro de 1940. Na primeira edição de *Pep Comics* - também publicada em janeiro de 1940 - o super-herói *The Shield* enfrenta um grupo de espiões à serviço de um homem denominado como *Spy Master*. Não há referências explícitas a origem desses espiões, mas a narrativa fornece pequenos indícios para identificá-los como alemães nazistas.

¹¹¹ LEWIS, Sinclair. *It Can't Happen Here*. Sun Dial, 1935.



FIGURA 13 – Socando Hitler. Fonte: Captain America Comics. Vol.1, nº1, dezembro de 1940.



FIGURA 14 - O super-herói patriota da concorrência. Fonte: capa de Pep Comics. Vol.1, nº1, janeiro de 1940.

Em 1940, no mês seguinte às duas publicações da MLJ, a capa da quarta edição de *Marvel Mystery Comics* apresenta o primeiro enfrentamento de um super-herói da editora contra nazistas. Nela, Namor enfrenta a tripulação de um submarino nazista. Moreno acredita que muito provavelmente o dono da editora *Timely* tenha sido influenciada pelo personagem da MLJ ao encomendar o Capitão América (MORENO, 2013, p.8). Há semelhanças suficientes para sustentar essa afirmação tanto pelas capas quanto pelo conteúdo das narrativas de ambos os personagens. Ainda segundo o mesmo

autor, o formato do escudo do Capitão foi modificado a partir do segundo número para a forma circular afim de evitar problemas judiciais com a MLJ (MORENO, 2010, p.92).

Na sua história de origem, o Capitão América é apresentado como um rapaz franzino, rejeitado pelas forças armadas devido a sua debilidade física. Como voluntário de um programa secreto do governo estadunidense, o jovem Steve Rogers é submetido a um experimento envolvendo um soro capaz de transformar alguém como ele em um super soldado. O experimento é bem-sucedido até que um espião infiltrado assassina o cientista responsável pelo desenvolvimento desse soro. Com isso a fórmula está perdida. Steve, agora como *Captain America*, vinga o assassinato de seu “criador”.

Ao fim de sua primeira história, o Capitão América é apresentado como um defensor do governo estadunidense que irá enfrentar toda sorte de elementos que tentarem sabotar o governo dos Estados Unidos. Porém, a editora *Timely* estende o convite para aqueles leitores que desejarem engajar-se na “guerra” do Capitão América contra os espiões e inimigos que ameaçam “a nossa própria independência”. Como argumentei no primeiro capítulo a despeito do trabalho do historiador Benedict Anderson, um dos aspectos fundamentais sobre a relação entre mídias e a sociedade, é que elas estabelecem conexões entre esferas distintas. A *Timely* soube explorar esse aspecto de seus produtos, aproveitando as discussões na política do país e trazendo para suas histórias esses elementos, de maneira que fosse ao encontro dos seus próprios objetivos.



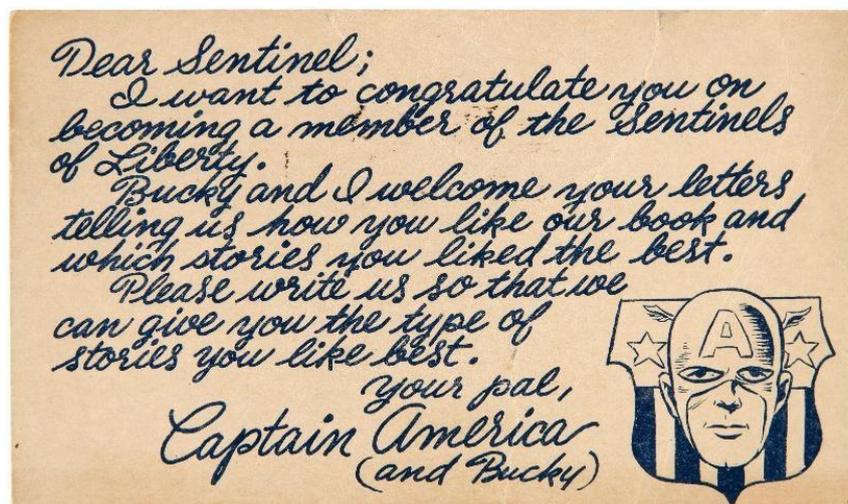
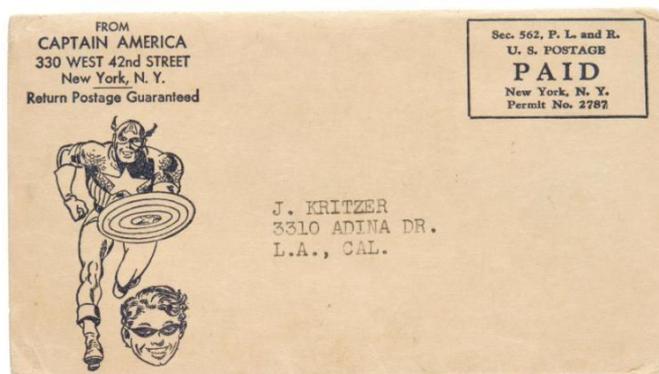
FIGURA 15 – Anúncio para o clube dos sentinelas. Fonte: Captain America Comics. Vol.1, nº1, março de 1941. p.8.

Os “Sentinelas da Liberdade”, como é denominado o clube de “agentes” mirins do Capitão América foi uma das maneiras que a *Timely* encontrou para estimular o consumo de seus *comic books* e promover a sua propaganda. Os leitores - em sua maioria crianças, adolescentes e soldados - tinham a oportunidade de participar de algo. De lutar ao lado de seu super-herói – assim como *Bucky* - contra todos os inimigos dos Estados Unidos. Para isso, o leitor deveria enviar uma carta para a editora com um cupom (figura 15) onde lê-se “Eu gostaria de me juntar aos Sentinelas da Liberdade do Capitão América e ajudar na luta contra os espiões e traidores dos Estados Unidos”. O cupom deveria ser preenchido com o nome e endereço do leitor e, então, enviado para a editora com 10 centavos que seria para cobrir as despesas com o correio, de acordo com o anúncio.



FIGURA 16 – O Capitão América precisa de você. Fonte: Captain América Comics, nº5, agosto de 1941.

Segundo o anúncio dos Sentinelas da Liberdade em *Captain America* #5, publicada em agosto de 1941, o clube já tinha mais de 10 mil membros inscritos e anunciava que o objetivo da editora era alcançar os 100 mil membros. Na imagem acima, pode-se observar o Capitão América apontando diretamente para o leitor. Do lado, um anúncio bem destacado “Capitão América quer você para se juntar aos mais de 10.000 jovens americanos de sangue quente em uma cruzada corajosa contra os espões e traidores que tentam trair nossa nação!!”. Abaixo do Capitão, há outro “Seja um sentinela da liberdade e use o distintivo que prova que você é um crente fiel do americanismo”. Ao que tudo indica, a ideia de um clube do Capitão América foi um sucesso. Esses milhares de leitores que atenderam à convocação de Capitão América e Bucky receberam em casa uma carta da editora, com uma mensagem.



FIGURAS 17 E 18 - Exemplar das partes frontal e interior da carta enviada pela editora aos leitores. Fonte: ¹¹²

¹¹² “Caro Sentinela; eu quero parabeniza-lo por se tornar um membro dos sentinelas da liberdade. *Bucky* e eu apreciamos as suas cartas nos falando de como você gosta de ler nosso livro e de quais histórias vocês mais gosta. Por favor, nos escreva de forma que nós possamos dar a você o tipo de histórias que você mais gosta. Seu parceiro, Capitão América (e Bucky)” (Tradução própria). Disponível em: <

A *Timely* tentava proporcionar aos leitores a experiência de que eles realmente estavam correspondendo-se com os personagens. Desde o envelope da carta com a imagem do super-herói, o rosto de Bucky e o remetente em nome do Capitão América, até a linguagem textual no interior da carta. Na imagem acima pode-se observar a mensagem no interior de uma dessas cartas. O texto utilizava uma linguagem coloquial empregando o adjetivo “querido” para se referir ao leitor no início da carta. Em seguida, o herói é extremamente cordial e enfatiza o quanto ele e Bucky estão felizes por terem recebido uma carta do leitor. Pedem que ele (ou ela) siga escrevendo para lhes informar sobre quais histórias está gostando mais.

Embora essa ideia de um “fã” clube de um super-herói composto pelos leitores já não fosse tão original¹¹³ os Sentinelas da Liberdade atraíram um número muito significativo de membros. Segundo Joe Simon:

Sacos de cartas eram despejadas na sala de espera da *Timely* diariamente. Clubes dos Sentinelas da Liberdade estavam sendo formados por centenas para servirem ao seu país como Capitão América os instruíra. Jovens patriotas acusavam outros de atos traiçoeiros e nefastos. Pessoas com sonoridade teutônica nos nomes informaram que estavam sendo acusadas de transmissões de rádio suspeitas e de atividades da Quinta Coluna. Um jovem falou sobre estranhos sons como gemidos e tremores de cama vinham do quarto de seus pais. Outros juraram matar o Cap a sangue frio. Garotinhas queriam conhecer o Bucky (SIMON, 2003, p.45).¹¹⁴

O restante do *Kit* dos Sentinelas era composto por um cartão de membro oficial e um distintivo do clube com o rosto do Capitão América gravado. O cartão de membro oficial do clube continha em um de seus versos o juramento que todo membro deveria

<https://www.hakes.com/Auction/ItemDetail/205480/CAPTAIN-AMERICA-SENTINELS-OF-LIBERTY-CLUB-POSTCARD>> e <<https://www.hakes.com/Auction/ItemDetail/203097/CAPTAIN-AMERICAS-SENTINELS-OF-LIBERTY-MEMBERSHIP-KIT>>. Acesso: 24 de novembro de 2017.

¹¹³Outros personagens como *Superman e Captain Marvel* também tiveram seus fãs clubes. No primeiro caso, uma reportagem de 1941 estimava por volta de 250 mil o número de membros. Já no segundo caso, Zorbaug nos informa que naquele momento - por volta de 1944 - o clube do personagem da *Fawcett* estava com 573, 119 membros, recebendo em torno de 30,000 cartas por ano de todas as partes dos Estados Unidos e de muitos países estrangeiros também. Embora sejam dados de personagens diferentes e em momentos diferentes, eles demonstram a popularidade desses clubes, denotando uma grande aceitação por parte do público nos Estados Unidos e no exterior. (ZORBAUGH, 1944, p.200-201 e KOBLE, 1941, p.15)

¹¹⁴No original “Bags of mail were dumped in the Timely waiting room daily. Sentinel of Liberty clubs were being formed by the hundreds to serve their country as instructed by Captain America. Young patriots accused others of treacherous and nefarious deeds. People with Teutonic-sounding names reported that they were being accused of suspicious radio transmissions and Fifth Column activities. One youngster told of strange noises such as groans and bed-shaking from his parents’ bedroom. Others vowed to kill Cap in cold blood. Little girls wanted to meet Bucky.”. (Tradução própria)

cumprir “Eu, abaixo assinado, solenemente me comprometo a manter os princípios dos sentinelas da liberdade e a ajudar o Capitão América em sua luta contra os inimigos que tentam trair os Estados Unidos da América”. No verso, pode-se observar os três princípios que todo sentinela jurava seguir e defender, organizados em ordem numérica “Em Deus nós confiamos, Lealdade à Bandeira e à constituição dos Estados Unidos da América; Tornar-me um cidadão melhor e defender o meu governo sempre”.



FIGURAS 19, 20 E 21 – Distintivo e partes frontal e traseira do cartão de membro dos sentinelas. Fonte: <<https://www.hakes.com/Auction/ItemDetail/203097/CAPTAIN-AMERICAS-SENTINELS-OF-LIBERTY-MEMBERSHIP-KIT>>. Acesso: 24 de novembro de 2017.

A mensagem da editora *Timely* no que tange a relação entre sociedade e governo é muito clara. Assim, o entretenimento produzido e vendido pela editora promovia propaganda nacionalista por meio de seus personagens, histórias e outras estratégias como os Sentinelas da Liberdade. Parece que Goodman, com seu tino comercial, antecipou até mesmo as agências governamentais como o OWI, ao decidir inserir propaganda de caráter antinazista e nacionalista nos seus *comic books*. A *Timely* não foi um caso isolado, antes dos Estados Unidos declararem guerra ao Eixo, mais de 25

super-heróis de caráter “patriótico” apareceram nos *comic books* (STEVENS, 2015, p.34). O próprio Capitão América foi fortemente influenciado por um herói “patriótico” de outra editora, como visto acima. Entretanto, a *Timely* destaca-se entre a maioria das editoras de *comic books* nos Estados Unidos durante esse período.

Seus números de vendas acompanharam o ritmo do crescimento de produção e consumo de *comic books* durante o período da guerra. Estudando a editora, Moreno fez um balanço de sua produção com base nos títulos que foram publicados e cancelados nesse período. Após o primeiro grande sucesso de vendas que foi *Captain America Comics #1*, os títulos venderam em média entre 200 mil e meio milhão de exemplares, com isso, 90% do que era impresso pela editora estava sendo vendido. Portanto, os personagens e títulos que vendessem além dessa porcentagem eram considerados um sucesso, enquanto que aqueles que ficassem abaixo do mínimo, cerca de 200 mil, eram cancelados. Segundo ele, a *Timely* teve um crescimento contínuo desde 1939 até o final da guerra. Além disso, pelos menos quatro títulos de suas publicações eram comprados pelo exército e enviados para os quartéis e aos soldados no exterior.

A *Timely* não tinha apenas títulos famosos e muito rendimento de suas vendas, ela dispôs também de um amplo público. Desde os Sentinelas mais engajados, até os leitores mais ocasionais, o que fora publicado por ela chegou até milhares de leitores e leitoras. Para Stevens, o fato de os Sentinelas estarem dispostos a relatar suspeitas de pessoas tão próximas como os pais evidencia a intensidade da influência que a propaganda da editora e as mídias em geral podiam exercer sobre o público estadunidense naquele momento (STEVENS, 2015, p.27).

4. Super-Heróis Para os Tempos de Guerra

A história da *Timely* é parte da história dos super-heróis. A editora ajudara a estabelecer o novo gênero de *comic books* lançando personagens que ficaram famosos, estabelecendo-o no mercado e cultura estadunidense. Entretanto, a história dos super-heróis e a história da *Timely* também fazem parte da história da Segunda Guerra Mundial. Em setembro de 1939 as tropas de Hitler invadiam a Polônia dando início ao conflito. Concomitantemente, do outro lado do Atlântico, uma editora emergente lançava a primeira edição de *Marvel Comics*. Em questão de meses o número de publicações da *Timely* multiplicara-se, com Namor e Tocha Humana estreando suas revistas solo, além de novos personagens como Capitão América e a equipe dos Jovens Aliados.

Conforme o exército de Hitler avançava sobre a Europa atacando e ocupando outras nações, os nazistas tornar-se-iam os principais inimigos dos super-heróis. Durante o inverno de 1940-41 ocorre o que particularmente denomino como a “virada” na propaganda da editora *Timely*. Os nazistas não seriam mais inimigos ocasionais, ou parte de uma imagem em uma capa em particular. Eles passariam a ser a principal ameaça para os Estados Unidos e todas as nações “democráticas” no mundo. Os problemas enfrentados pelos super-heróis aos poucos iam distanciando-se daqueles dilemas domésticos oriundos da vida nas metrópoles modernas. Nessas narrativas, a ameaça de uma invasão estrangeira não era apenas uma possibilidade, mas uma iminência. Essas transformações narrativísticas acompanhavam as mudanças na percepção dos próprios estadunidenses em relação a guerra.¹¹⁵

Em seu estudo, Blum conclui que para os estadunidenses no *home front*, a Segunda Guerra Mundial foi basicamente uma guerra estrangeira. Embora houvesse grande temor, os estadunidenses não experienciaram nenhuma invasão ao seu país. Diferentemente da Inglaterra, União Soviética e França, nenhuma cidade estadunidense foi atacada ou bombardeada. Para o povo dos Estados Unidos não houve nenhuma

¹¹⁵ Pesquisas de opinião realizadas entre 1938 e 1940 revelam que o público em geral não simpatizava com os nazistas. Havia uma grande desconfiança em relação as ambições de Hitler, com a maioria dos entrevistados condenando suas atitudes na política interna e externa da Alemanha. Além disso, 62% responsabilizavam exclusivamente a Alemanha pelo conflito e 37% acreditavam que o seu país iria inevitavelmente entrar na guerra. Ver: *The Public Opinion Quarterly*. Vol.3, nº 4, outubro de 1939, p.598 e *The Public Opinion Quarterly*. Vol. 4, nº 4, dezembro de 1940, p.712.

Consultas realizadas entre janeiro e março de 1941 sobre a possibilidade de envolvimento dos Estados Unidos na Guerra, registraram 60% dos entrevistados concordando que seu país deveria intervir no conflito para auxiliar a Inglaterra. Ver: *The Public Opinion Quarterly*. Vol.5, nº 2, junho de 1941, p.325

experiência equivalente a Leningrado ou Londres. Entretanto, houve *Pearl Harbor*. Esse conjunto de representações, das quais os nazistas são uma parte, compõe o que delimito como sendo um primeiro ciclo do discurso racial na propaganda nacionalista da *Timely*. Inicia-se no início de 1940, passando pela “virada” da editora no inverno de 1940-41 e termina logo após o ataque japonês a *Pearl Harbor*. Então, inicia-se o segundo dos três ciclos.

Saliento novamente, as narrativas da editora *Timely* foram produzidas e publicadas em uma sociedade com um longo histórico de opressão racial, permeada por tradições, atitudes e representações hostis para com os diferentes “Outros” racializados. As representações de personagens negros e nativo-americanos compõem os discursos que naturalizaram sistemas de opressão racial como a escravização e segregação dos negros, e o extermínio dos povos indígenas, especialmente na exploração do Oeste dos Estados Unidos. No século XIX, com a imigração em massa de chineses para a Califórnia e, mais tarde, de japoneses, uma nova “raça” passara a ameaçar os “brancos” (LEE, 1999, p.15-50). Do século XIX para o XX, o “perigo amarelo” permearia as páginas das revistas *pulp* e *comic strips*. Levaria mais algum tempo, mas logo o perigo oriental estaria presente também nas páginas de *comic books* (MADISON, 2013, p.41-145).

Essa forma de “ver”, conceber e representar o oriental, está inserida naquele conjunto de processos envolvendo a *raça* discutido no começo do primeiro capítulo. O olhar pelo qual a *América* viu e ressignificou os povos orientais, nativo-americanos e negros, estava alicerçado naqueles pressupostos partilhados e herdados das experiências colonialista e imperialista europeia, sobretudo dos ingleses e franceses, bem como de sua própria experiência mais recente com as Filipinas. No caso específico dos orientais, as práticas discursivas estão inscritas também no que Said denominou como *Orientalismo* (SAID, 2007, p.31-34).

O discurso racial da *Timely* é um dos muitos elementos culturais registrados nessas narrativas. Seria possível analisá-las também por outros vieses. Contudo, a *raça* oferece a oportunidade de explorar as formas como esse poderoso conjunto de significados e símbolos culturais foi conscientemente mobilizado pela indústria do entretenimento e o governo estadunidense. No capítulo anterior procurei demonstrar a relação entre as editoras de *comic books* como a *Timely* e o governo dos Estados Unidos por meio de suas agências. Tendo isso em mente e o *background* histórico e teórico

esboçado no primeiro capítulo, será possível fazer uma análise discursiva mais apropriada.

4.1 Primeiro ciclo: o inimigo está aqui!

Nas narrativas da editora *Timely* o mundo é representado com uma clara dicotomia entre “bem” versus “mal”. Esses dois polos estão em constante disputa, com o bem sempre prevalecendo sobre o mal no final da narrativa. Como foi visto no segundo capítulo, nessas histórias estão registrados diversos aspectos das experiências pelas quais a sociedade estadunidense estava passando diante das rápidas mudanças sócio econômicas impulsionadas pelo desenvolvimento do capitalismo nesse período. Os artistas que criaram essas narrativas registraram, talvez inconscientemente, as experiências e interpretações dos estadunidenses em relação as mudanças no contexto internacional também.

Hitler, Mussolini e Hiroito representavam o temor de uma nova guerra em grande escala, a ameaça de uma invasão e possível subjugação a um ditador europeu. Somando-se a isso, havia uma ameaça mais antiga, mas nem por isso menos temível. Era o *Yellow Peril* (perigo amarelo). Trata-se de um conjunto de práticas discursivas em relação aos povos do Extremo Oriente, principalmente a China, alimentadas por uma confluência de fatores culturais e políticos desde o século XIX. Com a chegada da mão de obra barata dos imigrantes chineses à Califórnia, estes passaram a ser interpretados como uma ameaça pelos trabalhadores brancos e suas famílias. O exótico e misterioso Oriente agora fazia-se presente (LEE, 1999, p.15-50).

Dessa relação, foi produzida uma série de práticas que buscavam cristalizar uma identidade racializada dos chineses e, posteriormente, dos japoneses. Essas práticas eram acompanhadas de violência física e outras formas de subjugação racial. Leis anti-imigração foram aprovadas nas últimas décadas do século XIX suspendendo a permissão para a entrada de imigrantes chineses no país. Além disso, com a Rebelião dos Boxers (1898-1901) os relatos de ataques dos nacionalistas chineses contra cidadãos estadunidenses e missionários cristãos, acentuou os temores e atitudes hostis contra os chineses (MADISON, 2013, p.19).

Na virada do século XIX para o XX o Japão despertara a atenção do Ocidente na medida em que suas ambições imperialistas foram postas em prática. Com o estabelecimento da primeira colônia em Formosa (1895) e a subsequente anexação da

Coréia (1910). Entretanto, foram as vitórias do Japão em terra e mar na guerra contra a Rússia czarista (1904-05) que marcariam a primeira derrota militar de uma potência “branca” para uma nação “não branca” (DOWER, 1993, p.147). A existência do Japão por si, enquanto uma moderna nação capitalista no continente asiático já colocava em xeque os pressupostos fundamentais da supremacia branca e a derrota militar imposta ao Czar acentuou ainda mais a crise da “supremacia branca” (HORNE, p.442 e 448).

As expectativas em torno de um futuro conflito decisivo entre “brancos” e “amarelos” alimentaram a imaginação e as expectativas de intelectuais, políticos e produtores de entretenimento. Madison, analisando as representações sobre orientais em revistas *pulp* e *comic books* publicados ao longo da primeira metade do século XX, nota que havia um amplo repertório de caracterizações na construção desses estereótipos. Chineses e japoneses, na maioria das vezes eram aglutinados sob figuras de imperadores, feiticeiros e líderes militares com ambições de dominar o Ocidente e escravizar os brancos. Por vezes, os chineses eram associados a criminalidade e gangues, como os *Tong*.¹¹⁶ Em outras, com ocultismo e a prática de magia. Valores contrários as práticas e valores ocidentais cristãos.

Nas narrativas da *Timely* durante o primeiro ciclo raramente personagens japoneses apareceram. Para a editora eles não eram a maior ameaça, embora estereótipos recorrentes sobre o *Yellow Peril* estejam ali. Como mencionei anteriormente, inicialmente os nazistas eram uma ameaça ocasional. Contudo, desde suas primeiras aparições, estabeleceu-se prontamente um conjunto de características as quais acentuavam as demarcações do que era ser um “americano” e um *Nazi*. Em um diálogo com sua amiga policial, Namor é questionado sobre o porquê de ele odiar “nós”, presumivelmente os brancos.

- Odiar vocês? Sim, eu os odeio e com uma boa razão! Vocês demônios brancos perseguiram e atormentaram o meu povo durante anos – assim como vocês estão matando uns aos outros agora, nesta guerra!

- Mas não! Você está errado. Os americanos não são sanguinários! Nós somos gentis, uma raça fácil de lidar, a não ser que nós sejamos alvo de intolerância e injustiça por parte de nossos vizinhos.

Na fala seguinte de Betty:

¹¹⁶“Os *Tong* eram uma coleção de sociedades secretas Chinesas na América, encontradas predominantemente nas ‘Chinatowns’ da nação.” (MADISON, 2013, p.46. Tradução própria)

-Oh, você não pode ver como nos interpreta errado? Nós somos amáveis, e tudo o que queremos é paz, lei e ordem - nós lutamos apenas por isso!¹¹⁷

Betty não fala por todos os estadunidenses. Ela fala por uma *raça*, aqueles e aquelas pertencentes ao grupo dos *White*. Isso é possível deduzir pela fala anterior de Namor *White devils* (demônios brancos) e pelo fato de que os protagonistas dessas histórias eram sempre brancos, ou pelo menos possuíam traços que pudessem ser facilmente assimilados por esse grupo, como no caso de *Superman* e até do próprio Namor. Em sua fala, este refere-se as ações imperialistas dos europeus, ingleses mais especificamente, mas Betty intervém. Segundo ela, “nós” os estadunidenses não são sanguinários. São uma “raça” fácil de lidar e muito amável. São pacifistas. No final de outra narrativa, Tocha Humana e seu parceiro mirim, Toro, discutem sobre um inimigo que acabaram de derrotar. Segundo Tocha, Hitler e os nazistas pretendiam escravizar o “nosso estilo de vida”. Toro questiona, qual seria esse “estilo de vida”. A resposta do herói sintetiza o que significa o “estilo de vida estadunidense” em poucas palavras: vida, liberdade e a busca pela felicidade.

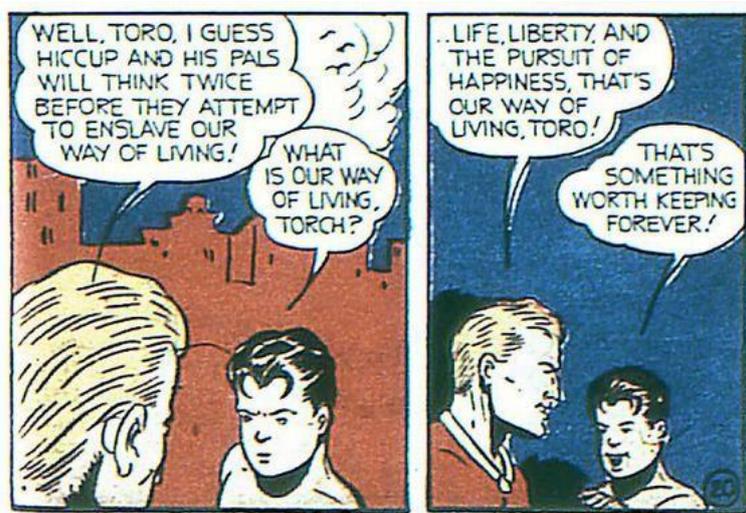


FIGURA 22 – Sobre o estilo de vida americano. Fonte: *The Human Torch and Toro The Flaming Kid*. In: *The Human Torch Comics*. Vol.1, nº 3, inverno de 1940. p.20.

¹¹⁷ “- Hate you? Yes, I hate you – and with good reason! You White devils have persecuted my people for years – just as you are killing each other off now, in this war!

-But no! You are mistaken! The americans are not blood thirsty! We are a gentle, easy-going race, unless we are aroused by Injustice or intolerance on the part of our neighbors!

-Oh can't you see how you misjudge us? We are kind, and all we want is Peace and law and order – we fight only for that!”. Fonte: *Prince Namor The Sub-Mariner*. In: *Marvel Mystery Comics*. Vol.1, nº 3, janeiro de 1940, p.9.

Perseguir a felicidade, defender a liberdade e a vida. Na propaganda da *Timely* esses objetivos só podem ser alcançados em uma democracia liberal. O sistema político e econômico estadunidense é o mais adequado e justo. Não há qualquer crítica ou representação de conflitos e problemas sociais na “América”. No começo da primeira história de *Captain America* #1, o leitor é situado nos Estados Unidos, em 1941. O contexto: “assim que os sanguinários promotores da guerra europeus focam seus olhos na pacífica América... a juventude de nosso país atende ao chamado para armar-se para a defesa!”. Na imagem ao lado, detalhe da primeira página de MMC #23 onde lê-se “Os Estados Unidos da América, terra de liberdade, tornou-se um parquinho para sabotadores, impiedosos assassinos da indústria, aqueles cujo propósito é retardar a nossa defesa nacional”. Em ambas as narrativas, a “América” é idealizada como uma terra próspera e pacífica. Devido a isso, essa terra é constantemente alvo da cobiça de ditadores estrangeiros.

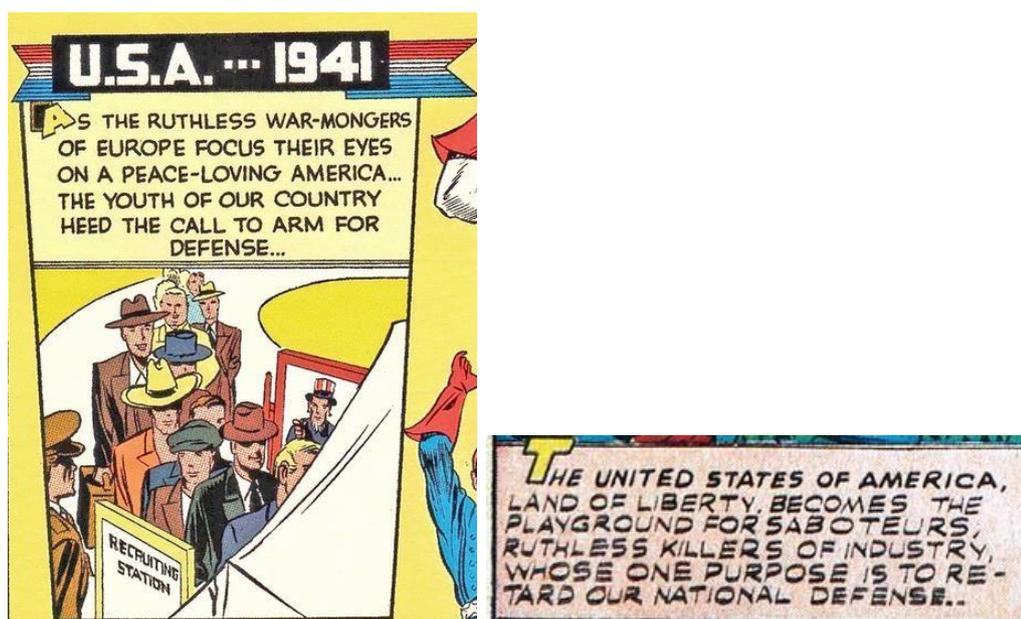


FIGURA 23 – Capitão América primeira história: *Case nº 1*. In: *Captain America Comics* nº1, março de 1941, p.1; *High way of Mystery*. In: *Marvel Mystery Comics* nº23, setembro de 1941. p.1.

Não seria difícil imaginar aquele personagem desenvolvido recentemente envolvendo-se na defesa de valores como a liberdade e a vida. Os protagonistas desse gênero têm o altruísmo como uma de suas principais características. Os super-heróis certamente seriam capazes de enfrentar o *Blitzkrieg* de Hitler e os soldados de

Mussolini, Franco ou até mesmo do imperador japonês Hiroíto. E foi exatamente isso o que aconteceu, pelo menos no universo ficcional de muitas editoras, inclusive a *Timely*. Todos os recursos do entretenimento impresso e os atributos específicos dos super-heróis foram mobilizados pelos editores e artistas em prol de suas campanhas contra o fascismo e o militarismo galopante desses países (WRIGHT, 2001, p.30). No caso da *Timely*, até a primavera de 1942, o enfoque esteve quase que totalmente voltado para a Alemanha hitlerista e o combate aos seus espões e sabotadores infiltrados nos Estados Unidos.



FIGURAS 24 e 25 – Explosivos. Fonte: *The Human Torch In: Marvel Mystery Comics* nº6, abril de 1940, p.5 e *The Human Torch In: Marvel Mystery Comics* nº3, janeiro de 1940, p.5.

De gângsteres, empresários inescrupulosos, policiais e políticos corruptos, os inimigos dos super-heróis estavam tornando-se mais diversificados e perigosos. As narrativas apresentavam conflitos que muitos dos leitores poderiam ter ouvido pelo rádio, lido nos jornais ou escutado de alguém. A recente invasão da Polônia e as sucessivas batalhas no Atlântico estavam alertando outros países para a força e capacidade do *Blitzkrieg* alemã, movida pelos interesses de seus líderes.

A narrativa de Tocha Humana, por exemplo, faz menção a pessoas que desejam tomar o controle do mundo pela “força”. Se a fórmula de um poderoso explosivo desenvolvido por um cientista caísse em “mãos erradas”, ela poderia servir como uma ferramenta para um ditador. Em MMC #6 os planos para a construção de uma bomba

incendiária de alta potência foram roubados. Na sequência da mesma imagem, o homem alerta Tocha Humana para o que aconteceria caso essa bomba fosse disparada contra uma cidade dos Estados Unidos. “Cidades destruídas em um minuto! Os mortos amontoados em pilhas! É horrível!”. Uma bomba com a capacidade de pulverizar cidades e suas populações inteiras em questões de minutos. Em 1945, esse tipo de dispositivo não estaria mais apenas nas páginas de ficção, mas tornar-se-ia realidade com o desenvolvimento e lançamento da bomba atômica nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki. Entretanto, o ano é 1940 e a guerra ainda estava restrita a Europa e aos territórios asiáticos ocupados pelo exército japonês.

Há valores e representações associados a esses sujeitos, ainda que não haja uma nacionalidade inicialmente – como na história do Tocha Humana – rapidamente esse vácuo seria preenchido pelos marinheiros e submarinos alemães com suas suásticas e sotaques grosseiros. Não seria difícil para o leitor associar um conceito ao outro. Caso fosse, os *comic books* contribuiriam com o leitor. Os alemães, de uma maneira geral, faziam parte de um grupo de imigrantes que nesse momento já haviam sido amplamente assimilados pela *branquidade* estadunidense. Dentre as nacionalidades de imigrantes europeus, a alemã configurava entre aquelas com maior aceitação. Para Madison, isso ocorria devido à grande influência que pensadores e teólogos alemães exerceram sobre as instituições do país e pelo fato de que fisicamente os alemães em geral estavam muito próximos do padrão racial ideal nos Estados Unidos (MADISON, 2013, p.110).

Portanto, será possível observar na representação da identidade alemã os autores empregando elementos variados. Os nazistas podem ser divididos em dois grupos basicamente. Os espiões/sabotadores e a máquina de guerra alemã na Europa, com personagens indo desde soldados até membros do alto escalão alemão, inclusive o próprio Hitler. Um dos principais recursos dos nazistas nessas narrativas é a tecnologia. Os alemães são capazes de desenvolver um grande aparato tecnológico, com armas sofisticadas e servir-se delas para atacar e escravizar outros povos. A mesma tecnologia que antes aparecia nas capas de *comic books* como obstáculos a serem superados pelas habilidades do super-heróis seguiam desafiando-os, entretanto, agora ela estava nas mãos dos nazistas.

Em relação a tecnologia alemã pode-se notar abaixo dois exemplos de sua engenhosidade nas narrativas da *Timely*.¹¹⁸ Na primeira figura, um vilão à serviço de Hitler na América apresenta para o herói sua arma. Um novo foguete com o qual ele será capaz de reduzir os Estados Unidos às cinzas. Na segunda imagem, Tocha Humana e seu parceiro mirim estão em uma missão na Europa, defendendo um pequeno país democrático de uma invasão nazista. De repente, eles deparam-se com o “muro de invasão alemã”. Um enorme e imponente muro de metal equipado com artilharia pesada e capaz de deslocar-se em campo. Armas, equipamentos e veículos militares capazes de atacar por terra, água e mar são frequentemente empregados pelos nazistas. O temível *Blitzkrieg* aguçava a imaginação dos produtores de entretenimento que potencializavam as capacidades bélicas do inimigo com um grande rol de representações.



FIGURA 26 – As armas sofisticadas do inimigo. Fonte: *Captain America and The Wax Statue that Struck Death*. In: *Captain America Comics*, nº2, abril de 1941, p.12.

¹¹⁸ Em outro estudo que pretendia analisar mudanças e continuidades em estereótipos antes e após o ataque à Pearl Harbor, publicado em 1947, os voluntários relacionaram os mesmos adjetivos para descrever os alemães antes e após o ataque. Os adjetivos escolhidos foram industriais, extremamente nacionalistas, eficientes, cientificistas e estólios. No estudo realizado com estudantes negros da Universidade Howard, esses mesmos adjetivos foram relacionados aos alemães acompanhados de inteligentes, ambiciosos, brilhantes, metódicos e agressivos. (SEAGO, 1947, p. 61; MEENES, 1943, p. 329)



FIGURA 27 – O muro de Guerra. Fonte: The Human Torch and Toro the Flaming Kid.
In: Marvel Mystery Comics nº22, agosto de 1941, p.5.

Nas capas abaixo é possível observar as características do gênero sendo empregadas de forma propagandística pela *Timely* nas capas das edições #10 e #11 de MMC, publicadas em agosto e setembro de 1940. Aqui as habilidades dos super-heróis não estão apenas sendo postas à prova para atrair os leitores. Sem subestimar o caráter mercadológico dessas imagens estampadas nas capas, pois ele certamente ajuda a explicá-las, a *Timely* também estava afirmando que os nazistas não seriam páreo para os seus super-heróis deixando claro o seu posicionamento em relação a guerra na Europa.

Na primeira capa, Tocha Humana derrete um tanque de guerra alemão, enquanto os soldados que o operavam observam atônitos. Trata-se de uma cena de batalha, com tanques e aviões enfrentando-se mutuamente, provavelmente uma referência a tática nazista de ataque, o *Blitzkrieg*. Na segunda capa, Namor afunda com as próprias mãos um submarino alemão. Esse herói não possui a habilidade de aumentar sua massa e estatura. Muitas vezes as imagens das capas não fazem referência os acontecimentos das narrativas. Acredito que elas tenham sido empregadas pela editora como uma forma de propaganda, em certa medida, independente das histórias contidas nos *comic books*. Contudo, da mesma forma que as narrativas e os anúncios internos, as capas também veiculavam a propaganda nacionalista da editora e, conseqüentemente, o discurso racial.

A alternância na escala dos personagens empregada pela *Timely* era um dos recursos possíveis de serem explorados pelos artistas e editores de *comic books*. Esses signos imagéticos evocam ideias como força, superioridade e imponentia em detrimento dos inimigos diminutos. Era uma maneira de representar esses conceitos vendendo ao público uma mensagem contra o nazismo e que pudesse elevar a “moral nacional” ao mesmo tempo. Os signos empregados pelos artistas na construção dessas propagandas estão diretamente relacionados aos discursos, então vigentes, sobre a branquidade. Namor, exibindo seus músculos, afunda com as próprias mãos um potente submarino alemão. É algo que um homem comum certamente não seria capaz de fazer. O apelo aos mesmos valores pode ser observado na representação de Tocha Humana. Nessa imagem em questão, ele está com seu corpo em combustão, mas é possível observar em meio as chamas o contorno de seus músculos.

Esse modelo de representação da masculinidade branca já estava presente em outros super-heróis como *Superman*, *Batman* e *Wonderman*. A exposição de corpos masculinos brancos *seminus* era uma das maneiras pelas quais o discurso racial legitimava a superioridade branca nos Estados Unidos. Um corpo nu exposto é um corpo vulnerável e frágil. Entretanto, nesse caso, o corpo *seminu* do super-herói é exposto com o intuito de demonstrar o seu poder. Ele não precisa recorrer às armas, pois é capaz de derrotar o inimigo e sua tecnologia apenas com as mãos. A força física subjugando a tecnologia moderna.



FIGURA 28 – Tocha Humana derrete um tanque.

Fonte: Marvel Mystery Comics nº11, setembro de 1940, capa.



FIGURA 29 – Namor afunda um sub-marino. Marvel Mystery Comics nº10, agosto de 1940, capa.

O corpo é a principal arma do super-herói. É devido a impenetrabilidade de sua pele ou ao calor de suas chamas que ele pode enfrentar as metralhadoras e bombas do inimigo de peito aberto. Com sua super força é capaz de destruir tanques, fábricas, bases, etc. O corpo branco e definido é associado a valores como força e resistência. O corpo atlético dos super-heróis estava diretamente relacionado às práticas de *body building*. Nos *comic books*, manuais de *body building* eram ofertados com frequência em anúncios. “Fique forte! Tenha músculos de aço” ou “Conquiste super-força por meio

desses quatro passos fáceis”. Em contrapartida, a “fraqueza” era vista como algo indesejável. Em um desses anúncios (anexo D, anúncio III) lê-se:

Hoje a América não tem espaço para os fracos! A América precisa de HOMENS FORTES, homens que irão construir o mundo melhor de amanhã. Prepare-se para o sucesso de amanhã desenvolvendo força de esmagamento hoje. *Young Allies*. Vol.1, nº10, inverno de 1943¹¹⁹

Super força e músculos de aço podiam ser adquiridos por meio da disciplina e do esforço individual. Esses anúncios ofertavam meios mais rápidos de conquistar o corpo desejado. Havia todo tipo de apelos ao consumidor. Manuais e equipamentos assinados por ícones do *body building*. Além da promessa de sucesso rápido “Dê-me 10 minutos por dia”. O ambiente cultural em que os super-heróis foram cunhados estava permeado por discursos em relação a busca e aperfeiçoamento do corpo “perfeito”. Não é à toa que essa era - e ainda permanece sendo – uma das principais características dos super-heróis. Um corpo com músculos extraordinariamente desenvolvidos e definidos. Portanto, a musculatura do herói é um signo representacional de sua força e resistência. Nesse contexto, de força e resistência da branquidade.

Muitos dos criadores dos super-heróis faziam parte daqueles que ambicionavam um corpo com “músculos de aço”. Uma das coisas mais significativas que o dinheiro com as vendas de *Superman* trouxe para Joe Shuster foi “[...] a chance de construir o seu corpo” (KOBLER, 1941, p.76).¹²⁰ Com o dinheiro, Shuster podia frequentar uma academia e pagar por uma dieta rica em proteína, baseada em carne e leite (KOBLER, 1941, p.76.). Tanto os criadores de *Superman*, quanto Jack Kirby, foram fortemente influenciados por obras da cultura popular estadunidense, como *Tarzan* (REGALADO, 2013, p.93). Joe Simon, por sua vez, chegou a trabalhar como ilustrador colaborador para revistas populares de *body building* (HACK, 2009, p.82).

¹¹⁹“America today has no no place for weaklings! America needs STROG MEN, men who will built the better world of tomorrow. Prepare for tomorrow’s sucesses by developing crushing strength today! (Tradução própria)

¹²⁰ “[...] the chance to build up his body.” (Tradução própria)



FIGURAS 30 e 31 – Detalhe das faces de Tocha Humana e Cap. América: *The Human Torch*. In: *Marvel Mystery Comics*. Vol.1, nº16, fevereiro de 1941, p.3 e *The Strange Ruby of The Nile*. In: *Captain America*. Vol.1, nº 8, novembro de 1941. p.3.

Nas imagens acima, é possível observar os detalhes nos traços faciais de Tocha Humana e Capitão América. Maxilar quadrado, cabelo louro, olhos, nariz e lábios detalhados. A representação facial dos “brancos” possui um conjunto de características distribuídas de forma harmônica. Ironicamente, os personagens criados pela *Timely* para combater os opressores nazistas poderiam ser facilmente descritos dentro dos padrões raciais do ideal ariano. Embora governasse o povo subaquático, Namor era um “mestiço”, pois seu pai era um “americano” branco. Um anglo-saxão, assim como os outros super-heróis. Com exceção do formato de sua cabeça e de alguns traços faciais, Namor também se encaixaria no padrão de branquidade anglo-saxã vigente.

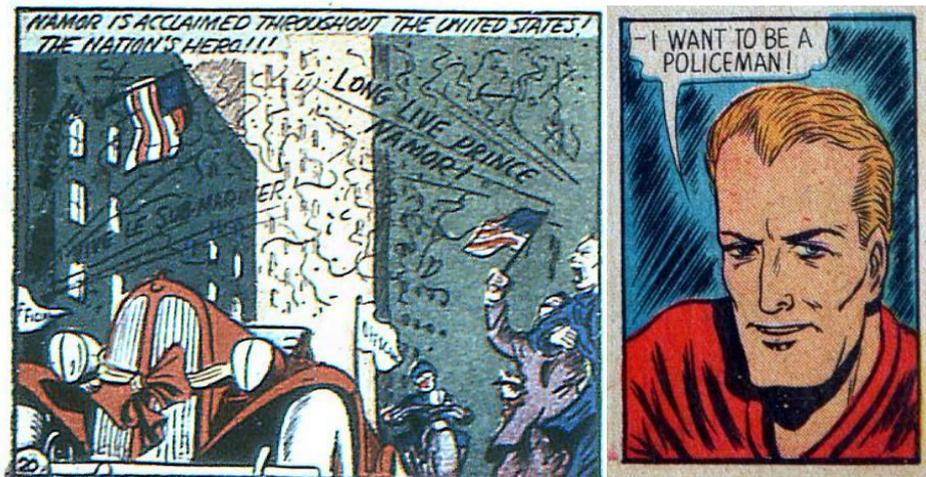
A “virada” da *Timely* foi um redirecionamento em suas narrativas para uma propaganda antinazista mais agressiva e intensa. Essa propaganda possui um caráter fortemente nacionalista. No começo do inverno de 1940-41¹²¹ a *Timely* anunciava na contracapa da edição #3 da revista quadrimestral THT o lançamento do novo personagem *Captain America*. “Traidores dos Estados Unidos, atenção! O Capitão América está chegando!”. Trajando as cores da bandeira estadunidense, ele é

¹²¹ De outubro de 1939 até maio de 1941, os entrevistados crentes em uma intervenção dos Estados Unidos na guerra teriam aumentado de 46% para 85%. Ver: *The Public Opinion Quarterly*. Vol.5, nº3, outono de 1941, p. 476

apresentado como “um símbolo de terror para todos os inimigos da América!”. Nessa mesma edição, Tocha Humana, Toro e Namor enfrentam inimigos nazistas. Na edição de janeiro de 1941, outro anúncio denota a “virada” nas publicações da editora. “Você lembra da terrível luta do Tocha Humana versus o Submarino?”, questiona. Então, a editora anuncia uma grande aventura em que Namor e Tocha Humana irão lutar lado a lado para desvendar “[...] a conspiração mais fantástica do mundo contra os Estados Unidos [...]”.¹²²

Com a “virada” da editora, as representações da branquidade estadunidense passaram a estar ainda mais associadas com um nacionalismo travestido de “americanismo”. Foi um movimento gradual e contínuo perceptível apenas mediante a análise cronológica e sequencial dos *comic books*. Os interesses dos super-heróis foram convergindo cada vez mais com os do Estado. Em MMC #7, Tocha Humana decide começar a agir dentro da lei tornando-se um policial. É claro, que com seus superpoderes, esse herói ainda causaria muitos problemas. Talvez, enfrentar vilões dentro de espaços urbanos sem causar danos à cidade não fosse tão atrativo para os leitores. Não faria sentido eliminar uma característica do gênero tão atrativa. Além disso, Tocha Humana manteria outra característica do gênero, fazer justiça mesmo que isso implique passar por cima da lei e das instituições do Estado.¹²³

¹²² A virada da *Timely* e a enxurrada de inimigos nazistas nas publicações da editora não foram fatos isolados. Segundo pesquisas de opinião pública realizadas em julho e setembro de 1940, 48% dos entrevistados acreditavam na existência de colonistas nazistas infiltrados no país. Cerca de 71% dos entrevistados acreditavam que a Alemanha já havia começado a organizar uma Quinta Coluna nos Estados Unidos. Além disso, cerca de 46% acreditavam que o governo deveria deportar ou prender simpatizantes nazistas em solo estadunidense. Ver: *The Public Opinion Quarterly*. Vol.4, nº4, dezembro de 1940, p.710.



FIGURAS 32 e 33 – Namor e Tocha Humana: *Prince Namor The Sub-Mariner*. In: *The Human Torch*, nº3, inverno de 1940, p. 20; *The Human Torch*. In: *Marvel Mystery Comics*, nº7, maio de 1940, p.1.

Namor, o super-herói de temperamento forte e comportamento rebelde, também começa a assimilar símbolos do nacionalismo estadunidense em suas histórias. Sua relação com o governo estadunidense tornar-se-ia menos agressiva. Em diversas histórias Namor não apenas dialoga, mas colabora diretamente com o governo estadunidense. Em THT #3, ele evita que uma esquadra nazista efetue um ataque contra o canal do Panamá. Seu objetivo era destruí-lo para causar um bloqueio para os navios dos Estados Unidos entre os oceanos Pacífico e Atlântico. Os alemães são representados pelo substantivo *invaders*, literalmente “invasores”. No final da narrativa, o presidente Roosevelt em pessoa agradece à Namor pela ajuda prestada ao país. Na última imagem da história lê-se “Namor é aclamado por todo os Estados Unidos como o herói da nação!”.

Na edição #6 de THT, Namor investiga os planos de um grupo de membros da quinta coluna (*fifth columnists*) infiltrados em refinarias de açúcar nas ilhas Havaianas. Eles estavam escondendo explosivos dentro de canas de açúcar no fundo do mar. Armados como minas, esses dispositivos seriam utilizados para sabotar as esquadras estadunidenses no Pacífico. Após frustrar os planos dos sabotadores, Namor é condecorado por um oficial da marinha a bordo de um navio “... então, eu aqui presente,

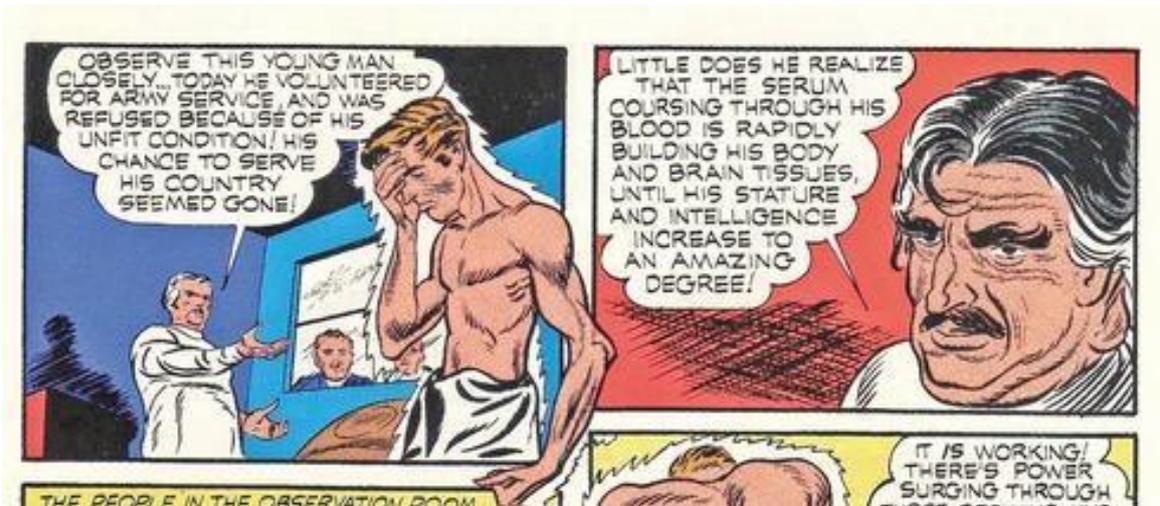
presenteio você com um cargo tornando-o um almirante da marinha dos Estados Unidos.”. A tripulação saúda o novo membro “Urras para o almirante Namor!”.¹²⁴

Porém, seria com o Capitão América que a editora *Timely* acentuaria de vez o tom de seu nacionalismo. A primeira narrativa do personagem já apresentava elementos muito significativos em relação ao discurso racial. Capitão América é, na verdade, Steve Rogers, um jovem voluntário rejeitado pelo exército devido a sua débil condição física. O cientista, Professor Reinstein, apresenta para o público atrás da janela espelhada o jovem “[...] hoje ele voluntariou-se para o serviço militar e foi rejeitado devido a sua condição inadequada.”. Steve era um rapaz franzino, mas que desejava servir ao seu país.¹²⁵

Ele fora selecionado por um programa secreto do governo com o intuito de produzir super soldados. O Professor descreve para os espectadores as reações fisiológicas que estão ocorrendo, após um soro secreto desenvolvido por ele ter sido inoculado na corrente sanguínea de Steve. “Ele nem imagina que o soro correndo por seu sangue está desenvolvendo rapidamente os tecidos de seu corpo e cérebro, até sua estatura e inteligência chegar a um nível incrível!”. Ele continua na imagem seguinte “Há poder emergindo daqueles músculos crescentes, milhões de células formando-se a uma velocidade inacreditável!”.

¹²⁴Murder A float! Off an Island of Paradise, p.20, in: *The Human Torch*, inverno de 1941/42

¹²⁵ Com esse número de *Capitan America* chegando às bancas no final de dezembro de 1940, pode-se presumir que o personagem e sua origem foram concebidos pelos seus criadores em algum momento do segundo semestre desse ano. Nesse mesmo período, o jornal *The New York Times* apresentou reportagens alardeando os altos índices de jovens rejeitados ao apresentarem-se para o serviço militar devido às suas más condições físicas. Em 18 de agosto, o *Times* reportava que 30% dos apresentados oriundos de Nova York e imediações estavam incapacitados. Segundo essa reportagem “[...] as condições físicas dos voluntários para o serviço militar refletiam a situação da saúde nacional desfavoravelmente.” (Guns and Health. *The New York Times*, 18 aug, 1940, p.62). Alguns meses depois, em novembro, a percentagem continuava alta em torno de 25% e 21% de rejeição. Problemas dentários e oftalmológicos lideravam a lista de debilidades físicas dos voluntários. O jornal classificava essa situação como “perturbadora”. (One Fourth of Men Called Here Found Unfit For the Army Service. *The New York Times*, nov, 1940, p.1 e 18.



FIGURAS 34 e 35 – Origem de Capitão América. Case nº 1. In: *Captain America Comics*. Vol.1, nº 1, março de 1941, p.5.

Moreno interpreta a história de origem do Capitão América como uma metáfora de seus autores. O jovem e franzino rapaz representaria a “América” debilitada pela crise econômica. Contudo, sua debilidade seria apenas aparente, pois, sua força de vontade e princípios converteria a ambos, rapaz e nação, em uma máquina de combate poderosa. (MORENO, 2010, p.131). Não desconsidero totalmente sua interpretação. Porém, acredito que haja outros elementos culturais envolvidos nessa narrativa.

Para Hack, diante do contexto que permeou o desenvolvimento e a publicação de *Captain America Comics*, essa narrativa levanta uma séria questão sobre de que maneiras a criação de um grupo de superagentes diferencia-se ética e filosoficamente do programa nazista? (HACK, 2009, p.82). Por que dois artistas de ascendência judaica buscariam nos mesmos elementos que alimentavam o discurso racial nazista as ideias para a origem de seu personagem? Como procurei demonstrar no primeiro capítulo, a *raça* era um elemento naturalizado tanto nos Estados Unidos quanto na Alemanha hitlerista. Ambos os países partilharam durante décadas os saberes racializantes da ciência eugênica. Esse discurso permeava as instituições e a sociedade estadunidense, legitimando práticas e atitudes discriminatórias.

Entretanto, a *raça* não manifesta-se apenas nas atitudes hostis para com o Outro racializado (HACK, 2009, p.82). Nesta narrativa, por exemplo, há diversos elementos construindo um determinado saber acerca da *raça* e da supremacia branca. Steve Rogers, um jovem anglo saxão, foi biologicamente aprimorado por um soro. Suas habilidades físicas e mentais passaram por um processo acelerado de super

desenvolvimento. As semelhanças entre as narrativas sobre as origens de *Captain America* e o super-herói da concorrente MLJ são bastante reveladoras. A história sobre a origem de *The Shield* foi publicada durante o verão de 1940, em *Wizard Comics #1*.

O pai de Joe Higgins era um agente militar à serviço do governo estadunidense morto em ação por espiões estrangeiros, em 1916. Na ocasião de sua morte, Higgins fora incriminado por esses espiões estrangeiros. Confiante na inocência de seu pai, o jovem Higgins dedica a vida a limpar o seu nome. Pouco antes de falecer, Tom Higgins havia conseguido desenvolver um produto químico que ao ser absorvido por determinadas partes do corpo humano “[...] faria um ser super-humano de uma pessoa comum.”. O jovem Higgins dedica sua vida a pesquisa e estudos em química com o objetivo de replicar a fórmula daquele produto químico. Porém, sem sucesso, até um dia enquanto vasculhava um livro de medicina na biblioteca de seu pai, o jovem Higgins acaba encontrando algumas anotações com a tal fórmula.

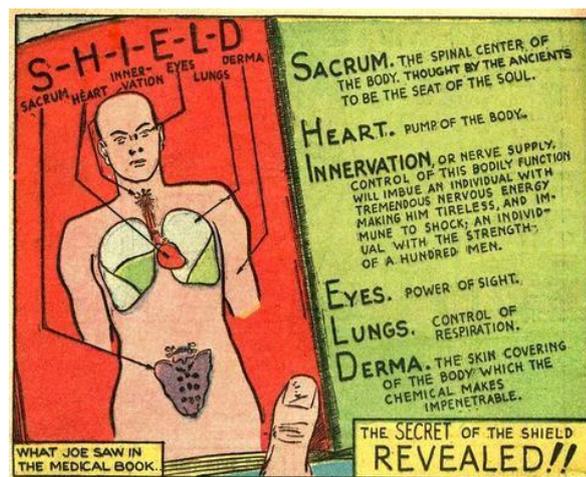


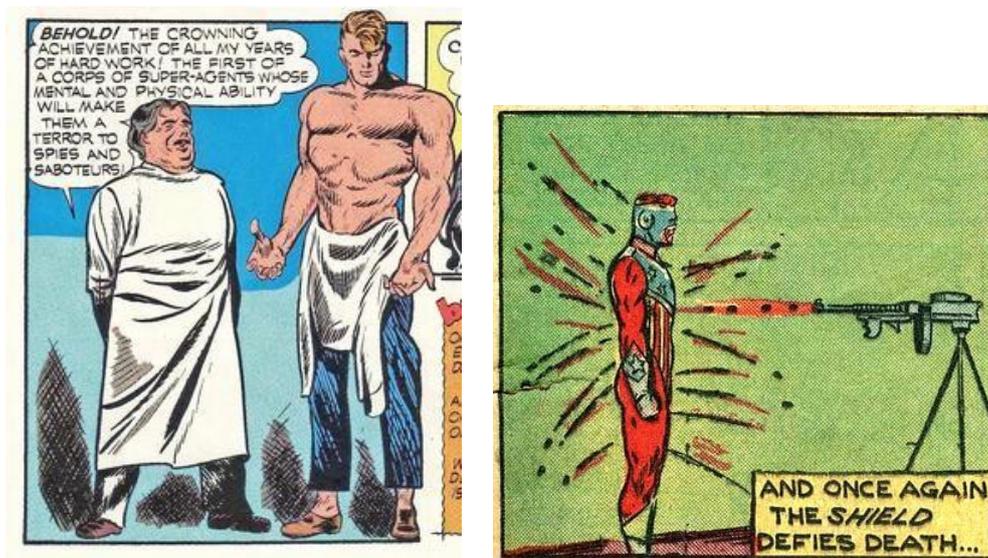
FIGURA 36 – As habilidades de The Shield. Fonte: Shield – Wizard Comics. Vol.1, nº5, verão de 1940, p.6.

O nome que seu pai pronunciara pouco antes de morrer *The Shield* (o escudo) era formado a partir das iniciais das partes do corpo onde o produto deveria ser aplicado. Coração, olhos, pulmões, pele, sacro e nervos. Cada uma dessas partes correspondia às habilidades desenvolvidas após a absorção. Após passar pela transformação e tornar-se um super-humano, a narrativa apresenta suas novas habilidades e explica a sua missão. O próprio herói explica “Essas são as cores da bandeira do meu país nessa roupa em forma de escudo, e um escudo estará erigido

contra os seus inimigos.”. Ele explica quais são suas crenças “Verdade, Coragem, Patriotismo e Justiça”. Segundo o herói, as estrelas em sua roupa são símbolos desses valores.

The Shield desenvolveu resistência à altas temperaturas, pele impenetrável, super força e é capaz de saltar grandes alturas. Observando esses dois super-heróis, percebe-se que seus autores criaram personagens que possuem uma relação quase simbiótica com seu país. Desde seus nomes, vestimentas e objetivos, sua relação com a “nação” é quase fisiológica. Ambas as narrativas procuram criar um significado correspondente entre corpo, nação e a *raça*. Nesse caso, é na idealização do corpo masculino branco, representado nas figuras dos super-heróis, que os valores do nacionalismo estadunidense desse período são corporificados.

O professor Reinstein explica que o Capitão América será “[...] o primeiro de um corpo de super agentes cujas habilidades física e mental irão torná-los o terror dos espões e sabotadores!”. Ao lado, *The Shield* exhibe a impermeabilidade de seu corpo.



FIGURAS 37 e 38 – Super-heróis patriotas. Fonte: Captain America Comis, vol.1, nº1, março de 1941 e Shield – Wizard Comics. Vol.1, nº5, verão de 1940, p.6.

Observando a representação do Capitão América, após ter o soro inoculado em seu organismo, pode-se perceber que a forma física do herói assemelhava-se aos atletas dos anúncios de *body building*. Assim como *Superman*, ele pode ser descrito como uma “maravilha física”. Os traços e o sombreamento do artista nos músculos do personagem salientam a discrepância entre o antes e o depois de Steve. O rapaz franzino estava no

passado. Diferentemente de *Batman*, não foi o esforço individual desse rapaz que lhe proporcionou músculos desenvolvidos. Assim como Higgins, foi a ciência.

O saber raciológico aplicado no desenvolvimento da fórmula de um soro com a capacidade de transformar um homem comum em um super soldado. Ainda que a narrativa não mencione mais detalhes, o contexto permite essa suposição. A ciência permitindo ao homem branco alcançar o máximo de suas potencialidades. O Capitão América representava o aprimoramento biológico de uma *raça*. Ele representava o ideal de masculinidade cultuado nos Estados Unidos desde o começo do século XX, oferecido em anúncios comerciais e cobiçado por muitos, inclusive membros da indústria do entretenimento. O corpo construído pela prática de *body building* simbolizava força, resistência, virilidade e superação. Mas, acima de tudo, o corpo masculino branco definido representava o seu poder. Para Dyer, o corpo é o responsável por legitimar a superioridade do homem branco. Nessa lógica, ele funciona como uma espécie de prova de que “[...] os homens brancos estão onde eles estão socialmente em virtude da biologia, isso é, da superioridade física”.¹²⁶

A naturalização da *raça* no contexto histórico e cultural dos Estados Unidos poderia induzir facilmente a ignorar essa correlação de valores e símbolos culturais entre a branquidade, nação e o Estado. Entretanto, a abordagem adotada aqui tem exatamente o objetivo de desnudar o local estratégico a partir do qual a branquidade dominante agia para – nas disputas pela fixação de signos culturais – estabelecer a si e significar a partir dessa posição os Outros. Em ambas as narrativas, o corpo branco construído pela ciência moderna é revestido pelos símbolos e cores nacionais. Coogan observa, que diferente dos personagens das revistas *pulp*, no universo dos super-heróis o uniforme desempenha uma função simbólica (COOGAN, 2013, p.79).

As roupas dizem quem o herói é, elas representam para todos a sua identidade. Não a sua identidade secreta, mas quem ele é ao vestir aquele traje. A simplicidade na escolha das cores e símbolos de seus uniformes segue uma técnica que McCloud define como “simplificação através da abstração”. O nível de abstração nas imagens pode variar de um realismo fotográfico até um cartum. Segundo ele, conforme for a intensidade da abstração aplicada pelo artista a uma determinada imagem, será proporcional aos detalhes nos quais o leitor irá concentrar-se. Quanto mais abstrato um

¹²⁶ “[...] are where they are socially, by virtue of biological, that is, bodily superiority. (DYER, 1997, p. 146-47. Tradução própria)

desenho for, mais significativos seus detalhes tornam-se para o leitor. Essa simplificação de personagens e imagens, é uma ferramenta que permite ao artista ampliar os significados que ele julgar essenciais (MCCLLOUD, 2005, p.30).

O “S” no peito de *Superman* é apenas uma letra do alfabeto, mas quando pintada na cor vermelha e dispostas sob um fundo amarelo simboliza a identidade e valores daquele personagem. Logo, as cores e detalhes selecionados pelos artistas são fundamentais no processo de representação do super-herói e os valores associados a ele. Conforme Coogan, os uniformes dos super-heróis “[...] removem os detalhes específicos da aparência comum de um personagem, deixando apenas a ideia simplificada que é representada pelas cores e forma do uniforme”.¹²⁷ Bruce Wayne torna-se o *Batman* apenas quando está vestindo seu uniforme preto. A fixação de determinadas cores e símbolos a um personagem, página após página e, edição após edição, leva o leitor a associá-los automaticamente em sua mente (MCCLLOUD, 2005, p.188).

Portanto, a escolha de personagens que encaixavam-se nos padrões de branquidade estadunidense, como *Capitain America* e *The Shield*, para serem associados aos símbolos nacionais com fins propagandísticos era estratégica. Na história dos Estados Unidos, a *raça* desempenhou um papel fundamental na formação de sua sociedade. Ela agiu ativamente na construção de sua história, política, economia e cultura (OMI E WINANT, 1994, p.106). De forma que, mesmo após o fim da escravidão no século XIX, “o apelo à solidariedade entre a *raça* branca permaneceria sendo a forma mais geral de colaboracionismo de classe do país.”¹²⁸ O discurso racial da *Timely*, naquilo que tange ao branco, apelava para uma solidariedade baseada na construção de uma identidade branca associada à nação e ao governo. Segundo um censo de 1940, cerca de 118 milhões de estadunidenses eram brancos, isso representava 89% da população naquele período.¹²⁹ No exército, 90% dos soldados eram brancos.¹³⁰

¹²⁷ “[...] removes the specific details of a character’s ordinary appearance, leaving only a simplified idea that is represented in the colors and design of the costume.” (COOGAN, 2013, p.79).

¹²⁸ “[...] the appeal to ‘white race’ solidarity would remain the country’s most general form os class-collaborationism.” (ALLEN, 2012, p.253. Tradução própria).

¹²⁹ Censo populacional estadunidense 1940-2016. Disponível em <https://www.census.gov/newsroom/cspan/1940census/CSPAN_1940slides.pdf>. Acesso em 28 jan, 2018.

Embora não haja dados específicos, é possível afirmar seguramente que os brancos eram a esmagadora maioria do público alvo dos *comic books* da *Timely*, nos Estados Unidos e no *front*.

Os super-heróis da *Timely* poderiam encaixar-se perfeitamente nos padrões raciais arianos e que a narrativa de Capitão América possui referências à eugenia. Os nazistas não são representados como uma outra *raça*. O povo alemão não era o inimigo a ser combatido, apenas os alemães nazistas. A editora deixou claro em várias histórias que seus inimigos eram os promotores e apoiadores do nazismo. O que os tornava “maus” era a sua ideologia e não algum fator biológico. Na imagem abaixo, pode-se observar dois momentos de uma narrativa publicada em CAC #5. Nazistas infiltrados nos Estados Unidos estão trabalhando para cooptar imigrantes de origem alemã.

A história mostra um senhor chamado Heinrich Schmidt sendo intimado por nazistas para tornar-se um membro do “bund”, substantivo alemão que pode significar “aliança”, “pacto” ou “convênio”. Ele recusa veementemente. Suas palavras são bem representativas: “Eu sou de ascendência alemã, sim! Mas eu também sou um bom cidadão americano! “. Ele evoca a identidade nacional, apesar de sua ascendência considera-se um “bom cidadão americano”. A “cidadania americana” implicava o reconhecimento do governo e da sociedade de que o indivíduo era de fato um cidadão estadunidense. Aos negros e imigrantes, como os chineses, esse direito era negado. O senhor Schmidt é um alemão, mas também um cidadão estadunidense. Essa identidade tem um peso maior pois, ele recusa a oferta de seus compatriotas em nome de sua lealdade aos Estados Unidos.

¹³⁰ *Who is the American soldier? In: What Soldier Thinks. Supplement B. War Department, 1943. p.109.*



FIGURAS 39 e 40 – Imigrantes alemães. *Captain America and The Killers of the Bund*.
 In: *Captain America Comics*. Vol.1, nº5, agosto de 1941, p.2.

Sua fala prossegue “Eu não terei nada a ver com uma organização que objetiva destruir o país que protege a mim e os meus de credos como os seus!”. Em seguida, os nazistas começam a agredi-lo. Entretanto, antes de começar a agredi-lo um dos nazistas o insulta “Seu porco democrata!”. Xingamentos comparando o adversário a animais eram comuns nessas histórias. Entre os heróis da *Timely* eram comuns termos como *rats* ou a junção de dois adjetivos *ratzi* para formar outro. Porcos, ratos e cães apareciam com frequência. Entretanto, o que chama atenção neste diálogo são os elementos empregados na troca de xingamentos. O tom hostil na resposta do senhor Schmidt denota que o problema estava naquilo em que eles acreditavam, sua ideologia. Na resposta, a ideologia do senhor Schmidt “democrata” é o problema.

O senhor Schmidt é encontrado inconsciente pelo filho, um jovem da mesma idade de Bucky. Ambos são amigos, e após deixar o menino em casa Bucky retorna para o acampamento e conta para Steve sobre seu amigo e o pai. “Honestamente, Steve, Bob Schmidt e o seu pai são dois caras legais ...”. Steve partilha da mesma visão amistosa “Sim Bucky, eu acho as pessoas de ascendência germânica muito legais.”¹³¹ Na verdade, a fala de Steve abrange o conjunto de imigrantes alemães como um todo pois, ele emprega *german-american* em sua fala. De fato, para a *Timely* o povo alemão era uma vítima dos nazistas tanto quanto os dos países ocupados. Pelo menos inicialmente, havia uma dicotomia bem clara nas narrativas da editora em relação aos alemães.

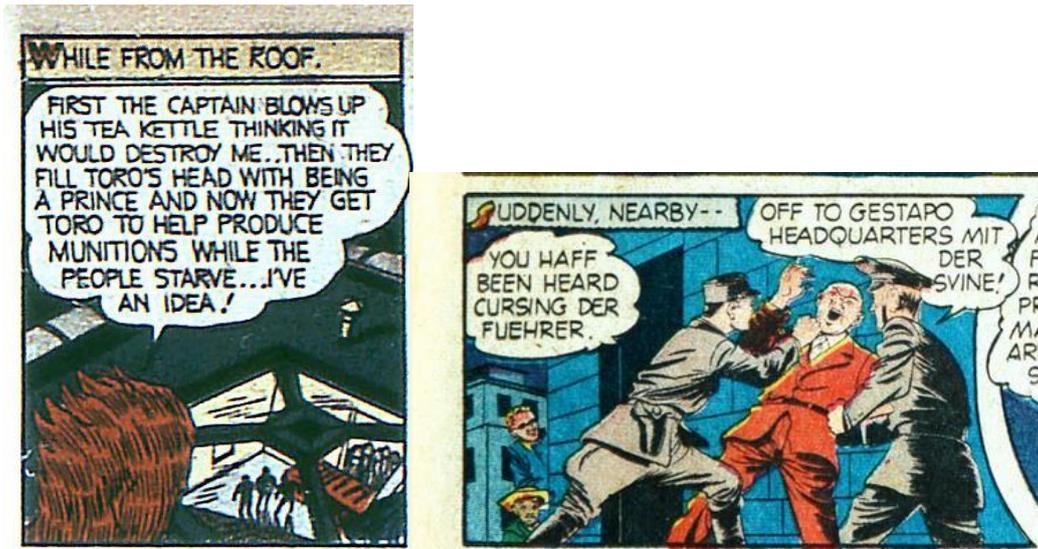
¹³¹ *Captain America and The Killers of the Bund*, p.2, in *Captain America Comics* #5, agosto de 1941.

Nas imagens abaixo, pode-se observar dois detalhes de narrativas publicadas meses antes dessa história com o senhor Schmidt. Na primeira imagem, Tocha Humana estava à procura de Toro que havia sido sequestrado pelos nazistas e levado para a Alemanha. O plano dos nazistas consistia em empregar as habilidades do jovem Toro na produção de munições. “[...] e agora eles pegaram Toro para ajudá-los a produzir munições enquanto o povo morre de fome”. Na imagem ao lado, em meio a uma aparição pública de Hitler, enquanto a multidão o ovacionava, um cidadão alemão toma coragem e o insulta. Na imagem em questão dois nazistas capturam esse cidadão sob a acusação de ter ofendido o Führer. Pela fala do outro, presumivelmente um membro da Gestapo, o leitor fica sabendo que o destino desse cidadão será a tortura e/ou a morte.¹³²

Em tese, a *Timely* apresentava dois modelos de sociedade em conflito, tomando a sua como o modelo ideal. A guerra que a *Timely* estava travando contra os nazistas era baseada em um conflito ideológico, antes de mais nada. Narrativas como as do senhor Schmidt demonstram que havia uma certa solidariedade para com o povo alemão e isso influenciava na percepção e representação deles. Não acredito que poderia defini-la de outra maneira que não uma forma de solidariedade racial, pelo menos inicialmente.¹³³

¹³² Consultados sobre qual declaração aproximava-se mais de suas ideias em relação ao povo alemão, 66,6% dos entrevistados escolheram “O povo alemão é essencialmente pacífico e gentil, mas eles foram infelizes ao serem enganados, muitas vezes, por líderes cruéis e ambiciosos”. Apenas 19,6% escolheram uma opção na qual os alemães representavam uma ameaça para o mundo. Ver *The Public Opinion Quarterly*. Vol.4, nº1, março de 1940. p.99.

¹³³ Essa forma de solidariedade ou “simpatia” entre “brancos” em detrimento de outras raças não era uma novidade. O eminente historiador e eugenista estadunidense, Lothrop Stoddard, externava sua preocupação em relação ao futuro dos brancos logo após a Primeira Guerra pois, considerava esse conflito basicamente como uma guerra civil branca. (HORNE, 1999, p.443) Já em uma pesquisa sobre preconceito e estereótipos raciais publicada em 1933, os entrevistados deveriam elencar 39 grupos raciais e nacionais em ordem tendo como base seus próprios sentimentos em relação aos indivíduos desses grupos. Das únicas sete nacionalidades alocadas no topo da lista, excetuando-se os “americanos”, as demais nacionalidades consistiam apenas em países da região norte e ocidental da Europa. Ver KATZ; BRALY. 1933, p.175-76.



FIGURAS 41 e 42 – Povo alemão oprimido. The Human Torch and Toro The Flaming Kid. *In: The Human Torch. Vol.1, nº 3, inverno de 1940-41. p.8. e Chapter 4 Trapped in Nazi-Land! In: Young Allies. Vol.1, nº 1, verão de 1941, p.3.*

Mesmo sendo representado como os “maus”, os nazistas possuem hierarquia, governo, indústrias, cientistas, etc. São capazes de desenvolver planos e equipamentos sofisticados. Embora em alguns casos os signos imagéticos empregados na construção de suas identidades tenham o intuito de representá-los como feios e grotescos, a maioria das representações de alemães são semelhantes às dos estadunidenses. Na imagem abaixo, por exemplo, pode-se observar Adolf Hitler expondo seu plano para um agente nazista. As marcas de expressão e os traços físicos são representados pelos traços detalhados e a técnica de sombreamento.



FIGURA 43 – Hitler detalhe. *Trapped in the nazi stronghold. In: Captain America Comics. Vol.1, nº 2, abril de 1941, p.7.*

O agente em questão irá para a Inglaterra com uma missão: passar-se por Henry Baldwin, aparentemente um capitalista com muito dinheiro que decidiu apoiar financeiramente a Inglaterra. Os nazistas sequestraram-no nos Estados Unidos para substituí-lo por um impostor. “O mundo inteiro espera que você assine o pacto com a Inglaterra... o que em contrapartida levaria o resto da Europa a alinhar-se com as democracias, mas...”. Na imagem ao lado, Hitler debruça-se sobre a mesa, com os punhos cerrados e prossegue com sua fala “Você não irá assinar o pacto! Ao invés, você irá assinar um pacto com Mussolini! O que irá desviar a Europa para o nosso lado, deixando as suas democracias em uma cilada!”. Em diversas narrativas como esta, os nazistas apresentam inteligência aguçada e muita engenhosidade para levar à cabo os seus planos.



FIGURAS 44 e 45 – Hitler Escondido. Hitler bigode queimado Trapped in the nazi strong hold.
In: *Captain America Comics*. Vol.1, nº 2, abril de 1941. p.14 e

Entretanto, a propaganda nacionalista da *Timely* alternava essa representação de um nazista maquiavélico e ameaçador com outras representações depreciativas. Nas imagens acima é possível examinar dois exemplos. Na primeira imagem, Capitão América e Bucky haviam partido em missão de resgate para a Alemanha. Após derrotarem todos os soldados de Hitler, a dupla de heróis encontra Hitler e, possivelmente, Hermann Goering escondidos atrás de uma mesa, do lado de dentro. Contextualizadas, as falas dos heróis dão o tom “Ora, ora! Vejam quem está aqui!” e Bucky complementa “E com uma guerra ocorrendo do lado de fora!”. Os temíveis líderes nazistas são covardes, escondidos atrás de suas forças militares. Na imagem ao lado, Tocha Humana foi resgatar Toro das mãos dos nazistas. O herói usa suas chamas para queimar o bigode de Hitler. Os super-heróis estadunidenses ridicularizam os

nazistas e seus líderes constantemente. De forma que, a propaganda da *Timely* precisava equilibrar entre o ridículo e o ameaçador. São recursos diferentes aplicados ao mesmo inimigo.



FIGURAS 46 e 47 – Hitler e a morte. Nazista com monóculos. *The Human Torch In: The HumanTorch Comics. Vol.1, nº 5, outono de 1941, p.17* e *Captain America and the Chess Board of Death, In: Captain America Comics, Vol.1, nº1, março de 1941, p.2.*

Enquanto os líderes dos países democráticos são representados como defensores da democracia e do bem-estar de seu povo, os nazistas são associados à morte e destruição. Na imagem acima, Hitler está refletindo sobre sua tática de combate. Ao seu lado, uma representação da “morte”. Hitler conclui que com a estratégia de desmoralização do exército vermelho ele obterá a vitória. A morte, por sua vez, fala ao seu ouvido “Oh, não Adolf! A vitória final será minha!”. Um dos principais inimigos de Capitão América é o *Red Skull* (Caveira Vermelha). Um assassino nazista que veste uma máscara de caveira avermelhada e costuma matar seus inimigos envenenados.

Alguns elementos empregados na construção dessa identidade alemã remetem a estereótipos criados ainda durante a Primeira Guerra Mundial. O alemão arrogante, aristocrata e hostil com aqueles que não pertencem ao seu “grupo”. De acordo com Scott, podemos identificar esse estereótipo por essas atitudes e a presença de monóculos, o que os caracteriza como aristocratas (SCOTT, 2007, p.27). Na segunda imagem acima, pode-se observar um dentre os muitos exemplos desse estereótipo. Arrogante e hostil, ele anuncia um futuro próximo em que “[...] toda a América irá curvar-se perante ele...perante o *Füehrer* do novo regime!”. Ele trabalha para um homem, um adepto do nazismo que planeja tomar o poder nos Estados Unidos e

nomear-se um novo *Führer*, tal como Hitler na Alemanha. Os alemães nazistas não possuem sentimentos como amor, honra, piedade e empatia. Em uma história publicada em CAC #2, a equipe que manobra tanques de guerra escondidos em território estadunidenses é descrita como “[...] tão cinza e gelada quanto suas armas.”¹³⁴ O “cinza” refere-se a cor de seus uniformes e o “gelada” a sua ausência de sentimentos e remorso.

Esses aspectos destacados pelas imagens e analisados até aqui são evidências de um conjunto maior de representações nos *comic books* da *Timely* publicados entre 1940 e o início de 1942. Com a virada da editora o inimigo alemão diversificou-se, os super-heróis passaram a enfrentá-los com mais frequência nas capas e narrativas. Os anúncios do clube dos Sentinelas da Liberdade comemoravam o número crescente de membros cadastrados. A campanha estava em todas as revistas de super-heróis analisadas e, a partir da publicação de *Captain America Comics* em dezembro de 1940, ela só iria intensificar-se. Devido a isso, havia uma diversidade de personagens, sobretudo os inimigos nazistas.

O que destaquei até aqui são exemplos desses conjuntos de signos e narrativas adotados na construção da identidade alemã e estadunidense. Nesse processo os funcionários da editora começaram a sofrer ameaças de simpatizantes nazistas por meio de cartas, telefonemas e alguns notaram a presença de pessoas com aspecto ameaçador em frente a editora. Com isso, a editora deu parte na polícia e um policial passou a patrulhar a entrada e arredores do prédio onde estava localizada a editora (MORENO, 2010, p.93).

Até o momento discuti a construção discursiva de identidades “brancas” e os saberes raciais na narrativa de *Captain America*. Embora em quantidade muito inferior aos nazistas, há alguns exemplos de personagens orientais em narrativas da *Timely* publicadas nesse período. O estereótipo do Oriente presente nessas histórias faz parte da tradição e práticas do *Yellow Peril*. A representação predominante dos orientais não possui uma nacionalidade definida. Não há como saber se eles são Chineses, Coreanos ou Japoneses. Entretanto, duas histórias publicadas neste ciclo apresentam alguns chineses e japoneses. Elas foram publicadas em MMC # 17 e YA #1, publicadas em março de 1941 e no verão do mesmo ano.

¹³⁴ “[...] are as grin and cold as their weapons.” *Captain America and the Wax Statue that Struck Death*, In: *Captain America Comics*. Vol.1, nº2, abril 1941, p.4.

Na primeira narrativa, nazistas e japoneses estão escavando túneis para atacar a Inglaterra e os Estados Unidos. Nesta narrativa em específico, a ameaça aos Estados Unidos vem pela costa oeste. Trata-se de um detalhe, mas como veremos adiante, é uma evidência importante. Pelo Atlântico, os nazistas estão escavando um túnel na costa francesa que desembocará na Inglaterra. Por ele serão transportados soldados, suprimentos e equipamento militar. Namor descobre a tempo de evitar a invasão e sabota o túnel com explosivos. Contudo, ele havia descoberto também que os japoneses estavam escavando outro túnel na Sibéria, e este, por sua vez desembocaria na costa oeste dos Estados Unidos.

Ele consegue informar Tocha Humana sobre a invasão nazi nipônica. Eles partem para ilha do Alaska a procura do túnel secreto. Chegando lá, uma base inimiga no interior de um vulcão é encontrada. Japoneses e nazistas são apresentados empregando esforços em comum. Estão transportando tropas e equipamento militar por um túnel da Sibéria até aquela pequena ilha. “O desfile de tanques e homens japoneses e nazistas continua em fila pela larga entrada do túnel que ligava Bering ao Alaska”.¹³⁵ Durante a invasão desse complexo militar, os heróis enfrentam soldados japoneses. Percebendo a presença de invasores, um soldado japonês aciona um dispositivo que solta uma carga de rochas em cima dos heróis. Quando analisei o diálogo entre o senhor Schmidt e os nazistas, observei que a troca de xingamentos entre ambos revelava que seu conflito era basicamente ideológico. E isso, era na verdade o posicionamento da própria editora representado em sua propaganda nacionalista.

¹³⁵The HumanTorch and The Sub-Mariner. *In: Marvel Mystery Comics*. Vol.1, nº17, março de 1941, p.17.



FIGURA 48 – Japonês. The Human Torch and The Sub-Mariner. In: Marvel Mystery Comics. Vol.1, nº 17, março de 1941, p.11.

Da mesma forma, os diálogos aqui são muito interessantes. Após soterrar os invasores, o soldado corre para encontrar seus corpos. Na imagem acima, pode-se observar ele deixando sua sala “Ah, os cães brancos desconhecidos foram soterrados!”. Diferentemente dos nazistas, o soldado nipônico não refere-se a nacionalidade ou ideologia dos super-heróis. O substantivo e adjetivo empregados pelos autores em sua fala *White Dogs* explicitam uma linguagem racializante.



FIGURAS 49 e 50 – Japonês II e Namor socando japoneses. The Human Torch and The Sub-Mariner, Marvel Mystery Comics. Vol.1, nº 17, março de 1941, p.11.

Na imagem acima, à esquerda, Tocha Humana surpreende o soldado que estava a sua procura. Ele refere-se ao soldado como “my yellow friend”, meu amigo amarelo. Embora sejam breves os diálogos são muito significativos enquanto elementos

constituidores do discurso racial da editora. A relação entre os super-heróis brancos e o soldado japonês, divergindo dos nazistas, é marcada por referências racialistas explícitas. Na imagem à direita, Namor enfrenta um grupo de soldados japoneses. Em sua fala refere-se a eles como “You yellow scum”, algo como “seu lixo amarelo”. Aqui, fica evidente a visão depreciativa dos japoneses. E novamente, a linguagem racialista marcada pela definição da cor, “yellow”.

A narrativa mostra uma devoção exacerbada dos soldados ao imperador “Eu preciso achar os seus corpos para o imperador”. Nas figuras acima, “I kill! I kill!” e na figura abaixo, de uma parte da narrativa mais adiante, um duto de gás inflamável foi perfurado durante o conflito e a caverna está repleta desse gás, qualquer faísca poderia explodir todo o complexo. O soldado japonês corre para uma corda, provavelmente algum dispositivo de iluminação, que ao ser acionado em contato com o gás desencadearia uma explosão: “Pelo, coff, imperador!”.



FIGURAS 51 e 52 – Japonês suicida e Soldado japonês. The Human Torch and The Sub-Mariner. In: Marvel Mystery Comics. Vol.1, nº17, março de 1941, p.13 e Chapter 5 Outwitting the Blood Thirsty Tyrants, In: Young Allies. Vol.1, nº1, verão de 1941, p.8.

Nas escassas representações desses personagens não são explorados mais a fundo os seus motivos. Os japoneses são aliados dos nazistas, mas a editora deixa uma forte impressão de não considerá-los relevantes ou tão ameaçadores quanto os nazistas. Até mesmo pela sua ausência quase completa durante esse período. Nesta narrativa, por exemplo, os japoneses não aparecem em postos de comando ou dando ordens. Excetuando-se a esse pequeno diálogo, não há maiores interações entre eles e os protagonistas. A representação física dos personagens não é tão detalhada como dos

personagens estadunidenses e alemães. Há poucos traços nos seus rostos denotando que tratam-se de asiáticos, sem maiores detalhamentos. Também não há símbolos ou bandeiras do império japonês, apenas suásticas.



FIGURA 53 e 54 – Gangue chinesa e soldado chinês. Chapter 6 Captain America and The Human Torch to the Rescue. In: *Young Allies*. Vol.1, nº1 verão de 1941, p.2-3.

Na revista YA #1, são apresentados personagens japoneses e chineses na mesma narrativa. A revista *Young Allies*, possuía uma organização de conteúdo diferente das demais publicações da *Timely* analisadas aqui. Ela continha a mesma média em relação ao número de páginas, em torno de 60. Elas eram divididas em anúncios e em quatro ou cinco partes as quais compunham a narrativa principal, preenchendo assim toda a publicação. As imagens acima pertencem a partes da narrativa dessa edição. Os jovens aliados estavam fugindo da Alemanha com tropas nazistas no seu percalço. Eles conseguem atravessar a URSS e chegam até a China. Próximo à fronteira com a Sibéria, o grupo é avistado e perseguido por uma patrulha japonesa. Assim como os soldados japoneses na outra narrativa, não há maiores detalhes sobre seus planos e objetivos. A narrativa deixa claro apenas que trata-se de japoneses, aliados aos nazistas. Portanto, os japoneses em geral, são devotos ao imperador, estando inclusive dispostos a sacrificarem a própria vida em seu nome. Também são hostis e militaristas.

Além dos traços físicos, os autores empregam sinais emulando os ideogramas japoneses e chineses em algumas de suas falas. Devido as diferenças entre os alfabetos, não seria possível colocar falas com sotaques, mas inteligíveis ao público de língua inglesa. Os chineses são representados em um tom muito amistoso. Os jovens aliados são recebidos na China por um soldado chinês muito amigável, disposto a prover-lhes

com tudo que fosse necessário. Na imagem 54 pode-se observar que seu rosto tem mais detalhes do que os japoneses. Seu inglês é claro, sem sotaques ou ideogramas.

Durante sua estadia na China, os jovens aliados acabam em meio a uma guerra de gangues chinesas. Esses chineses não são tão amistosos. A aparente contradição pode ser explicada pela importância que a China estava ganhando para os líderes ocidentais, preocupados com a vitória sobre as forças do Eixo. Durante décadas de tensões raciais com os orientais, nos Estados Unidos foi cunhado um verdadeiro repertório de representações raciais estereotipadas. Embora houvesse a preocupação em manter a China como aliada, a longa experiência de estereotipagem e depreciação racial permanecia sendo empregada pelos autores de entretenimento (MADISON, 2013, p.43).

O soldado chinês é amistoso aos jovens estadunidenses, afinal ele é o representante de um governo “amigo”. Entretanto, os personagens chineses além das fronteiras, no interior do país, são representados nos moldes do *Yellow Peril*. As revistas *pulp* já haviam estabelecido uma série de moldes pelos quais os orientais eram representados em suas capas e narrativas. Os “amarelos” possuíam uma espécie de ausência de qualquer traço de moralidade familiar aos ocidentais. Eles eram dados à criminalidade e ao assassinato, ambicionando alcançar riquezas e poder. Conforme Madison, o conjunto de características endereçadas aos orientais eram inversamente proporcionais às consideradas “civilizadas” pelo protestantismo anglo-saxão (MADISON, 2013, p.43).

Voltando para a imagem, duas gangues rivais estão prestes a enfrentarem-se. Seus respectivos membros estão empunhando machados. Diferentemente dos gângsteres estadunidenses, essas gangues não utilizam armas de fogo. Correndo perigo em meio a esse confronto, os jovens aliados conseguem escapar graças a astúcia de um deles. *Knuckles* usou bombinhas para assustar as gangues, dando tempo para o grupo escapar. A astúcia de um jovem anglo-saxão munido de simples *firecrackers* foi o suficiente. Apavorados, os chineses correm para todos os lados pedindo ajuda ou gritando. Um grita que são os japoneses atacando, enquanto outro que são metralhadoras.



FIGURAS 55 e 56 – Jovens Aliados e os *Tong*. Chapter 6 Captain America and The Human Torch to the Rescue. In: *Young Allies*. Vol.1, nº 1, verão de 1941, p.2-3.

É verdade que os super-heróis e os jovens aliados utilizavam diversos artifícios em suas narrativas para tapearem os nazistas. Entretanto, nesse caso com os chineses, a narrativa não os representa sentindo medo por covardia, como no caso de Hitler e Goering em CAC #2. Não, aqui os chineses estão sendo representados com medo por desconhecerem aquilo que os ataca. Ironicamente a pólvora fora desenvolvida séculos antes na China. Os chineses também estavam em guerra, seu território havia sido atacado e invadido por tropas japonesas diversas vezes ao longo dos anos 1930. Eles não diferenciariam bombinhas dos sons de metralhadoras? Apesar de ser um entretenimento, acredito que trata-se de uma maneira de representar a astúcia ou inteligência superiores de um jovem anglo-saxão estadunidense prevalecendo sobre os perigosos gângsteres orientais.

Essas representações de chineses e japoneses são as únicas representações de orientais com uma nacionalidade claramente definida encontradas nas publicações da *Timely* analisadas até o ataque a *Pearl Harbor*. Nas revistas do Capitão América publicadas entre dezembro de 1940 e a primavera de 1942, há duas narrativas com personagens orientais. Nesses casos, esses vilões são construídos com aqueles elementos do *Yellow Peril*. Na edição #5, publicada em agosto de 1941, ele e Bucky enfrentam um inimigo apresentado como Capitão Okada, o mestre oriental do mal.¹³⁶ O Capitão Okada não possui uma nacionalidade específica. Entretanto, alguns elementos na narrativa o associam indiretamente ao Japão.

¹³⁶ *The Gruesome Secret of the Dragon of the Death* In: *Captain America Comics*. Vol.1, nº5, julho de 1941, p.1.

A narrativa começa com um havaiano alertando marinheiros estadunidenses sobre um dragão marinho gigante. Embora incrédulo, o comandante Phillips decide investigar para encontrar no mar o que teria assustado os havaianos. De repente, o comandante e o navio patrulha são engolidos por um dragão gigante que submergira da água e desapareceu em questão de instantes. O narrador descreve o dragão para o leitor “É um gigante submarino asiático cujo imenso casco é capaz de alojar uma frota inteira de navios de guerra!”. E com um recurso imagético, ele representa o enorme submarino “asiático” detalhadamente. Ocupou uma página inteira da narrativa com a planta desse submarino impressionante.

Capitão América e Bucky foram convocados, enquanto membros do exército, a acompanhar um general até uma base naval dos Estados Unidos nas ilhas havaianas. Investigando o sumiço do comandante Phillips em alto mar, agora como super-heróis, a dupla acaba descobrindo que a filha do comandante fora sequestrada por dois sujeitos descritos mais tarde pelo narrador como “muscular asiatics”. Os heróis perseguem discretamente os dois sujeitos, que entram em uma pequena embarcação e rumam para alto mar. Em determinado momento, o dragão gigante emerge no meio do mar abrindo sua boca para engolir a embarcação com os sujeitos e a moça. De longe, a dupla decide ir atrás e entram também na boca de imensa criatura. Eles descobrem um imenso complexo, que pode ser observado na imagem 57 logo abaixo.

Em uma revista Pulp publicada em 1892 há uma narrativa semelhante a essa. Um grupo de marinheiros estadunidenses navegando pelo mar em uma aranha aquática elétrica enfrenta piratas chineses (*mongolian pirates* ou *apenas chineses*) que haviam feito alguns ocidentais brancos como reféns em sua ilha secreta. O grande vilão da narrativa é o líder dos piratas chamado *Kiang Hoo*. Um homem muito cruel, cujo único intuito é enriquecer até tornar-se o homem mais rico do mundo. Sua fama é conhecida no mundo todo. *Kiang Hoo* criou uma espécie de submarino em forma de uma serpente amarela. Os protagonistas ocidentais vencem o pirata com sua aranha elétrica permitindo a continuidade do livre comércio. A continuidade de elementos semelhantes no encontrados na narrativa da *Timely*, publicada 49 anos depois é desconcertante.¹³⁷

¹³⁷ Segundo Madison, essa é a primeira aparição de um “Imperador Chinês”, modelo de representação de líderes chineses e, posteriormente, japoneses característicos do *Yellow Peril*, popularizado pela indústria do entretenimento. Esse modelo influenciou personagens analisados até aqui, como o próprio Capitão Okada e Fang, na sequência (MADISON, 2013, p.31 e *The Nugget Library*. Nº134, 11 de fevereiro, 1892, p.2-14.

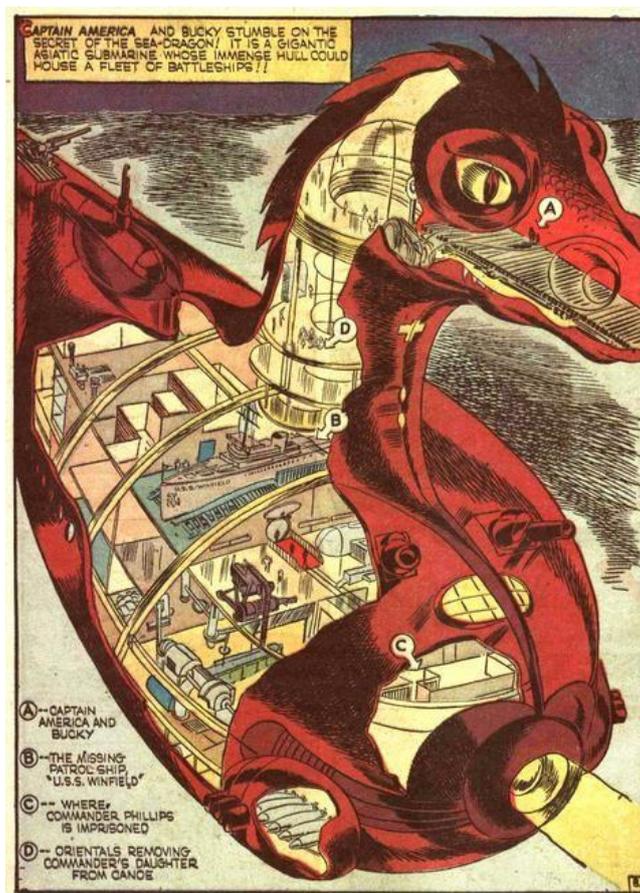


FIGURA 57 – Sub-marino japonês. The Gruesome Secret of the Dragon of the Death In: Captain America Comics. Vol.1, nº5, julho de 1941, p.2.



FIGURAS 58 e 59 – Capitão Okada. The Gruesome Secret of the Dragon of the Death. In: Captain America Comics. Vol.1, nº5, julho de 1941, p.5.

Enquanto isso, o capitão Okada estava ocupado com o seu refém, o comandante Phillips. Embora não haja em toda a narrativa nenhum símbolo ou menção ao Japão, alguns elementos na narrativa não deixam dúvidas de que Okada e sua tripulação são

japoneses. Ele e sua tripulação são descritos como “asiáticos”, sem maiores especificações. Em seu diálogo com o comandante estadunidense, Okada fala “A sua marinha precisa ser destruída! A sua nação precisa ser abatida... A aliança nazi tem o plano que irá concretizar isso.”. O vilão asiático fez uma aliança com os nazistas para derrotar os Estados Unidos. Novamente, embora capitão Okada lidere sua tripulação, são os nazistas que desenvolveram o plano capaz de derrotar os Estados Unidos.

Ele capturou o comandante para obter dele uma informação importante. Um código necessário para que seus capangas possam transportar dinamite até o interior do vulcão adormecido sem serem descobertos. O comandante recusa-se a fornecer-lhe a informação e Okada ordena que o torturem até que a informação seja entregue. De acordo com suas palavras “Nós asiáticos temos maneiras de obter o que desejamos! Agora, meus homens irão mostrar-lhe algumas delas.”. Mesmo sob tortura o comandante resiste e continua negando-se a entregar a informação. Assim, Okada ordena que capturem sua filha e tragam-na para que seja torturada na frente de seu pai.

Há vários elementos do *Yellow Peril* mobilizados pelos autores na construção desse “mal asiático”. A própria grafia dos nomes do capitão e de um dos capangas, Okada e Toshido, lembram a fonética de nomes do Extremo Oriente, principalmente do Japão. Os traços físicos do capitão Okada também remetem a chineses, japoneses ou até mesmo coreanos. Enquanto um “capitão”, Okada traça vestes que assemelham-se muito a vestimentas de oficiais das forças armadas, provavelmente da marinha, devido a cor branca e o fato dele comandar a tripulação de um submarino. Ele não possui qualquer traço de moralidade ou remorso. Sequestro e tortura são apenas meios pelos quais ele alcançará seus objetivos.

Diferente dos espões, soldados e oficiais nazistas, os homens de Okada vestem apenas um tapa sexo e botas. Não assemelham-se em nada aos militares ocidentais, sejam eles estadunidenses, ingleses, franceses ou até mesmo nazistas. Lembram as representações de membros dos *Tong*, com suas cabeças raspadas, excetuando-se a um longo rabo de cavalo pendendo de suas nuças. Não parecem ser muito inteligentes, realizando apenas o trabalho braçal. Eles representam apenas força bruta. Todos esses elementos são recorrentes do *Yellow Peril*. Em determinada parte da narrativa, Capitão América precisa detonar os explosivos na embarcação que direcionava-se para a ilha. Por algum tempo, Bucky acredita que seu parceiro está morto. Vendo Okada e seus homens escapando em uma embarcação, Bucky é tomado por um ataque de fúria “Seus

demônios amarelos sujos! É sua culpa o Cap estar morto!”. Em seguida, ele usa um canhão para destroçar a embarcação e matar Okada “Isso foi pelo Cap, seus lixos!”.¹³⁸

Em CAC #6, publicado em setembro de 1941, Capitão América e Bucky enfrentam outro inimigo oriental. Essa narrativa começa com dois homens conversando. O narrador apresenta um deles como “[...] um agente de uma nação asiática agressora [...]”.¹³⁹ Trata-se de um barão chamado Nushima. Ele está aguardando um encontro importante com o mestre do outro homem. A narrativa é situada nos Estados Unidos “[...] nas sombras do coração de *Chinatown* em São Francisco.”.¹⁴⁰ O mestre é o líder de uma perigosa organização criminosa que age secretamente. Conforme a narrativa avança, o leitor descobre que Nushima enviara uma proposta para esse homem e veio em busca de uma resposta.

O nome desse líder é *Fang*, apresentado pelo narrador como o “principal demônio do Oriente”¹⁴¹, um homem cruel, que trama o mal e dá ordens sangrentas a partir de seu covil secreto. Segundo o narrador, aqueles que tentam resistir as ordens de *Fang* acabam tendo um destino que “[...] gelaria os ossos daquelas pessoas que seguem a lei.”.¹⁴² Diferente de todos os exemplos anteriores, *Fang* não possui apenas traços que o identificam como um “oriental” ou “asiático”.

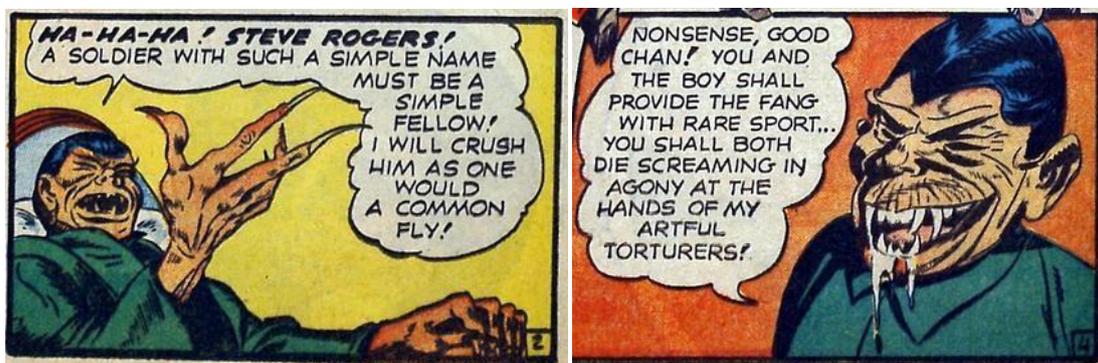


FIGURA 60 e 61 – Detalhe Fang. Captain America meets the Fang. In: Captain America Comics. Vol.1, nº6, setembro de 1941. p.2 e 4.

¹³⁸ “You dirty yellow devils! It’s your fault that Cap’s dead!” e “That was for Cap, you scum!” The Gruesome Secret of the Dragon of the Death, p.14, in: Captain America Comics #5, julho de 1941.

¹³⁹ “[...] an agent of an asiatic agressor nation[...].” Captain America meets the Fang. In: Captain America Comics. Vol.1, nº6, setembro de 1941, p.1.

¹⁴⁰ “[...] in the shadow heart of San Francisco’s Chinatown.” Captain America meets the Fang, In: Captain America Comics. Vol.1, nº6, setembro de 1941, p.1.

¹⁴¹ “The Arch Fiend of the Orient” Captain America meets the Fang In: Captain America Comics. Vol.1, nº6, setembro de 1941, p.1.

¹⁴² Captain America meets the Fang. In: Captain America Comics. Vol.1, nº6, setembro de 1941, p.1.

Nas duas imagens acima pode-se observar detalhadamente seus traços físicos. Suas feições são uma mescla de traços humanos com animais. Ele possui dentes e mãos com dedos longos. Suas unhas também são longas. Na segunda imagem, embora seus olhos e cabelo lembrem um “asiático”, o conjunto de traços físicos aponta para algo não humano, ou pelo menos, não tão humano como os outros personagens. Seus dentes e unhas lembram característica de animais predadores, carnívoros. Ele tem uma missão, impedir que dois emissários enviados pelo governo chinês aos Estados Unidos para obter um empréstimo, tenham êxito.

Steve Rogers e Bucky são convocados para uma missão que consistia justamente em proteger Chan e Liang, os dois emissários do governo chinês. *Fang* e seus homens-machado “hatchet-man” seguem até o hotel onde os emissários estavam hospedados. Eles invadem o hotel e lançam gás no quarto em que os heróis dormiam, Steve desmaia. Bucky consegue manter-se consciente até sair do quarto. Do lado de fora, os homens-machado já haviam derrotado um soldado estadunidense, e estavam prestes a atacar um dos emissários, o jovem Liang. Um dos capangas o acerta com um machado pelas costas. O senhor Chan e Bucky são capturados e levados para a câmara de tortura do mestre *Fang*.

Na imagem acima, à esquerda, é possível ler a fala de *Fang* antes de deixarem o hotel. “Você (Chan) e o menino irão prover ao *Fang* um esporte raro... Vocês dois deverão morrer gritando de agonia nas mãos de meus talentosos torturadores!”. *Fang* não é apenas ausente de qualquer remorso, ele aprecia a tortura. Na mesma imagem, sua boca saliva enquanto ele descreve o destino que aguarda Bucky e o senhor Chan. Seu esconderijo é repleto de ornamentos com dragões e imagens que lembram peças de arte do Extremo Oriente. Ele é representado em um trono ornamentado com descansos para os braços em forma de duas cabeças de dragão.

No desenrolar da narrativa, Steve Rogers recobra a consciência e parte em busca do esconderijo de *Fang*. O herói consegue chegar momentos antes de Bucky ser decapitado por um dos capangas de *Fang*, salvando-o. Com a ajuda de Bucky, os homens de *Fang* – que estavam munidos de espadas – são derrotados. Por fim, seu mestre tenta escapar, mas é impedido pelo Capitão América. Este, lhe dá uma surra humilhante. Após ser representado como alguém extremamente cruel e maquiavélico

durante toda a narrativa, ao final *Fang* é ridicularizado pela força do super-herói. Mestre *Fang* já não parece mais tão ameaçador.



FIGURA 62 – Fang levando uma surra. Captain America meets the Fang. In: Captain America Comics. Vol.1, nº6, setembro de 1941. p.2.

O destino final dos inimigos é um aspecto fundamental em uma pesquisa que objetive analisar além da construção de um discurso racial, propriamente, como ele contribuiu também para a manutenção do exercício do biopoder. Embora raros, os personagens “asiáticos” da *Timely* estiverem presentes durante os primeiros anos do conflito. Os japoneses ainda não pareciam tão ameaçadores quanto os nazistas. O discurso racial da *Timely* em relação aos japoneses nesse primeiro ciclo é construído com elementos do *Yellow Peril* precedentes na cultura estadunidense ao período da Segunda Guerra Mundial. Esses elementos foram mobilizados, assim como a branquidade, e empregados na propaganda nacionalista da *Timely*. No discurso do capitão Okada, a nação estadunidense e sua frota naval são nomeadamente ameaçados por ele. Embora não haja nenhuma menção direta, o barão Nushima, representante de uma “nação asiática agressora”, era facilmente identificável como um japonês.

Entretanto, não acredito que seria possível defini-lo neste momento como um discurso desumanizador em relação aos japoneses. Das quatro narrativas em que eles estão presentes, apenas em uma o destino final do vilão foi a morte pelas mãos de algum herói.¹⁴³ Na primeira, o soldado cometeu suicídio em nome do imperador. Na segunda,

¹⁴³ Há ainda duas narrativas com alguma referência ao Oriente ou orientais, que julguei desnecessário mencionar diretamente no texto, mas considero importante citá-las a título de informação. Em CAC #3, publicada em maio de 1940, há uma narrativa em que Capitão América e Bucky enfrentam criaturas

os soldados japoneses que perseguiram os jovens aliados foram presos pelo exército chinês. Capitão Okido e sua tripulação foram mortos por *Bucky*, acreditando que estavam vingando-se pela morte de Steve. E o barão Nushima não apareceu novamente na narrativa, portanto, considere seu destino final apenas como “desconhecido”. É verdade que os vilões nazistas apareciam em maior número e frequência nesse ciclo. Entretanto, mesmo quando eram mortos pelos heróis, isso era uma consequência de seus atos.

4.2 Segundo Ciclo: branquidade em crise e a iminência do Perigo Amarelo

A resposta ao ataque surpresa à *Pearl Harbor* em 7 de dezembro de 1941 foi quase imediata. Precedendo todas as batalhas contra os japoneses, o discurso racial nos Estados Unidos recrudesceria rapidamente. A consternação e ressentimento pelo que foi considerado um “ato covarde e baixo” transformou-se rapidamente em um discurso racial inflamado contra todo o povo japonês, inclusive aqueles que viviam nos Estados Unidos. Os estereótipos raciais passaram a ocupar as páginas de jornais, revistas, filmes e músicas.¹⁴⁴ Nas semanas que sucederam-se ao ataque, os principais meios de comunicação do país iniciaram uma campanha virulenta contra os japoneses.

A experiência política e cultural estadunidense durante a guerra é mais um caso em que a *raça* enquanto signo cultural e vetor de conflitos sociais, adaptou-se rapidamente às diversas mudanças circunstanciais proporcionadas pelo conflito. *Pearl Harbor* e o conjunto de representações raciais produzidas nas semanas e meses seguintes constituem uma evidência da artificialidade da *raça* e de seu caráter político ao adaptar-se convenientemente às mudanças bruscas advindas com o ataque e a subsequente entrada dos Estados Unidos na guerra ao lado dos Aliados. Entretanto, é preciso ter em mente que esse processo desencadeado pelo ataque japonês foi inteiramente construído a partir daquele ponto ocupado pela branquidade nas relações de poder. Foi desse ponto central, mediante o exercício constante de poder que a

gigantes imortais, oriundas do Tibete. No início de 1942, antes das edições pós ataque a *Pearl Harbor* chegarem às bancas, a edição #12, março de 1942, apresenta uma narrativa com um personagem chinês. Ele é representado dentro daqueles elementos do *Yellow Peril*. Dedos e unhas compridos, dentes afiados, vestindo um roupão verde com joias. Entretanto, sua aparição é apenas momentânea dentro da narrativa.

¹⁴⁴O estudo de Dower faz um apanhado geral do discurso racial contra os japoneses nos principais meios de comunicação e entretenimento (DOWER 1993). Já Madison deu enfoque aos *comic books* e as *pulp magazines* (MADISON 2013) e Sheppard na música (SHEPPARD 2001).

branquidade reorganizou seu discurso em relação aos orientais, sobretudo japoneses e chineses.

No ciclo anterior, foi possível perceber como o discurso racial da *Timely* construía de formas diferentes as identidades desses dois grupos. Agora, após dezembro de 1941, o discurso da *Timely* tornar-se-ia mais agressivo em relação aos japoneses. Diferente do ciclo anterior, aqui os japoneses não são mais um inimigo coadjuvante. Ao longo dos primeiros meses de 1942 as narrativas dos super-heróis da *Timely* tiveram como eixo central o combate a ameaça nipônica. Contudo, a resposta da *Timely* para o ataque à *Pearl Harbor* seria publicada apenas nos meses seguintes. Assim, o segundo ciclo do discurso racial da editora teve início entre a primavera e verão de 1942. Nas capas e narrativas de MMC #30, YA# 3, CAC# 13, THT#7 e SBC# 5 aparecem as primeiras representações estereotipadas de japoneses características desse segundo ciclo.

Conforme pode-se observar abaixo, na capa de MMC #30, a pele dos japoneses recebeu um tom acentuadamente amarelado. Todos estão uniformizados, afinal são as forças armadas de outra nação. O símbolo do sol nascente aparece nas bandeiras e chapéus dos soldados. A cena resume-se a Tocha Humana e Toro abordando um navio de guerra japonês que estava prestes a submergir um submarino. São dezenas, talvez centenas, de soldados japoneses espalhados pelas diferentes embarcações. Seu número sobrepuja em muito a dupla de super-heróis. No centro da imagem, o herói flamejante contém um projétil de canhão. Toro lança bolas de fogo no piloto do submarino. As balas de metralhadora disparadas por um soldado japonês são inúteis contra o corpo impenetrável do herói. Na parte de baixo da capa, em letras brancas sobre um fundo vermelho lê-se “Os ‘japs’ iniciaram o seu ataque traiçoeiro – mas eles não contavam com Tocha Humana – e Toro!”.

Na outra imagem, a capa da edição #13 de CAC, pode-se observar o Capitão América – com Bucky logo atrás- desferindo um cruzado de direita contra o rosto de um oficial do exército japonês. Os corpos dos super-heróis e do inimigo japonês são representados em escala grande. Abaixo de seus pés estão os continentes com os seus respectivos países. Trata-se de uma batalha desenrolando-se por terra, ar e mar. Navios, exércitos e aviões enfrentam-se mutuamente ao redor dos personagens gigantes. O Capitão América possui um balão de fala com as seguintes palavras “Vocês começaram isso! Agora nós vamos terminar!”.



FIGURA 63 - Capa. Marvel Mystery Comics. Timely Comics, vol.1, n.30, abril, 1942.



FIGURA 64- Capa. *Captain America Comics*, Timely Comics, vol.1, n.13, abril, 1942.

Essa capa é uma evidência muito significativa sobre a relação entre a propaganda nacionalista e o discurso racial da *Timely*. Mais ainda, ela demonstra como signos raciais e nacionalistas estavam profundamente relacionados. A “elasticidade” semântica da *raça* permite a aglutinação de um grupo local de sujeitos até a população de um país inteiro sob o seu signo. Logo, ambas as capas representam duas nacionalidades distintas em conflito. Isso é nítido. Há bandeiras e os personagens representativos de ambas as nacionalidades. A capa de CAC #13 é o equivalente a primeira capa da revista em que o super-herói golpeava o próprio Fuhrer com um cruzado de direita. Simbolicamente, ambas são uma espécie de declaração de guerra. Entretanto, a pele amarelada, traços faciais, dentes salientes, dedos e unhas compridos também denotam que este conflito transcende as nacionalidades pois, trata-se de um conflito entre duas raças.



FIGURAS 65 e 66 – Japonês segundo ciclo e Japoneses e a morte. Fonte: Chapter 3 Terror Underground. In: Young Allies. Vol.1, nº 3, primavera de 1942, p.8 e Marvel Mystery Comics. vol 1, nº31, maio de 1942, p.2

Como pode ser observado nas imagens acima, os japoneses passam a ser associados à morte, traição e selvageria. Adeptos da tortura, agora eles estão ainda mais agressivos e cruéis. As representações imagéticas de muitos personagens nipônicos buscam externar com símbolos visuais atributos psicológicos e comportamentais como agressividade, sadismo e crueldade. Na imagem à esquerda é possível notar a atenção despendida nos tamanhos das mãos, unhas e dentes. No anexo E é possível observar mais alguns exemplos desse modelo de estereótipo empregado pela *Timely*.

Definitivamente, após o ataque à *Pearl Harbor* os japoneses passaram a ser considerados uma verdadeira ameaça aos Estados Unidos. A longa tradição de práticas ligadas ao *Yellow Peril* forneceu os signos e símbolos culturais com os quais os chineses e os japoneses foram significados e ressignificados pela indústria de entretenimento estadunidense durante décadas. Ao longo desse ciclo, há uma certa variabilidade no conjunto de representações dos personagens japoneses. Na maioria das vezes eles agem de forma traiçoeira, desenvolvendo planos e artifícios para tirar vantagens dos aliados - quase sempre os estadunidenses – na guerra. Nesse caso, na maioria das narrativas em determinado momento eles acabam torturando algum personagem branco ocidental, ou pelo menos demonstram intenção de fazê-lo. Isso quando não matam de alguma forma cruel algum desses personagens. As narrativas deixam explícito que os japoneses não levam em consideração a humanidade de seus adversários. Não há qualquer hesitação de sua parte em causar dor ou tirar a vida de outrem.



FIGURAS 67 e 68 – Costumes e crenças japonesas. *The Case of Jilted Japs*. In: Marvel Mystery Comics. vol 1, nº31, maio de 1942, p.9 e *Tanks with Tusks*. In: Marvel Mystery Comics vol.1, nº36, p.9.

Qualquer senso moral dos japoneses pode ser basicamente resumido às suas superstições e a obediência irrestrita ao imperador. Na imagem à esquerda, a tripulação de um submarino japonês está prestes a morrer afogada, sem compreender a situação os japoneses ficam atônitos. O narrador explica “Aterrorizados com o que eles consideram um fenômeno dos deuses maus [...]”. Um deles apela às suas crenças “Honoráveis

deuses, salvem-nos!”. Os valores e crenças orientais, estranhos aos ocidentais, tornam-se motivo de fraqueza, representados em tom cômico. Ao lado, oficiais da marinha imperial japonesa tomam posse do território Indiano. Empunhando sua *katana*, ele declara “Em nome de Hirohito, eu tomo esta terra!”, ao que outro responde “Viva ao imperador”. Por fim, o terceiro “Saúdem a bandeira do sol nascente!”.

Nessas duas imagens é possível observar como a cultura e instituições nipônicas eram interpretadas aos olhos da cultura ocidental. Enquanto evidências, essa forma de representação demonstra como a construção da diferença é sempre um processo de interpretação e ressignificação atravessado pelas relações sociais de seu tempo. Relembremos os critérios para que um leitor pudesse tornar-se um membro oficial dos Sentinelas da Liberdade: crer em Deus, jurar lealdade à bandeira e a constituição dos Estados Unidos, tornar-se um cidadão melhor e defender o governo sempre. Agora, qual a diferença entre esses princípios e os dos japoneses representados acima? O nacionalismo e as crenças do “Outro” são sempre sentimentos irracionais. A lealdade dos japoneses às suas tradições e instituições é significada como fanatismo, um comportamento de uma nação constituída por homens selvagens e infantis. Muitas vezes ridicularizadas pelos super-heróis “patrióticos”.



FIGURAS 69 e 70 - Fonte: Japoneses e o *Hari- Kari*. *The Fights Periscope Peril*. In: *Sub-Mariner Comics*, nº6, verão de 1942, p.16.

Um dos costumes nipônicos mais satirizados nas narrativas da *Timely* era o *Hara – Kiri*. O suicídio, ato de privar-se da própria vida em nome de valores como honra e vergonha, é representado como um ato simplório, muitas vezes cometido à contragosto.

A própria nomenclatura grafada de forma errônea reforça o tom de sátira em relação ao ritual. A estereotipagem da *Timely* apelava para a infantilização do “Outro”. Em sua análise, Dower observou que em geral os produtores de entretenimento nos Estados Unidos objetivavam representá-los como inerentemente inferiores, enquadrando-os “em termos de primitivismo, infantilidade e deficiência mental e emocional coletiva.”. (DOWER, 1993, p.9). Em alguns casos, a *Timely* representava-os como sujeitos obesos, desajeitados e facilmente derrotados em combate corpo-a-corpo. No anexo E, detalhe IV, é possível observar outro exemplo de infantilização dos japoneses nessas narrativas.

Em relação aos nazistas, não há grandes alterações nas formas como a *Timely* os representou durante esse período. Justamente por isso, até agora a análise desse ciclo teve grande enfoque nos japoneses. Porém, há alguns aspectos que merecem atenção. Muitos dos elementos analisados durante o primeiro ciclo em relação à identidade nazista/alemã permaneceram. Havia uma clara dicotomia entre a natureza do conflito representado pela editora contra japoneses e nazistas. Tal qual no primeiro ciclo, a guerra contra os nazistas era uma guerra essencialmente ideológica entre os defensores da liberdade e da democracia e os opressores desejosos de escravizar as nações livres.



FIGURA 71 e 72- Nazista de monóculos e a opressão nazista. Fonte: *Captain America and the Russian Hell-Hole*. In: *Captain America Comics*. Vol.1, nº 26 maio de 1943, p.9. On to Berlin. In: *Captain America Comics*. Vol.1, nº19, outubro de 1942, p.6.

Nas imagens acima é possível observar a permanência do nazista de monóculos arrogante e símbolos que remetem a opressão e tirania, como o chicote sobre uma suástica na imagem ao lado. Assim como os japoneses, os nazistas ocupam-se em obter vantagens dos Aliados a qualquer custo. No ciclo anterior, eles estavam focados em sabotar as linhas de defesa e produção, além de tentar assassinar figuras chave da política e forças armadas estadunidenses. Eles eram “colunistas” que operavam dentro das fronteiras de outros países até enfraquecê-los para que então sucumbissem nas mãos

de Hitler. Após *Pearl Harbor*, os nazistas seguem operando sua rede de agentes e

espiões infiltrados em território estadunidense. Contudo, seus objetivos e métodos estão mais alinhados com as circunstâncias da guerra.

Em boa parte das narrativas, as preocupações dos nazistas giram em torno do bombardeio de cidades e alvos chave da infraestrutura estadunidense – mediante informações obtidas de seus espiões – e desestabilizar a “moral” dos estadunidenses. A “moral” do povo estadunidense é disputada constantemente pelas forças nazistas. Muitas das tentativas de sabotagens e artifícios dos nazistas visavam ganhar vantagens das forças estadunidenses e atingir a opinião pública. Em uma narrativa publicada em CAC # 22, Hitler envia um agente chamado “reapper” para os Estados Unidos com a missão de reverter a opinião pública a favor de Hitler e do nazismo. Seu discurso visa a subversão da ordem “Americanos! Ouçam-me! Todos vocês estão vivendo errado! O mundo inteiro está errado!”, e “Errado é certo e certo é errado. Tudo aquilo que vocês acreditam ser o certo é errado, e tudo aquilo que vocês acham que é errado é certo!”.¹⁴⁵

No manual do OWI, os produtores de entretenimento são advertidos pelo governo sobre a estratégia de guerra dos nazistas. Trata-se de “uma combinação de investida armada e desmoralização interna, os dois métodos de ataque funcionam simultaneamente.”.¹⁴⁶ O modo de combate nazista é baseado em um conceito de “guerra total”, tendo como alvo direto a população civil das outras nações. Segundo o manual, eles aplicaram esse método para desestabilizar e vencer a Áustria e Tchecoslováquia porque o “[...] colapso interno leva inevitavelmente ao colapso da resistência armada.”.¹⁴⁷ Assim, a investida dos nazistas contra a população civil baseava-se em disseminar mentiras e rumores para criar medo, confusão e desunião. O manual conclui que o propósito dos nazistas é explorar as tensões sociais do alvo afim de criar uma distração do verdadeiro inimigo: os nazistas.

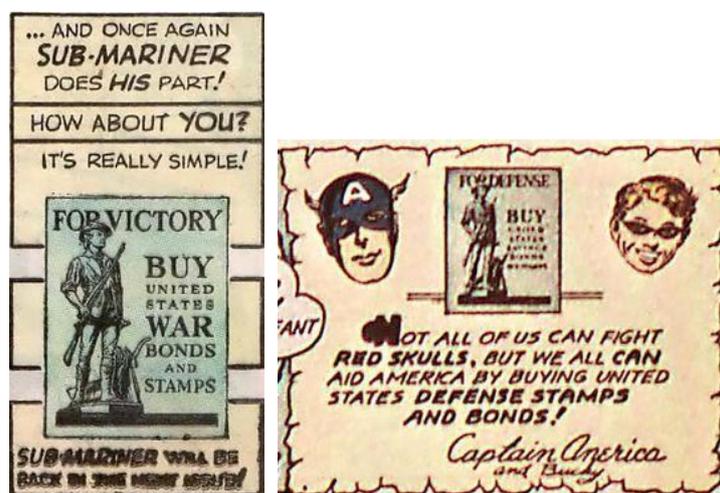
As narrativas da *Timely* deixam claro que o plano dos nazistas é enganar a população para sabotar os esforços de guerra da nação. Porém, os super-heróis acabam

¹⁴⁵ “Americans! Listen to me! You have all living wrong! The whole world is wrong!” e “Wrong is right, and right is wrong! Everything you believe to be right is wrong and what you think is wrong is right.” *In*: Captain America Comics. Vol. 1, nº22, 1943, p.3

¹⁴⁶ “[...] is a combination of armed onslaught and internal demoralization, the two methods of attack functioning simultaneously.” *In*: United States. OWI. Bureau of Motion Pictures. Government Information Manual for The Motion Picture Industry. Washington D.C. 1942, S/P

¹⁴⁷ “[...] that internal collapse leads inevitably to the collapse of armed resistance.” *In*: United States. OWI. Bureau of Motion Pictures. Government Information Manual for The Motion Picture Industry. Washington D.C. 1942, S/P

conseguindo salvar o país e seu povo. No final de cada nova narrativa publicada a justiça é feita e a ordem restaurada novamente. Neste ciclo, o fechamento de muitas narrativas é acompanhado de mensagens promovendo a compra de bônus de guerra. Nas imagens abaixo pode-se observar dois exemplos desses pequenos anúncios.



FIGURAS 73 e 74 – Anúncios de bônus de guerra. The Missing Finger Mystery. *In:* Sub-Mariner Comics. Vol.1, nº 6, verão de 1942, p.20. e Red Skull's Deadly Revenge. *In:* Captain America Comics. Vol.1, nº16, julho de 1942, p.24.

Após acompanhar todo o desfecho da narrativa com o super-heróis enfrentando os vilões para proteger a democracia, os leitores são questionados a respeito da sua parte no esforço de guerra. A linguagem dessas mensagens é bastante significativa. “E mais uma vez o Submarino fez a parte dele! Mas e quanto a você?” e o outro “Nem todos nós podemos enfrentar Caveiras Vermelhas, mas todos nós podemos apoiar a América comprando selos de defesa e bônus dos Estados Unidos.”. Nesse último, além dos rostos dos heróis há também suas assinaturas acompanhando o anúncio. Dessa maneira, os leitores (as) são “convidados” a participarem assim como os seus super-heróis nos esforços de guerra.



FIGURA 75 – Ameaça nazista. Your Life Depends On It. In: Captain America Comics. Vol.1, nº19, outubro de 1942, p.2.



FIGURA 76 – Ameaça nipônica. Your Life Depends On It. In: Captain America Comics. Vol.1, nº19, outubro de 1942, p.2.

As duas imagens acima são detalhes de um anúncio para compra de bônus de guerra. Esse anúncio destaca-se pelo fato de envolver uma narrativa inteira na promoção dos bônus. Em determinada parte da narrativa, o Capitão América está explicando para *Bucky* as ameaças que a “América” está enfrentando. “É a ameaça do fascismo, rapaz! A ameaça do ódio e da opressão, da tirania e do mal, que está espalhando-se pelo mundo!”. Enquanto isso, a representação imagética de Hitler com três cachorros cuspidores de fogo e um chicote aproxima-se da costa estadunidense. Cada um dos cachorros possui uma suástica estampada em sua testa. A alternância de escalas entre a “ameaça” e os super-heróis tem como objetivo potencializar a dimensão dessa ameaça.

Na imagem abaixo, Hiroíto aproxima-se por mar da costa oeste. Destroieres e aviões acompanham o imperador japonês munido com dois raios. O símbolo do sol nascente está estampado na fivela de seu cinto e no seu quepe. Ambas as representações

lançam mão do mesmo recurso de alternância nas escalas. Os personagens observam diminutos as duas ameaças gigantes aproximando-se. Ambas as ameaças vêm pelo mar e equivalem-se “Por leste e oeste, a nossa nação está ameaçada como nunca antes! Nosso povo está enfrentando o maior perigo que eles já conheceram, e eles precisam estar prontos para fazê-lo!”. O propósito óbvio da narrativa será promover a compra de bônus para reverter o valor em equipamentos para os soldados. Porém, em termos discursivos, a *Timely* não representava mais os japoneses como fracos e subordinados aos nazistas. Além de terem sido os principais vilões em grande parte das narrativas publicadas desde o começo desse ciclo, os japoneses passaram a ser representados como uma ameaça maior. E apesar das peculiaridades de cada uma, a ameaça nipônica equivalera-se à nazista.



Figuras 77 e 78 – Namor ao leitor e Namor matando nazistas. Fonte: Sub-Mariner Comics. Vol.1, nº 8, inverno de 1942, p.18 e The Case of Bliding Lights. In: Marvel Mystery Comics. Vol.1, nº 39, janeiro de 1943, p.8.

A propaganda da *Timely* reconhecia que os “amarelos” eram uma ameaça maior do que eles haviam presumido. No final de uma narrativa publicada em SBC #8, Namor aponta diretamente para o leitor e fala “Pearl Harbor ensinou-me a nunca dar as costas para nenhum japonês, não pode-se acreditar neles! Mesmo com as suas próprias vidas.”. Na seção II do manual do OWI, sobre a identidade e natureza do inimigo, os produtores de *Hollywood* são advertidos “Lembre-se, os Estados Unidos nunca perderam uma

guerra – mas o Japão também não. O inimigo não é invencível - mas ele também não é estúpido, fraco ou tolo.”¹⁴⁸

Levando em conta todo o contexto histórico e cultural dos Estados Unidos em relação ao Japão durante essa análise, foi possível observar no discurso racial da editora pós *Pearl Harbor*, a presença de um ressentimento por terem subestimado os japoneses. Evidentemente, não há nenhuma declaração de *mea-culpa* explícita. O discurso da editora reinterpretava isso e representava em termos de um “golpe pelas costas” dos japoneses. Algo desleal, como uma traição. Em outra história, publicada em CAC #18 Capitão América e Bucky sobrevoam *Pearl Harbor* durante uma missão. O Capitão fala para Bucky “Aqui é o lugar em que os ‘japs’ deram um soco de cobra, Bucky!”¹⁴⁹

A questão central do discurso racial da *Timely* nesse período gira em torno do exercício de poder na relação brancos x amarelos. Todo esse ressentimento por *Pearl Harbor* foi canalizado pelo governo e a indústria do entretenimento. O poder simbólico dos super-heróis, inicialmente agentes autônomos à serviço dos fracos e oprimidos, já havia sido mobilizado pelas editoras de *comic books* para propagandas nacionalistas. Durante o segundo ciclo, esses personagens extraordinários enfrentaram ameaças ainda maiores. Na medida em que depreciava os japoneses, o discurso racial da *Timely* operava de forma a produzir o consentimento do público em relação às atrocidades da guerra no Pacífico.

Durante o primeiro ciclo havia uma distinção entre nazistas e alemães. Na propaganda da *Timely*, os crimes e atrocidades cometidos pelos nazistas são seus crimes, não abarcam o povo alemão em sua totalidade. Como pode-se observar na fala de Namor, na imagem à direita, “Louco o suficiente para querer matar cada nazi que eu ver!”. Há uma diferença sutil quando são empregados os diminutivos “japs” e “nazi”. Como citei anteriormente, semanticamente “japs” é empregado em um sentido que engloba todo o povo japonês. Enquanto que “nazi” é apenas para os nazistas. O próprio manual do OWI ressaltava que era “[...] perigoso retratar todos os alemães, todos os italianos e todos os japoneses como bárbaros bestiais.”, isso porque “O povo americano

¹⁴⁸ “Remember, the United States has never lost a war – but Japan has never lost a war either. The enemy is not invincible – but he is neither stupid nor weak nor foolish.” *In*: United States Office of War Information Bureau of Motion Pictures. Government Information Manual for The Motion Picture Industry. Washington D.C Office of War Information. 1942, S/P.

¹⁴⁹ “Here’s where the japs pulled a snake punched, Buck” *In*: The Mikado’s Super Shell! Captain America Comics. Vol.1, nº18, setembro de 1942, p. 6 (Tradução própria).

sabe que isso não é verdade.”¹⁵⁰. Mesmo assim, durante o primeiro e segundo ciclos não há qualquer equivalente do “bom alemão” para os japoneses. Todos os japoneses são aglutinados sob os signos do discurso racializante.

A desumanização dos japoneses é uma das primeiras consequências que pode ser notada na medida em que as narrativas em resposta à *Pearl Harbor* foram sendo publicadas. A propaganda da *Timely* utilizou basicamente três pontos para enquadrar os japoneses como sub-humanos. Primeiro, a forma como esses personagens passaram a ser representados nesse ciclo. Não apenas a ênfase como vilões em capas e narrativas publicadas nesse período, mas nos signos utilizados para representá-los. As diferenças físicas tornaram-se ainda mais salientes na cor da pele, mãos, traços e expressões faciais, etc. Como tratam-se de recursos visuais, esse primeiro ponto pode ser notado prontamente. Está representado explicitamente nas capas e imagens das narrativas. O segundo e terceiro pontos precisam de uma leitura um pouco mais atenta.

Os japoneses foram enquadrados como “não humanos” por comentaristas, jornalistas, produtores de entretenimento, cientistas de diversas áreas como a psicologia e a medicina, etc. Um famoso correspondente de guerra chamado Ernie Pyle, após conquistar sua fama cobrindo a guerra na Europa, foi transferido para cobrir a guerra no Pacífico. Ele havia ficado reconhecido entre o público estadunidense por sua postura “humanista”. Quando escrevia sobre os soldados no *front*, Pyle atribuía-lhes os próprios nomes, além de colocar o nome das ruas e número de suas casas. Quando foi transferido para o Pacífico, em fevereiro de 1945, Pyle registrou uma série de impressões suas a respeito das diferenças entre os dois *fronts*. Segundo ele “Na Europa nós sentíamos que nossos inimigos, horríveis e mortais como eles eram, ainda assim eram pessoas. Mas aqui fora, eu logo percebi que os japoneses pareciam-se mais com algo sub-humano e repulsivo.”. Ele ainda compara os sentimentos que os japoneses lhe causavam com “[...] o jeito como as pessoas sentem-se em relação às baratas ou ratos.”¹⁵¹

Em uma entrevista ao *New York Times*, publicada em janeiro de 1943, o general Sir. Thomas A. Blamey, comandante das forças terrestres aliadas em Nova Guiné

¹⁵⁰ “[...] is dangerous to portray all Germans, all Italians and all Japanese as bestial barbarians.” e “The American people know that this is not true.” *In*: United States Office of War Information Bureau of Motion Pictures. Government Information Manual for The Motion Picture Industry. Washington D.C Office of War Information. 1942, S/P.

¹⁵¹ PYLE, Ernie. *Last Chapter*. Pickle Partners Pub. 2015, p.10

asseverou “Enfrentar os ‘japs’ não é como enfrentar seres humanos normais [...] O ‘jap’ é um pequeno bárbaro.”. Um pouco mais adiante, ele prossegue “Nós não estamos lidando com humanos como nós os conhecemos. Estamos lidando com algo primitivo.”. Por fim, o general garante “Nossas tropas tem a visão certa dos ‘japs’. Eles os veem como vermes.”.¹⁵² Em abril de 1943 o governo japonês havia executado alguns aviadores estadunidenses capturados no Japão ainda em 1942. Esse ato foi classificado pelo *Times* como um “ato bárbaro e sem paralelo na guerra”, e uma “selvageria oficial calculada”. O jornalista contrasta a “selvageria calculada” do governo japonês com as atitudes da Alemanha “Nem mesmo a Alemanha, a qual tem sido diabólica em sua conduta contra inimigos civis, ainda não foi acusada de matar homens uniformizados por cumprirem o seu dever militar.”.¹⁵³

Em todos esses relatos, pode-se perceber uma clara dicotomia entre japoneses e alemães nazistas. Os nazistas são diabólicos, mas não são sub-humanos. Por mais que eles cometam atrocidades, isso não diminuiu a sua humanidade. Dower afirma que essa distinção marcante na percepção entre o inimigo asiático e o europeu deveu-se muito mais ao discurso racista, profundamente enraizado na história e cultura estadunidense, do que nos eventos da guerra propriamente (DOWER, 1986, p.34). Para esse autor, já nos primeiros meses de 1942, era possível perceber os contornos e o teor da guerra racial travada contra os japoneses.

Apresentei no começo da análise deste ciclo algumas das principais mudanças no regime representacional da *Timely* em relação aos japoneses. Conforme essas alterações foram sendo apresentadas ao público estadunidense, havia outra mudança diretamente relacionada com essa. Os super-heróis tornar-se-iam ainda mais agressivos, sobretudo com os japoneses. Os primeiros meses de 1942 apresentam uma série de narrativas repletas de violência explícita contra os personagens japoneses. O nível de violência praticada pelos super-heróis contra os soldados e oficiais nipônicos tinha sempre como justificativa os seus atos.

¹⁵² *Buna Vital to Foe, Declares Blamey*. The New York Times, 09 jan. 1943. p.4.

¹⁵³ CORMAC, Mac. *Japan's Barbarous Act Has No Parallel in War*. The New York Times, 25 apr. 1943. p.79

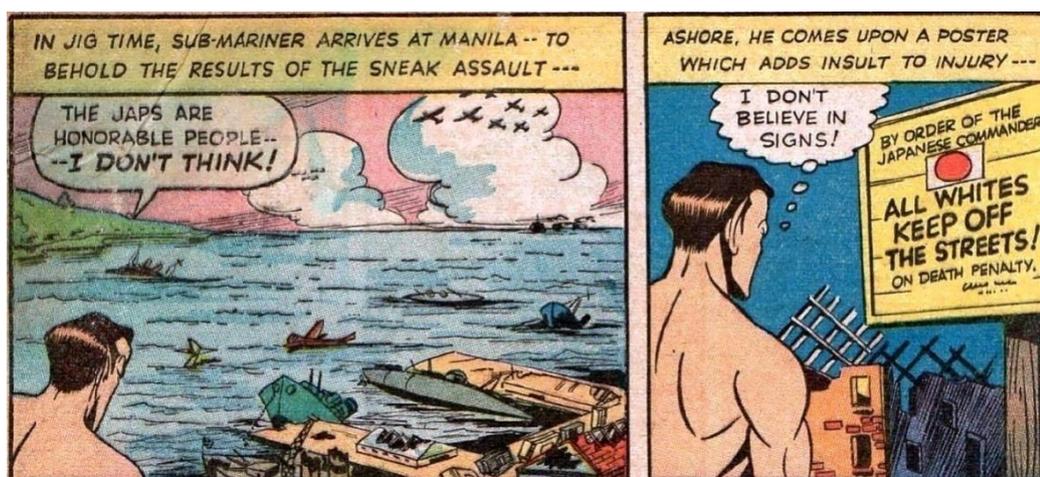


FIGURA 79 – Namor e a honra nipônica. Fonte: Smashes an Unprising at Manila! In: Sub-Mariner Comics. Vol.1, nº5, primavera de 1942, p.5.

Na imagem acima, Namor está à procura de uma agente a serviço dos Estados Unidos capturada pelos japoneses. Ele chega a Manila, após um ataque do exército japonês definido como “ataque de cobra”. O herói fica perplexo “Os ‘jap’ são pessoas honradas. Eu não acredito!”.¹⁵⁴ Na imagem ao lado, Namor lê um aviso “Por ordem do comandante japonês TODOS OS BRANCOS FORA DAS RUAS! Sob pena de morte.”. Ele fica atônito com as ações dos japoneses. Depois, fugindo de soldados que os perseguiram, ele e a espiã acabam sendo aprisionados pelo inimigo. Namor fica preso em uma cela enquanto os japoneses torturam a espiã. Eles a chicoteiam para obter informações. Então, um deles atea fogo nos cabelos da mulher e Namor sente o cheiro de sua cela. Desesperado, o herói consegue escapar da cela e salvá-la. Na imagem abaixo, é possível observar o momento em que a espiã tem fogo ateados aos seus cabelos, pelos torturadores.

¹⁵⁴ Uma das qualidades comumente atribuídas aos orientais nos Estados Unidos. Ver: MEENES, 1943, p.330.



FIGURAS 80 e 81 – Submissão feminina 1 e 2. Fonte: Smashes an Uprising at Manila! *In:* Sub-Mariner Comics. Vol.1, nº5, primavera de 1942, p.11. The Mikado's Super Shell! *In:* Captain America Comics. Vol.1, nº18, setembro de 1942, p.5.

Já a imagem à direita, de outra narrativa, possível observar a câmara secreta de outro vilão que havia aprisionado Betty Ross, agente secreta e amor platônico do Capitão América. Além da ambientação exótica, com direito a tigres de estimação e lacaios, há um fator sexual implícito na relação entre captores nipônicos e as suas vítimas, mulheres brancas ocidentais. Nessa imagem, Betty está amarrada e jogada aos pés de seu captor. Na narrativa de Namor, a espiã também foi subjugada pelos japoneses, sendo amarrada a uma mesa. O homem japonês além de gostar de torturar seus inimigos, também sente uma espécie de prazer sádico ao subjugar as mulheres ocidentais. Esse conjunto de representações que constituíam a identidade japonesa servia como embasamento para as atitudes dos super-heróis.

Na sequência da mesma narrativa, o Capitão América e Bucky deparam-se com os homens à serviço do “Garra”. O herói confessa “Eu odeio fazer isso, Bucky, mas guerra é guerra!”, e dispara contra o grupo que aproximava-se. No anexo F há imagens de uma narrativa de Tocha Humana, em que para proteger soldados feridos de um atirador japonês, o herói incendia todas as casas em que ele pudesse estar escondido. Após ele declara “Eu odiei fazer aquilo, mas guerra é guerra.”

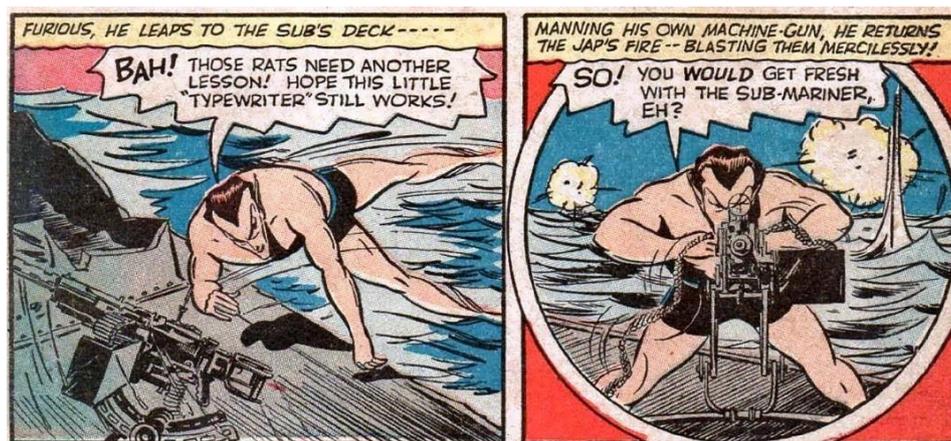


FIGURA 83 – Namor operando metralhadora. Fonte: Raps the Japs in the Pacific. In: Sub-Mariner Comics. Vol.1, nº5, primavera de 1942, p.9.

Na sequência, Namor consegue pôr as mãos em um lança-chamas “Agora! Para o meu Ás na manga!”.¹⁵⁶ Nas imagens abaixo pode-se observar um grupo de marinheiros japoneses sendo queimados vivos. “Os ‘japs’ gritam em agonia assim que as chamas chicoteiam selvagememente entre eles.”. Em seguida, tomados pelo pânico e dor eles jogam-se ao mar na tentativa de apagar as chamas. Enquanto queima seus inimigos, Namor exclama “O Tocha deveria ver isso!”. O super-heróis, defensores dos oprimidos e modelo de postura, fuzilam e queimam vivos seus inimigos sem demonstrar qualquer remorso ou problema diante dessa situação. Pelo contrário, ele gostaria que outro super-herói - com quem nutre uma certa rivalidade - pudesse observá-lo naquele momento.

Enquanto os super-heróis, o exército estadunidense, os Aliados em geral e os grupos de resistência dos países ocupados pelos nazistas, eram representados como defensores da liberdade e da democracia, os nazistas e japoneses foram ficando cada vez mais cruéis. Nesse período há diversas narrativas mostrando os super-heróis em países ocupados pelos nazistas ou japoneses. Os super-heróis estadunidenses atuam sempre como canalizadores da indignação popular e defensores dos povos oprimidos “brancos” e “não brancos”. Assim, o herói nacional da *Timely* e a sua brancura, são constantemente associados a esses valores e outros como coragem, patriotismo, justiça, etc.

¹⁵⁶ “Now! For my ace-in-the hole!” In: Raps the Japs in the Pacific. Sub-Mariner Comics. Vol.1, nº5, primavera de 1942, p.9.

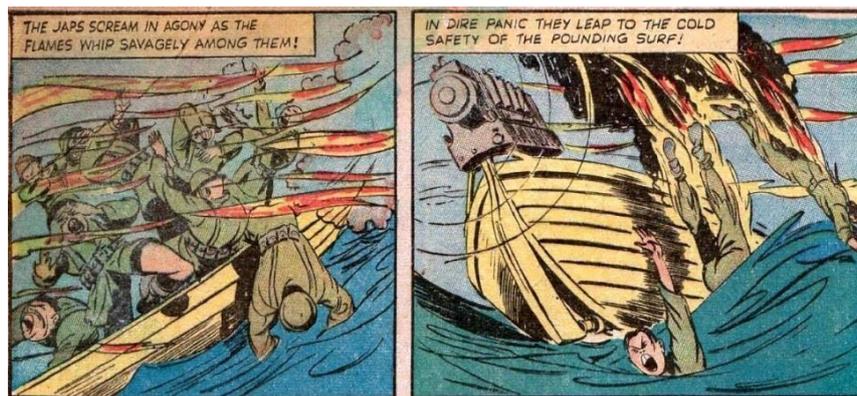


FIGURA 84 – Raps the Japs in the Pacific. In: Sub-Mariner Comics. Vol.1, nº5, primavera de 1942, p.10.

O gênero de super-heróis, como foi visto no final do capítulo 2, possuía um grande apelo com o público estadunidense. Apesar da opinião dos críticos, os super-heróis tornaram-se de longe o gênero mais popular de *comic books*. Seus protagonistas serviam como modelo de comportamento ao estimular atitudes que deveriam ser cultivadas, sobretudo por adolescentes e crianças. Havia um grande apelo simbólico nesses personagens extraordinários cujas habilidades especiais eram utilizadas em prol dos fracos e desprotegidos. Suas identidades secretas os colocavam entre as pessoas comuns. Uma vez que as mídias participam ativamente no processo de definição das visões de mundo prevalentes e, baseado no levantamento de dados sobre consumo e vendas no capítulo anterior, e possível fazer algumas afirmações. Seguramente, os *comic books* tiveram um papel muito expressivo no *home front* estadunidense e, possivelmente, além. Enquanto veículos propagandísticos e formador de opiniões.

Porém, um dos objetivos dessa pesquisa é justamente demonstrar como esse meio de entretenimento, especificamente o gênero de super-heróis, operou como um mecanismo do governo estadunidense para o exercício do biopoder. O que vimos até agora foi um longo processo de produção e disseminação de propaganda nacionalista profundamente influenciada por discursos raciais. Conforme McWhorter, tratando-se de biopoder, a questão principal reside em *quem* os sujeitos são e a que grupo eles pertencem ou identificam-se (MCWHORTER, 2010, p.76) Portanto, pode-se afirmar também que a *raça* foi um elemento fundamental nesse processo de construção e representação dessas identidades raciais e, no que Butler denomina como uma “distribuição desigual do luto.” (BUTLER, 2015, p.44)

Para essa autora, o racismo instituído tende a produzir “versões icônicas de populações que são eminentemente lamentáveis e de outras cuja perda não é perda, e que não é passível de luto” (BUTLER, 2015, p45). Dispositivos como a *raça* literalmente educam o senso perceptivo humano para que as diferenças raciais tornem-se aparentes “estruturando os modos de reconhecimento, especialmente durante os tempos de guerra.” (BUTLER, 2015, p.44). O que foi expresso nas palavras do correspondente Ernie Pyle e do general Sir. Thomas A. Blamey, é uma suposta ausência nos japoneses em geral dos elementos que eles consideravam constituidores da condição “humana”. Entretanto, ambos não referiram-se da mesma maneira em relação aos alemães, pelo contrário, utilizaram os nazistas como contrapeso aos japoneses. O que exatamente tornaria os nazistas humanos e os japoneses sub-humanos? Sua percepção havia sido moldada pelo seu ambiente sócio cultural. Eles reconheciam a outros brancos como “humanos”, apenas. A imagem abaixo é um detalhe retirado de um anúncio pedindo para as crianças deixarem de comprar pelo menos um *comic book* de sua cota mensal e enviar o valor para a editora. Essa, por sua vez, enviaria para o presidente Roosevelt o montante que, por fim, reverteria em equipamentos para as tropas.

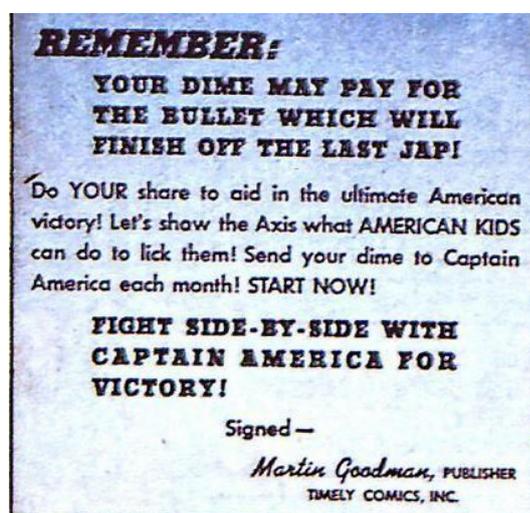


FIGURA 85 – Detalhe de anúncio *In*: Captain America. Vol.1, nº 15, junho de 1942.

No anúncio lê-se “Lembre-se: seus dez centavos poderiam pagar pela bala que ira matar o último ‘jap’.”. Abaixo, o texto convoca os leitores a mostrarem “para os nazistas o que as CRIANÇAS AMERICANAS podem fazer para derrotá-los.”. Aqui, novamente a diferença é sutil. O anúncio faz uma relação entre a importância de apoiar o governo em primeiro lugar e matar até o último japonês. Implicitamente, essa

sentença afirma que os japoneses serão mortos até o último, ou seja, exterminados. Enquanto no texto abaixo, o anúncio convoca os leitores a ajudarem na “vitória Americana” e mostrar o que eles podem fazer para *lick* os nazistas. Provavelmente, esse verbo foi empregado em um sentido mais informal, o que pode significar uma forma de agressão física (bater) ou algo como derrotar, vencer os nazistas. Independente disso, há uma diferença marcante: os nazistas serão derrotados e os japoneses mortos até o último.

Na capa de THT #12, Tocha Humana e Toro salvam uma mulher que está prestes a ser executada, talvez sacrificada, pelos japoneses. Tocha segura firme no braço do algoz nipônico, que empunha uma *katana*. Suas chamas queimam a pele e a carne desse japonês até os ossos. Ele reage, a expressão de dor em seu rosto é nítida. A vítima, uma mulher branca, está suspensa no ar, presa pelos pulsos. Ela observa aflita. Toro acerta uma bola flamejante no rosto de um soldado japonês. A sala está repleta deles. Todos amarelos, atônitos diante da cena que desenrola-se ao centro. Logo abaixo, um soldado tenta alvejar o herói, mas como sempre, sem sucesso.

Há vários signos dessa representação que evocam elementos tradicionais do *Yellow Peril*. A sala onde eles estão parece o interior de um templo exótico. Isso é reforçado principalmente pela ambientação. Há tochas com chamas e fumaça, o japonês é um civil, parece ser uma espécie de sacerdote, incumbido de sacrificar uma oferenda: a mulher. Novamente o recurso dos dentes afiados foi empregado. O cesto no chão, a posição da *katana* e a própria mulher imobilizada corroboram essa possibilidade. Queimar o braço de um japonês até os ossos justifica-se pelas práticas “selvagens” e não civilizadas dele. A mulher branca é um objeto de constante disputa entre os super-heróis e seus inimigos nipônicos. Esses mesmos signos serão reutilizados dezenas de vezes pela editora em suas capas e narrativas.

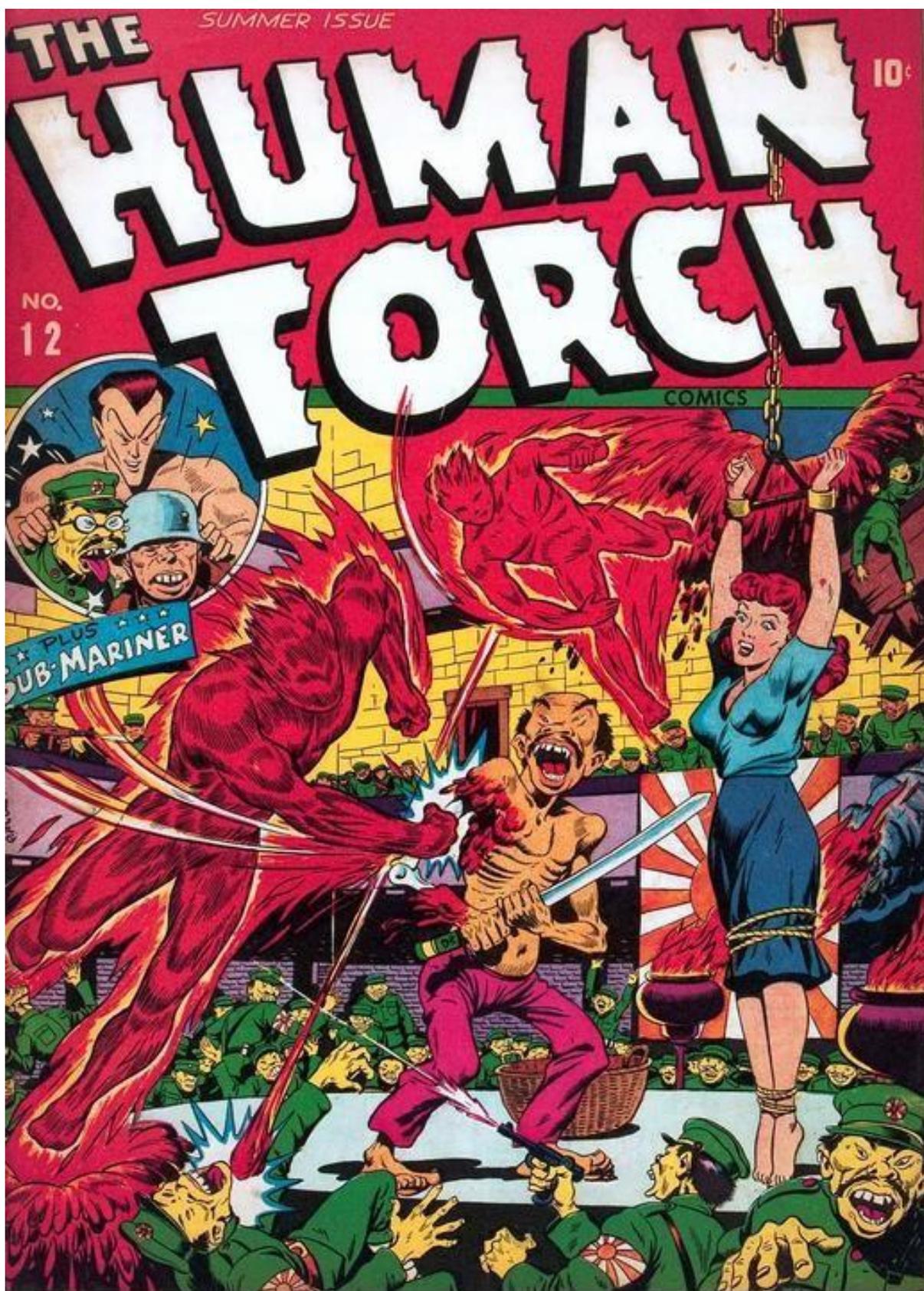


FIGURA 86 – Capa. Fonte: *The Human Torch Comics*. Timely Comics, vol.1, n.12, verão de 1943.



FIGURA 87 – Capa. Fonte: *Sub-Mariner Comics*. Timely Comics, vol.1, n.8, inverno de 1943-44

Por fim, em uma narrativa intitulada “Desvelando os malignos olhos da morte”, publicada em MMC #49, Namor está hospedado em uma cidadezinha do Oeste. De repente, um homem surge desesperado avisando que outro “jap” havia conseguido escapar de um campo de concentração e Namor decide investigar. Chegando em um dos campos de contenção para japoneses, um prisioneiro japonês com sotaque fala “Pessoas civilizadas, hein? Vocês têm campos de concentração assim como nós!”. Namor responde imediatamente “Claro! E eles são muito bons para pessoas como você!”¹⁵⁷. Logo depois, Namor flagra prisioneiros escapando do campo por cima das cercas. Ele os persegue e descobre uma base subterrânea nas imediações. Trata-se de uma base com soldados a serviço do imperador. Eles estão planejando uma invasão aos Estados Unidos, enquanto aguardam por reforços vindos direto do Japão, eles recrutam japoneses leiais ao imperador nos Estados Unidos.

Entre junho e agosto de 1943 foi publicada uma história de *Superman* semelhante. Nessa narrativa, Clark Kent e Lois Lane são enviados pelo jornal para investigar um dos campos de internação para japoneses. Clark descobre que, embora haja muitos internos que são cidadãos leiais aos Estados Unidos, há também inimigos leiais ao imperador no meio deles. Assim, *Superman* consegue frustrar os planos dos sabotadores nipônicos. Contudo, a narrativa mostrando cidadãos estadunidenses de ancestralidade nipônica praticando atos de sabotagem contra os Estados Unidos gerou protestos. Diante da pressão, os criadores de Superman cederam e colocaram uma fala na boca do super-herói na última parte da narrativa. Em sua fala, Superman ressalta que existem muitos cidadãos estadunidenses com ancestralidade nipônica que são cidadãos leiais e estão atuando nas forças armadas, unidades de combate e nas fábricas que produziam artefatos bélicos. Por fim, ele diz “De acordo com apontamentos do governo, nenhuma espécie de ato de sabotagem foi perpetuada no Havaí ou no território dos Estados Unidos por japoneses estadunidenses.”¹⁵⁸

Apesar disso, a *Timely* publicou essa narrativa nos meses seguintes a esse episódio. Nela não há qualquer menção a existência de cidadãos leiais nesses campos. Nenhuma tentativa de atenuar a situação que estava sendo imposta a essas pessoas,

¹⁵⁷ “Civilized people, ha! You have concentration camps just like us!” e “Sure! And they’re too good for people like you!” *In: Unveiling the Evil Eyes of Death. Marvel Mystery Comics. Vol.1, n° 49, novembro de 1943. p.6. (Tradução própria)*

¹⁵⁸ “According to government statements, not one act of sabotage was perpetrated in Hawaii or territorial United States by a Japanese American” *In: On Superman and Entertainment in General In: News Courier. 24 de agosto, 1943, p.2. (Tradução própria)*

como em *Superman*. Pelo contrário, ela legitima essa medida do governo reforçando estereótipos, além da resposta do próprio Namor ao interno. Em 31 de julho de 1943 a carta de um cidadão estadunidense de ascendência nipônica foi publicada em um jornal. Ela conta um pouco sobre como essas pessoas estavam sendo afetadas vivendo nesse ambiente cultural totalmente hostil ao seu país de origem e cultura. Nas palavras do reverendo Royden Susu-Mago “Nós estamos perturbados com o comprometimento da democracia feito por muitos com o grande deus do entretenimento.”. O reverendo critica diretamente os produtores de entretenimento por produzirem materiais que “[...] enfatizam a chamada inconfiabilidade do nisei, quando as agências governamentais exoneraram completamente o nisei de qualquer ato de sabotagem.”. Ele ainda protesta contra produções de Hollywood baseadas em “boatos descabidos que existiram logo após Pearl Harbor e que mais tarde foram desmentidos.”.¹⁵⁹

A contundente denúncia desse senhor contra a distribuição de entretenimento com conteúdo como o que era oferecido pela *Timely*, constitui-se em uma importante evidência sobre como o discurso racial contra os japoneses era sentido por essas pessoas e das tensões sociais entre grupos minoritários e a mídia dominante nesse período. Nas palavras escolhidas pelo reverendo, é possível ter uma ideia do poder exercido pela indústria do entretenimento nessa sociedade. Ele a descreve como “o grande deus do entretenimento”. Embora os boatos tenham sido desmentidos pelo próprio governo estadunidense, as mídias insistiam em reforçá-los. Dos grupos ligados as nacionalidades do Eixo, apenas os japoneses foram aprisionados em campos de contenção. Alemães e Italianos foram apenas realocados para fora de áreas estratégicas para a defesa do país. (TUTTLE, 1993, p.180)

4.3 Terceiro Ciclo: guerra total e o exercício do biopoder

Como já ressaltai algumas vezes, a análise discursiva desse material precisou ser feita minuciosamente. De modo que, as informações produzidas a partir disso puderam ser organizadas e dispostas em três ciclos. O que distingue um ciclo de outro é um conjunto de mudanças notadas ao longo de várias publicações. Nesse sentido, o terceiro

¹⁵⁹ “We are disturbed by the compromise of democracy made by too many to the great god of entertainment.” e “[...] have played up the so-called untrustworthiness of nisei, when government agencies have completely exonerated nisei from any act of sabotage.” *In: On Superman and Entertainment in General In: News Courier*. 24 de agosto, 1943, p.2. (Tradução própria)

e último ciclo do discurso racial da editora *Timely* começou a formar-se no começo de 1944. Não há nenhuma modificação nas formas como os japoneses e os alemães são representados visualmente. Os signos e símbolos que já caracterizavam esses dois grupos permanecem.

As mudanças mais significativas que ocorreram estão inseridas nas narrativas e capas publicadas entre janeiro de 1944 e dezembro de 1945. Desde meados de 1943, algumas publicações começavam a apresentar narrativas com referências aos acontecimentos do conflito que estavam ocorrendo nos *fronts* naquele momento. Por exemplo, na revista YA #8, publicada em julho de 1943, soldados aliados são representados lutando na invasão do Norte da África, com o narrador informando que ao mesmo tempo “[...] outras duas grandes forças de invasão estão desembarcando em Casa Blanca e em Oram, em um grande ataque triplo!”¹⁶⁰. As nações aliadas e os seus respectivos líderes são representados como a última linha de resistência a tirania do militarismo e do fascismo que pretendem acabar com o mundo “civilizado”. China, URSS, Inglaterra e Estados Unidos são nações amigas e, nas narrativas da *Timely*, seus líderes e população são representados de formas positivas. Não há qualquer forma de depreciação de Chineses e Russos.

Portanto, há uma série de continuidades entre o ciclo anterior e este. A distinção reside nos rompimentos, naquilo que modificou-se em relação aos outros dois. Em um primeiro momento, conforme as forças dos aliados foram acumulando vitórias em batalhas e invasões contra o Eixo, a *Timely* passava a representar a virada que eles conseguiram obter em cima das forças inimigas. Portanto, agora os Aliados estão vencendo a guerra. Muitas histórias fazem referência a assuntos e circunstâncias do conflito que certamente foram muito debatidos em outros meios de comunicação e pela população em geral. Os planos de invasão da França e uma possível invasão do Japão no futuro são mencionados nessas histórias.

O potencial da ameaça nazista e nipônica diminuiu consideravelmente em termos quantitativos. Os anúncios no interior dos *comic books* praticamente desapareceram, permanecendo apenas poucos anúncios sobre reciclagem de materiais. O número de narrativas e capas enfocando nos nazistas e japoneses também diminuiu substancialmente. O espaço ocupado por representações de inimigos não relacionados

¹⁶⁰ Ver: *Young Allies*. Vol.1, nº 8, julho de 1943.

ao contexto da guerra aumentou. Há um hiato nas publicações mensais entre o final de 1944 e o verão de 1945 e, mais tarde, entre agosto e dezembro de 1945. Isso não tem relação direta com essas mudanças. Muito provavelmente, tenha ocorrido algum racionamento de papel e por isso as editoras viram-se obrigadas a diminuir suas publicações.¹⁶¹ Nesse momento aparece em diversas publicações propagandas com o Capitão América e *Bucky* ensinando as crianças a fazer reciclagem.

Em relação as mudanças, a ênfase a ameaça nipônica e nazista diminui bastante durante 1944. Japoneses e nazistas ainda são ameaçadores e cruéis, mas, perdem espaço para outros vilões. De forma que, com o espaço disputado e também racionado, a propaganda da *Timely* tornar-se-ia mais “cirúrgica”. A editora trabalhou literalmente com o intuito de fabricar o consentimento de seu público para ações específicas dos Aliados que desenrolaram-se nos dois últimos anos do conflito. Os super-heróis ainda enfrentam os japoneses em mar e por terra nas ilhas do Pacífico e, os nazistas no *front* europeu. Contudo, é possível notar como a editora buscou igualar o nível de crueldade de ambas as ameaças.

Nos meses anteriores a invasão da Normandia e a libertação da França, a *Timely* publicou capas e narrativas em que percebe-se claramente uma acentuação no tom de agressividade dos super-heróis contra seus inimigos. É verdade que desde o segundo ciclo o morticínio de inimigos pelas mãos dos super-heróis era algo naturalizado nessas narrativas. Ainda assim, constatei que havia diferenças no nível de crueldade e na forma da violência direcionada à nazistas e japoneses. Agora, nesse momento em que as ações das forças Aliadas começavam a produzir “efeitos colaterais” durante bombardeios e invasões de cidades, o nível de violência acentua-se ainda mais, equivalendo em alguns momentos a agressividade despendida pelos heróis contra ambos os inimigos.

Em uma narrativa intitulada “Tiranos Tem que Morrer” em MMC #52, lançada em fevereiro de 1944, Tocha Humana e Toro auxiliam a população francesa refém da ocupação nazista. Lutado ao lado dos franceses rebeldes, os heróis conseguem pressionar a liderança nazista local. Diante disso, os líderes nazistas ordenam que todas as crianças francesas sejam capturadas. A narrativa mostra soldados nazistas separando crianças de suas mães e depois executando-as. Segundo o narrador “O estalar de um tiro de metralhadora, o grito de uma criança ferida, e nunca antes o homem concebeu uma

orgia de maldade tão terrível”. Os super-heróis tentam intervir, mas, as crianças acabam sendo atingidas. Diante dessa cena Toro fala “Estou em um pesadelo, eu não posso acreditar em meus olhos”.



FIGURA 88 – Nazistas fuzilando crianças. Fonte: Tyrants Must Die. In: Marvel Mystery Comics, vol.1, nº 52, fevereiro de 1944, p.11.

Em uma outra narrativa em MMC #53, publicada em março de 1944, um cientista nazista desenvolveu um novo explosivo capaz de destruir uma cidade inteira. Descrita pelo narrador como uma cena de “total devastação”, o Coronel *Corky* mostra a dimensão da destruição causada pelo bombardeio nazista. Diante disso, Tocha Humana diz “Bom Deus, deve ter sido necessário centenas de bombas para causar isso”. Na sequência o Coronel responde “Esta é a parte mais trágica disso tudo, Tocha! Foi necessária apenas uma... bomba!”.¹⁶² Ele explica que o explosivo foi produzido pelos nazistas a partir de uma mina na Polônia.



FIGURA 89 – Cidade devastada. Fonte: Marvel Mystery Comics, vol.1, nº53, março de 1944. p.3.

¹⁶²“That is the most tragic part about it, Torch! It only took one...bomb!” In: Marvel Mystery Comics, vol.1, nº53, março de 1944. p.3 (Tradução própria)

Na sequência, os super-heróis partem com a missão de impedir os nazistas de realizarem um ataque massivo contra os Estados Unidos com esse novo explosivo. Tocha comenta “A senhora Liberdade é uma grande garota! O símbolo do nosso país! Liberdade e igualdade para todos e a continuidade desse símbolo reside no sucesso de nossa missão!”.¹⁶³ Na edição #13 de SBC, publicada na primavera de 1944, Namor defende Nova York de um ataque nazista. Intitulada “A Batalha Pela Baía de Nova York”, essa narrativa mostra o país à beira da destruição porque “[...] Sabotadores astuciosos prepararam-se para efetuar um plano covarde que causará um prejuízo fatal ao esforço pela vitória!”. Os nazistas pretendem destruir toda a área da baía incluindo a Estátua da Liberdade. Namor impede e ao final da história, direcionando-se a Estátua da Liberdade fala “Bem...senhora Liberdade! Com outra trama dos nazistas destruída, nós podemos esperar por uma rendição incondicional do inimigo e não por uma falsa paz!”.¹⁶⁴

Entre as continuidades, a representação dos Estados Unidos enquanto uma terra pacífica, com liberdade e igualdade, segue aparecendo em diversas narrativas. Os super-heróis continuam sendo os defensores dos símbolos nacionalistas. E suas atitudes continuam respaldadas por esses valores que eles alegam defender. Namor, Tocha Humana, Capitão América e os Jovens Aliados fuzilam, queimam e explodem os inimigos nazistas. Em uma narrativa, Namor destrói vários navios nazistas matando toda sua tripulação. Em outra, ele rasga as paredes de um submarino alemão afogando toda a tripulação. Na imagem abaixo, é possível observar a capa de CAC #37, publicada em abril de 1944. Esta é uma das representações da editora mais agressivas em relação aos nazistas publicadas durante a guerra.

Trata-se de mais uma representação lançando mão da alternância de escalas dos personagens. Capitão América e Bucky em tamanho gigante enfrentam soldados nazistas em uma cidade. Abaixo do pé de Bucky é possível ler parte do letreiro que identifica o local como Berlim. Os soldados nazistas, que não estão disparando suas metralhadoras, estão fugindo apavorados com a chegada da ofensiva aliada. Ao fundo,

¹⁶³ “Miss liberty is a great girl! The symbol o our contry! Freedom and equality for all! And the continuation of that symbol rests on the sucess of our mission!” *In*: Marvel Mystery Comics, vol.1, nº53, março de 1944. p.4 (Tradução própria)

¹⁶⁴ “Cunning saboteurs were prepared to carry out a dastardly plan that would be a fatal crippling blow to victory!” e “Well, miss liberty with na other axis plot destroyed, we can look foward to unconditional surrender of the enemy... and no phony peace!” *In*: Marvel Mystery Comics. Vol.1, nº 13, primavera de 1944. p.1 e 12.

soldados e tanques aliados seguem atrás dos heróis. Um deles empunha uma bandeira dos Estados Unidos. Lançada poucos meses antes da invasão da Normandia, esse conjunto de capas e narrativas tem como objetivo fabricar o consentimento dos leitores para as investidas dos Aliados, quaisquer que sejam os seus efeitos colaterais. A brutalidade e perversidade do inimigo justifica os meios. Embora a capa mostre apenas soldados, o conflito é representado na capital Berlim. Aqui, assim como em outras capas, os super-heróis incorporam também a “nação”. Eles representam a “América” e sua “grandeza” invadindo Berlim. O recurso do lança-chamas é empregado como um símbolo de acentuação da violência contra o inimigo.

A capa abaixo possui data de publicação de outono de 1944, mas, pode ter sido publicada um pouco mais cedo. De qualquer forma, ela chegou às bancas enquanto os aliados lançavam suas ofensivas contra os nazistas. Trata-se de uma invasão pelo litoral com tropas dos aliados desembarcando em uma praia ocupada por nazistas. Aviões, tanques e soldados de ambos os lados enfrentam-se mutuamente. Enquanto isso, navios dos aliados desembarcam soldados e veículos militares na praia. No centro dessa representação está Namor sob um tanque inimigo. Com sua força, ele entorta o canhão do tanque, enquanto à sua volta os soldados tentam alvejá-lo inutilmente. Alguns soldados parecem estar batendo em retirada apavorados. Novamente o super-herói não representa apenas a si, mas, incorpora a identificação com a “nação” e, no fundo, a defesa do Estado. Por conseguinte, esse amplo conjunto de significados estão associados também aos signos raciais da branquidade. O corpo branco e musculoso do herói é a corporificação simbólica da “grandeza” e da “força” dos Estados Unidos.

Concomitantemente, a *Timely* publicou narrativas igualmente agressivas contra japoneses. Histórias como “Macacos Amarelos da Morte” e “O Anjo Negro da Morte”, demonstram que mesmo buscando nivelar a crueldade do inimigo e a brutalidade despendida para enfrentá-los, o discurso racial mantinha uma clara distinção entre os nazistas e os nipônicos: a *raça*. Os japoneses são tão cruéis e violentos quanto os nazistas, e vice e versa. Em vários momentos, ambos recebem o mesmo tratamento das mãos dos super-heróis da editora. Contudo, no momento em que são visualmente representados pelos desenhistas da editora, japoneses e alemães pertencem a diferentes *raças*. Os signos empregados constroem suas identidades de formas distintas.



FIGURA 90 – Capa. Fonte: Captain America Comics, vol.1, nº37, abril de 1944, capa.

Assim, é possível notar de forma contundente como a *raça* não era um detalhe, mas constituía parte fundamental da ideologia da editora. Ela era imposta, diferenciando

ao longo dos três ciclos um inimigo ideológico/militar de uma *raça* inimiga. Os japoneses permanecem sendo construídos como uma outra *raça*. Em muitas narrativas continuam sendo desenhados em um tom de amarelo bastante acentuado distinguindo-os dos “brancos”. Em diversas ocasiões, os heróis referem-se aos japoneses como “yellow”, “monkey”, “snaked-eyed” e, principalmente, “japs”. Muitas vezes essas palavras aparecem combinadas. Os japoneses nunca são completamente “humanos”. Por isso, a constante presença de associações a animais e o emprego de termos pejorativos como “jap” e “yellow”. Os signos imagéticos empregados nesse processo são fundamentais na construção do entendimento de que os japoneses constituem uma outra *raça*. Assim, nesse momento a propaganda nacionalista da *Timely* e o seu discurso racial convergem numa tentativa de produção do consentimento do público para os meios empregados nas ações dos Aliados na guerra da Europa e do Pacífico.

É possível notar a intensidade de agressividade direcionada pelos artistas e roteiristas da *Timely* contra os japoneses. De uma maneira geral, há poucos elementos novos em relação a eles nesse ciclo. Com certeza algumas das imagens mais agressivas em relação aos japoneses estão presentes nesse ciclo. Embora o OWI não tivesse autoridade para poder censurar as empresas privadas de entretenimento como a *Timely*, é notável que o governo “[...] devotou pouco esforço na tentativa de ditar o conteúdo específico das tiras produzidas pelo setor privado.”¹⁶⁵ Eles entraram em contato com os criadores do *Superman* na ocasião da polêmica com os prisioneiros de campos para japoneses. Porém, ainda que tenha causado apreensões em Washington, editoras como a *National Allied* e a *Timely* puderam publicar livremente centenas de narrativas, capas e anúncios depreciando os japoneses.

¹⁶⁵ “[...] devoted little effort toward trying to dictate the specific content of strips produced by the private sector.” CHANG, 1993, p.41. (Tradução própria)

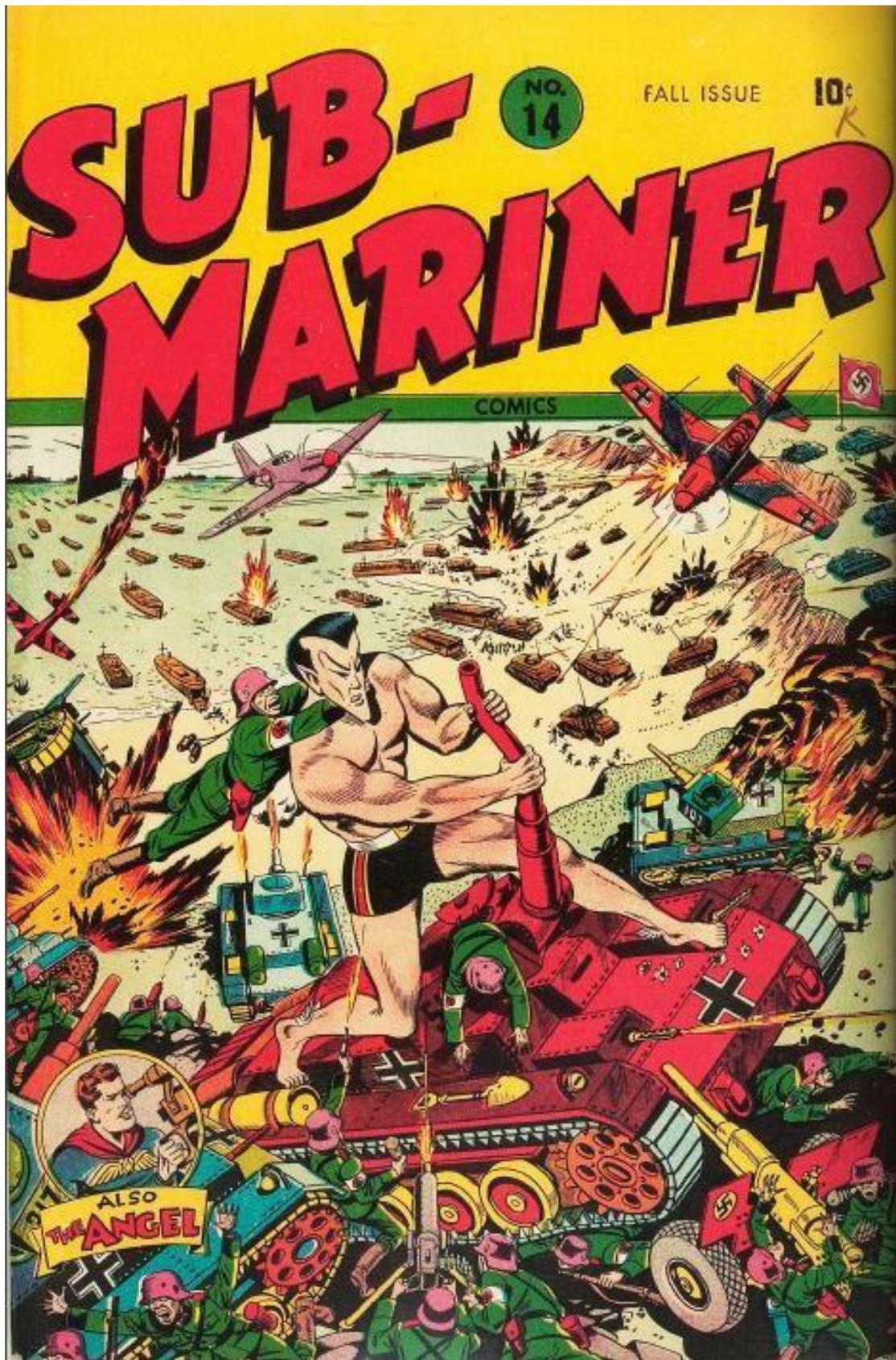


FIGURA 91 – Capa. Fonte: Sub-Mariner Comics, vol.1, nº14, outono de 1944, capa.

Na edição #15 de SBC, publicada no inverno de 1944-45, Namor arranca com as próprias mãos parte da parede de um bunker onde estavam escondidos soldados japoneses. Na medida em que estes ficam expostos, um soldado dos aliados dispara o lança-chamas em sua direção. Os soldados nipônicos são queimados vivos. As chamas os consomem enquanto eles agonizam. O restante dos japoneses está sendo alvejado pelas metralhadoras de outros soldados ou tentando derrubar o herói. Em meio as chamas, um soldado agonizante tenta alvejá-lo direto no coração, outros pelas costas e alguns das copas das árvores. Entretanto, a pele do super-herói é impenetrável.

Na capa da edição #16 de YA, publicada no verão de 1945, o jovem grupo encurrala alguns soldados japoneses na saída de uma caverna. Assim como a capa anterior, essa também é uma representação que remete a guerra nas ilhas do Pacífico. Os Jovens Aliados estão matando um grupo de soldados japoneses encurralados. Munidos com dinamite, metralhadoras, torpedos, bazucas e as chamadas de Toro e do lança-chamas de *Bucky*. Novamente, a presença de lança-chamas nas mãos de um herói. Agora contra soldados japoneses. Da mesma forma como no segundo ciclo, neste também é notável o número de histórias em que japoneses são queimados vivos. Desde o início do ciclo anterior, o morticínio de inimigos nazistas e principalmente japoneses tornou-se algo corriqueiro. Neste ciclo é facilmente perceptível a tentativa da editora de equiparar o nível de violência direcionada pelos heróis contra esses dois grupos em determinados momentos.

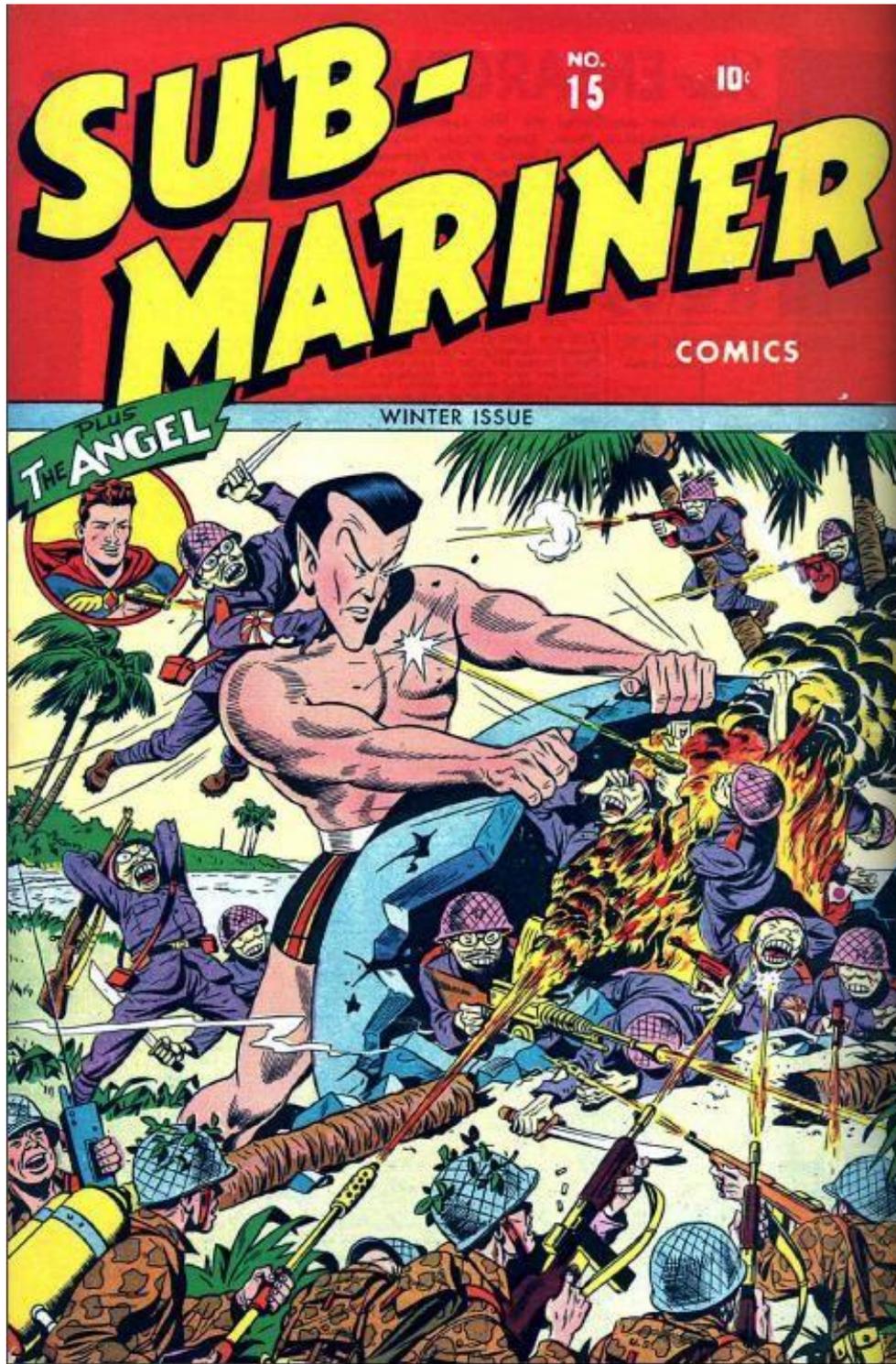


FIGURA 92 – Fonte: *Sub-Mariner Comics*. Timely Comics, vol.1, n.15, inverno de 1944-45. Capa.

O Super-Herói elimina os seus inimigos com facilidade. Eles são fuzilados, electrocutados, queimados, esmagados, afogados, etc. A imaginação dos artistas provinha os heróis com qualquer meio que fosse necessário para eliminar as ameaças aos Estados Unidos. Embora seja perceptível o aumento da agressividade direcionada

aos nazistas nesse período, desde o ciclo passado para os japoneses, na maioria das vezes, o destino final era a morte. Independentemente de quais fossem os meios, o fim era o mesmo: a morte. E a editora *Timely* sempre tratava de justificar os seus meios. Nesse caso as representações dos inimigos falam mais sobre seus produtores e consumidores, do que daqueles que pretendia-se representar.

A percepção dos japoneses como seres intrinsecamente maus, enquanto as atrocidades alemães— tanto na ficção quanto na guerra propriamente — eram crimes “nazistas”, foi fortemente influenciada pelo discurso racista da época. Em nenhum momento a *Timely* relacionou os crimes e atrocidades à cultura e identidade alemã. Pelo contrário, em mais de uma ocasião o povo alemão foi representado como vítima de seus líderes. Pessoas oprimidas e enganadas pela máquina de propaganda nazista.

As pesquisas sobre estereótipos racistas desse período apontaram uma série de mudanças na percepção dos estadunidenses durante o conflito. Nos dados coletados em 1935, os japoneses eram relacionados a qualidades como inteligentes, industriais, apegados às tradições e extremamente nacionalistas. Em 1942, a mesma pesquisa revela mudanças nessa percepção com os adjetivos dissimulado “sly” e traiçoeiro “treacherous” aparecendo no topo da lista. Enquanto isso, em 1935 alemães eram mais associados a pensamento científico e inteligência, com extremamente nacionalistas apenas em 4 lugar. Em 1942, pensamento científico permanece em primeiro lugar, seguido por extremamente nacionalistas em segundo, inteligentes em terceiro e somente no quarto lugar figura agressivos (MEENES, 1943, p.330).

Os autores dessas pesquisas expressaram sua consternação com as profundas mudanças nas percepções do público em relação aos japoneses. Segundo Meenes (1943), em 1935 as atitudes em relação aos japoneses eram altamente favoráveis. Bem diferente do que foi percebido em 1942. Esses autores parecem convergir em um ponto: que os eventos da guerra e os “propagandistas” são a explicação mais plausível para essas mudanças. Para Seago “É possível e provável que a propaganda americana tenha sido direcionada, durante essa guerra, aos Nazis, ao invés do povo alemão enquanto nação.” Ela nota também que após a entrada dos Estados Unidos na guerra, os estereótipos dos alemães tornaram-se menos favoráveis “apesar de ser mais indiferente

do que desfavorável.”¹⁶⁶ Em relação aos japoneses, antes de Pearl Harbor seus estereótipos eram favoráveis, mas tornaram-se desfavoráveis em 1942, permanecendo assim até 1945. Exatamente o período que perdurou o conflito e a propaganda da *Timely*.

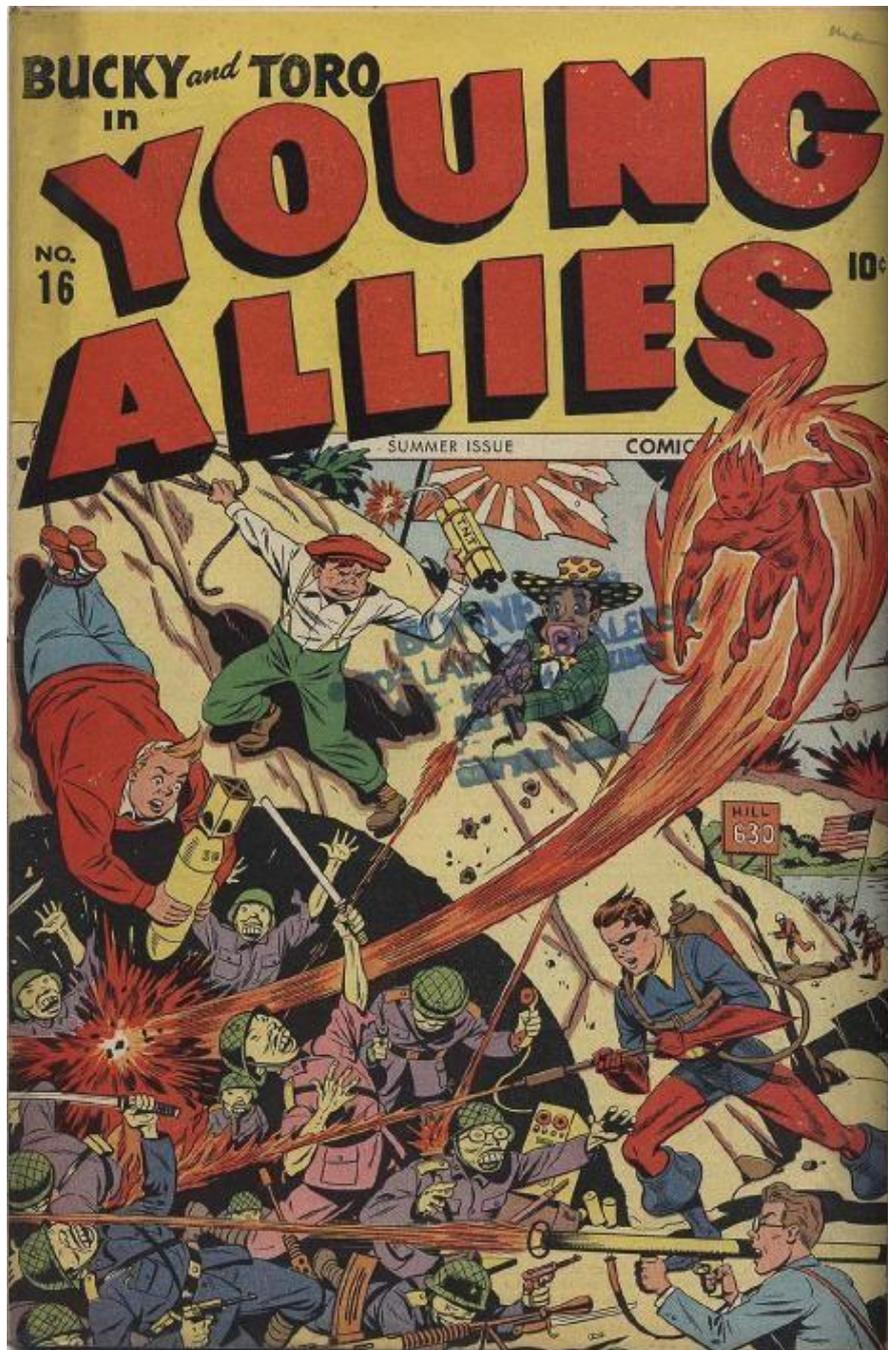


FIGURA 93 – Capa. Fonte: *Young Allies Comics*. Timely Comics, vol.1, n.16, verão de 1945.

¹⁶⁶ “It’s possible and probable that American propaganda was aimed, during this war, at the Nazis rather than at the German people as a nation.” e “less favorable, though it actually is more indifferente than unfavorable.” Ver SEAGO, 1947, p.61 (Tradução própria)

Meenes, por sua vez, atribuiu as diferenças encontradas durante sua pesquisa às “mudanças em eventos mundiais e mudanças nas atitudes do público durante os anos de intervenção.”¹⁶⁷ Para ele, os resultados de sua pesquisa “devem lançar alguma luz sobre os efeitos de eventos recentes e da propaganda com estereótipos raciais.”¹⁶⁸ Katz e Kenneth foram nessa mesma direção “Os propagandistas práticos sabem disso, e durante a Guerra Mundial nós não éramos apenas condicionados a odiar a palavra Alemão mas, era mobilizada a necessária racionalização na forma de um Huno brutal, a personificação de tudo o que é mau.”¹⁶⁹ Eles insinuam que os produtores de propaganda durante a guerra estiveram a par de como mobilizar determinadas atitudes do público, ou as “paixões coletivas” dos estadunidenses, como definiria Said (SAID, 2015, p.13).

Essa “jogada” da editora não buscava atender apenas aos seus interesses. O governo dos Estados Unidos, juntamente com os demais aliados, estava para lançar uma série de ofensivas contra lugares dominados pelos alemães e japoneses. Dessa forma, muito provavelmente, as agências do governo tenham cobrado dos produtores de entretenimento que publicassem narrativas incentivando o apoio irrestrito as ações do governo e dos Aliados. Esse era um dos pontos elencados no manual do OWI para os produtores de Hollywood que deveriam ser trabalhados em meio as suas narrativas fílmicas. Os cidadãos precisavam dar suporte para o seu governo, incluindo as ações do governo para derrotar o inimigo.

Já fazia alguns anos que esse tipo de mensagem era veiculado pelos diversos meios da indústria de entretenimento e informação dos Estados Unidos. Além disso, Hirsch notou que a partir de 1944 houve uma segunda leva de *comic books* produzidos em conjunto com WWB, coincidindo com o aumento na escalada da violência contra as populações civis de japoneses e alemães (HIRSCH, 2014, p.451). No anexo L há uma capa da revista *US Marines* produzida e publicada pela marinha estadunidense. Como é possível observar, há um soldado estadunidense munido de um lança chamas queimando um polvo com a cabeça de um japonês. Trata-se de uma linguagem visual

¹⁶⁷ “the changes in world events and to changes in public attitude in the intervening years.” In: MEENES, 1943, p.332.

¹⁶⁸ “should throw some light on the effects of recente events and of propaganda on racial stereotypes.” In: MEENES, 1943, p.327.

¹⁶⁹ “The practical propagandists know this, and during the World War we were not only conditioned to hate the word German, but were furnished the necessary rationalization in the form of the brutal Hun, the personification of all that was evil.” In: KATZ e BRALY. 1933, p.190 (Tradução própria)

muito semelhante ao que pôde-se observar nas publicações da *Timely*. Portanto, fica evidente que as publicações da editora estavam em consonância com as agências governamentais.

Dessa forma, ao buscar “fabricar” o consentimento do público leitor a *Timely* e, indiretamente, as agências à serviço do Estado, promoviam políticas de biopoder. Durante os dois ciclos passados demonstrei como os *comic books* publicados por essa editora lançaram mão de um amplo repertório de recursos textuais e visuais fornecidos por esse meio, para fabricar o apoio da população às ações do governo estadunidense. Por meio da análise linguística desse amplo conjunto de signos e símbolos culturais, foi possível observar que o nacionalismo transvestido de outros valores como o “patriotismo” foi fundamental nesse processo. Contudo, como busquei evidenciar no caso da editora *Timely*, a *raça* também foi um aspecto fundamental nesse amplo e complexo processo de construção do consentimento do público. Ela não era apenas uma parte constituidora daquilo que era tomado como um aspecto trivial daquela sociedade, mas, mais do que isso, a sociedade estadunidense desse período era apreendida e representada por meio da *raça*.

Portanto, mesmo nesse período em que a destruição do inimigo à todo custo era amplamente reforçada por essas narrativas, há certas discrepâncias nos detalhes dessas representações. Assim como nos ciclos anteriores, na maioria das vezes esses detalhes revestem-se de uma importância maior na análise pois, são eles que evidenciam os contornos que delimitam as identidades e moldam as relações sociais. Diferentes pesquisadores notaram que conforme a guerra transcorria, a tolerância à agressividade e a violência na sociedade estadunidense aumentou exponencialmente. A emergência de um nacionalismo agressivo e a erupção de diversos conflitos internos são evidências dessas experiências. No caso das mídias, pode-se perceber a extensão de sua influência permeando todas as camadas sociais. As narrativas consumidas ao longo da guerra eram os principais meios de informação e “participação” no conflito para muitos cidadãos estadunidenses.

As narrativas midiáticas vendidas ao público demonstram os meios pelos quais o governo - aliado aos produtores de entretenimento – usou de forma ativa e contínua discursos racialistas durante todo o conflito para moldar a opinião e as atitudes do público ao seu favor. De fato, os japoneses e os nazistas, não eram uma ameaça tão grande agora e, com o fim do conflito aproximando-se, as editoras precisariam adaptar-

se a um novo contexto. Vilões de “outros mundos” e os tradicionais gangsteres de outrora voltam a aparecer. No final de 1944, as narrativas contra nazistas e japoneses vão ficando mais espaçadas, chegando ao ponto de determinados números nem apresentarem esses inimigos. Além disso, há um hiato nas publicações durante o final de 1944 e o começo de 1945. Em MMC, por exemplo, há um espaço de dois meses entre as edições #60 e #61, publicadas em outubro de 1944 e janeiro de 1945, respectivamente.

De qualquer forma, japoneses e nazistas foram perdendo espaço conforme o conflito avançava para um desfecho final. Esses fatores tornam esse ciclo especialmente importante para o entendimento da experiência visual durante a Segunda Guerra no *home front* pois, algumas das representações mais violentas contra nazistas e japoneses estão nele. E essas representações foram publicadas antes e durante o bombardeio a cidades alemãs e japonesas. Mesmo o ataque atômico que pulverizou as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, matando milhares de cidadãos japoneses instantaneamente e ferindo tantos outros, seria respaldado nas páginas na *Timely*.

Neste terceiro ciclo, assim como nos anteriores, também houve uma contrapartida aos alemães nazistas. Em uma história publicada durante a primavera de 1944 em THT #15, um jovem é sequestrado. Ele é apresentado no começo da narrativa em uma reunião dos Sentinelas da Liberdade. Com a bandeira dos Estados Unidos ao fundo, Toro explica aos demais jovens “Acreditem em mim meninos, quando eu digo que a coleta de papel reciclável que vocês estão organizando significará...”, quando é interrompido pela resposta desse jovem. O menino diz “Nós sabemos o que isso significa, Toro. Comida, munição, remédios e roupas para os nossos soldados.”.¹⁷⁰

¹⁷⁰ “Believe me boys when I tell you that the scrap paper drive you are organizing will mean...” e “We know what it means, Toro. Food and ammunition and medicine and clothing for our soldiers.” *In: The Dog Tag Horror. In: The Human Torch*, vol.1, nº 15, primavera de 1944. p.2. (Tradução própria).



FIGURAS 94 e 95 – Alemães 1 e 2. Fonte: The Dog Tag Horror. *In*: The Human Torch, vol.1, nº 15, primavera de 1944. p.3 e na mesma edição The Sons of Evil, p.11.4

A trama dessa narrativa gira em torno do sequestro de Fred, um jovem sentinela, por espões nazistas infiltrados nos Estados Unidos. Seu objetivo é aliciar a família do rapaz para que sigam suas ordens e sabotem o país. Além de Fred, os nazistas sequestraram outros jovens. O pai de um deles explica para Tocha Humana o que estava acontecendo. Ele é pai de Allen Mueller, um rapaz que está servindo aos Estados Unidos no conflito. O sobrenome de sua família “Mueller”, indica que são de ascendência alemã. Em “Filhos do Mal” dois espões são capturados pelas forças aliadas. A espia confessa “Nós somos alemães! Nossos pais eram espões aqui durante a primeira guerra! Eles nunca foram pegos...Quando Hitler ascendeu ao poder eu e meu irmão ficamos encarregados de fazer o trabalho deles!”.

São detalhes em meio as dezenas de narrativas publicadas pela editora nesse período. Entretanto, reforçam o que fora constatado anteriormente. Os alemães praticam atitudes cruéis porque estão a serviço de Hitler e da ideologia nazista. Contudo, não há exceção e nem história alguma que justifique as ações dos japoneses. É algo intrínseco ao povo japonês como um todo. Em nenhuma narrativa da *Timely* publicada durante todo esse período foi representado qualquer cidadão ou cidadã do Japão. Nunca houve nenhuma história como no caso da espia acima, que justificasse suas atitudes. Também nunca houve um equivalente japonês para o “bom alemão”. Nenhum personagem

japonês questiona ou desobedece às ordens de seus superiores. Entre os signos e símbolos mobilizados na construção representacional da identidade nipônica, não houve um sequer que destoasse minimamente da estereotipagem generalizada de seu povo. Os japoneses nunca foram representados como um povo oprimido pelo seu governo.

As narrativas de super-heróis da *Timely* em nenhum momento usaram qualquer alternativa representacional aos estereótipos raciais de japoneses. Pelo contrário, nem mesmo os japoneses que viviam nos Estados Unidos escaparam dessa aglutinação. No decorrer desse ciclo ela publicou mais duas narrativas em que prisioneiros dos campos para japoneses nos Estados Unidos estão à serviço do Imperador. Em “Yellow Monkeys of Death”, a narrativa começa com um submarino japonês deixando um espião em alguma praia deserta da costa oeste estadunidense. Na sequência, o narrador informa “Mais tarde em um campo de concentração para apoiadores dos *jap.*”. Abaixo, o diálogo “O dia da morte para os demônios brancos é chegado! Quando nossas tropas desembarcarem você liderará uma revolta na prisão.”. O prisioneiro responde “Pode deixar! Manteremos o exército infiel distante! Faremos sangue correr feito água!”.



FIGURA 96 e 97 – Japoneses infiltrados 1 e 2. Yellow Monkeys of Death. In: The Human Torch, vol.1, nº16, outono de 1944, p.2.

Na imagem ao lado, prestes a trocarem instruções, eles acabam sendo descobertos e o espião é alvejado por um soldado estadunidense. A narrativa prossegue com Tocha Humana e Toro sendo chamados pelo Coronel Hafton. A inteligência militar analisou o corpo do espião japonês e encontrou os planos para um ataque japonês aos Estados Unidos. Porém, os planos não especificam onde e quando será o ataque. Assim, ele solicita que os heróis averiguem uma base naval japonesa na Ilha de Kobe, em busca

de preparativos para um possível ataque. No meio do reconhecimento da base, os heróis ficam reféns de um general nipônico.

Eles descobrem que o ataque aos Estados Unidos partirá daquela base naval mesmo. Quando conseguem escapar, os heróis provocam uma erupção em um vulcão antes adormecido. A força da erupção destrói toda a ilha e a esquadra de guerra estacionada no porto. O ataque fica inviabilizado. A ilha e seus habitantes são completamente arrasados pela lava do vulcão. No final da narrativa, apertando a mão do Tocha, o Coronel Hafton parabeniza a dupla “Vocês fizeram um grande trabalho rapazes! Eu acredito que vocês saibam que não há favor grande demais que vocês possam pedir ao seu país!”. E o herói responde “Nós temos apenas um, coronel! Que ele permaneça do jeito que é! Um país em que há paz na terra e que boa vontade entre os homens ainda é uma prática! E não apenas uma frase vazia!”.¹⁷¹



FIGURA 108 – Fonte: Castle of Doom. In: Captain America Comics, vol.1, nº 38, maio de 1944. p.2.

Em “Castle of Doom”, publicada em maio de 1944, temos outra narrativa envolvendo prisioneiros japoneses dos campos. Um homem, aparentemente um agente, alerta dois oficiais do FBI para uma série de fatos aparentemente estratégicos que estão ocorrendo. Segundo ele, após uma rebelião iniciada por meia dúzia de detentos de um dos campos para japoneses, cerca de cem japoneses conseguiram fugir e estão

¹⁷¹ “You did a great job, boys! I guess you know that no favor you can ask of your country is too great.” e “We have only one colonel! That it stay as it is! A contry where peace on Earth, good wil towards the men is still a practice! Not just na empty frase.” In: Yellow Monkeys of Death.The Human Torch, vol.1, nº16, outono de 1944, p. 12.

foragidos. Ele acredita que esses “foragidos” estão por trás de atos de sabotagem que estão correndo em indústrias chave para a defesa do país. Peças de aviões, armas e munições que seriam instaladas também em aviões simplesmente sumiram das fábricas. Por fim, um oleoduto no deserto dos Estados Unidos foi sabotado. Então, ele recebe permissão para investigar.

Coincidentemente, Steve Rogers e Bucky Barnes são escalados para acompanhar esse agente até o oleoduto. Chegando lá, eles são atacados por um avião. Pouco antes de ser atingido, o agente menciona que os japoneses estão por trás desse ato. Com o agente morto, a dupla de heróis decide investigar por conta e descobre que os japoneses possuem uma base secreta no deserto dos Estados Unidos. As peças, armas e munições que desapareceram eram para eles montarem seus próprios aviões. A teoria do agente estava certa e o oleoduto aparentemente sabotado era na verdade esses mesmos japoneses roubando combustível para seus aviões. A dupla vira refém do líder dessa base e fica a par de seus planos. Os japoneses vão usar aviões montados com as peças dos próprios estadunidenses para atacar suas “cidades sujas e decadentes”. Ao fim da narrativa, a dupla consegue escapar e frustrar os planos dos japoneses. A base aérea é explodida e todos os japoneses mortos.

Nessas duas narrativas os prisioneiros dos campos estão diretamente envolvidos com espiões e o exército japonês. Eles são uma grande ameaça que pode agir dentro das fronteiras do país. Não há nenhuma menção a prisioneiros que apoiem o país em que vivem. Ambos os roteiros apresentam a mesma estrutura, há a eminência de um ataque japonês com esses prisioneiros colaborando. Seja uma base naval fora dos Estados Unidos, ou uma base aérea secreta escondida em seu próprio território. Todos os prisioneiros desses campos são colaboracionistas. E elas foram publicadas cerca de um ano após aquela narrativa de *Superman* mostrando internos dos mesmos campos colaborando com espiões do Japão ter sido publicada.

Na véspera de sua publicação a narrativa *Superman* causou preocupação no governo. Philleo Nash, responsável pelo monitoramento das relações com minorias, alertou seus superiores do OWI para a repercussão dessa narrativa. Segundo Chang, a história despertou preocupação em Washington porque girava em torno de uma medida real adotada pelo governo e que também era uma política nacional muito controversa. Eles acreditavam que a ideia de representar espiões entre os prisioneiros do campo

tornaria mais difíceis as adoções de medidas futuras (CHANG, 1993, p.41). Para a *Timely* publicar esse tipo de narrativa parece não ter causado problemas ou qualquer tipo de constrangimento.

Na narrativa de *Superman*, ao chegarem no campo de realocação, os repórteres são guiados pelo Major Mansey. Durante a visita ele comenta:

Nossa maior dificuldade é que americanos leais com ancestralidade ‘jap’ estão indiscriminadamente misturados com simpatizantes do inimigo que ficariam felizes em poder sabotar nosso Estado na primeira oportunidade CHANG, 1993, p.39¹⁷²

As narrativas da *Timely* sequer mencionam a possibilidade da existência de cidadãos leais ao seu governo entre os prisioneiros desses campos. E, apesar das preocupações que despertou em Washington e da resistência e protestos entre os prisioneiros desses campos, a *Timely* publicou quatro narrativas ainda mais agressivas com os japoneses. Todas reforçando que não havia exceção entre os cidadãos de ascendência nipônica encarcerados. Não há dúvidas de que as narrativas publicadas pela *Timely* contribuíram na construção do ambiente cultural posterior a *Pearl Harbor*. O “produto” que ela vendia era largamente consumido pelas diferentes faixas etárias de ambos os sexos. Elas estiveram presentes no *home front*, mas também foram parar no *front* Europeu e do Pacífico.

Embora sejam igualmente cruéis, a *Timely* permaneceu enfatizando a violência contra japoneses. Além das capas e narrativas analisadas até aqui, nos meses anteriores a rendição do Japão, a *Timely* publicou narrativas em que os japoneses foram totalmente desumanizados. Em “The Mad Prince Shinto and His Suicide Batallion”, publicada em YA #16 durante o verão de 1945, os Jovens Aliados enfrentam o esquadrão do Príncipe Shinto. A narrativa é situada pelo narrador em uma das ilhas recuperadas do domínio japonês. Os remanescentes dos soldados japoneses estão escondidos em um local dessa ilha. Diante da iminente derrota, eles aguardam a chegada de Shinto.

¹⁷² “Our main difficulty is that loyal americans of jap ancestry are indiscriminately migled with enemy sympathizers who would be glad to sabotage our national welfare at first opportunity.” (Tradução própria)



FIGURAS 99 e 100 – Crianças japonesas e amarelos. Fonte: The Mad Prince Shinto and His Suicide Battalion. In: Young Allies, vol.1, nº.16, verão de 1945. p.6 e The Phantoms Of Amajo Suki. In: Young Allies, vol.1, nº17,

Com o desenrolar da narrativa, o leitor fica sabendo que esse príncipe japonês lidera um esquadrão formado por crianças. Na imagem acima pode-se observar Shinto assistindo aos seus recrutas mirins esfaqueando pelas costas um espião que havia perdido a serventia. Segundo o narrador “Somente a mente depravada e cruel de um ‘jap’ poderia conceber a nova arma de sabotagem que está assolando as galantes tropas americanas em sua marcha para Tóquio.”¹⁷³ A pele de todos os personagens japoneses possui um tom de amarelo ainda mais acentuado. Shinto possui um pouco mais de detalhes do que o restante. Há uma série de cicatrizes por toda a sua cabeça. No final da narrativa durante o enfrentamento com os heróis, Shinto acerta um disparo acidentalmente em uma caixa de explosivos. Todos os japoneses morrem na explosão.

Em “The Phantoms Of Amajo Suki!”, os Jovens Aliados enfrentam um cientista nipônico capaz de metamorfosear um soldado japonês em uma réplica de um combatente estadunidense. Na imagem X, o cientista tenta matar *Bucky* durante um combate corpo a corpo. Assim como o Príncipe Shinto, aqui o tom amarelo bem acentuado se faz presente novamente. Na propaganda da *Timely* o super-homem japonês havia desaparecido. Em narrativas como essas duas, os heróis enfrentam remanescentes de soldados leais ao imperador escondidos nas ilhas recuperadas pelos Aliados.

¹⁷³ “Only the cruel depraved jap mind could conceive the horrible new weapon of sabotage that stumps the gallant american troops in their pacific march on Tokyo.” In: The Mad Prince Shinto and His Suicide Battallion. Young Allies, vol.1, nº16, p.1.

Enquanto isso, a ameaça nazista não buscava mais implantar um regime nos mesmos moldes de seu *Reich* nos Estados Unidos.

Em “Os Cinco Traidores de Berlim”, publicada em CAC# 46, em abril de 1945 lê-se “Na medida em que os exércitos aliados esmagam através das fronteiras alemãs no seu caminho rumo à Berlim, os figurões nazis tremem nas botas!”.¹⁷⁴ Nesse momento o fim da guerra parecia algo tangível e a vitória seria dos aliados. O narrador continua “E a super-raça nazi transforma-se em super-ratos nazis correndo freneticamente para escapar do navio afundando que é o Terceiro Reich!”. A ameaça nazista estava esfacelando-se diante dos leitores. Nessa narrativa em questão, diante da derrocada do regime, membros do alto escalão nazista estão fugindo da Alemanha e tentando esconder-se ilegalmente em outros países. Numa outra narrativa intitulada “A Liga do Ódio”, publicada em agosto de 1945, o narrador também proclama a derrota do regime nazista. Segundo ele “O militarismo nazi que foi frustrado em uma segunda tentativa de escravizar o mundo, e luta como o proverbial rato encurralado [...]”.¹⁷⁵ Novamente, a metáfora com um rato para representar os nazistas em fuga diante da frustração do Reich de mil anos do Führer.

Após a invasão de Berlim e a derrota oficial da Alemanha nazi, ainda restava o Japão. Apontei no ciclo passado para um aspecto implícito na propaganda da *Timely*. O exercício do biopoder limitava-se aos nazistas no caso alemão, mas não houve qualquer equivalente para os japoneses. Talvez, seja por isso que a *Timely* nunca representou qualquer civil, homem ou mulher, velhos ou crianças japoneses.¹⁷⁶ Os japoneses sempre foram aglutinados sob um conjunto de estereótipos bem delimitados que revezavam-se nas capas e páginas desses *comic books*. No seu caso não haveria rendição e nem a possibilidade de escaparem. No caso desse grupo, o discurso racial da *Timely* trabalhava para aglutinar o povo japonês sob esse conjunto limitado de representações e, assim, tornar mais fácil a legitimação de seu morticínio.

¹⁷⁴ “As allied army smash trough german frontiers on their way to Berlin nazi big-whos shiver in their boots!” e “And the nazi super-race turns to a race of nazi super-rats scurrying frantically to escape the sinking ship that is the Third Reich *In: The five traitors from Berlin! Captain America Comics. Vol.1, nº 46, abril de 1945, p.1.*

¹⁷⁵ “Nazi militarism frustrated in a second attempt to enslave the world battles like the proverbial cornered rat [...]” *In: Captain America Comics. Vol.1, nº 49, agosto de 1945. p.1.*

¹⁷⁶ As únicas crianças japonesas representadas pelas *Timely* foram os meninos aliciados pelo príncipe Shido.

Quando enfrentaram Tojo, o mestre do terror, Capitão América e Bucky descobriram que o Japão planejava invadir os Estados Unidos por um túnel ligando diretamente o país ao território estadunidense. Eles conseguiram impedir o ataque usando explosivos para inundar o túnel, afogando o exército nipônico. Observando da praia a boca do túnel inundada, *Bucky* comenta “Bem, Cap, aí está um milhão de ‘japs’ que não irão lutar novamente!”. Ao que o Capitão responde “Sim, rapaz, eles encontraram o que tentaram servir aos outros, a morte!”.¹⁷⁷ Pouco tempo após ao ataque as cidades de Hiroshima e Nagasaki, a *Timely* publicou o “Mistério do Bumerangue Atômico”, em CAC #51. Um cientista japonês chamado Professor Rudo desenvolveu uma substância chamada de “água atômica”, a qual em contato com o sol sofria uma reação química causando enormes explosões.

Durante um diálogo, o vilão explica para o herói como funcionava sua “água atômica”. Então, o Capitão observa “Usando a ‘água atômica’ você salva milhares de soldados e armas de nos enfrentarem!”. E complementa “Ao mesmo tempo você espera aumentar a moral dos japoneses em casa.”.¹⁷⁸ No decorrer da narrativa eles conseguem roubar uma amostra dessa substância e entregam-na a um oficial do exército estadunidense. Ele comenta “A América está quilômetros à frente dos ‘japs’! Você vê...nós aprimoramos algo chamado a bomba atômica! Isso irá pôr um fim à guerra imediatamente!”.¹⁷⁹ Na capa de MMC #66, publicada em setembro de 1945, Tocha Humana e Toro enfrentam inimigos japoneses, aparentemente dentro de algum veículo aéreo sobrevoando uma cidade. É possível reconhecer a cidade como Nova York, devido ao *Empire State*, o prédio mais alto em destaque. Os japoneses estão apontando um dispositivo amarelo com uma bandeira do império japonês. Na parte de cima lê-se “Raio da Morte”.

Particularidades à parte, ambas objetivam a produção do consentimento para o extermínio de japoneses. Mas, não trata-se do consentimento para exterminar soldados e marinheiros japoneses apenas. Neste ciclo, o discurso racial da *Timely* subiu o tom de

¹⁷⁷ “Well, Cap, there’s a million japs that will never fight again!” e “Yes, lad they found what they tried to dish out to others, death!” *In*: Captain America Comics, Vol.1, nº 42, outubro de 1944. p.18.

¹⁷⁸ “By using the ‘atom water’ you save thousands of soldiers and weapons for fighting us!” e “At the same time you hope to raise japanese morale on the homefront!” *In*: Mystery of Atomic Boomerang. Captain America Comics. Vol.1, nº 51, dezembro de 1945. p. 9.

¹⁷⁹ “America is miles ahead of the japs! you see... we’ve just perfected something called the atomic bomb! It will end the war immediately!” *In*: Mystery of Atomic Boomerang. Captain America Comics. Vol.1, nº 51, dezembro de 1945. p. 9.

violência contra nazistas e japoneses, mas da mesma maneira que no ciclo anterior, há uma diferença fundamental implícita nessas narrativas. Embora não sejam representados em momento algum, as capas e narrativas demonstram que havia uma intencionalidade de massificar o morticínio contra a população do Japão como um todo. A aglutinação de todos os japoneses (as) sob os signos empregados pela editora demonstra que não havia preocupação em distinguir a população civil daqueles que a governavam. Em contrapartida, a inteligibilidade desse conflito em termos raciais implicou na construção de uma identidade nacional estadunidense pautada pelos valores da supremacia branca.



FIGURA 101 – Capa. Fonte: *Marvel Mystery Comics*. Timely Comics, vol.1, n.66, setembro de 1945.

Nesse caso, o conjunto de representações sobre a branquidade estadunidense analisado ao longo desses três ciclos cumpria um papel paralelo a promoção do morticínio de outra *raça*. O exercício do biopoder não corresponde simplesmente à produção do consentimento para “deixar morrer”. Como o próprio Foucault observou, o exercício das políticas de biopoder pelo Estado Moderno também implica na exposição de seus próprios cidadãos à morte (FOUCAULT, 2016, p.214). A esmagadora maioria dos soldados estadunidenses era composta por brancos. Como elevar a moral desses homens, na sua maioria jovens, em casa e no *front*? Basta olhar novamente para as capas e narrativas da *Timely*.

O esforço despendido pela editora na promoção do morticínio de japoneses iguala-se apenas ao da promoção da superioridade branca nesses mesmos *comic books*. Enquanto a pele amarela é completamente carbonizada pelas chamas dos lança-chamas, a pele branca dos super-heróis é impenetrável à qualquer ataque. Talvez, se estivéssemos falando de Superman seria possível argumentar que a impenetrabilidade de sua pele faz parte do conjunto de habilidades do herói. Mas, não é esse o caso dos super-heróis da *Timely*.

Ademais, vale ressaltar que os *comic books* possuíam uma importante vantagem em relação a outros meios como o cinema e a música. Nas capas e narrativas desses meios era possível construir representações como as que foram analisadas aqui com muita facilidade. Embora o cinema tivesse o recurso audiovisual, representar imagens e cenas de batalhas como as que puderam ser observadas aqui certamente seria algo bem difícil. Nos *comic books* os corpos dos super-heróis podiam ser postos à prova de todas as maneiras que pudessem ser imaginadas pelos autores.

Em relação aos nazistas, é verdade que os super-heróis da *Timely* também não tiveram problemas em eliminar seus inimigos nazistas. Contudo, essa era uma relação de enfrentamento militar entre guerreiros. Mesmo que tenham sido representados como seres grotescos e cruéis, essas qualidades não eram endereçadas ao povo alemão como um todo. O conflito entre os super-heróis e esses inimigos dava-se no nível ideológico e militar, apenas. Diferentemente da relação com os japoneses, seus inimigos no nível militar, mas principalmente, inimigos biológicos. Logo, as capas, narrativas e anúncios publicados pela editora não constituem um “reflexo” da experiência cultural e política estadunidense durante esse período. Pelo contrário, a editora contribuiu ativamente durante todo o período na construção e disseminação de um discurso marcadamente

racialista. Ele funcionou como uma forma de “enquadramento”, delimitando quais vidas seriam ou não passíveis de luto.

Além disso, discursos como o da *Timely* que construíam os japoneses como um “Outro” ‘produziram um fenômeno que Hall denominou como “fetichismo”. Ele utiliza o exemplo da “Vênus Hotentote”, uma mulher africana que viveu durante o século XIX e foi levada da África do Sul para ser exibida em lugares como Londres e Paris. Segundo esse autor, nesses lugares ela tornou-se famosa em dois círculos bastante distintos. Entre o público em geral, Saartje ficou reconhecida como uma espécie de “espetáculo popular”. Imagens suas circulavam em desenhos, jornais, melodramas e ilustrações. Paralelamente, ela também teve seu corpo medido, observado e analisado por naturalistas e etnólogos. Com de gesso e cera sendo produzidos a partir de seus detalhes anatômicos.

Mas, afinal, o que chamava tanto a atenção nessa mulher em especial? Ela era uma mulher africana hotentote e, por isso, possuía medidas anatômicas que não enquadravam-se nos padrões ocidentais para as mulheres. Suas nádegas e estatura fugiam a esses padrões. Ela tinha 1,37 de altura, nádegas protuberantes e lábios vaginais alongados. Essas características anatômicas eram comuns entre os hotentotes e o alongamento dos lábios vaginais era causado pela manipulação da genitália por ser considerado bonito em sua cultura (HALL, 2016, p.203). Sob o olhar ocidental essas características anatômicas tornaram-se representativas de seu ser. Ela foi reduzida à determinadas partes de seu corpo significadas como marcadores de sua “diferença”.

Assim, o olhar racializante ocidental submeteu Saartje à um reducionismo essencializante. Hall argumenta que nesse processo de reducionismo extremo Saartje “foi reduzida a seu corpo e este, por sua vez, resumido aos seus órgãos sexuais, que passaram a ser os significantes essenciais de seu lugar no esquema universal das coisas.” (HALL, 2016, p.205). Após sua morte, ela foi dissecada e partes de seu corpo, como as genitálias, ficaram expostas no *Museum de L’Homme*, na França. Assim, ela foi transformada em um objeto, a racialização mediante o olhar ocidental produziu uma substituição do sujeito por um objeto, representado em suas nádegas e genitálias. Conforme Hall, isso foi o efeito de uma prática representacional chamada *fetichismo*.

Meu ponto é que discursos como o da *Timely* operaram de maneira semelhante transformando os japoneses, enquanto nação, em um objeto. Assim como Saartje, os

japoneses em geral foram submetidos a um processo de racialização extrema que os reduziram a um conjunto limitado de características físicas e comportamentais. Eles foram apreendidos e ressignificados pelo olhar ocidental num “Outro”. Por isso, a ausência de uma diversidade mínima entre as representações de japoneses e o fetiche dos produtores de entretenimento com determinadas partes de seus corpos. Segundo Hall “O fetiche nos leva para o reino onde a fantasia intervém na representação [...]” (HALL, 2016, p.206). Dessa forma, o fetiche implica numa substituição de um sujeito por um objeto. Nesse caso, o povo japonês passou por uma essencialização massificada, não poupando nem mesmo os japoneses que viviam nos Estados Unidos.

Essa objetificação ficou ainda mais latente no decorrer do conflito na medida em que soldados estadunidenses passaram a transformar partes dos corpos de soldados japoneses abatidos em souvenirs. Em uma reportagem publicada na revista do exército estadunidense chamada U.S. Marines, o sargento Milburn McCarty Jr informa os leitores em casa que:

Além de matar japoneses, os militares americanos no sul do Pacífico gostam também de coletar souvenirs dos ‘jap’. Muitos soldados, fuzileiros navais, marinheiros e engenheiros navais estão coletando vários souvenirs do inimigo nas ilhas do Pacífico atualmente, e estão guardando eles para presentear seus filhos quando eles retornarem para a casa.¹⁸⁰

Segundo a matéria, os souvenirs mais populares entre seus homens eram as pistolas, rifles, espadas, dinheiro, bandeiras e tecidos das roupas dos combatentes japoneses. Porém, outras evidências indicam que havia outros souvenirs tão populares quanto, ou até mais, do que esses itens elencados pelo sargento McCarty.

Na edição da revista *Yank* – outra publicação do exército estadunidense – de 13 de janeiro de 1943, foi publicada uma charge em que os pais de um soldado combatente do Pacífico recebem em casa um par de orelhas de um soldado japonês. Tratava-se de um presente de seu filho enviado pelo correio. Na carta que o pai segura é possível ler “Com amor, Junior”.¹⁸¹ Em outra publicação, dessa vez a “foto da semana” da revista

¹⁸⁰ “Next to killing japs, American servicemen in the South Pacific like best to collect Jap souvenirs. Many soldiers, Marines, sailors and Seabees are picking up various enemy souvenirs on the Pacific islands these days, and are saving them to given to their sons when they get home.” In: MCCARTY, Sgt. Milburn. Jap Souvennirs From The Solomons. *The United States Marines*. Vol.1, n.3, S/P, 1944. (Tradução própria)

¹⁸¹ *Yank Magazine*. 13 de janeiro de 1943. p.24.

Life, publicada em 22 de maio de 1944, uma jovem mulher observa um crânio enquanto escreve uma carta. Na parte debaixo da imagem, lê-se “Uma trabalhadora do Arizona escreve para seu namorado na marinha uma nota em agradecimento pelo crânio de japonês que ele havia lhe enviado.”.¹⁸² Uma pequena nota informa que o namorado a deixou há dois anos para – nos meses seguintes a *Pearl Harbor* – lutar no Pacífico. Na ocasião, ele havia prometido a ela um crânio japonês. O texto informa que ela recebeu o crânio autografado pelo namorado e mais treze amigos com a seguinte inscrição “Este é um bom japonês – um morto abatido na praia de Nova Guiné.”.¹⁸³

Como observa Weingartner “A porcentagem de tropas estadunidenses envolvidas no colecionamento de partes dos corpos de japoneses não pode ser mensurada, mas está claro que essa prática não foi algo incomum.” (WEINGARTNER, 1992, p.56.). Ainda segundo esse autor “Atrocidades dessa natureza foram largamente reportadas.”. Tornou-se algo comum soldados no *front* enviarem para casa partes dos corpos de combatentes nipônicos como uma lembrança para os familiares. A charge e a fotografia na revista Life evidenciam os extremos em que chegou a desumanização e o fetichismo dos japoneses na cultura estadunidense de então.

Autores como Weingartner e Dower atribuem esses comportamentos entre soldados e civis estadunidenses ao racismo promovido pelos propagandistas durante a guerra em combinação com outros dois fatores que são o ódio advindo com a agressão japonesa à *Pearl Harbor* e os relatos de atrocidades reais e imaginárias cometidas pelas forças nipônicas (MADISON, 2013, p.88). Esses fatores produziram uma guerra destoante da que era travada paralelamente contra os nazistas. A indústria do entretenimento foi um dos principais atores nesse processo. Mesmo que tivesse autonomia em relação ao governo - como ficou demonstrado no caso das polêmicas narrativas envolvendo prisioneiros japoneses - o discurso veiculado pela *Timely* e, pela mídia em geral, reforçava aquilo que autoridades do próprio governo expressavam abertamente.

Em 1943, o general De Witt declarou perante um comitê do governo:

¹⁸² “Arizona war worker writes her Navy boyfriend a thank you note for the jap skull he sent her.” LIFE, 22 de maio. 1944, p.35. (Tradução própria)

¹⁸³ “This is a good Jap – a dead one picked up on the New Guiné beach.” LIFE, 22 de maio. 1944, p.34. (Tradução própria)

Eu não quero nenhum deles aqui. Eles são um elemento perigoso. Não há maneiras de determinar a sua lealdade. [...] O perigo dos japoneses foi, e é agora, - se lhes for permitido retornar – espionagem e sabotagem. Não faz diferença se ele é um cidadão americano, ele ainda é um japonês. Cidadania Americana não determina lealdade necessariamente [...] Mas nós vamos nos preocupar com os japoneses todo o tempo até que eles sejam varridos do mapa!¹⁸⁴

Poucos meses depois, o mesmo general asseverava em um relatório:

Em uma guerra como essa que nós estamos agora envolvidos afinidades raciais não serão problema para migração. A raça japonesa é uma raça inimiga e enquanto muitos nascidos de terceira ou quarta geração nos territórios dos Estados Unidos, possuem cidadania, tornaram-se ‘Americanizados’, as tensões raciais estão diluídas [...] Que o Japão é aliado da Alemanha e Itália nesta luta não é garantia para assumir que qualquer japonês, impedido de assimilar-se pelas tradições como ele é, apesar de nascido e crescido nos Estados Unidos, não irá voltar-se contra esta nação quando o teste final de lealdade chegar. Isso, portanto, segue que ao longo da costa vital do Pacífico possui 112.000 inimigos em potencial, de extrato japonês, de modo geral hoje. ¹⁸⁵

Durante uma entrevista publicada na revista *Life*, o Almirante William F. Halsey declarou “O único ‘jap’ bom é um ‘jap’ morto há seis meses [...]”.¹⁸⁶ Mais tarde, esse mesmo almirante foi capa da revista *Time*, em julho de 1945. Seu rosto estampa a capa com uma declaração na parte inferior “Matar ‘Japs’, matar ‘japs’ e, então, matar mais ‘japs’”.¹⁸⁷ Portanto, as narrativas da *Timely* atuaram juntamente com o governo estadunidense na promoção de discursos racialistas objetivando a legitimação de políticas de biopoder, em outras palavras, a legitimação do morticínio de populações racializadas. Por fim, algumas pesquisas de opinião levadas a cabo durante os anos finais do conflito ajudam a reforçar meus argumentos.

¹⁸⁴ “don’t wanna any of them here. They are a dangerous elemento. There is no way to determine their loyalt. [...] The danger of the Japanese was, and is now- if they are permitted to come back – espionage and sabotage. It makes no difference wether he is na American citizen, he is still a Japanese. American citizenship does not necessarily determine loyalty. [...] But we must worry about the Japanese all the time until he is wiped off the map.” (ROSTOW, 1945, p.533-34. Tradução própria)

¹⁸⁵ “In the war in which we are now engaged racial affinities are not severed by migration. The japanese race is an enemy race and while many second and third generations Japanese born on United States soil, possessed of United States citizienship, have become ‘Americanized’, the racial strains are undiluted [...] That Japan is allied with Germany and Italy in this strunggle is no ground for assuming that any japanese, barred for assimilation by convention as he is, though born and raised in the United States, will not turn against this nation when the final test of loyalt comes.” (DE WITT. Final Report: Japanese Evacuation From the West Coast. War Departament, 1943, p.34. Tradução própria)

¹⁸⁶ LIFE. 24 de de janeiro, 1944. p.30.

¹⁸⁷ “Kill Japs, kill Japs and then kill more japs.” *In*: TIME, vol.46, n.4. jul 23, 1945. Capa. (Tradução própria)

Os dados levantados a partir de pesquisas de opinião pública realizadas entre novembro de 1944 e dezembro de 1945 evidenciam o teor das atitudes em relação aos japoneses durante o último ciclo do discurso racial da editora *Timely*. Questionados sobre o que achavam que deveria ser feito com o Japão após a guerra, 13% responderam “Matar todos os japoneses”.¹⁸⁸ Em setembro de 1945, os entrevistados foram questionados sobre que alternativa optariam caso fossem os únicos responsáveis por decidir se deveriam ou não utilizar a bomba atômica contra o Japão. Foram oferecidas quatro alternativas possíveis com 43% optando por lançar a bomba em uma cidade por vez e 24% por destruir todas as cidades japonesas. Em outubro de 1945, 85% dos entrevistados aprovavam o uso da bomba atômica contra o Japão. Dois meses depois, em dezembro, questionados sobre como sentiam-se em relação ao uso da bomba atômica pelo seu país, 53,5% achavam que “eles” fizeram certo em lançar as bombas nas cidades japonesas e 22,7% achavam que “eles” deveriam ter lançado mais bombas antes do Japão ter a oportunidade de render-se.¹⁸⁹

Pesquisas sobre atitudes e comportamentos de soldados publicadas pelo departamento de guerra dos Estados Unidos em julho de 1944 afirmavam que o desejo de vingança dos soldados estadunidenses em geral era maior contra os japoneses do que contra os alemães. Questionados sobre a utilidade do ódio enquanto sentimento motivador durante o combate, 38% dos soldados no Pacífico afirmaram que ajudava muito, contra 27% na Europa. Questionados sobre o que gostariam que acontecesse com a Alemanha depois da guerra 65% dos soldados no *front* europeu e 67% no Pacífico desejavam que os apenas líderes fossem punidos e não a população alemã. A mesma questão em relação aos japoneses apontou 29% dos soldados na Europa e 47% dos soldados no Pacífico a favor de punir apenas os líderes japoneses. Contudo, 58% dos soldados na Europa e 42% no Pacífico eram a favor de eliminar toda a nação japonesa. A mesma questão em relação a Alemanha apontou 22% destes e 24% daqueles favoráveis a eliminação de toda a Alemanha.¹⁹⁰

O “poder” exercido pela indústria do entretenimento nesse período pôde ser observado nos diversos relatos apontados aqui como evidência de sua atuação ativa na colonização não apenas do tempo de lazer, mas de comportamentos e atitudes. As

¹⁸⁸ *The Public Opinion Quarterly*. Vol.8, n.4. Inverno de 1944-1945, p.588

¹⁸⁹ *The Public Opinion Quarterly*. Vol.27, n.2. 1963, p.180.

¹⁹⁰ Ver: War Department. *What Soldier Thinks*. Nº 7, 25 de julho de 1944.

diversas percepções evidenciadas aqui são produto de uma sociedade em que a mídia exercia constantemente uma influência extraordinária sob as dinâmicas das produções culturais e comportamentais. Os dados apresentados pelas pesquisas de opinião da época denotam a extensão da influência midiática, bem como do discurso racista, na opinião e comportamento dos estadunidenses combatentes e civis durante a Segunda Guerra Mundial.

3.4 A questão negra na estratégia discursiva da *Timely* e a necessidade de resistência a colonização midiática

Historicamente, a *raça* é apresentada como um fenômeno polissêmico e também polimorfo. Analisando os diferentes contextos em que ela existiu, pesquisadores constataram que ela foi adaptada às diferentes realidades sociais enquanto um meio para atender a diferentes propósitos como separar, subjugar, escravizar, matar e o próprio genocídio de populações inteiras. De certa forma, ao longo dos três ciclos foi possível constatar que o discurso racista da *Timely* era empregado para atender a determinados interesses da editora e do governo estadunidense. Os signos e símbolos empregados na construção das identidades examinadas possuíam uma historicidade. Eram oriundos de um longo histórico marcado por discursos e tensões raciais, mas que foram ressignificados pela editora ao serem mobilizados para atender às circunstâncias da guerra.

A *raça*, portanto, possui um caráter político e ideológico na medida em que é objeto de disputa, imposta por grupos dominantes sob os dominados ou àqueles que pretende-se subjugar. Contudo, no mesmo contexto em que o discurso racial analisado aqui era produzido, as percepções em relação aos negros e os direitos civis em determinados setores da sociedade estadunidense estavam mudando. Hart e Hirsch observaram em suas pesquisas que devido a uma série de mudanças conjunturais durante a Segunda Guerra Mundial, o entendimento daqueles que no governo estadunidense eram responsáveis por questões ligadas à política e relações externas do país estava mudando (HART, 2004, p.80; HIRSCH, 2014, p.475). Segundo Hirsch “Ao mesmo tempo em que o WWB estimulava representações extremamente violentas dos inimigos da América, ele também encomendou narrativas que encorajassem a tolerância racial em casa e no exterior.” (HIRSCH, 2014, p.475).

Essas mudanças na percepção da importância dos direitos civis dos negros e da promoção da tolerância racial nos Estados Unidos estavam ligadas às transformações na geopolítica e no “clima intelectual” global, como nota Hart (HART, 2004, p.82). As atitudes discriminatórias contra negros nos Estados Unidos prejudicavam a imagem do país no exterior que pretendia assumir uma posição de liderança dos países “livres” após a Segunda Guerra Mundial. Logo, essa posição almejada em um mundo com ideologias concorrentes requereria como nunca antes “a habilidade da nação para ‘vender’ às pessoas mundo afora suas filosofias política e econômica.” (HART, 2004, p.82). Além disso, setores do governo temiam a possibilidade de as tensões raciais tornarem-se o estopim de uma nova guerra civil no país, terminando por minar as capacidades do país de lutar e vencer uma guerra global contra o fascismo (HIRSCH, 2014, p.476).

Contudo, há um outro aspecto desse complexo fenômeno que também impulsionou diretamente essas transformações e alimentou os temores das elites europeias e estadunidenses. Segundo Horne, a guerra com o Japão acentuou os temores dessas elites “brancas” sobre a possibilidade de uma vingança racial dos subjugados. Isso significava temer a possibilidade de que “os japoneses aliados aos afro-americanos e outros asiáticos poderiam levar à cabo uma retribuição pelos colonialismo e imperialismo racializados. ” (HORNE, 2001, p.18). De fato, muitos militantes e intelectuais negros, nos Estados Unidos, admiravam o nível de desenvolvimento do Japão e viam nele a evidência de que uma nação desenvolvida não era exclusividade daqueles de ascendência europeia. Assim, os imperativos da supremacia branca não eram apenas questionados, mas colocados em xeque.

Horne chama atenção para o fato de que nesse período permeado por ideologias adversárias e beligerantes, para muitos afro-americanos a escolha política não limitava-se a democracia liberal dos Estados Unidos e o socialismo soviético pois, havia também a alternativa do Japão Imperial (HORNE, 2001, p.16). Dower conta que durante a Segunda Guerra as crescentes demandas dos afro-americanos por igualdade alarmavam círculos militares e civis. Segundo ele, para os brancos estadunidenses, os “de cor” (colors), eram uma lembrança incisiva de que as revoltas na Ásia coincidiram com o crescimento do descontentamento e o engajamento da militância pelos direitos civis entre os afro-americanos (DOWER, 1993, p.173).

Nesse contexto foram produzidas e disseminadas entre os consumidores de *comic books* narrativas como as da *Timely*. O OWI considerava decisiva a influência

desse meio de entretenimento na formação da opinião pública estadunidense (HIRSCH, 2014, p.476). Concomitantemente à publicação das imagens e narrativas analisadas durante os três ciclos do discurso racial da editora, havia também capas e narrativas com representações de personagens negros. Entretanto, é preciso salientar que de maneira geral, as aparições de personagens negros eram uma exceção. Conforme Lenthall, às vésperas da Segunda Guerra Mundial “a questão da raça não aparecia com frequência nos comics populares [...]” (LENTHALL, 1998, p.43). Nos comic books em geral, quando apareciam os personagens negros eram representados como personagens acessórios, nunca eram colocados em posições de liderança, ou relacionados à valores como inteligência, engenhosidade, força e coragem, como os personagens brancos.

Lenthall descreve a estereotipagem dominante dos negros nesse período: “O típico personagem negro tem a face dominada pela boca dele ou dela: a face é muito escura, exceto por uma larga, branca e circular área em torno da boca.” (LENTHALL, 1998, p.43). Os corpos desses personagens são franzinos e possuem uma postura curvada. Personagens nativos, asiáticos e negros, eram representados antes da guerra como servis, dóceis e dispostos a sacrificarem-se prontamente pelos brancos (LENTHALL, 1998, p.45). Portanto, o discurso racial da editora *Timely* em relação aos personagens negros, da mesma forma que os personagens orientais, empregava signos e símbolos linguísticos historicamente associados aos negros pela cultura branca estadunidense.



FIGURAS 102 e 103 - Apresentação 1 e 2. The Young Allies. In: Young Allies. Vol.1, nº1, verão de 1941. p.9.

Nas imagens acima é possível observar dois dos integrantes da equipe dos Jovens Aliados sendo apresentados a um agente secreto e aos leitores. Os personagens brancos possuem uma série de atributos físicos e intelectuais que os situam em uma posição de superioridade em relação ao personagem negro. *Whitewash* é um

personagem com a função de desempenhar um papel cômico nas narrativas. Ele é muito atrapalhado, causando frequentemente acidentes e colocando a equipe em problemas. É muito medroso e supersticioso. A forma como sua fala é representada nos balões também acaba sendo bastante reveladora. Ele costuma “comer” letras, omitindo vogais e consoantes, muitas vezes substituindo-as por outras letras, permitindo que o leitor perceba a diferença entre as sentenças pronunciadas por esse personagem e os personagens brancos da equipe.

A fala é empregada como um signo da diferença e construção do “Outro” muito marcantes nessas narrativas. Não apenas os negros, mas orientais de um modo geral e alemães, como foi visto anteriormente. No caso de *Whitewash*, isso implica em uma demarcação entre ele e os demais membros da equipe. Buck, Toro e a maioria dos personagens da equipe falam um inglês claro, sem omissões de letras, pronomes ou sotaques. Acredito que a fala também denote a capacidade cognitiva dos personagens e no caso desse personagem negro seja representativa de uma suposta inferioridade cognitiva dos negros, crença muito difundida nos Estados Unidos e no Ocidente em geral (LENTHALL, 1998, p.44).

Em relação as diferenças físicas, diferentemente de todos os personagens brancos, o personagem negro possui traços físicos exageradamente acentuados, como a espessura de seus lábios, tamanho de nariz e dentes. As ações desse personagem são guiadas sempre pelos seus sentimentos, principalmente o medo. A racionalidade parece ser uma exclusividade dos brancos, nazistas e estadunidenses. Nas imagens abaixo guiado pelas suas emoções e superstições *Whitewash* amedronta-se em dois momentos distintos. Na sequência da imagem 2 ele recebe uma reprimenda de Jefferson pela sua “ignorância” em acreditar em fantasmas, enquanto que na primeira *Bucky* precisa explicar-lhe que os esqueletos não podem ferí-lo. Novamente: medo/superstição x coragem/ racionalidade.



FIGURAS 104 e 105 – Medroso 1 e 2. Fonte: Chapter 4 *In: Young Allies*. Vol.1, nº 2, inverno de 1941. p.39 e Chapter 2 *The Red Skull and the Graveyard of Doom. In: Young Allies*. Vol.1, nº 1, verão de 1941. p.5.

Em outra história, *Whitewash Jones* e *Toro* utilizam suas “habilidades” para angariar algum dinheiro. *Toro* usa sua habilidade de entrar em combustão, enquanto *Whitewash* imita um macaco. Representação comum e extremamente pejorativa, relacionando os negros a símios.



FIGURAS 106 e 107 – Habilidades 1 e 2. Fonte: Chapter 5 *Outwitting the Blood Thirsty Tyrants. In: Young Allies*. Vol.1, nº 1, verão de 1941. p.7.

Os personagens brancos possuem conhecimento científico e técnico para lidar com armas pesadas e equipamentos como rádio. Enquanto isso *Whitewash* ocupa posições subalternas, que não exigem um intelecto sofisticado. A fala do personagem negro segue demarcadora. Nas imagens abaixo, novamente as habilidades de ambos, *Whitewash* e *Jefferson* são contrastadas. O contraste é revelador. Enquanto cada membro da equipe emprega suas habilidades em alguma tarefa relevante, *Whitewash* é colocado na cozinha preparando a refeição dos heróis. Esse tipo de posição considerada

subalterna era comumente relacionada aos negros nos *comic books* populares desse período.



FIGURAS 108 e 109 – Habilidades 3 e 4. Fonte: Chapter 3 The Cavern of Doom. In: Young Allies. Vol.1, nº2, inverno de 1941. p.31

Nas histórias de Shazam, personagem da editora *Fawcett*, também havia um personagem negro representado de maneira semelhante a *Whitewash Jones*. Hirsch conta que em meados de 1945, um grupo de jovens ativistas da *Junior High School* promoveram um protesto contra a editora e seu estereótipo racista na figura do personagem *Steamboat*. De acordo com os jornais da época, o protesto reuniu cerca de 11 mil estudantes descritos como um grupo “inter-racial”. O jornal descreve o personagem *Steamboat* como tendo traços negroides, semelhantes a um macaco e com um sotaque sulista.¹⁹¹ O grupo ativista acreditava que esse tipo de representação estereotipada ajudava a minar as possibilidades de desenvolver melhores relações “inter-raciais”. Representantes desse grupo encontraram-se “com muitos outros produtores de *comic books* que representavam personagens de cor de forma ofensiva [...]”.¹⁹² Embora o dono da editora *Fawcett* tenha tentado dialogar afirmando que os personagens brancos eram representados de diferentes maneiras, inclusive com tom humorístico, foi retrucado pelos jovens que declararam: “personagens brancos são ambos heróis e vilões enquanto que *Steamboat*, um bufão, é o único personagem negro nos quadrinhos.”¹⁹³

¹⁹¹ Negro Villain in Comic books Killed By Youngsters. *The Chicago Defender*. 5, maio. 1945

¹⁹² “Other publishers of comic books that presented colored characters in na offensive way [...]. In: Kids Crusade to Eliminate Stereotypes. *Afro-American*. 8, sept. 1945.

¹⁹³ “[...] that white characters are were both heroes and villains while ‘Steamboat’ a buffon was the only negro in the strip.” In: Negro Villain in Comicbooks Killed By Youngsters. *The Chicago Defender*. 5, maio. 1945

De forma ainda mais contundente, um jovem ativista declarou em reação a representação do personagem: “[...] não é verdadeiramente representativa das raças de cor e que sua inclusão em comic books lidos por milhares de meninos e meninas pelo país, está causando um grande dano e ajudando a minar melhores relações raciais”.¹⁹⁴ E outro: “Esta não é a raça negra, mas o seu um milhão e meio de leitores vão pensar que sim. ”.¹⁹⁵ Esse episódio envolvendo o personagem da *Fawcett* e, provavelmente de outras editoras como a *Timely*, demonstram que a indústria do entretenimento impresso antecedeu a televisão tanto na tentativa da manutenção de discursos dominantes, bem como campo de disputas e resistência dos oprimidos. Com o passar do tempo esse personagem desapareceu das páginas dos *comic books* da *Fawcett* (HIRISCH, 2014, p.477). Apesar disso, a concorrente *Timely* nunca alterou os moldes em que representava *Whitewash* e outros personagens negros.

O discurso racial da editora *Timely* não poderia ser compreendido em sua totalidade sem que a questão negra em sua estratégia discursiva fosse mencionada. Embora tenha tentado representar uma “América” sem conflitos de classe e tensões raciais, acredito que sua estratégia tenha falhado pois, as representações veiculadas pelos seus *comic books* reforçavam estereótipos racistas comumente associados aos negros mais do que uma promoção efetiva pela igualdade e tolerância racial.

Mas, por que a tentativa da *Timely* de promover uma sociedade estadunidense livre de conflitos e tensões sociais falhou? Depois de percorrer toda a pesquisa que desenvolvi até aqui a resposta é um tanto simples: falhou porque a editora buscou promover identidades e relações sociais pautadas nos moldes da cultura branca predominante na sociedade estadunidense de então. O discurso da editora era uma forma de imposição de um discurso elitista que segregava seres humanos em hierarquias raciais, vendido ao público como forma entretenimento.

No final ficam mais questionamentos do que respostas propriamente. Como superar e “matar” definitivamente a ideia da existência de *raças* entre os seres humanos? Como resistir a colonização da mídia mainstreaming? Alguns autores (as)

¹⁹⁴ “[...] was not truly representative of the colored race and that his inclusion in the comic book, read by thousands of boys and girls throughout the country was doing a lot of harm and helping undermine better race relations.” *In: Kids Crusade to Eliminate Stereotypes. Afro-American*. 8, sept. 1945.

¹⁹⁵ “This is not the negro race but your one-and-a-half million readers will think so.” *In: Negro Villain in Comic books Killed By Youngsters. The Chicago Defender*. 5, maio. 1945

desenvolveram propostas que podem atender a essas inquietações. Julgo pertinente apresenta-las aqui, pois parte do esforço intelectual proposto por essa pesquisa reside em pensar caminhos alternativos para a resistência à imposição de discursos racialistas como o da *Timely*. A proposta de Gilroy, que mencionei no primeiro capítulo, reside no desenvolvimento de redes de solidariedade alternativas àquelas construídas e perpetradas pela ideia de *raça* durante séculos. Ele propõe uma espécie de identidade em comum, uma noção de humanidade pautada por elementos alternativos às noções de nacionalidade, gênero e raça, que ele denomina como “humanismo planetário”.

O humanismo planetário seria uma forma de rompimento com esse passado de imperialismo e colonialismo pautados pela *raça*. Já Butler oferece uma proposta de reconhecimento da condição de precariedade da vida humana. Precariedade no sentido de que toda vida humana, independente de classe, gênero, sexo, etc., necessita de determinadas condições para que seja vivida. Portanto, uma noção que transcenda a ideia de nação e raça, por exemplo, e que nos conecte enquanto espécie. O reconhecimento dessa condição de precariedade partilhada seria uma alternativa para o desenvolvimento de redes de solidariedade que romperiam com as antigas hierarquias como a *raça* e a nação, que como foi constatado durante essa pesquisa, servem para intentos como desumanizar e legitimar o assassinio do “Outro”, bem como justificativa para a exposição da vida dos próprios cidadãos à morte. Butler acredita que o reconhecimento dessa condição em comum pode ser alcançado, o que desafiaria a mídia contemporânea dominante. É interessante como Butler e Gilroy identificam o aparato midiático como um elemento chave do problema e também de uma possível solução.

Por fim, o autor brasileiro, Tomaz Tadeu da Silva, propõe que a questão do “Outro” e da “diferença” sejam questões tomadas como produções culturais e não aspectos espontâneos da vida em sociedade. Para ele, a questão principal que deveria nortear o planejamento de currículos escolares e de uma pedagogia da diferença, seria como a identidade e a diferença são produzidas e quais as instituições envolvidas no seu processo de criação e fixação (DA SILVA, 2000, p.99). Nesse sentido, esta pesquisa buscou apresentar como no contexto estadunidense a mídia impressa em formato de *comic book* foi empregada na construção e fixação de identidades raciais estabelecendo e naturalizando relações de poder desiguais e fabricando o consentimento para o morticínio de populações civis.

5. Considerações Finais

Tarefa difícil sintetizar dois anos de árdua pesquisa em apenas poucos parágrafos. Ao concluir esta pesquisa fica a impressão de que um leque de possibilidades abriu-se conforme as diferentes fontes empregadas revelavam indícios e informações estarrecedoras sobre os níveis de racialização a que o povo japonês foi submetido pela indústria do entretenimento estadunidense. Daí a grande dificuldade em tecer uma “conclusão”. Apesar disso, a análise minuciosa das narrativas da editora *Timely* evidenciaram de maneira contundente e indiscutível o papel central do entretenimento impresso na construção e representação de identidades racializadas e também de relações sociais baseadas nelas.

Esta pesquisa também oportunizou um considerável crescimento pessoal e profissional em um período de grandes incertezas e instabilidade econômica e política. Analisar um amplo conjunto de narrativas em formato de *comic books* foi um grande desafio que conclui com enorme satisfação. Não havia uma metodologia definida desde o começo pela qual eu pudesse me guiar. Além da pesquisa em si, foi necessário desenvolver uma metodologia que desse conta da complexidade de um volume de documentação extenso e ainda pouco explorado pelos historiadores (as) no Brasil. A análise crítica do discurso (ACD) desenvolvida por Fairclough foi uma ferramenta imprescindível. Pouco fala-se sobre o papel da criatividade no ofício dos historiadores

(as). Foi necessária uma boa dose de criatividade no desenvolvimento dos questionamentos e hipóteses que nortearam este trabalho, bem como na elaboração de um arcabouço teórico-metodológico para uma análise dessa natureza.

Inicialmente, a presente pesquisa havia sido pensada em moldes mais modestos. Contudo, no decorrer de seu desenvolvimento as fontes principais (*comic books*) acabaram sendo muito profícuas, com uma grande riqueza de detalhes que não poderiam ser simplesmente ignorados ou subestimados. Além disso, as pesquisas de opinião pública, matérias de revistas, jornais, fotografias, manuais e entrevistas que serviram de suporte para meus argumentos, permitiram a elaboração de um trabalho mais complexo do que fora previsto no próprio projeto de pesquisa. A *intertextualidade*, no sentido de observar o fenômeno em questão em outras fontes além do *corpus* documental proposto, foi imprescindível no decorrer dessa análise. Afinal, essas narrativas não eram um elemento flutuante na sociedade estadunidense, elas faziam parte de uma ampla rede de discursos que construíram uma série de saberes que, em muitos casos, sustentavam relações de poder desiguais e assimétricas.

No primeiro capítulo busquei desenvolver uma breve genealogia dos usos e significados da *raça* e as transformações advindas com a ciência moderna. Procurei deixar o mais nítido possível o arcabouço teórico-metodológico no qual eu embasaria a minha análise. Além disso, discuti os principais aspectos em relação as mídias e o papel desempenhado por elas nas sociedades contemporâneas, sobretudo na sociedade estadunidense dos anos 1930 e 1940. Foi o momento da pesquisa em que postulei uma de minhas principais hipóteses: de que o entretenimento impresso precedeu a televisão no papel de colonizador do tempo de lazer e de produção cultural estadunidense.

No decorrer do segundo capítulo apresentei uma série de dados na tentativa de construir um perfil do público consumidor de *comic books* nos Estados Unidos. Além disso, demonstrei que esse entretenimento era largamente consumido por crianças, jovens e adultos, civis e militares, sendo publicados e distribuídos dentro e fora dos Estados Unidos. A quantidade de dados e informações expostos nesse momento da pesquisa contribuiu para a compreensão do papel dos *comic books* nos hábitos de lazer e entretenimento na vida diária dos estadunidenses. Também permitiu mensurar o impacto e a influência da indústria do entretenimento impresso nessa sociedade.

Na segunda parte desse capítulo abordei a relação entre os produtores de entretenimento e as agências governamentais estadunidenses no período que a análise abrangia. Foi possível observar que o governo manteve uma relação estreita com os principais produtores de entretenimento do período. Tratavam-se de relações baseadas em interesses mútuos ou troca de favores, como ficou constatado no caso do dono da própria editora *Timely*. No final do capítulo esbocei alguns apontamentos sobre o conceito de super-herói desenvolvido no final dos anos 1930 e que influenciou diretamente na construção dos personagens desse gênero publicados posteriormente pela *Timely*.

De ícones populares a modelos de propaganda nacionalista, os super-heróis tornaram-se um grande sucesso de vendas nos Estados Unidos. Devido a sua popularidade foram rapidamente assimilados pela propaganda nacionalista que despontava no país enquanto chegavam os relatos de perseguições aos judeus e as tropas de Hitler avançavam pela Europa. Durante o primeiro ciclo procurei demonstrar essa transição no gênero de super-heróis que ocorreu desde 1939 até dezembro de 1941, quando os Estados Unidos declararam guerra às forças do Eixo após o ataque à *Pearl Harbor*. Nesse período, os signos e símbolos culturais foram mobilizados na tentativa de construir uma identidade estadunidense sólida pautada nos valores da superioridade racial branca.

Os recursos dos *comic books* foram empregados também na construção do consentimento do público em relação a interferência do país na guerra. Para isso, as narrativas usaram da fantasia ficcional ao representar uma ameaça nazista infiltrada em seu país objetivando sabotar as linhas de produção e defesa da nação. Essas narrativas também apresentavam os nazistas operando equipamentos militares com uma tecnologia muito avançada. Nesse contexto, o objetivo da editora *Timely* era claro: demonstrar que o nazismo era uma grande ameaça ao povo estadunidense e que essa ameaça estava bem próxima do público leitor.

No segundo ciclo, após o ataque a *Pearl Harbor*, o discurso racial da propaganda nacionalista da editora recrudesciu. Os personagens japoneses, que até então eram meros detalhes nas narrativas, ganharam grande protagonismo nas histórias da *Timely*. Assim, signos e símbolos culturais relacionados a tradição do *Yellow Peril*, foram mobilizados pela editora na construção de uma identidade japonesa racializada e beligerante. Ao contrário dos nazistas, que apesar de serem inimigos cruéis e

antidemocráticos, não constituíam uma outra *raça*, a identidade japonesa sempre foi delimitada como uma outra *raça* inimiga. Dessa forma, a *Timely* construía uma guerra paralela aquela travada contra os nazistas, pois, no caso dos japoneses tratava-se de uma guerra pautada em termos raciais, com a superioridade branca civilizada estadunidense versus a selvageria amarela dos japoneses.

No terceiro e último ciclo do discurso racial da editora a violência recrudesciu contra nazistas e japoneses. Conforme as circunstâncias da guerra alteravam-se com os Aliados ganhando vantagem sobre as forças do Eixo, as narrativas representavam seus inimigos ainda ameaçadores, mas uma ameaça sendo derrotada. Alguns detalhes nessas narrativas demonstraram que mesmo nos estágios finais da guerra, os japoneses eram vistos em sua totalidade como inimigos dos Estados Unidos e uma ameaça que precisava ser totalmente eliminada. Dessa forma, foi constatado que o discurso racial da *Timely* esteve alinhado com o do próprio governo estadunidense, sobretudo entre 1944 e 1945.

Busquei demonstrar de maneira clara e objetiva como esse discurso racista estava alinhado diretamente com o discurso do governo estadunidense e que a indústria do entretenimento estadunidense foi uma ferramenta no exercício do biopoder, colaborando inclusive com a justificativa para o lançamento da bomba atômica sobre as populações civis das cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki. Portanto, pode-se afirmar que no contexto da Segunda Guerra Mundial, a editora *Timely* desempenhou uma participação na fabricação do consentimento para o assassinio em massa de soldados e civis japoneses, bem como na promoção da superioridade racial branca.

A presença de personagens negros foi muito pequena nas narrativas da *Timely*. As formas como a editora representava esses personagens não diferia dos estereótipos predominantes sobre os negros nessa sociedade. Embora o objetivo fosse representar uma sociedade sem tensões e conflitos sociais, os protestos contra os estereótipos raciais, como foi o caso do reverendo Royden Susu-Mago e dos jovens secundaristas contra a editora *Fawcett*, evidenciam o caráter impositivo de discursos que construía os “brancos” como uma *raça* superior em detrimento dos demais grupos racializados

FONTES

Comic books:

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.1, março de 1941.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.2, abril de 1941.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.3, maio de 1941.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.4, junho de 1941.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.5, julho de 1941.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.6, agosto de 1941.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.7, setembro de 1941

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.8 novembro de 1941

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.9, dezembro de 1941

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.10, janeiro de 1942

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.11, fevereiro de 1942

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.12, março de 1942.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.13, abril de 1942;

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.14, maio de 1942.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.15, junho de 1942.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.16, julho de 1942.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.17, agosto de 1942.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.18, setembro de 1942

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.19, outubro de 1942.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.20, novembro de 1942.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.21, dezembro de 1942.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.22, janeiro de 1943.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.23, fevereiro de 1943.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.24, março de 1943.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.25, abril de 1943.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.26, maio de 1943.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.27, junho de 1943.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.28, julho de 1943.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.29, agosto de 1943.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.30, setembro de 1943.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.31, outubro de 1943.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.32, novembro de 1943.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.33, dezembro de 1943.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.34, janeiro de 1944.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.35, fevereiro de 1944.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.36, março de 1944.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.37, abril de 1944.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.38, maio de 1944.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.39, junho de 1944.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.40, julho de 1944.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.41, agosto de 1944.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.42, outubro de 1944.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.43, dezembro de 1944.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.44, janeiro de 1944.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.45, março de 1944.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.46, abril de 1944.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.47, junho de 1944.

Captain America Comics, Timely Comics, vol.1, n.48, julho de 1944.

Marvel Comics, Timely Comics, vol.1, n.1, setembro/novembro de 1939.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº2 dezembro de 1940

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 03, janeiro de 1940

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 04, fevereiro de 1940.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 05, fevereiro de 1940.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 06, março de 1940.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 07, abril de 1940.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 08, maio de 1940.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 09, junho de 1940.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 10, julho de 1940.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 11, agosto de 1940.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 12, setembro de 1940.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 13, outubro de 1940.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 14, novembro de 1940.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 15 dezembro de 1940.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 16, janeiro, 1941.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 17, fevereiro de 1941.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 18, março de 1941.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 19, abril de 1941.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 20, junho de 1941.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 21, julho de 1941.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 22, agosto de 1941.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 23, setembro de 1941.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 24, outubro de 1941.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 25, novembro de 1941.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 26, dezembro de 1941.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 27, janeiro de 1942.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 28, fevereiro de 1942.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 29, março de 1942.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 30, abril de 1942.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 31, maio de 1942.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 32, junho de 1942

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 33, julho de 1942

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 34, agosto de 1942.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº35, setembro de 1942.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 36, outubro de 1942.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº37, novembro de 1942.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 38, dezembro de 1942.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 39, janeiro de 1943.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 40, fevereiro de 1943.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº41, março de 1943.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº42, abril de 1943.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº43, maio de 1943.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº44 junho de 1943.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 45, julho de 1943.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 46, agosto de 1943.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 47, setembro de 1943.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 48, outubro de 1943.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 49, novembro de 1943.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 50, dezembro de 1943.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 51, janeiro de 1944.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 52, fevereiro de 1944.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 53, março de 1944.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 54, abril de 1944.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 55, maio de 1944.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 56, junho de 1944.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 57, julho de 1944.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 58, setembro de 1944.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 59, outubro de 1944.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 60, dezembro 1944.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 61, janeiro de 1945.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 62, março de 1945.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 63, abril de 1945.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 64, junho de 1945.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 65, julho de 1945.

Marvel Mystery Comics, Timely Comics, Vol.1, nº 66, setembro de 1945.

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº1, primavera de 1941.

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº2, verão de 1941.

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº3, outono de 1941.

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº4, inverno de 1941.

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº5, primavera de 1942.

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº6, verão de 1942.

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº7, outono de 1942,

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº8, inverno de 1942-43.

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº9, primavera de 1943.

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº10, verão de 1943.

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº11, outono de 1943.

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº12, inverno de 1943-44.

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº13, primavera de 1944.

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº14, outono de 1944-45.

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº15, inverno de 1944-45.

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº16, primavera de 1945.

Sub-Mariner. Timely Comics, Vol.1, nº17, outono de 1945.

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº1, outono de 1940.

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº 2, inverno de 1940.

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº 3, primavera de 1941

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº 4, verão de 1941.

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº 5, outono de 1941.

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº 6, inverno de 1941.

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº 7, primavera de 1942.

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº 8, verão de 1942.

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº 9, outono de 1942.

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº 10, inverno de 1942-43.

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº11, primavera de 1944.

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº 12, verão de 1942.

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº 13

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº 14

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº 15, primavera de 1945.

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº outono de 1944.

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº 17, inverno de 1944-45.

The Human Torch. Timely Comics, Vol.1, nº 18, primavera de 1945.

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº1, verão de 1941.

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº2, inverno de 1941.

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº 3, primavera de 1942.

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº 4, verão de 1942,

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº 5, outono de 1942.

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº 6, janeiro de 1943.

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº 7, abril de 1943.

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº 8, julho de 1943.

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº 9, outono de 1943.

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº 10, inverno de 1943.

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº 11, primavera de 1944.

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº 12, primavera de 1944.

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº 13, verão de 1944.

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº 14, inverno de 1944.

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº 15, primavera de 1945.

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº 16, verão de 1945.

Young Allies. Timely Comics, Vol.1, nº 17, outono de 1945.

ENTREVISTAS, MATÉRIAS DE REVISTAS E JORNAIS

DAVIS, Elmer. The OWI Has a Job. *The Public Opinion Quartely*. Vol.7, n.1, primavera de 1943.

KAINE, R. Kaith. The O.F.F. *The Public Opinion Quartely*. Vol.6, n.2, 1942.

KOBLER, John. Up, Up and Awa-a-y! The Rise of Superman, Inc. *The Saturday Evening Post*, 21 jun. 1941. p. 14.

MARSTON, William M. Why 100.000.000. Americans Read Comics. *The American Scholar*, Vol.13, n.1, 1943.

MANNES, Marya. Junior Has a Craving. *New Republic*, p.20-3, feb. 1947.

MARSTON, William M. Why 100.000.000 Americans Read Comics? *The American Scholar*, vol.13, p.35-44, inverno. 1943-44.

MUHLEN, Nobert. The Study of Man: comic books and other horrors. *Comentary*, p.80-7, jan. 1949

VANDERBILT, Sanderson. *The Comics*. *Revista Yank*, n.23, novembro,1945.

ZORBAUGH, Harvey. The Comics – There They Stand! *The Journal of Educational Sociology*, vol. 18, n.4, p.196-203, dez, 1944

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

- AKIRA, Iriye. *The Cambridge History of American Foreign Relations: The Globalizing of America 1913 – 1945*. EUA: Cambridge University Press, vol.3, 1993.
- ALLEN, Theodore W. *The Invention of the White Race*. 2.Vol. 2. ed. Verso, 2012.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BAKTHIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BILLIG, Michael. *Banal Nationalism*. Sage, 1995.
- BONEY, Alex. Super Heroes and the Modern (ist) Age. *In: What is a Super-hero? US*: Oxford University Press, 2013.
- BLUM, John Morton. *Was For Victory: politics and american culture during world war II*. Harves: San Diego, 2017.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CEVASCO, Maria E. *Dez lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1990.
- CHAPMAN, Jane. et al. *Comics and The World Wars: a cultural record*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015.
- CHANG, Gordon H. "Superman is about to visit the relocation center" and the limits of wartime liberalism. *Amerasia Journal*, vol.19, nº1, 1999. p.37-60.
- COOGAN, Peter. The Hero Defines the Genre, the Genre Defines the Hero. *In:*
- ROSENBERG, Robin S; COOGAN, Peter. *What is a Super-hero? US*: Oxford University Press, 2013.
- _____. The Definition of the Super-Hero. *In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent. (ed.) A Comic Studies Reader*. Jackson: University of Mississippi, 2009.
- COSTA, Cristina. *Ficção, Comunicação e Mídias*. São Paulo: SENAC, 2002.
- DA SILVEIRA, Renato. *Os Selvagens e a Massa: papel do racismo científico na montagem da hegemonia ocidental*. Afro-Ásia, nº 23, 1999. p.87-144.
- DAVIS, Mike. *Holocaustos Coloniais*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- DITTMER, Jason. "America is safe while its boys and girls believe in its creeds!": Captain America and America identity prior to World War 2. *Society and Space*, vol. 25. p.401-23.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 12. ed. Campinas: Papirus, 2009.

- EISNER, Will. *Narrativas Gráficas*. São Paulo: Devir, 2005.
- _____. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. 4.ed. São Paulo: WMF Martins, 2010
- FAIRCLOUGH, Norman. *Language and Power*. London: Longman, 1989.
- _____. *Media Discourse*. London: Edward Arnold. 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- _____. *Em Defesa da Sociedade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- _____. *Vigiar e Punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- SILVA, Thomas Tadeu (org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 13. ed. Porto Alegre: Vozes, 2012.
- GILLIAN, ROSE. *Visual Methodologies*. London: Sage, 2007.
- GILROY, Paul. *Entre Campos: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça*. São Paulo: Anna Blume, 2007.
- GIOPPO, Christiane. *Eugenia: a hygiene como estratégia de segregação*. Revista Educar, nº12, 1996. p.167-180.
- GOLDBERG, David T. *Racist Culture: Philosophy and the politics of meaning*. Massachusetts: Blackwell, 2004.
- GUBERN, Román. *Las industrial del ocio* In: La Cultura de Entreguerras. Madrid: Historia 16, 1998.
- HACK, Brian. *Weakness Is a Crime: Captain America and the Eugenic Ideal in Early Twentieth- Century America*. In: *Captain America and the Struggle of the Superhero*. McFarland, 2012.
- HART, Justin. *Making Democracy Safe for the World: race, propaganda, and the transformation of U.S. foreign policy during World War II*. Pacific Historical Review, vol.73, nº1, fevereiro de 2004. p.49-84.
- HIRSCH, Paul. *"This Is Our Enemy": The Writers' War Board and Representations of Race in Comic Books 1942-1945*.
- HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HORNE, Gerald. *Race From Power: U.S. foreign policy and the general crisis of 'white supremacy'*. Diplomatic History, vol.23, nº3, verão de 1999. p.438 – 61.
- HOWE, Sean. *Marvel Comics a História Secreta*. São Paulo: Leya, 2013.
- HOWELL, Thomas. *The Writers' War Board: U.S. domestic propaganda in World War II*. The Historian, vol.59, nº4, verão de 1997. p.795-813.

- KAZMIERCZACK, Janusz. Raymond Williams and Cartoons: From Churchill's Cigar to Cultural History. *International Journal of Comic Art*. Vol. 7, nº2. p.147 – 163.
- KOPPEL, Clayton R; BLACK, Gregory D. *What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood 1942-1945*. *The Journal of American History*, vol.64, nº1, junho de 1977. p.87-105.
- KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- LEE, Robert G. *Orientalism: asian americans in popular culture*. Philadelphia: Temple University, 1999.
- LENTHALL, Bruce. *Outside the Panel – Race in America's Popular Imagination: comic strips before and after World War II*. *Journal of American Studies*, vol.32, nº 1, 1998. p.39-61.
- LEVINE, Lawrence W. *American Culture and the Great Depression*. *The Yale Review*, vol.74, nº2, janeiro de 1985.
- MACDOUGALL, Robert. *Red, Brown and Yellow Perils: imagens of the american enemy in the 1940s and 1950s*. *Journal of Popular Culture*. Vol 32, nº4, p.59 – 74.
- MADISON, Nathan Vernon. *Anti-Foreign Imagery in American Pulps and Comic books 1920-1960*. McFarland. Jefferson. 2013.
- MAGRO, Angel B. *Aspectos económicos de la crisis*. In: *El Crac de 1929*. Madrid: Historia 16, 1998.
- MARCH, Bloch. *Apologia da História, ou o ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- MCCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: MBooks, 2005.
- MCCOY, Thomas S. *Hegemony, Power, Media: Foucault and Cultural Studies*. *Communications*, Vol.14, n.13, 1988.
- MCWORTER, Ladelle. *Racism and Biopower*. In: MARTINEZ, Roy (Org.). *On Race and Racism in America: confessions in philosophy*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2010.
- MENESES, Ulpiano. *Ruma a uma História Visual*. Departamento de História – FFLCH/USP. Versão 2 (14.06.05) 2005.
- MORENO, José J. M. *Los Comics de La Segunda Guerra Mundial: producción y mensaje en la editorial Timely (1939 – 1945)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2010.
- MORRISON, Toni. *Playing in the Dark: whiteness and the literary imagination*. Massachusetts: Harvard University Press, 1992.
- MUNSON, Todd S. *"Superman Says You Can Slap a Jap!" The Man of Steel and Race Hatred in World War II*. In: DAROWSKI, Joseph J. (ed.). *The Ages of Superman: Essays on the Man of Steel in Changing Times*. Jefferson: McFarland, 2012.

- NAKAYAMA, Thomas; KRIZEK, Robert L. Whiteness: a strategic rhetoric. *Quartely Journal of Speech*, n.81, 1995.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.
- OMI, Michael; WINANT, Howard. *Racial Formation in the United States*. 3. ed. New York: Routledge, 2015.
- POWELL, Thomas. *The 'Racing' of American Society: race functioning as a verb before signifying as a noun*. *Law e Inequality*, vol.15, 1997.
- REGALADO, Aldo. *Modernity, Race and The American Super-hero*. In: MCLAUGHLIN, Jeff. *Comics as Philosophy*. University of Mississippi, 2005.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCOTT, Joan W. *Gender: a useful category of Historical Analysis*. *The American Historical Review*, Vol. 91, n.5, 1986.
- SCOTT, Cord. *Written in Red, White, and Blue: A comparison of Comic Book propaganda from World War II and September 11*. *The Journal of Popular Culture*, vol.40, n°2, 2007. p.325-43.
- SHARP, Joanne P. *Condensing the Cold War: reader's Digest and American identity*. United States: University of Minnesota Press, 2000.
- SHEPPARD, Anthony. *An Exotic Enemy: anti-japanese musical propaganda in World War II Hollywood*. *Journal of the American Musicological society*, vol.54, n°2, verão de 2001. p.303-57.
- SMEDLEY, Audrey. "Race" and the Construction of Human Identity. *American Anthropologist*, Vol.100, n.3, 1998.
- _____; SMEDLEY, Brian D. Race as Biology is Fiction, Racism as a Social Problem is Real. *American Psychologist*, Vol. 60, n.1, 2005.
- STEVENS, J. Richard. *Captain America, Masculinity and Violence*. Syracuse University Press. US: 2015.
- SUSSMAN, Robert W. *The Myth of Race: The troubling persistence of an unscientific idea*. Massachusetts: Harvard University Press, 2016.
- THOMAS, Kendall. *The Eclipse of Reason: a rhetorical Reading of Bowers v. Hardwick*. *Virginia Law Review*, vol.79, n.7, 1993.
- TUTTLE, William M. *Daddy's Gone to War: the Second World War in the lives of the America's children*. UK: Oxford, 1993.
- WALZER, Michael. *Obligations*. Cambridge, 1970.
- WEINGARTNER, James J. *Trophies of War: U.S. Troops and Mutilation of Japanese War Dead 1941-1945*. *The Pacific Historical Review*, vol.61, n°1, fevereiro de 1992. p.53-67.

WESTBROOK, Robert B. *"I Want a Girl, Just Like the Girl That Married Harry James"*: american women and the problem of political obligation in World War II. *American Quarterly*, vol.42, nº4, dezembro de 1990. p.587-614.

WIEVIORKA, Michel. *O Racismo: uma introdução*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

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

ANEXOS

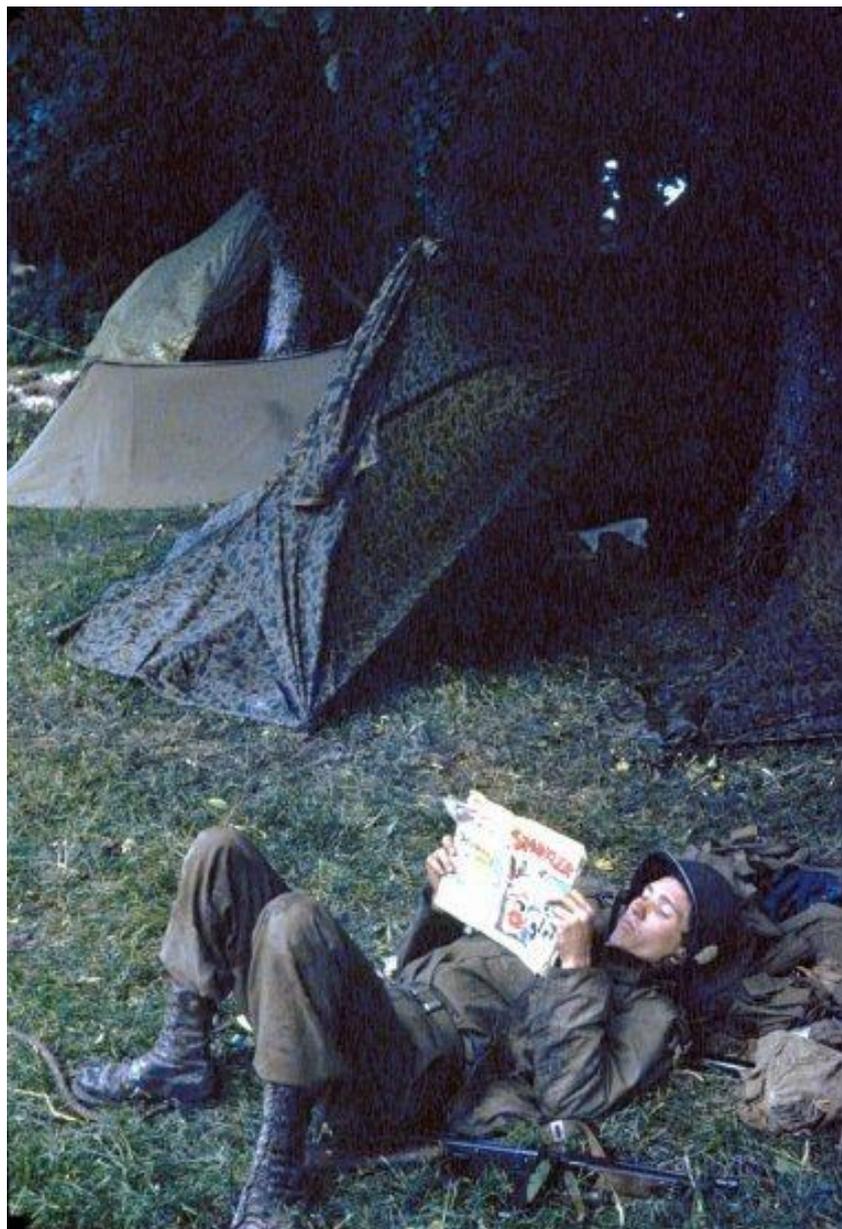
Anexo A – Consumo de *comic books* entre as forças armadas estadunidenses.



Fotografia I – Batalha de Bulge, Bélgica. Fonte: VACCARO, Tony. Reading Comic Book. 1945. Disponível em: < http://tonyvaccarofilm.com/wp-content/uploads/2014/10/1_MV2685-reading-comic-book.jpg>. Acesso em: 13 de setembro, 2017.



Fotografia II – Marinheiro lendo comic book. Fonte: MCAVOY, Thomas. A Sailor Reads a Comic Book Aboard the USS Duran. 1942. Disponível em: <<http://time.com/22575/classic-comics-in-praise-of-an-american-art-form/>>. Acesso: 24 de setembro de 2017.



Fotografia III – Soldado raso lendo *comic book* em campo de treinamento para paraquedistas na Geórgia. Fonte: SCHERSCHKE, Frank. Private Ernest Dandou Reads a Comic Book at Paratrooper Camp.1944. Disponível em: < <http://time.com/22575/classic-comics-in-praise-of-an-american-art-form/>>. Acesso: 24 de setembro de 2017.



Fontografia IV – Fonte: Bombardeiro estadunidense “Superman” fotografado na Inglaterra. WHITE, Margareth Bourke. "Superman" American Bomber. 1942. Disponível em: < <https://timedotcom.files.wordpress.com/2014/02/140226-margaret-bourke-white-bombers-10.jpg?quality=85&w=669>>. Acesso: 05 de outubro de 2017.

Anexo B – comic books da Timely publicados no Brasil.



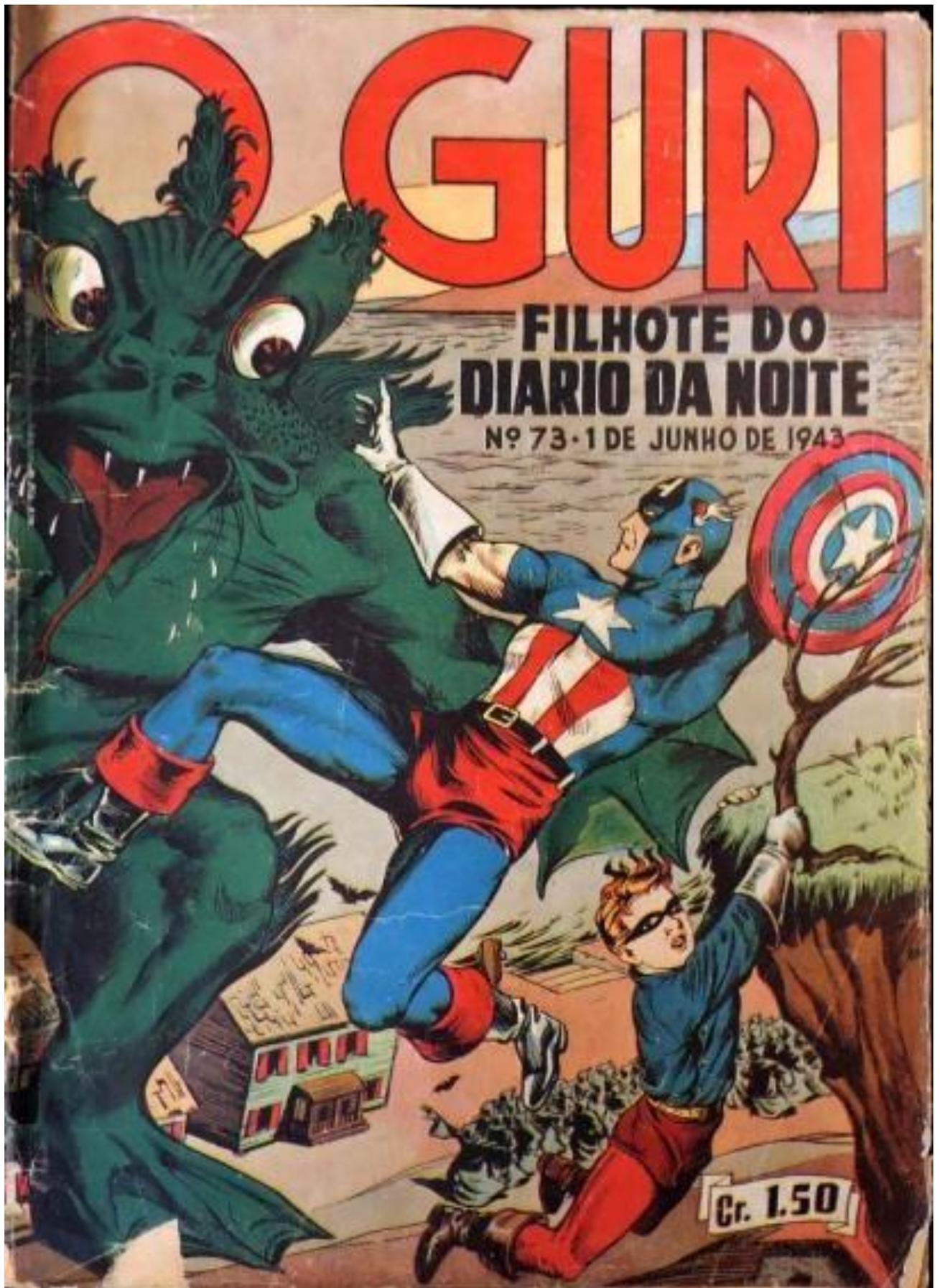
Capa I – Fonte: Gibi Mensal. Nº 252 O Globo. Dezembro de 1940



Capa II – Fonte: Globo Juvenil Mensal. Nº 31. O Globo, maio de 1943.



Capa III – Fonte: O Globo Juvenil Mensal. Nº 45. O Globo, maio de 1944.



Capa IV – Fonte: O Guri. Nº 73. Diário da Noite, 1 de junho de 1943.

Anexo C - Detalhes de Comic books da Timely

COMES THROUGH WITH A BRAND
NEW IDEA! THIS TIME IT'S THE
HUMAN TORCH PLUS! SUBMARINER
FIGHTING SIDE BY SIDE!

A GREAT NEW ADVENTURE — *Beginning*
with the **FEBRUARY** ISSUE OF **MARVEL COMICS**.
REMEMBER THE TERRIFIC FIGHT OF THE *HUMAN TORCH* VERSUS THE *SUBMARINER*?
THIS TIME THEY'RE TOGETHER — THEY START CRACKING THE WORLD'S MOST
FANTASTIC PLOT AGAINST THE UNITED STATES IN THE FEBRUARY ISSUE #16.

READ ABOUT THEM ONLY IN
MARVEL COMICS BEGINNING WITH
THE **FEB.** ISSUE.
10¢ WILL RESERVE THE **FEB.** ISSUE. THE BEST FEATURES
IN ANY COMIC MAGAZINE.

Detalhe I - Fonte:

--TRAITORS TO THE U.S.A.--
BEWARE!
CAPTAIN AMERICA
IS COMING!

WITH HIS
**RED, WHITE
AND BLUE
BADGE**
A SYMBOL OF
TERROR TO ALL
ENEMIES OF
AMERICA!

CAPTAIN AMERICA
SENTINEL OF OUR SHORES!

IF YOU ARE A REAL PATRIOT... AND
APPROVE OF THE FIGHT AGAINST
TREASON AND SABOTAGE BEING
WAGED BY **CAPTAIN AMERICA**... YOU
WILL WANT TO JOIN HIS RANKS AND
BECOME ONE OF **CAPTAIN AMERICA'S**
UNITED STATES SENTINELS.

ON
Sale
ABOUT
DECEMBER
20

TURN TO PAGE 44 OF THIS MAGAZINE
FOR INFORMATION ON HOW TO BECOME
A MEMBER OF
CAPTAIN AMERICA'S JUNIOR SENTINELS
AND OBTAIN AN OFFICIAL BADGE OF
MEMBERSHIP AND IDENTIFICATION CARD.

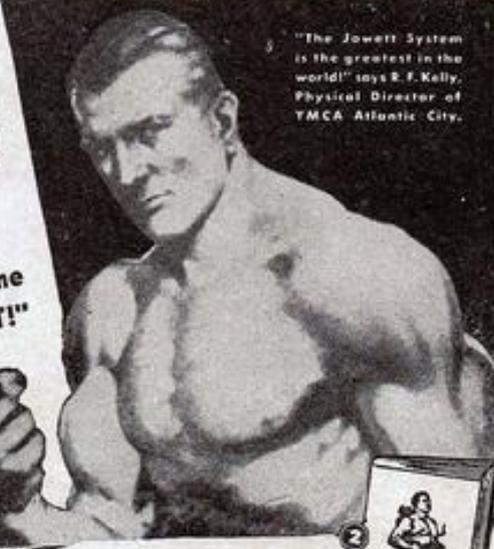
HUMAN TORCH published quarterly by Timely Publications at Meriden, Conn. Entered as second class matter at the Post Office at Meriden, Conn. under Act of March 3, 1879. Copyright 1940 by Timely Publications, 330 W. 42nd St., N. Y., N. Y. Art narratives by Funnies, Incorporated, N. Y., N. Y. Volume 1, No. 3, Winter Issue. Printed in U.S.A. Single copies 10c. Yearly subscription 40c.

Detalhe II - Fonte: *The Human Torch Comics*. Vol.1, nº 3, inverno de 1940

"Make Me Prove . . .
I CAN MAKE YOU
COMMANDO
-TOUGH
inside and out . . . in double quick time
—OR IT WON'T COST YOU A CENT!"
says George F. Jowett
whom experts call the
WORLD'S GREATEST BODY BUILDER

Thousands of Jowett pupils are in the U. S. and British forces, knowing just how to hang with their swift, powerful bodies. Let me show you how to double your chest! Add inches to your chest! Broaden your shoulders! Add power-pack the rest of your body—no matter how weak you are! My methods can give you the untiring endurance of a champion. I have done it for thousands the world over. Give me a fighting chance to do it for you.

"The Jowett System is the greatest in the world!" says R. F. Kelly, Physical Director of YMCA Atlantic City.



Give me 10 Minutes a Day
Learn My Time Tested Secrets of Strength

I'll teach you the "Progressive Power Method" through which I rebuilt myself from a physical wreck the doctors condemned to die at 14, to the holder of more strength records than any other living athlete or teacher! "Progressive Power" has proven its ability to build the strongest, handieman men in the world. And I stand ready to show you on a money back basis—that no matter how fatigued or puny you are I can do the same for you right in your own home. Through my proven secrets I bring to life new power in you inside and out, until YOU are fully satisfied you are the man you want to be. **MY TIME TESTED METHODS RE-BUILD YOU.**

PROVE TO YOURSELF IN ONE NIGHT
 Send only 25c in full payment for my best course "Molding A Mighty Arm." Try it for one night! Experience the thrilling strength that will surge through your muscles.

READ WHAT THESE FAMOUS PUPILS SAY ABOUT JOWETT



A. PASSANOTTI, Jowett-trained athlete who was named America's first prize-winner for Physical Perfection.



REX FERRIS, Champion strength athlete of such ability. Says he "I owe everything to Jowett methods!" Look at this chest—then consider the value of the Jowett Course!

BUILD A BODY YOU'LL BE PROUD OF
Send for These FIVE Famous Courses
NOW in BOOK FORM
ONLY 25c EACH
or ALL 5 for \$1

At last, Jowett's world-famous muscle-building courses, are available in book form to all readers of this publication at an extremely low price of 25 cents each! All 5 for only \$1.00. You use it to your country, to your family, and to yourself, to make yourself physically fit now! Start at once to improve your physique by following Jowett's simple, easy method of muscle-building!

10-DAY TRIAL OFFER!
 Think of it— all five of these famous course-books for only ONE DOLLAR—or any one of them for 25c. If you're not delighted with these famous muscle-building books—if you don't actually FEEL results within ONE WEEK, send them back and your money will be promptly refunded!
 Don't let this opportunity get away from you! And don't forget—by sending the FREE GIFT COUPON at once you receive a FREE copy of the famous Jowett book, "Nerves of Steel, Muscles of Iron."

JOWETT INSTITUTE OF PHYSICAL CULTURE
 220 Fifth Ave., Dept. 568, New York 1, N. Y.

JOWETT'S PHOTO BOOK OF FAMOUS STRONG MEN! FREE!

This amazing book has guided thousands of weaklings to muscular power. Packed with photos of miracle men of might and muscle who started perhaps weaker than you are. Read the thrilling adventures of Jowett in strength that inspired his pupils to follow him. They'll show you the best way to might and muscle. Send for this FREE gift book of PHOTOS OF FAMOUS STRONG MEN.



FREE GIFT COUPON!

Jowett Institute of Physical Culture
 220 Fifth Avenue, Dept. 568, New York 1, N. Y.

George F. Jowett, your proposition looks good to me. Send by return mail, unpaid, the courses checked below, for which I enclose 1.00. Include FREE book of PHOTOS.

All 5 courses for . . . \$1 Molding Mighty Legs 25c
 Molding a Mighty Arm 25c Molding a Mighty Grip 25c
 Molding a Mighty Back 25c Molding a Mighty Chest 25c

Send all 5 C.O.D. (I'll plus postage) No orders less than \$1 sent C.O.D.

NAME.....
 Please Print Plainly
 ADDRESS.....

GET STRONG! HAVE MUSCLES OF STEEL



Now have those bulging strong man muscles. Get strong! Build a powerful all-around body lined with steel-like muscles. Boast of sinewy arms like the village blacksmith, a crushing grip, a mighty chest, a powerful back that shows superman strength and legs that spell ENDURANCE. Yes, this **PROGRESSIVE COMBINATION** will quickly do the trick. Get this 6-way home gym **NOW** start building tomorrow a machine of tiger strength. No room these days for weakness. You must be **STRONG** to get ahead. get Herculean strength easily at home in spare time with this newly invented chest pull and bar bell combination.

A Six-Way Progressive Muscle Building Set

This outfit is rightly named a 6-Way Progressive Muscle Building Set. It includes practically all the advantages of a gym and permits you to do your training and muscle building right at home in spare time. The beauty of it is that you add resistance as you increase your strength. In quick time, you will be handling the 5 super-power live rubber cables. The Bar-Bell hook-up permits you to do all kinds of Bar-Bell workouts, to practice weight lifting and bring into play muscles of legs, chest, arms and back so you build as you train. Then there are expertly prepared pictures and printed instructions to show you just what to do to get burning strength fast. All of the following are included:

1. Bar-Bell Equipment for powerful muscles in every part of the body.
2. The 5 Cable Progressive Chest Builder for building a mighty chest and mighty arms.
3. Patented Foot Stirrups and Muscle Co-ordinator for complete body building.
4. Rowing machine for back and legs.
5. Grip of Steel for wrist and hand muscles.
6. Wall Pull for shoulders.

ALL MADE WITH U. S. GOVERNMENT RELEASED SURPLUS AIRPLANE CORD. Adjustable to strength requirements. Also included is a complete illustrated course of instructions.

10 Days FREE Trial

Order the "WHITELY GYM" ... use it for 10 days ... see how it develops you ... if not satisfied, return it and your \$8.98 will be refunded.

Send No Money

Sign your name to coupon. Mail to us today. Pay in accordance with instructions in coupon. Act now because supply is limited.

MUSCLE POWER CO.
Dept. 2512
300 East 134th Street
New York 54, N. Y.

FREE

With your order, we include a pair of Patented Foot Stirrups... Important for foot and leg development. Permits intensive overhead workouts to develop mighty torso... ALSO... while they last, a copy of "HOW TO FIGHT" Shows shortcuts to art of self-defense direct from champions.



MUSCLE POWER CO., Dept. 2512
300 East 134th Street, New York 54, N. Y.

Send the "WHITELY GYM" at once and include my 2 free gifts.

Enclosed add \$1.00 deposit. I will pay postman balance of \$7.98 plus postage.

Enclosed find \$8.98 in full payment.

If I am not satisfied I may return the "WHITELY GYM" and you will refund my \$8.98.

(DISADVANTAGE NOTE: Sorry, but shipments can only be made to U.S.A. either C.O.D. or prepaid. Return will not permit shipment to P.O. or A.P.O. Canadian shipments accepted cash with order in American funds.)

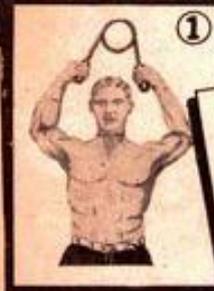
NAME.....

ADDRESS.....

CITY..... ZONE..... STATE.....

Anúncio II – Fonte: *Captain America Comics*. Vol.1, nº 52, janeiro de 1944.

Get **SUPERSTRENGTH** through these **4 EASY STEPS**



ADD INCHES to your CHEST, BACK AND BICEPS

Super Power Crusher Grip - "MOULDER OF MEN"

The amazing super power Crusher Grip pictured in the four exercises, made of 3/4" high tension steel, has been used by some of the strongest men in the world! America today has no place for weaklings. America needs **STRONG MEN**, men who will build the better world of tomorrow. Prepare for tomorrow's successes by developing crushing strength today! Complete illustrated instructions with each Crusher Grip.

Get Strong This Professional Way!

Follow the footsteps of professional muscle men to develop a superb body and muscles of steel. This fast-moving muscle developer gets you there in four easy steps. Simply follow the simplified instructions and use your Super Power Crusher Grip which is free with this offer. Act now while the entire outfit is available at a low price . . . the supply is limited.

Here is your chance to develop a body packed with rock ribbed man-muscle, surging with vibrant, dynamic power . . . a body that men and women must admire. Just these four easy steps, practised only a few minutes a day, will help build inches of

power packed muscle on your frame, develop crushing biceps, husky forearms, super-strength back, chest, stomach and leg muscles, make a new man of you . . . **ALL MAN!**

SUPER POWER CRUSHER GRIP FREE

DOUBLE Money Back GUARANTEE

If these muscle builders don't bring you satisfactory results in an amazingly short time, WE WILL GIVE YOU DOUBLE YOUR MONEY BACK.

SEND NO MONEY

Just fill in and send coupon. When postman delivers your Super Power Crusher Grip and free Super Power Hand Grips, pay him only \$1.98 plus postage. Develop champion strength as champions do. Rush coupon...Now!

MUSCLE POWER CO.

Dept. 2512, P.O. Box 1 Station X, New York, 54, N. Y.

WITH YOUR ORDER
SUPER POWER HAND GRIPS
Powerful high tension hand grips.
Builds powerful wrists, forearms, fingers . . . and it's FREE with your order.



MUSCLE POWER CO.
Dept. 2512, P. O. Box 1, Station X, New York, 54, N. Y.

Send me the Super Strength Crusher Grip as described. I will pay the postman only \$1.98 plus postage. Also enclose the Super Power Hand Grips free with my order.

Name.....

Address.....

(SPECIAL) If you are abroad ship or outside the U.S.A. please send money order for \$2.15.

Anexo E: detalhes de representações dos personagens japoneses a partir do segundo ciclo



Detalhe I – Fonte: Chapter 5 Fight to Finish. *In:* Young Allies. Vol.1, nº 3, primavera de 1942, p.5.



Detalhe II – Fonte: Chapter 5 Fight to Finish. *In:* Young Allies. Vol.1, nº 3, primavera de 1942, p.7.



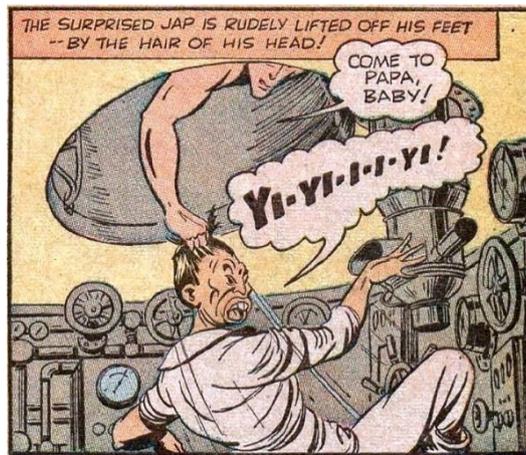
Detalhe III – Fonte: Captain America Comics. Vol.1, nº13, , p.



Detalhe IV – Fonte: The Case of the Jilted Japs. In: Marvel Mystery Comics, vol.1, nº 31, maio de 1943, p.9.



Detalhe V – Fonte: The Case of the Jilted Japs. In: Marvel Mystery Comics, vol.1, nº 31, maio de 1943, p.10.



Detalhe VI – Fonte: Raps the Japs in the Pacific. *In*: Sub-Mariner Comics. nº5, primavera de 1942, p.11.

Anexo F: Detalhe com Tocha Humana justificando violência dispendida contra japoneses.



Detalhe I – Fonte: Scuttle the Japs. In: Marvel Mystery Comics, vol.1, nº 31, maio de 1943, p.12.



Detalhe II – Fonte: Scuttle the Japs. In: Marvel Mystery Comics, vol.1, nº 31, maio de 1943, p.12.

ATTENTION AMERICANS

WE WANT YOU TO BUY LESS COMIC MAGAZINES!

Yes, even if it means that our own sales will suffer! If you have been buying 4 comic magazines each month (one-a-week) — buy only 3 now!

THEN:

Take your extra dime and send it IMMEDIATELY to

CAPTAIN AMERICA'S WAR-FUND
 Room 1010
 330 West 42nd Street
 New York City

CAPTAIN AMERICA WILL MATCH YOUR DIME-FOR-DIME!

For every dime you send in, CAPTAIN AMERICA WILL ADD A DIME OF HIS OWN!

Each month, Captain America will send the dimes to PRESIDENT ROOSEVELT, in Washington, in care of the TREASURER OF THE UNITED STATES to be used in buying war materials!

REMEMBER:

YOUR DIME MAY PAY FOR THE BULLET WHICH WILL FINISH OFF THE LAST JAP!

Do YOUR share to aid in the ultimate American victory! Let's show the Axis what AMERICAN KIDS can do to lick them! Send your dime to Captain America each month! **START NOW!**

FIGHT SIDE-BY-SIDE WITH CAPTAIN AMERICA FOR VICTORY!

Signed —
Maxine Goodman, PUBLISHER
 TIMELY COMICS, INC.

485 dimes will buy

1 deadly M-1903 rifle!

35 dimes will buy

1 soldier's messpack!

25 dimes will buy

1 hand grenade!

70 dimes will buy

100 .30 caliber shells!

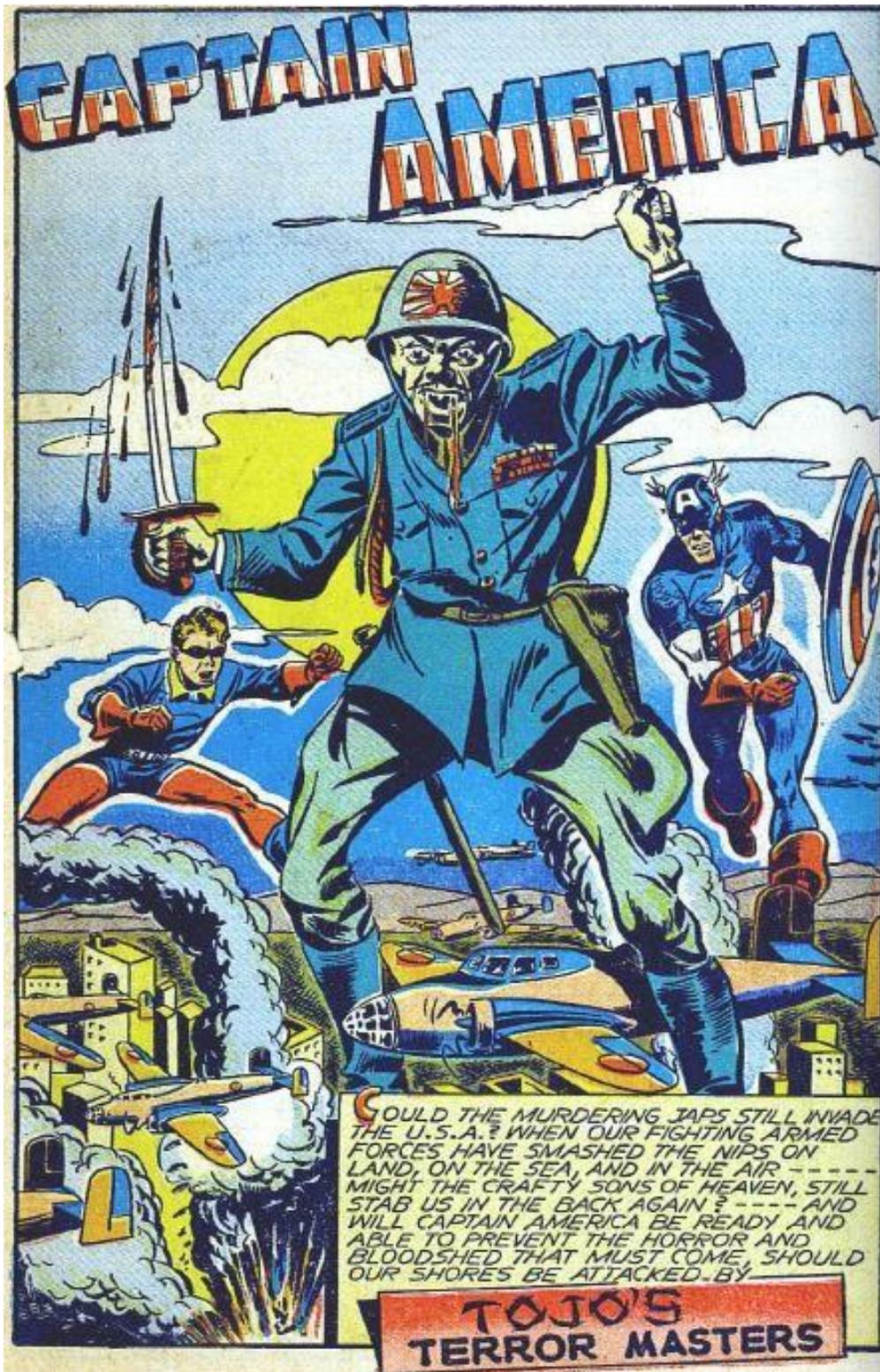
55 dimes will feed

10 soldiers for a day!

350 dimes will buy

10 avenging boy scouts!

Anexo G – Exemplar de anúncio inserido nos comic books da Timely Fonte: Captain America. Vol.1, nº 15, junho de 1942.



Anexo H – Tojo, o Mestre do Terror. Fonte: Tojo's Terror Masters. In: Captain America Comics, vol.1, nº42, outubro de 1944., p.1.

Anexo I – Detalhes com violência explícita dos super-heróis contra japoneses



Detalhe I – Fonte: Fountains of Flame. *In*: Marvel Mystery Comics, vol.1, nº 62, março de 1945, p.6.



Detalhe II – Fonte: Marvel Mystery Comics, vol.1, nº 54, abril de 1944. p.12.



Detalhe III – Fonte: Fountains of Flame. *In*: Marvel Mystery Comics, vol.1, nº 62, março de 1945, p.11.

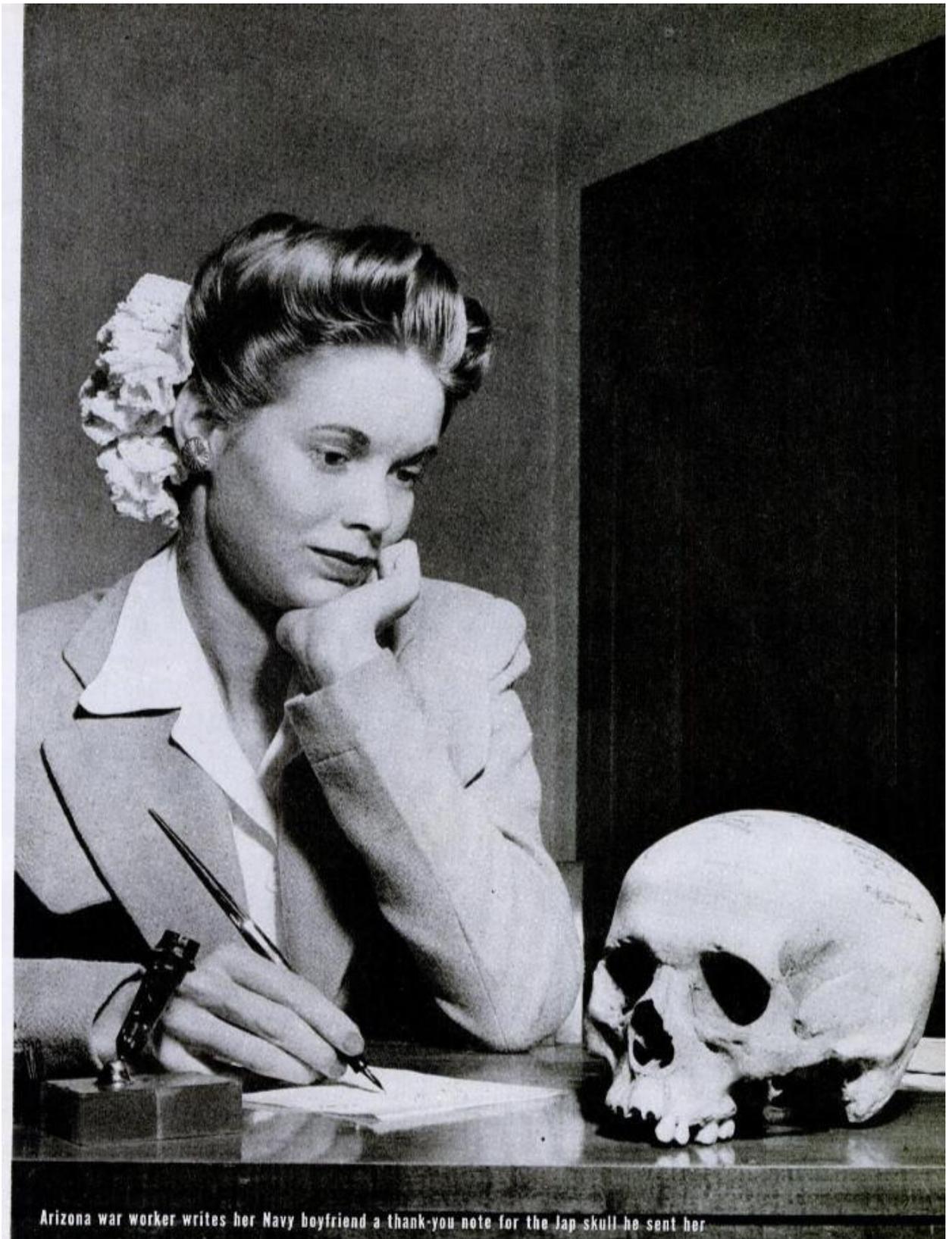


Detalhe IV – Fonte: Tojo's Terror Masters. *In*: Captain America Comics, vol.1, nº 42, outubro de 1944. p.16.

Anexo J - souvenirs

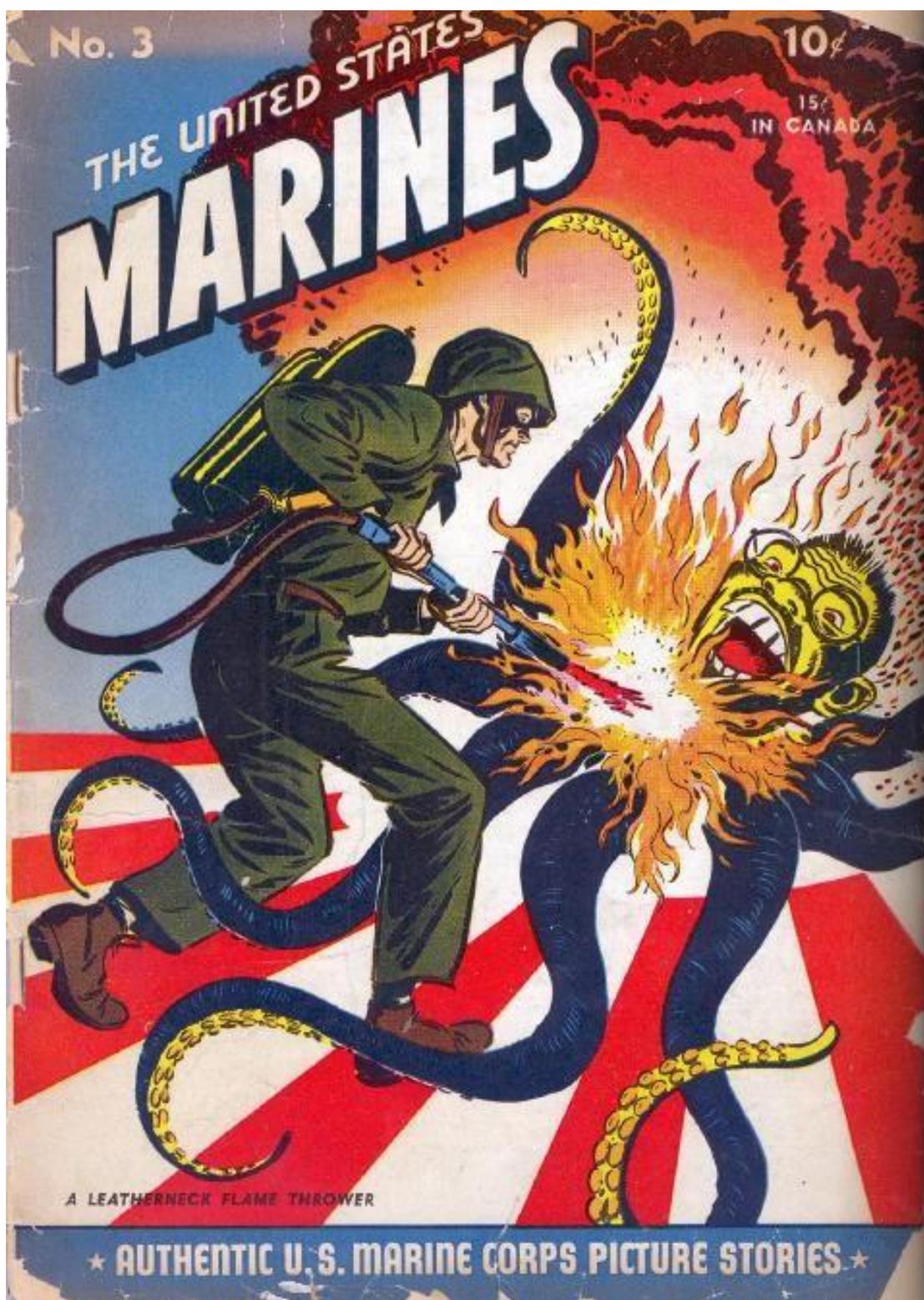


Souvenir I – Fonte:



Souvenir II – Fonte: Picture of the Week. *In:* TIME. 22 maio, 1944.

Anexo L - Capa



Capa I – Fonte: The United States Marines. Vol.1, n.3, 1944.