UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

PRISCILLA FERREIRA CERENCIO

**O ESCUDO DA AMÉRICA:
O DISCURSO PATRIÓTICO NA REVISTA
CAPTAIN AMERICA COMICS (1941-1954)**

São Paulo
2011

Priscilla Ferreira Cerencio

**O escudo da América:
O discurso patriótico na revista
Captain America Comics (1941-1954)**

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Mestre em História Social

Área de concentração: História dos
Movimentos e das Relações Sociais

Orientador: Prof. Dr. Robert Sean Purdy

São Paulo

2011

CERENCIO, Priscilla Ferreira

O escudo da América: o discurso patriótico na revista *Captain America Comics* (1941-1954)

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História Social.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. _____ Dr.

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. _____ Dr.

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. _____ Dr.

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. _____ Dr.

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

À minha avó Djanira (*in memoriam*),
por seu amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

À minha família, que me apoiou nessa empreitada com muita paciência, bom humor, confiança e companheirismo indescritíveis.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Robert Sean Purdy, por acreditar neste projeto antes mesmo dele tomar forma; pelas contribuições e orientações que me propiciaram conhecer e encantar com uma nova forma de se ver e fazer história.

Ao Prof. Dr. Waldomiro Vergueiro, ao querido colega Nobu Chinen e todos os pesquisadores do Observatório de Histórias em Quadrinhos da ECA/USP, que nos encontros mensais expandiam um pouco mais meus horizontes.

A Ricardo Borges, Daniela Baraúna, Pamela Rosa e Priscila Ferraz, meus ex-colegas da Editora do Brasil, que acompanharam por meses a trajetória imprudente de trabalhar com produção de livros didáticos e cursar uma pós-graduação *stricto sensu* na maior universidade do país. Aos atuais e novos colegas, Regiane Santana, Felipe Poletti, Luiza Sato, Dora Feres e tantos outros que me lembravam de ter calma e acreditar que no final tudo ia dar certo.

A Jessé Vieira, pela amizade sincera, que esteve presente nos momentos altos e baixos e compartilhou comigo essas duas paixões: história e quadrinhos.

As obras de ficção, ao menos algumas delas, e a memória, seja ela coletiva ou individual, também conferem uma presença ao passado, às vezes ou amiúde mais poderosa do que as que estabelecem os livros de história.

Roger Chartier

RESUMO

Quando nos deparamos com a imagem do personagem Capitão América tendemos a relacioná-lo com um herói confiante, tão patriótico que veste a bandeira de seu país. O super-herói, criado por Joe Simon e Jack Kirby na década de 1940, ao longo do século XX se transformou em um ícone tão representativo da nação americana quanto o próprio Tio Sam.

Nesta dissertação nos propomos a analisar os aspectos centrais do discurso patriótico contido na revista *Captain America Comics*, publicada nos Estados Unidos entre os anos de 1941 e 1954. Seguindo a metodologia americana, analisamos as publicações observando como esta mídia, ciente de sua influência na cultura popular e seu papel como um meio de comunicação de massa, busca entreter e formar a opinião do público leitor, acompanhando as transformações do país durante a Segunda Guerra Mundial e nos anos que a seguiram.

Palavras-chave: Segunda Guerra Mundial; patriotismo; história dos Estados Unidos; revistas em quadrinhos; Capitão América.

ABSTRACT

When we faced the image of the character Captain America we tend to relate him with a confident and such patriotic superhero that even wears the flag of his country. The superhero, created by Joe Simon and Jack Kirby in the 1940's, during the 20th century became an icon as representative of the American nation as Uncle Sam itself.

In this M.A. thesis we intent to examine the most significant aspects of the patriotic speech contained in the comic book *Captain America Comics*, published in the United States between 1941 and 1954. Following the American methodology, we analyzed the publications noting how this media, aware of its influence on popular culture and its role as a mass communication media, tries to entertain as also form the opinion of the readership, accompanying the transformations of the country during World War II and the years that followed.

Keywords: World War II; patriotism; history of the United States of America; comic books; Captain America.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa de <i>DC Universe: Decisions</i> # 1, nov. 2008.	13
Figura 2 - Capa de <i>The Amazing Spider-man</i> #543, jan. 2009.	13
Figura 3 - Capitão América em imagem promocional para Upperdecks Marvel VS series. Arte: Ryan Kinnaird.	68
Figura 4 - Capa de <i>Captain America Comics</i> #1, mar. 1941.	80
Figura 5 - <i>Captain America Comics</i> #1, p. 2, mar. 1941.	81
Figura 6 - <i>Captain America Comics</i> #1, p. 3, mar. 1941.	82
Figura 7 - <i>Captain America Comics</i> #1, p. 5, mar. 1941.	85
Figura 8 - <i>Captain America Comics</i> # 1, p. 8, mar. 1941.	86
Figura 9 - <i>Captain America Comics</i> # 2, p. 16, abr. 1941.	88
Figura 10 - <i>Captain America Comics</i> # 2, p. 22, abr. 1941.	89
Figura 11 - <i>Captain America Comics</i> # 2, p. 29, abr. 1941.	90
Figura 12 - <i>Captain America Comics</i> # 2, p. 30, abr. 1941.	90
Figura 13 - <i>Captain America Comics</i> # 10, p. 11, jan. 1942.	94
Figura 14 - <i>Captain America Comics</i> # 1, p. 44, mar. 1941.	96
Figura 15 - <i>Captain America Comics</i> # 1, p. 45, mar. 1941.	97
Figura 16 - <i>Captain America Comics</i> # 19, p. 50, out. 1942.	99
Figura 17 - <i>Captain America Comics</i> # 15, p. 4, jun. 1942.	101
Figura 18 - <i>Captain America Comics</i> # 15, p. 5, jun. 1942.	102
Figura 19 - <i>Captain America Comics</i> # 15, p. 6, jun. 1942.	103
Figura 20 - <i>Captain America Comics</i> # 6, p. 22, set. 1941.	109
Figura 21 - Capa de <i>Captain America Comics</i> # 13, abr. 1942.	109
Figura 22 - <i>Captain America Comics</i> # 20, p. 46, nov. 1942.	112
Figura 23 - <i>Captain America Comics</i> # 15, p. 34-35, jun. 1942.	114
Figura 24 - <i>Captain America Comics</i> # 16, p. 57, jul. 1942.	115
Figura 25 - <i>Captain America Comics</i> # 18, p. 31, set. 1942.	116
Figura 26 - <i>Captain America Comics</i> # 33, p. 30, dez. 1943.	118
Figura 27 - <i>Captain America Comics</i> # 40, p. 22, jul. 1944.	119
Figura 28 - <i>Captain America... Commie Smasher</i> # 76, p. 08, maio 1954.	125

LISTA DE SIGLAS

CAC	<i>Captain America Comics</i> (título da revista)
Cap	Capitão América (personagem)
CCA	Comics Code Authority
CP	American Communist Party
FBI	Federal Bureau of Investigation
Patriot Act	USA PATRIOT Act: Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act.
SS	Schutzstaffel
WASP	White, Anglo-Saxon and Protestant

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1 – Quadrinhos e cultura popular	37
1.1 Surgimento dos quadrinhos	46
1.2 O surgimento das revistas em quadrinhos.....	49
1.2.1 A Era de Ouro	54
Capítulo 2 – Senso comum e conceitos	59
2.1 Super-herói.....	60
2.1.1 Surge Capitão América	66
2.2 Vilania.....	71
2.3 A narrativa e o leitor.....	73
Capítulo 3 – Herói em tempos de guerra (1941-1946)	76
3.1 A representação dos nazistas.....	93
3.2 A representação dos japoneses	106
3.3 Capitão América vai ao <i>front</i>	110
3.4 As propagandas de apoio à guerra.....	113
Capítulo 4 – Um soldado sem guerra (1946-1954)	120
4.1 A tentativa anticomunista.....	123
Conclusão	128
Referências	130
Anexo 1 – Tabela de publicações consultadas	138
Anexo 2 – –Your life depends on it!!! <i>Captain America Comics</i> # 19, p. 30-33, out. 1942.	157

Introdução

Ao longo do século XX, a cultura americana foi representada e divulgada através de diversos meios de comunicação. A evolução técnica e artística, unida à descoberta da produção em massa, permitiu o surgimento de revolucionárias formas de entretenimento que, cada uma à sua maneira, divulgava ideologias e trabalhava como formadoras de opinião. O rádio, anteriormente utilizado apenas para entretenimento, popularizou-se nos Estados Unidos após transmitir as consequências da Grande Depressão na década de 1930. O cinema americano, por sua vez, já surgiu com cunho político: *O Nascimento de uma Nação*, primeiro filme com status de Hollywoodiano, lançado em 1915, promovia a supremacia branca em uma narrativa pré-Guerra Civil. Nas páginas do periódico *New York World*, um dos mais importantes jornais americanos, em 1895, *Hogan's Alley* inaugurava a prensa colorida com histórias em quadrinhos cujo propósito era satirizar o teatro da cidade.

As histórias e revistas em quadrinhos, assim como outras mídias de massa, possuem ampla participação na história e cultura norte-americanas. Nos anos que antecederam a televisão, elas foram as principais formas de entretenimento de crianças e jovens adultos, especialmente das classes mais baixas. Apesar de reconhecidas como meios de comunicação de massa formadores de opinião e indicadoras de expressões da cultura popular, as revistas em quadrinhos são pouco analisadas em sua perspectiva histórica.

Estima-se que cerca de 180 revistas em quadrinhos são distribuídas semanalmente nas revistarias e bancas de jornal nos Estados Unidos¹. A produção destas revistas envolve diversos gêneros: aventura, horror, mistério, crime, romance, faroeste, humor etc. Entretanto, desde a década de 1940, o gênero dos super-heróis tornou-se o principal no país e mantém-se até hoje no mercado de *mainstream*².

¹ A cada semana uma lista dos quadrinhos disponíveis é afixada nas revistarias especializadas com a relação dos títulos a serem lançados nos sete dias seguintes, organizados por editoras. Esta estimativa foi uma média calculada entre os lançamentos de nov. 2009, dez. 2009 e jan. 2010.

² Ressaltamos que, nos Estados Unidos, esta frase poderia ser avaliada como redundante. Quando falamos em *mainstream* estamos nos referindo à parte dominante de um mercado, a uma tendência em voga, este é o conceito mais aplicado à palavra. Mas, para os acadêmicos americanos, *mainstream* quando relacionado a *comics* refere-se especificamente aos quadrinhos de super-heróis, pois este é o gênero dominante de quadrinhos na cultura americana há muitas décadas.

Por mais de 60 anos, duas grandes editoras produziram revistas de super-heróis nos Estados Unidos: as atuais DC Comics e Marvel Comics. Desde sua origem, as publicações da Marvel Comics se diferenciam da rival pela ligação que suas histórias fantásticas possuem com o mundo real. No denominado Universo Marvel, os super-heróis convivem lado a lado com a geografia, política, economia e história de seus leitores, tornando o discurso das narrativas mais próximo do cotidiano do público. Isto não significa que as narrativas da DC Comics estejam livres de relações com a realidade; elas existem, mas se apresentam de forma mais sutil.

Observemos, por exemplo, o contexto da última eleição para presidente nos Estados Unidos. Em novembro de 2008 a DC Comics lançou uma série em quatro volumes denominada *DC Universe: Decisions* (Figura 1). Na narrativa, os personagens da Liga da Justiça (principal equipe de super-heróis da editora) começam a apoiar publicamente seus candidatos à presidência da nação – totalmente fictícios, mas que em diversos aspectos lembravam muito Barack Obama e John McCain, então principais candidatos ao cargo –, o que gerou a divisão da equipe de super-heróis entre democratas e republicanos, discussões acerca da

Figura 1 - Capa de *DC Universe: Decisions* # 1, nov. 2008.

participação de personalidades públicas na propaganda política e da responsabilidade em exercer seu direito de cidadão no voto.

Figura 2 - Capa de *The Amazing Spider-man* # 543, jan. 2009.

A editora Marvel Comics absteve-se de discutir o assunto no ano de 2008, mas trabalhou o tema na narrativa -*Spidey* meets the president!II, publicada na revista *The Amazing Spider-man* # 543 (Figura 2), publicada em razão da posse do presidente Barack Obama, em que o personagem Peter Parker (o homem por trás da máscara do herói Spider-man), ao ser incumbido de fotografar a cerimônia de posse, percebe que há uma tentativa de golpe de Estado por parte de

um de seus antagonistas e auxilia o fictício Barack Obama a assumir o posto. Nota-se que em ambos os casos há relações com a realidade, ambos participam da discussão histórica do momento, mas a Marvel Comics assume o cenário e personalidades mundo real como pano de fundo para a ficção.

A escolha editorial da *Marvel Comics* em criar narrativas fantásticas a partir do universo do real permitiu que, com o passar dos anos, seus quadrinhos refletissem as mudanças históricas pelas quais os Estados Unidos passaram, tornando-os objeto legítimo de estudo da cultura e história norte-americanas.

Dentre os personagens mais marcantes do Universo Marvel encontra-se o herói Capitão América, criado por Jack Kirby e Joe Simon em 1941. A revista em que foram publicadas as narrativas do herói tornou-se veículo de transmissão ideológica e inspiração patriótica durante a Segunda Guerra Mundial, esteve esquecida durante o período pós-guerra e chegou a ser cancelada, retornou ao mercado no conturbado ano de 1968 e acompanhou as lutas pelos direitos civis e as conquistas feministas, esteve presente no período da corrida espacial, Guerra do Vietnã, na derrota do socialismo soviético, no fim da história, no Atentado de 11 de Setembro e seus desdobramentos. Em mais de seiscentas edições, a revista ainda hoje acompanha a trajetória do país.

Diante das diversas possibilidades que a publicação nos propicia, optamos nessa dissertação por observar a forma com a qual o discurso patriótico se apresentava nos 78 primeiros números da revista *Captain America Comics*, publicados entre os anos de 1941 e 1954, e identificar a forma com a qual a realidade, traduzida e fantasiada pelos criadores, se apresentava ao leitor. Durante um ano os volumes foram coletados junto a bibliotecas públicas, universidades e colecionadores particulares dos Estados Unidos de modo que tivéssemos acesso à narrativa original, às gírias, figuras de linguagem e evitássemos problemas relacionados a traduções ou políticas de censura que não fossem do país de origem. Entretanto, nem todos os volumes foram localizados e alguns deles, estavam danificados ou estão incompletos (**Anexo 1**). As reproduções digitais foram organizadas de acordo com mês e ano de publicação e feito um levantamento dos roteiristas, desenhistas e editor de cada número. Infelizmente, não tivemos acesso à tiragem das revistas.

O interesse em estudar a trajetória do personagem Capitão América surgiu em 2007, quando a editora Marvel Comics lançou a série *Civil War* que culminou na

morte de Steve Rogers, o homem por trás da máscara do herói. Ao longo dos quase 600 números da revista publicados algumas falsas mortes e aposentadorias de Steve Rogers aconteceram, mas em nenhum momento pareceram tão críticas à política nacional quanto à publicada em 2007. Em *Civil War*, o personagem opõe-se a uma decisão do governo federal (uma lei que obriga o registro oficial de todos os seres com superpoderes, fazendo com que todos os vigilantes passem a fazer parte do serviço de segurança americano) porque acredita que esta decisão é contrária aos princípios liberais que estão presentes na nação desde sua fundação e, ao se opor, coloca em discussão os limites do poder do governo.

Observa-se na narrativa forte semelhança com o Atentado de 11 de Setembro e as repercussões desse acontecimento: o desastre inicial que chocou a nação, a busca desesperada por culpados, a criação de leis polêmicas que se justificavam na segurança nacional, a vantagem econômica na superexposição e o papel da população como vítima de um contexto criado pelos altos escalões.

Tendo em vista a possibilidade de utilizar a revista em quadrinhos como objeto de pesquisa, surgiram as dúvidas: será que ela sempre teve esta relação com o cotidiano? O discurso encontrado nas publicações era panfletário ou acompanhava o questionamento das massas? Em que momento o personagem Capitão América tornou-se um dos ícones nacionais? Quais ações (editoriais, públicas e governamentais) teriam levado a isso? Para responder essas e outras indagações era necessária uma pesquisa que englobasse todo o período em que a revista fora publicada, até o contexto abordado em *Civil War*. Na inviabilidade de trabalhar com um material tão extenso, optamos por estudar apenas o primeiro período de publicação da revista. O recorte temporal escolhido (1941-1954) não nos permite responder todas as questões, mas colabora na discussão de alguns destes elementos.

Com relação às fontes historiográficas, na literatura brasileira localizamos três trabalhos significativos que envolvem o personagem Capitão América: Jô Soares, no artigo *Os dilemas do Fantasma e do Capitão América*³, realiza uma análise do personagem e teoriza se o retorno da publicação do personagem na década de 1970 seria um aviso ideológico acerca da guerra dos Estados Unidos contra o Vietnã; Luciana Z. Chagas, no ensaio *Capitão América: interpretações sócio-*

³ SOARES, Jô. Os dilemas do Fantasma e do Capitão América. In: MOYA, Álvaro de. **Shazam!** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 97-102.

*antropológicas de um super-herói de histórias em quadrinhos*⁴, procura organizar as inter-relações entre axiologias e símbolos sociais presentes na publicação, considerando o contexto histórico e as especificidades culturais e Daslei Bandeira, que no livro *O escudo manchado: um herói em tempo de guerra*, acompanha o personagem de sua criação (1941) à guerra contra o terror (2003), defende –a guerra como um acontecimento radical que altera as linguagens midiáticas⁵ e observa como o projeto ideológico do personagem sofre transformações facilmente visíveis nos períodos pós-Segunda Guerra Mundial, Guerra Fria, guerra contra o Vietnã e após o Atentado de 11 de Setembro. Na literatura estrangeira, *Captain America and the struggle of the superhero: critical essays*⁶, organizado por Robert G. Weiner, reúne dezessete artigos acerca da história, questão racial, perfil psicológico, interpretações políticas e interpretações literárias do personagem.

Acerca dos estudos de quadrinhos há uma série de publicações americanas, e algumas brasileiras, que avaliam a relação da mídia com a cultura popular. *The Power of comics: history, form & culture*⁷, autoria de Randy Duncan e Matthew J. Smith, analisa o funcionamento da mídia e seu potencial comunicativo, apresentando os conceitos fundamentais, introduzindo as histórias e técnicas comunicativas e compreendendo os significados e efeitos dos quadrinhos na indústria e na cultura popular.

Bradford W. Wright em *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*⁸ observa como as revistas em quadrinhos foram fundamentais para a formação política, social e ética da juventude americana desde o surgimento do Superman em 1938. O autor discute como estas histórias refletiam posições políticas de acordo com a ideologia vigente, mesmo que, em determinados momentos, fossem conflitantes. Ele analisa como os primeiros inimigos do Superman eram políticos corruptos e ricos contra o New Deal, como as revistas na

⁴ CHAGAS, Luciana Z. Capitão América: interpretações sócio-antropológicas de um super-herói de histórias em quadrinhos. In: **SINAIS – Revista Eletrônica. Ciências Sociais**. Vitória: CCHN, UFES, Edição n. 03, v. 1, junho 2008. pp. 134-162.

⁵ BANDEIRA, Daslei. **O escudo manchado: um herói em tempos de guerra**. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2007. p. 7.

⁶ WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero: critical essays**. North Carolina: McFarland, 2009.

⁷ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum, 2009.

⁸ WRIGHT, Bradford W. **Comic book nation: the transformation of youth culture in America**. Maryland: The John's Hopkins University Press, 2001.

década de 1950 refletiam a histeria nacionalista e o anticomunismo e teoriza que a violência nos quadrinhos no período foi um reflexo da agitação social do momento. Wright explora como a política dos criadores, geralmente liberais e judeus, refletiu em seus trabalhos enquanto, ao mesmo tempo, tinham que se conformar com a crítica cultural conservadora que os atacava incessantemente, culpando a mídia pelo aumento da delinquência juvenil.

David Hajdu, em *The ten-cent plague: the great comic book scare and how it changed America*⁹, relata como nos anos entre o final da Segunda Guerra Mundial até metade da década de 1950 a cultura popular estava centralizada nas revistas em quadrinhos que, logo após o surgimento, foi vítima de crítica e censura. Em proposta semelhante, Amy Kiste Nyberg em *Seal of Approval: the history of the Comics Code*¹⁰ aprofunda as relações que geraram a censura à mídia e o impacto da mesma. O trabalho de Nyberg, até o momento, é o principal existente sobre o processo de censura aos quadrinhos nos Estados Unidos, que teve início com uma autorregulamentação, baseado no Código Hays, na década de 1950; passou por duas reformulações em 1977 e 1989 e, atualmente, foi praticamente abandonado pelas editoras de quadrinhos.

Acerca da relação cultural judaico-americana com as revistas em quadrinhos, nos concentramos nos trabalhos dos três principais autores: Arie Kaplan, Paul Buhle e Danny Fingeroth. Kaplan, em *From Krakow to Krypton: Jews and comic books*¹¹, descreve como os judeus americanos foram pioneiros na criação da revista em quadrinhos, do romance gráfico, das convenções de quadrinhos, das revistarias especializadas na mídia e auxiliaram no movimento dos quadrinhos alternativos da década de 1970. A proposta de Kaplan consiste em relatar a história dos judeus envolvidos na mídia e demonstrar como eles inseriram a perspectiva religiosa em seus trabalhos e desenvolveram a indústria de entretenimento. Buhle, em *Jews and American Comics: An Illustrated History of an American Art Form*¹², apresenta as influências judaicas no desenvolvimento dos quadrinhos como arte visual: das tiras de jornais publicadas em iídiche no início do século XX, passando pela concepção

⁹ HADJU, David. **The ten-cent plague**: the great comic-book scare and how it changed America. New York: Picador, 2009.

¹⁰ NYBERG, Amy Kiste. **Seal of approval**: the history of the comics code. Mississippi: University Press of Mississippi, 1998.

¹¹ KAPLAN, Arie. **From Krakow to Krypton**: Jews and comic books. Philadelphia: JPS, 2008.

¹² BUHLE, Paul. **Jews and American comics**: na illustrated history of American art form. New York: The New Press, 2008.

das revistas em quadrinhos na metade do século até o atual reconhecimento dos quadrinhos como arte, ao ganhar espaço em museus. Fingerroth, em *Disguised as Clark Kent: Jews, comics, and the creation of the superhero*¹³, defende a hipótese de que os super-heróis americanos não somente escondem suas identidades, como também encobrem sua origem e valores judaicos nas missões de —salvar o mundoll. O autor faz um levantamento cronológico acerca dos personagens, demonstra como os criadores exploram a religião na mídia sem citá-la diretamente e como este movimento afeta a indústria dos quadrinhos.

A definição de super-herói e influência dos mesmos na cultura americana compete a Peter Coogan e novamente a Danny Fingerroth. Coogan em *Superhero: the secret origin of a genre*¹⁴ apresenta a definição de super-herói, a raízes míticas do mesmo, e a evolução da história dos quadrinhos de super-heróis de acordo com a ideologia vigente. *Superman on the Couch: What superheroes really tell us about ourselves and our society*¹⁵ de Danny Fingerroth, introduz a análise da consciência de super-herói (*superhero comic consciousness*), e defende que a inclinação em fazer o bem enquanto observa prazerosamente uma punição violenta contra o mal, transcende as barreiras nacionais e religiosas. O autor observa alguns dos principais arquétipos encontrados nos heróis e sugere como estas figuras e narrativas refletem na cultura.

Na literatura em língua portuguesa (nacional e traduzida de outras línguas), o foco dos estudos de quadrinhos encontra-se em seu potencial comunicativo, nos estudos linguísticos, na educação ou na análise de quadrinhos criados por brasileiros. Em termos de discussões históricas sobre a cultura americana consideramos essenciais os seguintes livros: *Homens do amanhã: geeks, gangsters e o nascimento dos gibis*; *Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo* e *Fantasia e cotidianos nas histórias em quadrinhos*.

*Homens do amanhã*¹⁶, escrito pelo roteirista e novelista Gerard Jones é um livro com muitas falhas para quem pretende fazer uma narrativa não ficcional, mas ainda assim com grande valor. A proposta do autor é relatar o surgimento das

¹³ FINGEROTH, Danny. **Disguised as Clark Kent: Jews, comics and creation of the superhero**. New York: Continuum Books, 2007.

¹⁴ COOGAN, Peter. **Superhero: the secret origin of a genre**. Texas: MonkeyBrain Books, 2006.

¹⁵ FINGEROTH, Danny. **Superman on the couch: what superheroes really tell us about ourselves and our society**. New York: Continuum Books, 2004.

¹⁶ JONES, Gerard. **Homens do amanhã: geeks, gângsteres e o nascimento dos gibis**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

revistas em quadrinhos a partir do cotidiano dos imigrantes judeus de Nova York. Entretanto, sem metodologia histórica, ele cria uma narrativa conflitante, em que os depoimentos orais valem por si mesmo e a história se perde entre as lendas familiares, as conversas de colegas de trabalho e pouca informação sobre se realmente há veracidade nos acontecimentos. Ainda assim, o livro –quase ficcionall serve de base para buscar outras informações acerca da influência judaica na indústria quadrinhística, do apoio da máfia, das crises por direitos autorais e do cotidiano que envolvia a produção de quadrinhos.

Ariel Dorfman e Armand Mattelard em *Para ler o Pato Donald*¹⁷, publicado em 1971, fazem uma análise quase panfletária acerca de como os quadrinhos são utilizados para transmitir, de forma lúdica e subliminar, os valores morais, políticos e colonizadores do imperialismo norte-americano. Interessante, mas ideologicamente comprometida, a obra reúne as influências das teorias de manipulação das massas da década de 1960 com a ideologia imperialista corrente¹⁸.

Em *Fantacias e cotidianos nas histórias em quadrinhos*¹⁹, Nadilson Manoel da Silva efetua uma análise dos quadrinhos *Chiclete com Banana*, de Angeli. O foco que nos interessou para esta pesquisa encontra-se nos capítulos iniciais, em que o autor elabora uma breve história das histórias em quadrinhos, relaciona a produção cultural e a fantasia com o cotidiano e apresenta os conceitos, em grande parte proveniente do cinema, para analisar o discurso apresentado nos quadrinhos.

Acerca da maneira como foram analisadas as narrativas, seguimos as propostas metodológicas utilizadas por Júlio Pimentel Pinto, para estudos de literatura fictícia no campo da história, e por Marcos Napolitano, sobre como trabalhar com fontes audiovisuais. A escolha de autores que não pertencem ao ramo de estudos em quadrinhos deu-se pelo fato da área estar em estado embrionário no Brasil e porque nos Estados Unidos eles acontecem de uma forma diferenciada. Enquanto no Brasil estamos iniciando os estudos acadêmicos interdisciplinares, nos Estados Unidos esse movimento ocorre de forma mais ampla. Os *Comics Studies*, como são definidos estes tipos de estudos, são uma vertente dos *American Studies*

¹⁷ DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald**: comunicação de massa e colonialismo. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

¹⁸ Na primeira edição do livro, Dorfman trabalhava no Chile como consultor cultural de Allende, pertencia ao grupo de intelectuais que criticava o imperialismo cultural norte-americano e anunciava as consequências negativas dele na cultura latino-americana. Praticamente toda a produção do autor nesse período é comprometida por seus ideais e experiência de vida.

¹⁹ SILVA, Nadilson Manoel da. **Fantacias e cotidianos nas histórias em quadrinhos**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

e *Popular Culture Studies*, ambos transdisciplinares com métodos e abordagens muito diferenciadas do Brasil.

A proposta metodológica de Júlio Pimentel para estudar narrativas ficcionais consiste em analisar a denominada —história nas margens²⁰, ou seja, o historiador deve:

[...] Atuar nas fronteiras de campos e de linguagens, como quem recolhe indícios soltos de histórias que estão sempre prestes a se anunciar, mas reconhecem sua volubilidade e provisoriedade; indícios de textualizações que falam continuamente, sem jamais se revelar no todo, sem mostrar a qualquer olhar sua origem difusa, complexa. [...] História nas margens é aquela que sabe que todo conhecimento só existe instavelmente, e só na instabilidade de um lugar, que supõe um enunciador, um leitor e um texto. História que permite futuro; história que reconhece que só se obtém legitimidade se possibilitar a compreensão das contingências de presentes e de passados volúveis, de experiências particularizadas, de imaginários e consciências tecidos lenta e irregularmente. Uma história no plural, sem campo ou linguagem previamente definidos. Uma história, enfim, metonimicamente anotada nas margens de tantos outros conhecimentos.²⁰

O autor defende que nos estudos culturais a história assume um caráter plural, engloba múltiplos temas e focos narrativos de modo que um método único bloquearia a essência da manifestação popular. Sob este olhar, o historiador precisa, para além de um método, de uma atitude crítica, que só se torna consciente na medida em que adquire conhecimento. Para ele trata-se de:

Uma história que recusa as categorias fixas e inatas, colocando em seu devido tempo palavras, conceitos, comportamentos, ideias, discursos: historicizando o próprio conhecimento, revelando a consciência do tempo vivido, criticando a razão que se supõe una e absoluta, desmontando os mecanismos de produção do conhecimento, numa arqueologia que expõe os rituais conceitualizadores e as estratégias figurativas nos discursos históricos. Se o campo de atuação de uma disciplina tende a ser definido menos pelo que comporta de específico e mais pelas barreiras de atuação que lhe são erigidas ao redor (como já lembrou Hayden White e, antes dele, Nietzsche), cabe certamente à História [...] empenhar-se no desmanche dessas segmentações disciplinares, o que pode ocorrer tanto na busca de diálogos transdisciplinares quanto pela possibilidade de sondar outros terrenos de linguagem, constituídos em torno de outros fazeres interpretativos, de outras experiências narrativas.²¹

Tendo a história como pano de fundo para toda e qualquer narrativa ficcional, Júlio Pimentel propõe a interligação disciplinar já existente nos estudos americanos. Para o autor, somente se pode compreender a fundo a relação existente entre a

²⁰ PINTO, Júlio Pimentel. **A leitura e seus lugares**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004. p. 74-75.

²¹ Ibidem, p. 66-67.

narrativa fictícia e a história ao observar o diálogo do texto com o leitor, do enunciador ao receptor, dentro de suas particularidades e inseridos em um mesmo contexto histórico.

Marcos Napolitano, por sua vez, defende que o historiador, principalmente os especialistas nos estudos do século XX, deve estar sempre atento a tudo que é dado pelo cotidiano, das informações mais influentes às mais banais. Na visão do autor, em uma sociedade dominada por imagens e sons como a nossa, cabe ao historiador perceber as —estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade²². Napolitano afirma que a análise deve ocorrer de duas formas: em um primeiro momento desvendar a sua natureza estética, e aí estão inclusos os conhecimentos interdisciplinares, e em seguida desvendar a natureza representacional do documento. O autor defende ainda que: —A força das imagens, mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma ‘realidade’ em si mesma, ainda que limitada ao mundo da ficção, da fábula encenada e filmada²³. Desta forma, o historiador deve partir da narrativa, compreender sua significação interna e perceber a base ideológica de representação em que ela está inserida historicamente.

Os estudos acadêmicos relacionados às revistas em quadrinhos despontaram na década de 1960 com Arthur Asa Berger, Thomas Inge, Donald Ault e Umberto Eco, que encontraram nos estudos literários, teorias de cinema e semiótica, elementos para efetuar as primeiras análises. De acordo com Jeet Heer e Kent Worcester²⁴, os estudos de quadrinhos foram beneficiados pela emergência dos estudos culturais no período pós-Segunda Guerra e pela abertura do espaço na academia para estudos de cultura popular em geral e, de forma semelhante, enfrentaram décadas em busca de legitimação.

Rotulados pela crítica e por educadores como infantis, vulgares e insignificantes desde seu surgimento²⁵, os quadrinhos atravessaram a maior parte do século XX classificados como gênero artístico e literário de baixo nível. De acordo com a pesquisa de Amy Kiste Nyberg, a predominância de leitores infanto-juvenis a

²² NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 236.

²³ Ibidem, p. 237.

²⁴ HEER, Jeet; WORCESTER, Kent. Introduction. In: ____ (orgs.). **A comics studies reader**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2009. p. XIV.

²⁵ NYBERG, Amy Kiste. **Seal of approval: the history of the comics code**. Mississippi: University Press of Mississippi, 1998. p. 1 et seq.

partir da década de 1940 atraiu primeiramente a atenção da área educacional, que monopolizou por décadas os estudos da mídia com denúncias acerca da influência negativa da mesma sobre a moralidade juvenil. Os estudos eram voltados sobre o prejuízo causados pelas leituras em quadrinhos que gradualmente substituíam os livros infanto-juvenis, cuja intenção era educar e moralizar; acerca da violência contida nas páginas das histórias de aventura que poderiam incentivar a criminalidade e com relação à fantasia que permeia as narrativas, pois afastava a criança do universo do real.²⁶ Cerca de trinta anos depois, os especialistas reconheceram que as revistas em quadrinhos poderiam ser meios de apoio ao professor no ensino de leitura e escrita, assim como educacionais, se tivessem seu conteúdo conduzido.²⁷

Na década de 1970, o foco do debate transferiu-se da educação para a arte e cultura. Os quadrinhos não foram mais acusados de prejudiciais por sua narrativa, mas o estigma de mediocridade artística prevalecia, o que gerou uma discussão acerca dos valores artísticos e foi impulsionado pelo debate já consagrado na época entre a alta cultura e baixa cultura. Em diversos países e algumas áreas das ciências humanas, este debate ainda permanece no século XXI. Para Thierry Groensteen:

[...] comic art suffers from a four-fold symbolic handicap. 1) It is a hybrid, the result of crossbreeding between text and image; 2) Its storytelling ambitions seems to remain on the level of a subliterate; 3) It has connections to a common and inferior branch of visual art, that of caricature; 4) Even though they are now frequently intended for adults, comics propose nothing other than a return to childhood.²⁸

Certamente a crítica acadêmica aos quadrinhos não se resume a estes quatro apontamentos, contudo são os mais frequentes e, conforme exporemos, questionáveis. Scott McCloud relembra que a narrativa com textos e imagens não é uma invenção das histórias em quadrinhos. A Tapeçaria de *Bayeux*, datada do século XII, possui uma narrativa semelhante, ao longo de seus 70 metros de comprimento ela apresenta 58 cenas que descrevem a viagem de Guilherme à Normandia, a batalha de Hastings e sua coroação como rei da Inglaterra em 1066.

²⁶ Ibidem, p. 1-21.

²⁷ GROENSTEEN, Thierry. Why are comics still in search of cultural legitimation? In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent. **A comics studies reader**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2009. p. 3-11.

²⁸ Ibidem, p. 7.

Considerando que nem todas as histórias em quadrinhos necessitam de textos, podendo produzir narrativas apenas com imagens sequenciais, notaremos uma maior frequência de documentos históricos com este formato, dos códices pré-colombianos às pinturas nas tumbas dos grandes faraós.²⁹ Portanto, se a linguagem que reúne texto e imagem existe e é difundida há aproximadamente um milênio, por que ainda hoje sua legitimidade comunicativa, educacional e histórica é questionada? A resposta a esta pergunta encontra-se nos três outros pressupostos apontados.

A classificação dos quadrinhos como subliteratura comumente ocorre na manifestação da propagação de uma narrativa pobre, baseada em repetições, e pelos temas tratados pelos quadrinhos pertencerem a gêneros basicamente populares, como aventuras, contos históricos, fantasia, ficção científica, histórias de detetives e outros. Entretanto, destacamos que a semelhança entre quadrinhos e literatura se restringe a serem compostas por narrativas e impressas em folhetins ou livros, pois a concepção e produção são diferenciadas. Conforme aponta Douglas Wolk:

Westerns, Regency romances, film noir: those are genres – kinds of stories with specific categories of subjects and conventions for their content and presentation. (Stories about superheroes are a genre, too.) Prose fiction, sculpture, video: those, like comics, are media – forms of expression that have few or no rules regarding their content other than the very broad ones imposed on them by their form.³⁰

Entendemos assim que as histórias em quadrinhos não são um gênero literário, não são prosas que se utilizam de imagens ilustrativas ou versões estáticas de um filme, mas um meio de comunicação específico, com seus modelos próprios, inovações, clichês, gêneros, proibições e liberdades.

A terceira crítica apontada por Groensteen refere-se à relação dos quadrinhos com o humor, a caricatura e a sátira. Na França, onde o autor está contextualizado, este tipo de representação gráfica é tido como depreciativa, incompatível com o conceito de belo, portanto ilegítima³¹. Na América, entretanto, onde situamos nossos

²⁹ McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron Books, 1995. p. 10-20.

³⁰ WOLK, Douglas. **Reading comics: how graphic novels work and what they mean**. Philadelphia: Da Capo Press, 2007. p. 11.

³¹ GROENSTEEN, Thierry. Why are comics still in search of cultural legitimation? In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent. **A comics studies reader**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2009. p. 10.

estudos, esta crítica já não se fundamenta. As histórias em quadrinhos no Estados Unidos são reconhecidas como uma arte visual desde o surgimento da *pop art*, mas somente nos primeiros anos da mídia esteve unicamente relacionada com o humor. Por esta razão, a denominação de quadrinhos como *comics* foi um dos primeiros problemas a serem questionados e reconceituados na segunda geração de estudos em quadrinhos. Poderíamos inclusive nos aventurar na afirmação de que durante grande parte do século XX, e talvez ainda no século XXI, nos Estados Unidos, os quadrinhos estiveram muito mais relacionados com o gênero de super-heróis do que o gênero humorístico.

Em seu último apontamento, Groensteen destaca a crítica acerca da relação dos quadrinhos com o universo infantil. Desde o início do século XX a ligação quadrinhos-infância tem sido determinada indiscernidamente. Ao observarmos dentro do contexto, perceberemos que, em 1934, *Famous Funnies*³² não fora criada visando o público infantil, da mesma forma que, em 2002, *Dez na área, um na banheira e ninguém no gol*³³ consiste em uma publicação adulta. David Hadju aponta que desde a origem as revistas em quadrinhos foram infantilizadas por duas razões: a utilização de linguagem que reunia o visual e o verbal e pelo custo acessível, que permitia às crianças uma forma de entretenimento de baixo custo em um período de crise econômica³⁴. Contudo, em momento algum a linguagem utilizada para a comunicação deve ser confundida com a narrativa, com a mensagem final transmitida; partir do pressuposto que quadrinhos são ingênuos, infantis e sem propósito é rotular uma mídia sem conhecê-la.

Para finalizar com a citação, Groensteen afirma -*Even though they are now frequently intended for adults (...)*ll. Esta pequena frase possui grande significado para a epistemologia das histórias em quadrinhos. Enquanto classificada como mídia de caráter infantil, as histórias em quadrinhos possuíam um espaço restrito na

³² Publicação considerada pelos historiadores de cultura popular americana a primeira revista em quadrinhos periódica da história dos Estados Unidos.

³³ Publicada pela editora Via Lettera, o álbum em quadrinhos reúne onze grandes quadrinistas brasileiros em onze histórias relacionadas ao futebol, organizadas por Orlando Pedroso. A publicação de 2002 foi alvo de crítica em 2009 após a Secretaria de Educação do Estado de São Paulo distribuí-la nas bibliotecas escolares com a indicação de leitura recomendada a crianças de nove anos. O conteúdo do álbum, entretanto, não era adequado para o público infanto-juvenil; foi concebido para o público adulto às vésperas da Copa do Mundo de 2002 e adquirido pelo Governo do Estado apenas por possuir linguagem visual. O caso foi amplamente discutido na imprensa, que denunciou o mau uso dos quadrinhos e a falta de preparo da equipe de seleção didática da Secretaria de Educação.

³⁴ HADJU, David. **The ten-cent plague: the great comic-book scare and how it changed America**. New York: Picador, 2009. p. 36-37.

academia e na própria sociedade, mas este quadro alterou-se na década de 1980, após a publicação de *Maus*, *Batman: The Dark Knight Returns* e *Watchmen*. *Maus: A Survivor's Tale*, publicada em 1986 por Art Spiegelman, narra a história da luta do pai do artista, um judeu polonês, para sobreviver ao Holocausto e os efeitos que a guerra e os traumas suscitaram na família por gerações. *Batman: The Dark Knight Returns*, minissérie em quadro edições criada por Frank Miller igualmente em 1986, apresenta o conhecido personagem em uma narrativa densa, com muitos textos, que desconstrói a imagem do herói e explora as crises pessoais e os questionamentos políticos. *Watchmen*, concebido por Alan Moore e Dave Gibbons também em 1986, analisa o vigilantismo ao contar uma história onde os protagonistas, diferentemente dos super-heróis que lutam para manter o *status quo*, são agentes ativos e enfrentam a realidade social diretamente, impondo seus ideais, ainda que tenham que agir de forma condenável.

As três publicações revolucionaram o mercado editorial americano, a crítica e a academia. Desde a década de 1970 havia álbuns publicados para o público adulto, mas não se igualavam à narrativa complexa destas três obras. As publicações de Art Spiegelman, Frank Miller e Allan Moore conquistaram espaço na imprensa popular e reconhecimento da crítica, que apontaram estas obras como uma evolução das revistas em quadrinhos. No final dos anos 1980, acompanhando esta tendência mercadológica, novos estudos no ramos dos quadrinhos começaram a surgir.

Comics and Sequential Art de Will Eisner e *Understanding Comics* de Scott McCloud, inauguraram os estudos que serviram de base para a geração atual de pesquisadores. Eisner, na busca por uma definição que valorizasse a narrativa representada graficamente, criou o conceito de Arte Sequencial onde, para ele, as histórias em quadrinhos consistem em -uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia³⁵. McCloud, por sua vez, teorizou o conceito definindo-o como -imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações a/ou a produzir uma resposta no espectador³⁶. Em ambos, trata-se da descrição de uma forma de arte diferenciada, não-estática, focada na captura de um momento e preocupada com a narrativa e a receptividade da mesma. Eisner e McCloud destinaram seus respectivos trabalhos para a criação de uma teoria geral

³⁵ EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1999. p. 5.

³⁶ McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron Books, 1995. p. 20.

dos quadrinhos, na busca de desvincular a mesma de teorias emprestadas da literatura e do cinema.

A iniciativa foi o primeiro passo para a instituição dos *Comics Studies* nos Estados Unidos, atuante principalmente na Universidade da Flórida, Universidade de Massachussetts e Universidade do Estado de Michigan. Os *Comics Studies* são provenientes, principalmente, dos *American Studies* e *Popular Culture Studies*, portanto também assumem caráter multidisciplinar. Atualmente, um pesquisador na área de quadrinhos necessita utilizar-se de conhecimentos adquiridos em história da arte, cinema, literatura, história, semiótica e estudos culturais para execução de um bom trabalho. Desta forma, ainda que esta dissertação pertença ao campo da História Social, não podemos deixar de considerar outras áreas das ciências humanas que servirão de apoio e fundamentação para este trabalho.

Segundo levantamento efetuado por Waldomiro Vergueiro e Roberto Elíseo dos Santos³⁷, a Universidade de São Paulo é pioneira nos estudos de quadrinhos no país. Entre 1972 e 2007, foram defendidas 37 teses e dissertações acerca do tema, sendo vinte delas entre 2000 e 2007 e sete na área da História.

A quase totalidade dos sete trabalhos (19,1% do total) que buscaram a relação da produção quadrinhística com um determinado período histórico tratou da produção nacional, enfocando o autor pioneiro dos quadrinhos no País, Angelo Agostini, a revista O Tico-Tico, os fanzines de quadrinhos no Brasil, o quadrinho de terror brasileiro, a partir da obra de dois autores (Nico Rosso e Rubens Lucchetti), os quadrinhos históricos e as publicações de super-heróis da Editora Brasil-América Ltda. Além dessas temáticas, destaca-se a pesquisa sobre a produção iconográfica brasileira à época da Guerra do Paraguai, que resultou na realização de uma história em quadrinhos (Adeus, amigo brasileiro). Esse panorama é bastante significativo e promissor em termos de pesquisas que visam a resgatar a memória do quadrinho brasileiro.³⁸

Contudo, ainda que a proposta seja semelhante (analisar o discurso de determinada revista em quadrinhos em um selecionado período histórico) o estudo que desenvolvemos aqui se aproxima apenas a um dos já existentes na universidade, a dissertação de mestrado em História Social de Beatriz da Costa Pan Chacon, intitulada *A mulher e a Mulher Maravilha: discurso e poder (1941-2002)*, defendida em 2010. Isso se dá porque a tendência atual dos estudos de quadrinhos

³⁷ VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elíseo dos. A História em Quadrinhos em âmbito acadêmico: 35 anos de pesquisas realizadas na Universidade de São Paulo. In: **Caderno.com**, v.4, n.1, 2009. p. 7-18.

³⁸ Ibidem, p. 15.

no Brasil está voltada para as áreas de linguística, comunicação (no sentido do estudo da forma) e educação, o que tem influenciado também as publicações, deixando a teoria geral da mídia ultrapassada.

A utilização de quadrinhos como objeto de pesquisa tem sido revista pelos historiadores, especialmente após a aceitação do cinema e da literatura. Entretanto, por ser uma fonte nova, carece de metodologia. Tendo como base os *Comics Studies* e considerando que as revistas em quadrinhos são objetos de estudos de comunicação de massa, selecionamos alguns aspectos que consideramos fundamentais para uma análise coerente: produção, distribuição e a recepção.

Em termos produtivos devemos atentar aos aspectos que influenciam a elaboração da revista em quadrinhos, em especial, aos profissionais envolvidos no processo de criação: roteirista, editor, desenhista, arte-finalista, letrista, colorista e o capista. Randy Duncan e Matthew J. Smith³⁹ apresentam a produção como fonte (*source*) do processo comunicacional. Segundo os autores, geralmente a ideia começa com o roteirista, *-(...) a wordsmith who outlines the plot, describes scenes and actions, and provides dialogue for the characters and narrator.*⁴⁰ Entretanto, em muitos casos os editores são fundamentais na organização da narrativa e coordenação da produção, influenciando inclusive na contratação de artistas e supervisionando os diversos estágios da produção. O desenhista possui grande destaque na produção, colaborando diretamente com a construção da história. Ainda que geralmente o roteirista crie toda a história e envie ao desenhista uma descrição detalhada quadro a quadro do que deve ser ilustrado, somente com a habilidade do desenhista é possível destacar o impacto e a expressão nas cenas. Enquanto o desenhista cria as cenas a lápis, cabe ao arte-finalista transferir o desenho para a tinta e cuidar dos detalhes tornando-o mais ou menos detalhado, e finalizando a arte de forma a induzir a reação do leitor. O letrista, além de ser responsável por inserir o texto nos quadros, cria uma organização visual que influencia a interpretação das palavras do roteirista. O colorista contribui na transmissão da mensagem ao explorar o significado cognitivo das cores e as reações que elas produzem. A condução das cores primárias foi fundamental na construção da mitologia dos super-heróis, determinando paletas especiais para heróis e vilões. O capista nem sempre é o

³⁹ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum Books, 2009. p. 9-10.

⁴⁰ Ibidem, p. 9.

mesmo ilustrador da história e não possui a obrigação de criar uma imagem diretamente relacionada com o enredo. A capa consiste na primeira impressão da revista e é responsável principalmente pelo marketing da mesma.

Durante ou após o processo de produção, as revistas em quadrinhos passam por uma equipe denominada os *gatekeepers*, uma espécie de editor, que pode ou não pertencer à empresa, e determina as limitações do material, geralmente ligadas à ideologia da corporação e à tolerância mercadológica. Além da adequação da revista à ideologia da editora que a produz, houve um longo período em que as publicações passavam pela avaliação do *Comics Code Authority* (CCA), órgão criado em 1954 que, para evitar interferência estatal no conteúdo das revistas, elaborou um processo de autorregulamentação da indústria (semelhante ao *Hays Code* aplicado à indústria cinematográfica). Com o passar dos anos, as restrições foram gradualmente diminuídas de modo que atualmente poucas editoras submetem suas publicações ao CCA.

A última observação a ser feita acerca do processo produtivo diz respeito às mensagens transmitidas nas narrativas. A narrativa em quadrinhos em momento algum pode ter distanciados texto e imagem, da mesma forma que na historiografia quando se estuda cinema e música não há separação entre o conteúdo verbal e o audiovisual. A escolha feita pelo redator, desenhista ou editor de uma sequência de quadros, a forma e tamanho deles ou a supressão de ações entre um quadro e outro foram organizados de forma a induzir o leitor a uma compreensão específica, portanto legítimo de análise.

Choosing the size of the panel can affect the emphasis given to a moment in the panel, as compared to moments in other panels. The size of the panel can also affect the amount of time of that moment, both in terms of reading time and the relative time span within the overall narrative. [...] Finally, the choice of which and how many moments to encapsulate on a particular page determines, to a great extent, how successfully the page operate as a unit.⁴¹

Logo, a narrativa dos quadrinhos é compreendida em sua totalidade, como meio de comunicação verbo-visual indissociável. O conteúdo das revistas, impreterivelmente fictício, também possui seu próprio método de ser analisado. Júlio Pimentel Pinto, no livro *A leitura em seus lugares* esclarece as formas de análise

⁴¹ Ibidem. p. 10.

histórica de literatura fictícia. Para o autor, as fronteiras entre ficção e realidade são menores do que a historiografia atual compreende.

Ocorre que a inventividade não se dá em termos absolutos, como algo que parte do zero, da alegoria equívoca, da cabeça vazia, e chega à forma final ao expor-se na escritura. Ela é, antes e acima de qualquer coisa, manifesta nas relações que se criam entre os textos, na maneira de se operar o repertório de que se dispõe.⁴²

Percebe-se assim, que todo texto ficcional possui em si uma representação da realidade. Nas revistas em quadrinhos esta relação ficção-realidade pode ser de maior ou menor intensidade de acordo com a publicação e o tempo histórico selecionado. Entre os estudiosos de quadrinhos há um consenso de que as revistas publicadas pela editora Marvel Comics possuem uma relação maior com a realidade do que a editora DC Comics. No Universo Marvel, raramente as narrativas ocorrem em locais que não existem no mundo real, grande parte dos super-heróis moram no estado de Nova York e diversos pontos turísticos do país estão diretamente relacionados com os personagens, como o Homem-Aranha que, até 2001, teve no World Trade Center seu principal cenário. A DC Comics possui cenários fictícios como Metrópolis, Gotham City ou Central City, mas isso não impede que nas narrativas sejam introduzidas situações que são representações de momentos específicos na cultura americana.

Segundo Beatriz Sarlo, todo texto literário ou artístico (ambos produções ficcionais) são documentos que em sua própria existência garantem o caráter não-ficcional de sua produção. A autora afirma que o texto literário é —um ponto de resistência para os discursos que se constroem a partir dele; tem algo que, ao mesmo tempo em que permite muitas leituras, resiste a outras.⁴³ Cabe ao historiador desvendar as leituras obtidas da narrativa e compreender as supressões, pois tudo pode ser lido na relação literatura-ideologia-história:

Podem ser lidas, por exemplo, as marcas das relações institucionais do campo intelectual; ou a presença de conflitos ideológico-políticos trasladados a um cenário ficcional; pode-se rastrear as pistas abertas num texto pelos sinais biográficos ou capturar os traços deixados por imagens sociais coletivas nas figurações textuais. Tudo isso pode, hipoteticamente,

⁴² PINTO, Júlio Pimentel. **A leitura e seus lugares**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004. p. 12.

⁴³ SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias: arte e meios de comunicação**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p. 79.

estar ali: esse espaço complicado onde a produtividade das poéticas compete com a produtividade das ideologias.⁴⁴

Portanto a informação está ali, produzida de acordo com os objetivos e dentro de toda ideologia de seu criador, mas para que a análise esteja completa não basta compreender como ela foi criada, é necessário também observar quem a recebeu e de que forma. Assim seguimos para os próximos aspectos considerados fundamentais na análise de revistas em quadrinhos: a distribuição e a recepção.

Duncan e Smith⁴⁵ informam que, essencialmente, existem duas formas de distribuição das revistas em quadrinhos: a direta e sem interação, representada pelas assinaturas, e a indireta com a amplificação da mensagem, nas distribuidoras e lojas especializadas. A distribuição por meio de assinaturas pouco pode ajudar o historiador a compreender o funcionamento da indústria, pois ela envia o produto diretamente da editora para o leitor, não há uma seleção e escolha em consumir o produto, trata-se de uma relação de confiança entre receptor e produtor. As vendas tradicionais, estas sim causam impacto interessante na cultura dos leitores e produtores de revistas em quadrinhos.

Desde o surgimento da mídia, a relação do leitor com as revistas em quadrinhos pouco acontece somente de forma receptiva.⁴⁶ Ao contrário da literatura ou do cinema, em que o receptor absorve a mensagem sem que haja uma interação com a indústria, nas revistas em quadrinhos o receptor influencia diretamente na continuidade da produção. Duncan e Smith informam que na indústria quadrinhística ocorre um *feedforward* e *feedback* singular.

Feedforward consists of messages about the forthcoming comic book are sent from the source to some receivers. Comic books are often advertised in their comic books by the same publisher, on posters in comic book specialty stores, and in distributors' newsletters and other forms. Another type of feedforward is the interviews with writers and artists that are presented in the fan press. [...] Feedback – messages sent for receivers to sources – can occur in many of the same forms as feedforward. For decades, comic books contained a page or two of letters from fans, through some of the larger publishers have displaced this feature in recent years, opting to include advertising instead.⁴⁷

⁴⁴ Ibidem. p. 81-82.

⁴⁵ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum Books, 2009. p. 92-98.

⁴⁶ Matthew J. Pustz afirma que, na década de 1930 já existiam comunidades de fãs que se comunicavam entre si, organizações destinadas a discussão de quadrinhos e seções de cartas aos leitores nas revistas. PUSTZ, Matthew J. **Comic book culture: fanboys and true believers**. Mississippi: University Press of Mississippi, 1999. p. 30.

⁴⁷ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum Books, 2009. p. 09.

A distribuição para além da assinatura funciona também como reflexo da receptividade do leitor. Geralmente as pessoas que trabalham ou gerenciam lojas especializadas em quadrinhos nos Estados Unidos são fãs da mídia, pessoas tão envolvidas com o processo de produção e com o andamento da narrativa em si que anseiam por dialogar sobre os artistas, roteiristas, arcos narrativos e os personagens. Algumas distribuidoras e lojas de vendas interpessoais (geralmente virtuais) costumam elaborar um diálogo através de sites e fóruns na internet.

In addition to providing a summary of the content of forthcoming comic books, these forums provide behind-scenes news, reviews, interviews, and chatting-editorials. Many also publish letters from their costumers, and will even add to their offerings based on costumers' suggestions. [...] The comic book fan's affective reaction upon approaching a display of comic books seems to be generated from varying degrees of ritual, pleasure anticipated, and pleasure remembered.⁴⁸

Os leitores de revistas em quadrinhos também se diferenciam dos leitores de jornais e literatura por criarem uma cultura distinta com sua própria linguagem, conhecimento e práticas, com base nas narrativas das principais publicações. De acordo com Douglas Wolk:

The blessing and curse of comics as a medium is there is such a thing as "comics culture." The core audience of comics is really into them: we know that Wednesdays are the day when new comics appear in the stores, we populate endless Web sites and message boards, we preserve our comics with some degree of care even if we think of ourselves as "readers" or "collectors." A few times a year, we congregate at conventions of one kind or another. (Alternative Press Expo, Small Press Expo, and the Museum of Comic and Cartoon Art Festival are our Sundaces, where small-press and independent publishers display their wares; Wizard World Chicago is where superhero buffs go; Comic-Con International is where everybody goes – around a hundred thousand attendees paralyze the entire city of San Diego for five days in July.) We gravitate to our kind.⁴⁹

Percebe-se assim que os leitores americanos pertencentes à cultura quadrinhística são consumidores que se relacionam diretamente com a mídia. No cotidiano eles procuram semanalmente pelos títulos de interesse, alguns participam das convenções de quadrinhos em busca de informações privilegiadas sobre os próximos lançamentos, procuram formas de comunicação com criadores e são

⁴⁸ Ibidem. p. 12.

⁴⁹ WOLK, Douglas. **Reading comics**: how graphic novels work and what they mean. Philadelphia: Da Capo Press, 2007. p. 64.

reconhecidos pela indústria que constantemente os presenteia com *flyers* promocionais, *bottons* etc. Outra forma importante de relacionamento ocorre via internet: existem inúmeros fóruns de discussão de quadrinhos nos quais os profissionais da mídia participam, além de possuírem diversas páginas e blogs em que podem divulgar seus materiais e receber críticas dos leitores. O diálogo aberto entre a indústria e o consumidor permite a renovação da indústria de acordo com os anseios do público leitor. Por outro lado, essas atitudes tendem a fechar o grupo de leitores, impedindo a entrada de novos adeptos, conforme aponta Matthew J. Pustz:

The comic book shop itself is another way in which this culture is closed off to most Americans. Although the shop may function like a clubhouse for regular readers, for others it is so intimidating that new readers, especially women, can find it difficult to become involved. Literary masters might also be turned off by the clubbish nature of the shop and the large quantity of superhero comics there. For longtime readers, the environment is normal and sometimes even comforting. Being able to see – and buy – the comics one enjoyed as a child gives these readers the sense of nostalgia that can contribute to them feeling home. [...] That shops' clientele is often limited to a very exclusive group of people is a double-edged sword. This limiting of consumers makes the comic shop a cultural place in a way that a store aimed at a general audience can never be, but at the same time this exclusivity prevents people who might otherwise be interested in the medium from taking part.⁵⁰

Dessa forma, compreendemos que a relação leitor-mídia no mercado dos quadrinhos norte-americano consiste em um complexo sócio-cultural. Waldomiro Vergueiro⁵¹ sugere que há diferentes níveis de leitores das histórias em quadrinhos: *Eventuais* - leitores que desfrutam das histórias em quadrinhos da mesma forma que qualquer outra leitura; *Exaustivos* - consumidores assíduos da mídia que buscam o que quer que tenha sido produzido sem se preocupar com seleção; *Seletivos* - leitores com preferência a determinados gêneros, personagens ou autores; *Fanáticos* - pessoas que não se satisfazem apenas em ler as histórias buscam também conhecer o máximo sobre elas: produção, roteiro, desenhistas, evolução histórica dos personagens etc.; *Acadêmicos* – não são necessariamente leitores ávidos, mas debruçam suas pesquisas em histórias em quadrinhos por encontrar características e relações com outros meios de comunicação, aspectos sociais, políticos, educacionais, entre outros.

⁵⁰ PUSTZ, Matthew J. **Comic book culture: fanboys and true believers**. Mississippi: University Press of Mississippi, 1999. p. 30.

⁵¹ VERGUEIRO, Waldomiro. *Histórias em quadrinhos e serviços de informação: um relacionamento em fase de definição*. In: **DataGramaZero**. Revista de Ciências da Informação. V.6, n.2, 2005. Disponível em: <www.dgz.org.br/abr05/Art_04.htm>. Acesso em: 06 dez. 2009.

Esta classificação, entretanto, não é suficiente para compreender o comportamento do leitor de revistas em quadrinhos norte-americano. Em 1932, dois anos antes do nascimento oficial das revistas em quadrinhos, era publicado nos Estados Unidos o primeiro *fanzine*⁵² distribuído nacionalmente. *The Time Traveler*, criado por Julie Schwartz e Mort Weisinger era dedicado à ficção científica, então em moda através das *pulp magazines*⁵³. Após o surgimento do Superman em 1938, as revistas em quadrinhos começaram a atrair tanto leitores quanto escritores de literatura fantástica e com eles migraram também a cultura dos fãs, até então existente apenas no mercado de ficção científica.

Durante a década de 1940, as primeiras comunidades de fãs, chamadas *fandom*, começaram a aparecer. Enquanto os leitores mais jovens, com cerca de onze e doze anos, em geral, tratavam a mídia como entretenimento descartável; os fãs de ficção científica, jovens adultos, começaram a colecionar as revistas. Anos depois estes leitores passaram a escrever aos editores das revistas e marcaram encontros entre si. Conforme apontado por Randy Duncan e Matthew J. Smith:

Fans do more than just read and collect comic books. They are more than just casual readers and consumers. Our definition of a fan is someone who wants to take part in the dialogue about the medium. Truthfully, many fans want to work in the comic book industry, but those who don't make it, thinking, talking, and writing about comics is the next thing. The dialogue takes places in comic book letter columns, in fanzines, on the internet, at comic book conventions, and even in some academic conferences. The content would be anythings from an adolescent debate whether the Hulk beat up Superman, to a discussion of the psycho-sexual dynamics in Chris Ware's Acme Novelty Library, to a pure and simple storytelling and well-rendered artwork. [...] Fans make considerable investments in terms of their finances, time, and emotional involvement because of their love for the medium, its characters, and their creators. So much so, in fact, that to people outside of fandom, their behavior may seem strange. The term fan is, in fact, an abbreviated for of fanatic, and for many people fandom carries it the same connotation of mania.⁵⁴

Desde o surgimento das revistas em quadrinhos, esta paixão dos leitores pela mídia não passou despercebida pelas editoras. Com a popularidade de *Superman*, a partir de 1939 uma série de imitações começaram a surgir e o gênero dos super-

⁵² Revistas produzida por fãs do gênero, principalmente colecionadores e artistas iniciantes.

⁵³ As *pulp magazines* (conhecidas também por *pulp fiction* ou *pulps*) eram revistas de ficção que circularam entre 1896 até a década de 1950. Por seu baixo custo, entre dez e vinte e cinco centavos, e conteúdo fantástico se tornaram as sucessoras das *dime novels*, revistas de contos do século XIX. O formato padrão destas revistas era de sete centímetros de largura por dez centímetros de altura, cerca de meia polegada de espessura, em média 128 páginas.

⁵⁴ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum Books, 2009. p. 173

heróis invadiu o mercado de revistas em quadrinhos. Martin Goodman, dono de diversas editoras, inclusive de *pulp magazines* e ficção científica, ao observar a lucratividade que o novo ramo de entretenimento poderia proporcionar, associou-se a jovens profissionais dos quadrinhos e lançou, em outubro de 1939, a *Marvel Mystery Comics # 1*, primeira publicação da recém-criada Timely Comics, estrelando os personagens Tocha Humana e Namor, o príncipe submarino. A revista, que vendeu 80.000 cópias na primeira impressão e 800.000 cópias na segunda impressão no mês seguinte⁵⁵, incentivou Goodman a investir no mercado de super-heróis. Entretanto, diversas revistas com heróis mascarados eram lançadas semanalmente seguindo o modelo de uniforme fantasioso, identidade secreta e justiça inabalável.

Goodman desejava publicar a história de um super-herói que se diferenciasse dos modelos de personagens como Superman e Batman, ícones de vendas na época. Para esta tarefa, contratou o escritor e redator Joe Simon e seu colaborador, o desenhista Jack Kirby. Simon inspirou-se no personagem *The Shield*, publicado pela Archie Comics desde janeiro de 1940 e utilizando-se do patriotismo corrente escreveu as narrativas enquanto Kirby surpreendeu os leitores com figuras em movimento, traços dramáticos e bastante violência. Desta união, surgiu o terceiro e maior personagem de sucesso da Timely Comics na década: Capitão América, um super-herói patriota.

Lançada em 1941, *Captain America Comics* poderia ter sido uma publicação como qualquer outra de heróis patrióticos que surgiram durante a Segunda Guerra Mundial, mas desde seu lançamento possuía particularidades que fizeram de Steve Rogers, o homem por trás da máscara de Capitão América, o maior patriota dos quadrinhos. O —segredo do sucesso provinha da origem de seus criadores. Jack Kirby, nascido Jacob Kurtzberg, era filho de judeus austríacos emigrados para aos Estados Unidos, morador da comunidade judaica Lower East Side, Nova York, que, no início do século XX, vivia rodeada por sicilianos sem posses. Gerard Jones, ao reconstruir uma breve biografia do artista com base em depoimentos orais, afirma que por Kirby ser uma criança franzina, passou a infância com medo da vida no gueto, que vivia sob as regras, a proteção e as brigas das gangues de rua, enquanto fantasiava uma realidade diferente da que vivia e expressava-a através de

⁵⁵ Levantamento efetuado por Keif Fromm. In: **Alter Ego # 49**. North Carolina: TwoMorrows. Junho, 2005. p. 04.

desenhos.⁵⁶ Joe Simon, diminutivo de Joseph H. Simon, também era judeu-americano, filho de um alfaiate na comunidade de Rochester, Nova York. Detentor de mais posses do que Kirby, mas desde adolescente já produzia ilustrações.

Se, durante a década de 1930 os judeus temiam a política de Hitler e sofriam com o antissemitismo, a partir de 1939, toda a comunidade americana passou a preocupar-se com o perigo do Eixo. Simon e Kirby aproveitaram-se do frenesi do período para criar, segundo Fingerth⁵⁷, inconscientemente, um personagem que possuísse a nobreza dos ideais americanos com a única pitada de origem judia que poderiam inserir: o combate ao nazismo.⁵⁸ Capitão América mostrava como um homem comum poderia tornar-se um super-herói através da injeção dos valores americanos (representado pelo super-soro) e, através de sua identidade secreta, refletia a necessidade dos imigrantes em utilizarem-se de máscaras para progredir na América enquanto mantinham suas próprias tradições e procuravam manter as raízes de sua cultura original⁵⁹. Segundo Jones:

O Capitão América avançou ainda mais na metáfora do mascarado. Steve Rogers se arrasta por um laboratório secreto, todo magrelo e curvado, até receber uma injeção contendo o soro do super-soldado, que faz dele um Adonis. Mas ele continua se fazendo de bobo, e só revela sua imensa coragem quando enverga o uniforme do exército e se torna, na pele do Capitão América, a corporificação dos próprios Estados Unidos. Ele é o garoto subnutrido do gueto que adquire uma força destemida ao agarrar as oportunidades americanas; o ressabiado sobrevivente do velho país que renasce como o judeu combativo graças à mistura americana de violência e liberdade. E, através desta paixão imigrante, Simon e Kirby capturaram todo um despertar patriótico: os Estados Unidos provincianos a caminho de se tornar uma potência mundial. O Capitão América, assim como o Super-Homem, tornou-se símbolo de uma fantasia juvenil universal. Fantasia que no fundo era também dos adultos.⁶⁰

A partir dos ideais de justiça e liberdade, Capitão América se tornou rapidamente um dos símbolos que representava os valores republicanos e, por mais de 65 anos, permaneceu como um dos principais personagens do mundo dos super-

⁵⁶ JONES, Gerard. **Homens do amanhã**: geeks, gangsters e o nascimento dos gibis. São Paulo: Conrad Editora, 2006. p. 232-249.

⁵⁷ FINGEROTH, Danny. **Disguised as Clark Kent**: Jews, comics and creation of the superhero. New York: Continuum Books, 2007. p. 28.

⁵⁸ Arie Kaplan afirma que, no final da década de 1930, havia uma regra não-escrita que proibia a inserção de qualquer tema judaico nas revistas em quadrinhos. KAPLAN, Alan. **From Krakow to Krypton**: Jews and comic books. Philadelphia: JPS, 2008. p. 58.

⁵⁹ HAYTON, Christopher J.; ALBRIGHT, David L. O Captain! My Captain! In: WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero**. North Carolina: McFarland & Company, 2008. p. 15.

⁶⁰ JONES, Gerard. **Homens do amanhã**: geeks, gangsters e o nascimento dos gibis. São Paulo: Conrad Editora, 2006. p. 255.

heróis, Utilizado para auxiliar no crescimento do espírito patriótico dos jovens americanos, o personagem foi além das expectativas, atravessou o século XX presente nas principais crises do país, em narrativas paralelas à história do mundo real, refletindo as mudanças históricas ocorridas nos Estados Unidos.

Capítulo 1 – Quadrinhos e cultura popular

Tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fabrica, tudo o que toca pode e deve informar sobre ele.

Marc Bloch⁶¹

Na década de 1930, firmava-se na França um novo estilo de escola historiográfica, o movimento dos *Annales*, que desafiou a corrente positivista e a narrativa histórica, concentrada nos feitos de alguns homens, e trouxe uma proposta inovadora: buscar um tipo de História que observasse as transformações humanas em sua plenitude, que postulasse por —pesquisa interdisciplinar, história voltada para problemas, por uma história da sensibilidade, etc.¶.¶⁶² Para tanto, era necessário romper com alguns paradigmas, problematizar a História, refletir sobre a ação humana em todos os níveis sociais e, por meio de uma colaboração interdisciplinar, guiar a História para novos rumos.

Amadurecendo esta metodologia, na década de 1970, Jacques Le Goff e Pierre Nora conceberam a Nova História, proposta historiográfica que se interessa por qualquer atividade humana; que considera a realidade como construção cultural, sujeita a variações de acordo com o tempo e o espaço do observador; procura abranger a História na sua totalidade; preocupa-se em dar voz a pessoas comuns e em analisar suas experiências nas transformações sociais, e enfatiza todo tipo de fonte histórica, observando uma grande variedade de evidências para considerar tanto os movimentos coletivos quanto as ações individuais.

A percepção de cultura e suas transformações ao longo da História empregada por esses intelectuais provinha de outra análise epistemológica, desenvolvida principalmente por pesquisadores ingleses. Segundo estudos de Raymond Williams e Maria Elisa Cevalco, em língua inglesa a palavra —cultural¶ é originária do latim *colere*, que pode significar —habitar¶, no sentido do desenvolvimento da palavra *colony*; —adorar¶ ou —cultuar¶, que produziu a palavra

⁶¹ BLOCH, Marc. **Apologia da história ou O ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 79.

⁶² BURKE, Peter. **A escola dos Annales** (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997. p. 38.

cult; e cultivar, na acepção tanto agrícola quanto pastoril, que originou a própria palavra *culture*.⁶³

Cevasco afirma que até o século XVIII cultura se referia a um processo de cuidar de (no sentido de cultivar) algo. Segundo a autora, a palavra passou a ser empregada de forma diferente no período do romantismo, quando os ingleses passaram a utilizá-la “como uma maneira de enfatizar a cultura das nações e do folclore e, logo, o domínio dos valores humanos em oposição ao caráter mecânico da ‘civilização’ que começava a se estruturar com a Revolução Industrial.”⁶⁴ Cevasco conclui que

[...] No decorrer dos processos radicais de mudanças sociais da Revolução Industrial, foi ficando cada vez mais evidente que o tipo de “desenvolvimento humano” em curso em uma sociedade como a inglesa não era necessariamente algo a ser recomendado. O fato de, em especial ao longo do século XIX, a palavra ter adquirido uma conotação imperialista (“civilizar os bárbaros” era um mote que justificava a exploração de outros povos) contribuiu para a virada de sentido. É nesse processo que “cultura”, a palavra que designava o treinamento de faculdades mentais, se transformou, ao longo do século XIX, no termo que enfeixa uma reação e uma crítica – em nome dos valores humanos – à sociedade em processo acelerado de transformação. A aplicação desse sentido às artes, como as obras e práticas que representam e dão sustentação ao processo geral de desenvolvimento humano, é preponderante a partir do século XX.⁶⁵

Nota-se que a palavra, o significado e o sentido de cultura acompanharam as transformações sociais ao longo da história. A partir da relação de cultura com as artes, iniciou-se o processo de valorização das criações das sociedades consideradas –civilizadas– com suas determinadas culturas. Dessa forma, a noção de cultura preponderante passou a ser referenciada à erudição. No entanto, em especial após o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, estudiosos passaram a questionar essa forma de conceituar cultura.⁶⁶

Na Grã-Bretanha, a partir do confronto entre a cultura da minoria erudita e a cultura dita das massas, os Estudos Culturais eram embrionários. Ao final da década de 1950, quando a discussão prevalecia somente no cenário intelectual britânico, Raymond Williams despontou com a concepção de cultura como modo de vida

⁶³ WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 117; CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 9.

⁶⁴ CEVASCO, Maria Elisa. op. cit., p. 10.

⁶⁵ CEVASCO, Maria Elisa. loc. cit.

⁶⁶ CEVASCO, Maria Elisa. op. cit., p. 24.

apresentando uma análise que incluía as massas e a considerava o potencial comunicativo que eclodia no período. Segundo Cevasco:

Uma das diferenças marcantes da produção de Williams é sua capacidade de articular um ponto de vista teórico que abarque história, organização econômica, social e política. No momento em que se articula sua posição, já está clara a interpretação dos procedimentos econômicos, que organizam a vida social, e os procedimentos culturais, o modo como essa organização se expressa é vivida e apreendida pelas pessoas. Pelas próprias extensão e qualidade das mudanças, estava evidente que se viviam novos tempos, que exigiam novas formas de pensar: alterações nos modos de produção, concentrando, por exemplo, as pessoas nos centros urbanos e dividindo-a, de forma cada vez mais ampla, em classes proletárias e classes produtivas; organizando suas vidas, seus próprios tempos e espaços, em torno das necessidades da produção industrial moderna; os avanços tecnológicos, exigindo mudanças na educação dos trabalhadores e impulsionando os meios de comunicação de massa; a luta das classes trabalhadoras conseguindo, a duras penas, a extensão do bem-estar social, em especial na saúde e na educação; a possibilidade real, dado o desenvolvimento nas comunicações, de elas se estenderem para abraçar todos os seguimentos sociais. Todas essas modificações alteraram o modo de vida de todos e também os modos de dar sentido a essa nova forma de viver. Nessas condições, era preciso, para se manter o mínimo de relevância, pensar a cultura na sociedade e não apartada dela, em um inexistente Reino de Espíritos.⁶⁷

A contribuição de Williams foi fundamental, nos anos seguintes, para o desenvolvimento da New Left, movimento de intelectuais britânicos que refletiram, a partir da década de 1960, sobre novas formas de pensar e fazer política, constituindo-se na base dos Estudos Culturais. Conforme Cevasco:

A área da atuação mais duradoura da New Left foi na esfera da cultura. [...] trata-se de um marxismo que não desistiu de mudar a organização da sociedade, mas que se viu historicamente obrigado a explicar um mundo onde as alianças com os movimentos de massa ficam cada vez mais complicadas. Trata-se de um mundo que assiste à mudança do estatuto da cultura, que sai da esfera do espiritual e passa de vez a fazer parte do cotidiano das pessoas, com a proliferação dos meios de comunicação de massa. Seus conteúdos políticos e suas ligações com determinações econômicas ficam cada vez mais evidentes em empreendimentos de cultura de massas que, no que Adorno, um dos mais ilustres representantes do marxismo oriental, denominou de indústria cultural, para mostrar o amálgama do mundo da produção, antes restrito à economia, e o das ideias. Essa situação objetiva levou à mudança de enfoque que caracterizava o movimento.⁶⁸

⁶⁷ CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 50.

⁶⁸ Ibidem, p. 87.

A grande contribuição da New Left aos Estudos Culturais consistiu na tentativa de compreender o cotidiano e a experiência baseando-se no materialismo histórico. Acompanhando o processo iniciado por Williams, Edward P. Thompson e Richard Hoggart revolucionaram a historiografia britânica ao inaugurar uma forma de interpretar a História: a partir do ponto de vista da população de classe mais baixa, da reconstrução das experiências das pessoas comuns.

Thompson concebe história como o processo da vida dos homens e as relações que eles estabelecem entre si, e entre si e a natureza, por meio do trabalho. Logo, para se compreender um processo histórico faz-se necessário buscar nas evidências, a experiência de homens e mulheres e procurar assimilar como eles pensam dentro de determinadas condições.⁶⁹ Segundo o autor:

[...] A experiência surge espontaneamente no ser social, mas não surge sem pensamentos. Surge porque homens e mulheres (e não apenas filósofos) são racionais e refletem sobre o que acontece a eles e ao seu mundo. [...] A experiência não espera discretamente, fora de seus gabinetes, o momento em que o discurso da demonstração convocará sua presença. A experiência entra sem bater a porta e anuncia mortes, crises de subsistência, guerra de trincheira, desemprego, inflação, genocídio. Pessoas estão famintas: seus sobreviventes têm novos modos de pensar em relação ao mercado. Pessoas são presas: na prisão, pensam de modo diverso sobre as leis. Frente a essas experiências gerais, velhos sistemas conceituais podem desmoronar e novas problemáticas podem insistir em impor sua presença.⁷⁰

A experiência, imprescindível a Thompson, está diretamente relacionada à cultura. O autor afirma que a experiência vivida é sentida pelos sujeitos históricos e passados de geração a geração, garantindo assim uma transmissão cultural que transcende a determinação do Estado. Thompson defende que:

[...] as pessoas não experimentam sua própria experiência como ideias, no âmbito do pensamento e de seus procedimentos, ou (como supõem alguns praticantes teóricos) como instinto proletário etc. Elas também experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidades, como valores ou (através de formas mais elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas.⁷¹

⁶⁹ THOMPSON, Edward P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p. 111.

⁷⁰ Ibidem, p. 17-18.

⁷¹ Ibidem, p. 189.

A iniciativa em analisar os indivíduos e a sociedade por meio das expressões culturais, da estrutura social e da valorização da produção considerada marginal abriu espaço para abordagens históricas com base nas mais diversas fontes. Além da diversidade de recursos, esta nova abordagem ampliou o campo teórico, institucionalizando os Estudos de Cultura Popular. Na percepção de grande parte dos teóricos desse ramo, as expressões culturais de um povo estão diretamente relacionadas aos meios de produção e à distribuição de mercadorias. A mensagem transmitida para a população – seja por livros, revistas, música, cinema ou qualquer outro veículo de comunicação – pertence a um modo de produção cujo produto apresenta dupla significação: é material e ideológico.

O conceito de cultura popular, ou cultura de massas, ainda é muito discutível. Há, pelo menos, quatro grandes conceitualizações para ele. A primeira define que a cultura popular como um produto da indústria cultural, compreende os produtos culturais como mercadorias criadas por estruturas que possuem o domínio da propaganda, publicidade e incitam o consumismo. Essa percepção negativa foi a mais disseminada pela Escola de Frankfurt, durante os anos da Segunda Guerra Mundial e seguintes. A segunda opção conceitual provém dos estudos de Williams, Hoggart, Thompson e Hall, e observa a cultura popular a partir da valorização de aspectos da classe trabalhadora e seus momentos de lazer, entendidos como parte integrante da experiência vivida pela classe operária. A terceira conceitualização estende-se pela análise estruturalista e semiótica dos mitos, iniciada por Lévi-Strauss, que compreende na cultura de massa uma forma de oferecer uma versão privilegiada de medos e fantasias coletivas, observando nos mitos um aspecto formal para imaginar a solução para as contradições sociais. Por fim, o último conceito tem origem nos estudos de Althusser, que observa a cultura de massas como um espaço de divulgação do aparato ideológico estatal.⁷²

Nos Estados Unidos, também durante o século XX, a academia seguia discussões teóricas semelhantes. Em meados da década de 1930, um grupo de críticos culturais procurava analisar as mudanças na cultura norte-americana através da interferência do modernismo e do marxismo. Os denominados New York Intellectuals, alinhados à Universidade de Columbia e à revista *Partisan Review*, em geral, rejeitavam a cultura popular e procuravam dissociar arte do contexto político.

⁷² HALL, Stuart et. al. **Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-1979.** London: Routledge, 2005. p. 250-251.

Independente da simpatia com a cultura popular, esses intelectuais desenvolveram vastas análises sobre a cultura de massas; muitos deles chegaram a defender que a literatura fantástica poderia representar um papel importantíssimo na divulgação e aceitação de ideologias políticas.⁷³

Irving Howe, no artigo *Notes on Mass Culture*, publicado na revista *Politics* em 1948, afirma que a cultura de massas é indispensável para a sociedade de classes, pois entretém e relaxa o trabalhador desvinculando-o temporariamente do trabalho mecânico que produz nas indústrias, sem inserir informação de qualidade, que lhe permitiria questionar seu modo de vida e causaria grandes problemas à elite intelectualizada.⁷⁴

Em sua análise, Howe defende que o consumo da cultura de massas gera duas reações negativas ao indivíduo: a dissociação de sua personalidade e a sensação de impunidade perante a lei. Para o autor, a dissociação da personalidade ocorre porque a audiência responde à informação recebida em dois níveis: uma no inconsciente superficial (ao ser entretido, ao divertir-se) e outra no inconsciente suprimido (na invocação da experiência através da cultura popular). Howe exemplifica sua teoria com a relação entre Pato Donald e Mickey Mouse, dois personagens populares na época, cujas histórias eram repletas de competitividade, agressividade e sadismo. Segundo o autor, Pato Donald, durante seus momentos de histeria, apresentava-se como uma personalidade frustrada, com claros aspectos que remetiam aos soldados da SS (*Schutzstaffel*), e que alguns americanos, que intimamente familiarizavam-se com a proposta, achavam aquilo um tanto charmoso.⁷⁵

Para Howe, a dissociação de personalidade mais evidente causada pelas histórias em quadrinhos é o rompimento da diferenciação entre o universo infantil e o adulto. Os quadrinhos, além de sua linguagem simples e imagética, tendem a manter seus personagens atemporais e constantemente com a mesma idade, iludindo os adultos que mergulham no universo da inocência infantil. Por outro lado, dada a relação da cultura de massa com o contexto político local, as temáticas dos quadrinhos tendem a ser essencialmente adultas, de modo que as crianças que

⁷³ WALD, Alan M. **The New York intellectuals**: the rise and decline of the anti-Stalinist left. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1987. p. 226 et seq.

⁷⁴ HOWE, Irving. *Notes on Mass Culture*. In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent. **Arguing comics**: literary masters on a popular medium. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2004. p. 43-44.

⁷⁵ Ibidem, p. 47.

consomem esse produto imagético e de linguagem simples deparam-se com temáticas inadequadas às suas idades e alcançam o universo adulto antes do tempo apropriado.⁷⁶ De acordo com o autor:

[...] To children the strips appeals directly and for obvious reasons, and to adults it offers the possibility of vicariously rejecting their own adulthood and of safely breaking the laws of social life. While perpetuating passivity and shredding personality, mass culture yet allows the audience the limited freedom of vicariously breaking social law which, in turn, satisfies -a perpetual latent craving in the American psyche for physical expression, for a type of energy that humdrum factory and office jobs have no way of releasing. (Parker Tyler, *The Hollywood Hallucination*.) But even this safe violation of social law in the audience's reactions to mass culture serves ultimately to reinforce real life adherence to social law.⁷⁷

Howe continua sua análise informando como o rompimento com as regras sociais, incentivada pelas temáticas expostas na cultura de massa, podem ser negativas, como no caso dos soldados enviados para o *front* durante a Segunda Guerra Mundial:

What happens when a mass culture product does not conform to this pattern of safely violating social law I learned in a rather terrifying incident several years ago. I was then stationed at an army reception center when new recruits were prepared to military life. After they exchanged civilian for army clothes, their behavior often took a sharp turn to a kind of lawlessness, a break from old patterns. Feeling that they had to live up to a new role they indulged in a fantastic amount of profanity and wild sexual boasting. They had to show they were men.⁷⁸

Howe responsabiliza a cultura de massa por essa mudança comportamental, pois os soldados espelhavam-se em personagens existentes na indústria cinematográfica e, assim como viam nos filmes, executavam linchamentos, assassinavam inocentes e praticavam os mais diversos atos de violência. Para o autor, a ilusão criada na indústria de entretenimento desenvolvia nos consumidores uma falsa sensação de impunidade e causava reações cada vez mais violentas que geravam prazer neles.⁷⁹ A análise de Howe apresenta semelhanças com os estudos da Escola de Frankfurt, que esteve no período. Em 1947, Adorno e Horkheimer já discutiam os malefícios da cultura de massa, incluindo análises sobre como os espectadores perdiam o controle entre fantasia e realidade:

⁷⁶ Ibidem, p. 48.

⁷⁷ Ibidem, p. 49.

⁷⁸ Ibidem, p. 50.

⁷⁹ Ibidem, p. 50-51.

O mundo inteiro passou pelo crivo da indústria cultural. A velha experiência do espectador cinematográfico para quem a rua lá de fora parece a continuação do espetáculo acabado de ver – pois que este quer precisamente reproduzir de modo exato o mundo perceptivo de todo dia – tornou-se o critério de produção. Quanto mais densa e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte de suas técnicas, tanto mais fácil fazer crer que o mundo lá fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema. [...] De cada filme sonoro, de cada transmissão radiofônica, pode-se deduzir aquilo que não se poderia atribuir como efeito de cada um em particular, mas só de todos em conjunto na sociedade. Infalivelmente, cada manifestação particular da indústria cultural reproduz os homens aquilo que já foi produzido por toda indústria cultural.⁸⁰

Críticas e estudos semelhantes aos de Howe, Adorno e Horkheimer ocorreram em grande escala no século XX e mantêm-se na atualidade. Ainda hoje, culpa-se o aumento da violência e o sadismo de determinados homens ao cinema, à televisão, aos jogos de videogame e diversas outras formas de disseminação de histórias fantásticas. Entretanto, não consideramos a existência de uma relação meramente passiva entre o receptor e o produtor da mensagem. Ainda que exista o desejo da manipulação das massas pela indústria cultural (em determinados momentos com grande êxito, como nos casos do nazismo e do macarthismo), não acreditamos que os veículos informativos por si só sejam capazes de reorganizar uma determinada população à sua maneira. Nesta percepção, confiamos que a relação entre o receptor, ativo no desenvolvimento e manutenção da cultura popular, e o comunicador seja mais complexa, conforme proposta apresentada por Andrew Edgar e Peter Sedgwick:

A atividade das pessoas pode ser identificada em dois níveis. No primeiro, as pessoas são identificadas como produtores da cultura popular (de modo que a cultura popular se torne a cultura folclórica da sociedade industrial). No segundo e mais sofisticado nível, as pessoas são as intérpretes dessa cultura. Usando como exemplo uma teoria de hegemonia, a propagação da cultura de massa não pode ser vista simplesmente como a que introduz uma mensagem para o público, apesar do uso de técnicas industriais de produção e distribuição. Em vez disso, o público interpretará, negociará e se apropriará dos artefatos e textos culturais para uso próprio, e os compreenderá dentro de sua experiência de ambiente e de vida.⁸¹

⁸⁰ HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 174-176.

⁸¹ EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo**. São Paulo: Contexto, 2003. p. 77.

Dessa forma, compreendemos que, para analisar o surgimento, desenvolvimento ou manutenção de qualquer manifestação cultural, faz-se necessário considerar a pluralidade de perspectivas dos indivíduos da comunidade. É fundamental perceber que cada membro que compõe um grupo cultural reúne em si uma série de interesses próprios da natureza humana, que reflete no indivíduo juntamente com a estrutura e a contextualização na qual está inserido. Assim, entendemos que a cultura popular não é capaz de impor ou construir determinada postura, o meio de comunicação de massa serve apenas de instrumento de transmissão de uma ideologia, e cabe aos indivíduos aplicar os filtros necessários para a transformação dela em manifestação cultural. Portanto, o surgimento, pertencimento e manutenção de uma determinada cultura é sempre o fruto de uma necessidade humana que um determinado grupo tem em comum e de um contexto histórico específico.

Essa perspectiva da cultura de massas foi resultado da sensibilidade que iniciou o desenvolvimento acadêmico e a consolidação dos Estudos de Histórias Quadrinhos (*Comics Studies*) nos Estados Unidos há pouco mais de 20 anos. Jeet Heer e Kent Worcester defendem a ideia de que mesmo essa valorização dos estudos de quadrinhos faz parte de um processo cultural:

The rise of comics studies is concomitant with the increases status and awareness of comics as an expressive medium and as part of the historical record. This revaluation is testified to by the commercial and critical success of the graphic novel; the greater attention comics are receiving in museums, galleries, and libraries; and the growing interest in teaching comics in the classroom. A cohort of graphic novels, including *Maus*, *Persepolis*, *Jimmy Corrigan*, *American Born Chinese*, and *Fun Home*, have become standard items on college and university syllabi for courses on memoir, cultural history, postmodern literature, and area studies. The notion that comics are unworthy of serious investigation has given way to a widening curiosity about comics as artifacts, commodities, codes, devices, mirrors, polemics, puzzles, and pedagogical tools. Comics are no longer a byword for banality; they have captured the interest of growing numbers of scholars working across the humanities and historically oriented social sciences.⁸²

A emergência dos estudos de quadrinhos nos Estados Unidos aconteceu no mesmo momento em que os membros da cultura dos quadrinhos decidiram analisar a própria produção, em grande parte, para responder aos críticos. Assim, os primeiros teóricos, em geral fãs, editores, ilustradores e redatores, iniciaram o

⁸² HEER, Jeet; WORCESTER, Kent. Introduction. In: _____ (Ed.). **A comics studies reader**. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2009. p. XI.

resgate da história de uma mídia que acompanhou por vias marginais a história do país. Este capítulo traz um breve histórico do desenvolvimento e a manutenção da cultura de revistas em quadrinhos americana até a década de 1950.

1.1 Surgimento dos quadrinhos

Conceitua-se que as histórias em quadrinhos, da forma como conhecemos hoje,⁸³ tiveram sua origem em 1837 com a publicação *Les Aventures de Monsieur Vieux-Bois*, criada pelo suíço Rudolphe Töpffer. Descoberto em 1998 em Oakland, Califórnia, o livro de 40 páginas, sem balões de fala, mas com textos sob painéis para descrever a história, foi considerado o primeiro livro impresso em quadrinhos, sendo traduzido para diversas línguas, entre elas o inglês, e publicado na Inglaterra em 1841 e nos Estados Unidos em 1842, com o título *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck*, como parte do periódico *Brother Jonathan*, publicado em Nova York desde 1839. Denominada por Töpffer de *la littérature en estampes*, o artista criou uma nova forma de expressão e publicou pelo menos sete outros álbuns com narrativas que incorporavam letras e imagens.⁸⁴ Conforme Randy Duncan e Matthew J. Smith:

One of Töpffer's innovations was that he used the medium of sequential art to tell entertaining fictional stories. Morality tales and propaganda were replaced by slapstick tales of absurdist antiheroes who struggled against the whims of fate. Yet his greatest innovations were not in content, but in form.⁸⁵

⁸³ Há uma grande quantidade de pesquisas que procura determinar a -verdadeira origem das histórias em quadrinhos, remetendo-a ao protestantismo inglês, à Idade Média e até às pinturas rupestres. Já que este é um tema mais distante no que se refere ao assunto tratado aqui, optamos por nos silenciar quanto às origens remotas e trazer à tona apenas as informações referentes à trajetória da mídia no contexto estadunidense.

⁸⁴ GROENSTEEN, Thierry. Töpffer, the originator of the modern comic strip. In: LEFEVRE, Pascal; DIERICK, Charles. **Forging a new medium: the comic strip in the nineteenth century**. Brussels: VUB University Press, 1998. p. 105 et seq.; GABILLIET, Jean-Paul. **Of comics and men: a cultural history of American comic books**. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2010. p. 3.

⁸⁵ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum, 2009. p. 25.

O livros de Töpffer foram publicados nos Estados Unidos até 1877 e, segundo Duncan e Smith,⁸⁶ serviram de inspiração para outros gravuristas, entre eles Gustave Doré, que, em seu primeiro trabalho, *Les travaux d'Hercule*, seguiu o modelo de Töpffer em forma e estilo, mas foi superior na qualidade do desenho.

Na segunda metade do século XIX, a popularidade de livros ilustrados cresceu consideravelmente. Em geral, eles não eram compostos por histórias em quadrinhos, mas influenciaram a percepção de que a imagem auxiliava o produto a se tornar popular. Logo os jornais decidiram investir nesta novidade para atrair as vendas. Surgiu assim o cartum *Hogan's Alley*, criado por Richard Outcault em 1894, para o jornal *Sunday World*, que eternizaria o personagem principal, carinhosamente batizado de Yellow Kid pelos leitores nova-iorquinos. Yellow Kid se tornou um personagem extremamente popular e muito comercializado. Como resposta à popularidade, em março de 1897, foi publicado *The Yellow Kid in McFadden's Flats*, a primeira coleção de histórias em quadrinhos dos Estados Unidos, um álbum de 196 páginas, publicado em preto e branco e vendido a 50 centavos. A reimpressão de quadrinhos de jornais em coletâneas se tornou prática dominante no mercado até 1934.

David Hadju afirma que o primeiro objetivo dessas publicações ilustradas era alcançar as classes mais baixas e aumentar o apelo informativo para o público que não era capaz de ler, ou que não lia inglês, já que, naquele período, Nova York era formada por um grande número de imigrantes. Segundo o autor, a iniciativa fora tão bem-sucedida que, em menos de uma década da criação de Yellow Kid, dezenas de jornais utilizavam a mesma fórmula.⁸⁷

Segundo Gabilliet, a imprensa diária desenvolveu-se drasticamente após a inserção dessa classe trabalhadora urbana – que apreciava muito imagens acompanhando as notícias e, preferencialmente, acompanhada de sensacionalismo – como sua consumidora. O autor afirma que rapidamente a prática foi seguida pelas revistas, que passaram a ser ainda mais ilustradas do que os jornais, e pelas revistas infantis, que perceberam o potencial comercial das imagens. Desse modo, Gabilliet concorda que esse movimento gerou quatro consequências sociais: a formação do gosto do público americano pelo cartum humorístico; a emergência de

⁸⁶ Ibidem, p. 25-26.

⁸⁷ HADJU, David. **The ten-cent plague**: The great comic-book scare and how it changed America. New York: Picador, 2009. p. 9-10.

corporações informais de ilustradores, que posteriormente se tornariam os —pais dos quadrinhos americanos—; a mudança de ilustrações em um único painel para o uso de painéis sequenciais e o surgimento de um mercado de jornais publicados em cores.⁸⁸ A transformação da mídia jornalística causou impacto aos trabalhadores imigrantes de Nova York, que passaram a se sentir incluídos. Conforme Hadju:

In their earthiness, their skepticism toward authority, and the delight they took in freedom, early newspaper comics spoke to and to the swelling immigrant populations in New York and other cities where comics spread, primarily through syndication (although locally made cartoons appeared in papers everywhere). The funnies were theirs, made for them and about them. Unlike movements in the fine arts that crossed class lines to evoke the lives of working people, newspaper comics were proletarian in a contained, inclusive way. They did not draw upon alleys like Hogan's as a resource of reformed expression, as Toulouse-Lautrec had employed the Moulin Rouge, nor did they use Hooligan's clashes with the law for pedagogy, to expose power to the plight of the underclass, as John Steinbeck would utilize Cannery Row. The comics offered their audience a parodic look at itself, rendered in the vernacular of caricature and nonsense language. The mockery in comics was familial — intimate, affectionate, and merciless.⁸⁹

Hadju afirma ainda que, logo que as publicações de quadrinhos em jornais começaram a disseminar-se, uma forte crítica passou a condenar e censurar grande parte do material que circulava pela classe trabalhadora de Lower Manhattan. O motivo inicial dessas críticas está relacionado a aspectos econômicos, pois os quadrinhos estavam diminuindo o mercado para os romances vitorianos e ganhando ainda mais espaço por alcançar o público de imigrantes não leitores de inglês. Entre as críticas, estava a que denunciava o fato de os quadrinhos serem infantilizados e brutais, além de se constituírem em subliteratura, sem qualidade ou sofisticação, e de sua arte ser considerada muito rústica. Para Hadju, entretanto, essas acusações iam muito além das questões literárias ou artísticas. Segundo o autor, havia certa —perseguição social—, pois os críticos condenavam muitos aspectos dos jornais que publicavam esses quadrinhos simplesmente por eles serem produzidos pela e para a classe social mais baixa. Conforme pesquisa do autor, foram poucas as publicações que procuraram adaptar-se à crítica, que, por sua vez, tornou-se quase

⁸⁸ GABILLIET, Jean-Paul. **Of comics and men: a cultural history of American comic books**. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2010. p. 5.

⁸⁹ HADJU, David. **The ten-cent plague: The great comic-book scare and how it changed America**. New York: Picador, 2009. p. 11.

nula quando os eventos da Primeira Guerra Mundial passaram a afetar o cotidiano dos cidadãos americanos.⁹⁰

1.2 O surgimento das revistas em quadrinhos

Como a investida do jornal *Sunday World* demonstrou que os quadrinhos eram capazes de ampliar a circulação dos jornais, logo outros personagens começaram a ser publicados e colecionados. Em 1922, centenas dessas coletâneas de quadrinhos de jornais haviam sido publicadas quando a distribuidora Embee Distributing Company of New York experimentou uma nova abordagem mercadológica no âmbito da arte sequencial. A publicação *Comic Monthly* oferecia as mesmas republicações de tiras, com formato semelhante à anterior, mas com o papel do miolo e da capa de qualidade inferior, permitindo a venda a 10 centavos.⁹¹ De acordo com Gabilliet, a produção de colecionáveis provocou uma mudança mercadológica:

The collections of Sunday pages did not noticeably evolve until just after the First World War. Conversely, the daily strips that appeared in the late 1900s were collected in a radically different format. In 1911, the first collection of Bud Fisher's Mutt and Jeff published by Ball in Boston was a narrow oblong book, 5.75 by 15.5 inches in size—once opened it spread across 30 inches. The Chicago publisher Donahue reprinted Charlie Chaplin daily strips in 9 by 16 inch paperbound books starting in 1917. The absence of rules regarding the format of comics collection seemed to come to an end in 1919, when the New York publisher Cupples & Leon started issuing square-bound paperback books offering fifty-two pages of black-and-white strips for twenty-five cents. A hundred were published between 1919 and 1933. Because such books were less cumbersome than their predecessors, this format proved popular with readers as well as with Cupples & Leon's competitors, who soon adopted the new format. A representative example was *Comic Monthly*, whose twelve issues were published in 1922 by Embee Distributing Company [...].

Such was the situation at the start of the 1930s. Nothing seemed to foreshadow the coming of comic magazines. Since the late nineteenth century, collections of comics had been released by publishers who were used to putting out relatively expensive books – a far cry from daily newspapers that were usually disposed of after being read. The first collections of comics practically never contained any unpublished material simply because they were principally conceived as a means to cash in a second time on contents previously amortized in newspapers. These books

⁹⁰ Ibidem, p. 12-13.

⁹¹ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum, 2009. p. 26-27.

were distributed on a fairly large scale. They were also fixtures of bus or train station newsstands, where parents would buy for their children before long trips. Still, because of their retail price, an average twenty-five to sixty cents, they were commodities marketed for the well-to-do middle class. For working families, purchasing a Sunday newspaper was better value for the money. This is why the appearance of comic magazines took place in three stages: the very first pamphlets collecting reprinted strips were advertising giveaways; soon they became periodical magazines sold on newsstands; finally they began to offer original material.⁹²

Simultaneamente ao surgimento das primeiras revistas em quadrinhos, as *pulp magazines* começavam a ganhar espaço como entretenimento de baixo custo para a classe média e baixa. Essas revistas, compostas de narrativas cruas e adoradas pelo público, auxiliaram no estabelecimento de muitos gêneros da ficção popular norte-americana. Entretanto, no momento em que o mercado tornou-se competitivo, as *pulp magazines* começaram a perder espaço para as revistas em quadrinhos, de modo que diversos publicadores *pulp*, com seus escritores e alguns artistas, procuraram estabelecer-se na nova mídia.⁹³ As *pulp magazines* introduziram heróis como Tarzan (1912) e Zorro (1919), mas suas vendas somente passaram a ser significativas na década de 1930 com a introdução dos chamados "hero pulps". Segundo David Hadju:

Between 1929 and 1934, as Will Eisner and tens of millions of children of early-century immigrants were coming of age, newspaper comics shifted in tone and style. They drew more explicitly from the pulp magazines of the time, such as *Amazing Stories* and *Dime Detective Magazine*, whose formula of sensational adventure stories, dynamically told, had proven appealing to the adolescent boys and working-class men who were also core readers of the comics pages. Chester Gould's *Dick Tracy* appeared as a daily strip in 1931, within a few years of Harold Foster's *Tarzan*, Alex Raymond's *Flash Gordon* (a superior response to *Buck Rogers* of 1929), and Milton Caniff's *Terry and the Pirates*. Their tales of extravagant heroism, physical prowess, and wile gave opulent expression to the fantasies of male adolescence, and the bold but essentially realistic (or literal) artwork of Foster, Raymond, and Caniff conferred upon the comic strips a new kind of legitimacy.⁹⁴

Com personagens dotados de fantasias, identidades secretas e habilidades além do comum, este gênero *pulp* influenciou diretamente as revistas em quadrinhos de super-heróis que surgiriam no final da década. Ironicamente, a popularidade dos

⁹² GABILLIET, Jean-Paul. **Of comics and men: a cultural history of American comic books**. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2010. p. 8.

⁹³ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum, 2009. p. 27-28.

⁹⁴ HADJU, David. **The ten-cent plague: The great comic-book scare and how it changed America**. New York: Picador, 2009. p. 17.

quadrinhos de super-heróis seria um dos fatores que levaria ao declínio das *pulp magazines*.⁹⁵

A produção de revistas em quadrinhos de cunho comercial teve início em 1929 com a empresa Eastern Color Printing Company, em Nova York. A Eastern Color imprimiu *The Funnies*, a primeira publicação da Dell Publishing Company. *The Funnies* era uma publicação de tiras em quadrinhos, com 16 páginas, vendida aos sábados a 10 centavos. O diferencial que immortalizou a publicação como uma das precursoras da revista em quadrinhos moderna foi a utilização de material original, não apenas reimpressão de histórias já consagradas nos jornais. A publicação circulou durante aproximadamente um ano e meio (36 edições), entretanto o cancelamento da publicação não engessou o desenvolvimento da mídia.⁹⁶

Há um consenso entre os pesquisadores de quadrinhos de que o primeiro passo para a consolidação das revistas em quadrinhos como um produto cultural foi resultado da percepção de dois vendedores da Eastern Color, Harry I. Wildenberg e Maxwell C. Gaines. Ao trabalharem com a publicação *The Funnies*, esses dois vendedores teriam percebido na mídia um potencial que poderia ser mais bem explorado: a publicidade; afinal, se os quadrinhos eram um diferencial que ampliava a circulação de jornais, eles poderiam ser utilizados para a venda de outros produtos. Assim, em 1933, ambos produziram a revista *Funnies on Parade* para ser oferecida como brinde na compra de produtos da empresa Proctor & Gamble. Foi a primeira publicação que abandonou o formato tabloide e assumiu o formato de ½ tabloide, utilizado ainda hoje nas publicações americanas. A iniciativa da dupla foi bem recebida por diversas empresas e a tiragem das publicações alcançou 100.000 exemplares. No mesmo ano, a dupla envolveu-se no projeto da revista *Famous Funnies*, publicação que grande parte dos pesquisadores americanos defende como a pedra fundamental da indústria das revistas em quadrinhos.⁹⁷

Relatos de conhecidos afirmam que Gaines inseriu um adesivo de 10 centavos em algumas dúzias de revistas e as entregou a algumas bancas de jornal para testar sua venda. Elas se esgotaram em um final de semana, fato que levou à

⁹⁵ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum, 2009. p. 28.

⁹⁶ Ibidem, loc. cit.

⁹⁷ Ibidem, p. 29; HADJU, David. **The ten-cent plague: The great comic-book scare and how it changed America**. New York: Picador, 2009. p. 21; GABILLIET, Jean-Paul. **Of comics and men: a cultural history of American comic books**. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2010. p. 8-9.

aliança da Eastern Color com a distribuidora American News Company e a disseminar a publicação em todo o país. A revista, que reuniu republicações de tiras de jornais com materiais inéditos de quadrinistas desconhecidos, durou até 1955 e editou um total de 218 exemplares.⁹⁸

O passo seguinte para o estabelecimento da indústria de revistas em quadrinhos ocorreu em 1934, com a fundação da National Allied Publications, pelo major Malcolm Wheeler-Nicholson, que posteriormente se tornaria a National Periodicals Publications, conhecida hoje por DC Comics, uma empresa subsidiada do grupo Time Warner.

Depois de se aposentar da vida militar, o major Wheeler-Nicholson dedicou-se a escrever histórias de aventuras militares e históricas para *pulp magazines* baseadas em suas experiências de vida. Ao observar a fama que as revistas em quadrinhos tinham na época, o major Wheeler-Nicholson decidiu investir na nova mídia e fundar sua própria editora, que começou a publicar somente histórias inéditas. Entretanto, a primeira publicação, *New Fun Comics*, não foi um sucesso de vendas. Sem dinheiro para contratar escritores ou artistas conhecidos, o major Wheeler-Nicholson investiu em novos talentos, a maior parte jovens em busca de trabalho no contexto econômico que ainda sofria com o abalo da Grande Depressão, entre eles dois adolescentes judeus, Jerry Siegel e Joe Shuster, que criaram diversas histórias e personagens para o major, como *Dr. Occult*, *Slam Bradley* e *Federal Men*.⁹⁹

Com baixa vendagem, personagens desconhecidos e falta de confiança no material e no próprio major, diversas distribuidoras se mostravam relutantes em comprometer-se com a National Allied, até que, em sua busca por empresas parceiras, o major Wheeler-Nicholson encontrou-se com Harry Donenfeld e Jack Liebowitz, donos da distribuidora Independent News.

[...] no final de 1935, o major Malcolm Wheller-Nicholson apareceu na porta do Independent News procurando por um distribuidor. Não se sabe com

⁹⁸ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum, 2009. p. 29-30; GABILLIET, Jean-Paul. **Of comics and men: a cultural history of American comic books**. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2010. p. 9-10; HADJU, David. **The ten-cent plague: The great comic-book scare and how it changed America**. New York: Picador, 2009. p. 21-22; JONES, Gerard. **Homens do amanhã: geeks, gangsteres e o nascimento dos gibis**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006. p. 126-127.

⁹⁹ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum, 2009. p. 30; JONES, Gerard. **Homens do amanhã: geeks, gangsteres e o nascimento dos gibis**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006. p. 127-129.

quem ele falou nem quem tomou a decisão, mas o que lhe disseram foi que a Independent iria publicá-lo e adiantar dinheiro da produção sob as seguintes condições: mudar para o -tamanho padrão dos pulps; fazer a revista colorida; lançar uma outra revista em quadrinhos para ter mais espaço nas prateleiras; e aceitar a Donny Press para imprimir as capas.¹⁰⁰

Donenfeld e Liebowitz investiram muito mais capital na editora do major Wheeler-Nicholson do que o aposentado poderia pagar de volta. Assim, quando o major publicou a revista prevista em contrato, *Detective Comics*, já a produziu em parceria com Donenfeld e Liebowitz. Em 1937, para pagar os débitos com os novos sócios, major Wheeler-Nicholson transferiu a National Allied Publications para Donenfeld. Assim, enquanto o aposentado retornou à sua vida de escrever aventuras para as *pulp magazines*, Donenfeld e Liebowitz construíram um novo império baseado nas publicações herdadas e em um novo título, *Action Comics*, que apresentava o personagem favorito dos dois adolescentes judeus.¹⁰¹

O primeiro volume da revista *Action Comics* trouxe a público, em 1939, *Superman*, criado por Joe Shuster e Jerry Siegel, um personagem que sozinho estabeleceria uma identidade para as revistas em quadrinhos americanas.

Superman caught on fast. After a few months, a survey by National Periodicals (later known as DC, as in Detective Comics) found children asking news sellers for its Superman character by name, and the editors started promoting him on every issue of *Action*; by its nineteenth issue, *Action* was selling some 500,000 copies per month, more than four times as much as any other comic. In 1939, National started publishing a comic book named Superman, and the company spun off a syndicated Superman strip. By 1940, Superman comics were selling 1,250,000 copies per month, and the daily strips was appearing in three hundred cities. Newspapers were following the comic books' lead.¹⁰²

Assim como aconteceu com as primeiras histórias e revistas em quadrinhos, o sucesso de Superman incentivou a indústria a criar uma série de outros super-heróis baseados no modelo criado por Siegel e Shuster.¹⁰³ Segundo Hadju, a década de 1940 foi propícia para a mídia, pois o país passava por um crescimento populacional considerável e, naquele momento, a população até 18 anos batia o recorde de 45

¹⁰⁰ JONES, Gerard. **Homens do amanhã**: geeks, gangsteres e o nascimento dos gibis. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006. p. 134.

¹⁰¹ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics**: history, form & culture. New York: Continuum, 2009. p. 30-31; HADJU, David. **The ten-cent plague**: The great comic-book scare and how it changed America. New York: Picador, 2009. p. 28.

¹⁰² HADJU, David. **The ten-cent plague**: the great comic-book scare and how it changed America. New York: Picador, 2009. p. 31.

¹⁰³ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics**: history, form & culture. New York: Continuum, 2009. p. 32-33.

milhões. As crianças compravam cada vez mais revistas em quadrinhos, não apenas de super-heróis, mas qualquer estilo de aventura que aparecesse entre quadros. Com isso, houve uma explosão editorial do gênero de quadrinhos, um salto de 150 títulos, em 1937, para aproximadamente 700 títulos, em 1940.¹⁰⁴ Conforme o levantamento de Duncan e Smith, em 1941 as revistas em quadrinhos produziam 10 milhões de cópias ao mês; já em 1943 totalizavam 18 milhões de cópias mensais, o que representava 1/3 do total de vendas de revistas no país e gerava uma receita de 72 milhões de dólares mensais.¹⁰⁵ Os quadrinhos estavam em um período dourado, cercado pela especulação, experimentação e bons rendimentos financeiros.

1.2.1 A Era de Ouro

Entre os pesquisadores de revistas em quadrinhos norte-americanas, convencionou-se denominar de Era de Ouro o período que começou em 1938, com a criação de Superman, até 1954-1956, quando ocorreu uma série de mudanças de paradigmas na mídia. A criação de Superman é considerada um marco porque o herói apresentava elementos que se tornariam conceitos primários para a definição de um super-herói: missão, poderes especiais, fantasia e uma identidade secreta.

The first Superman story in *Action Comics* #1 presents the major conventions of the superhero genre. *Action Comics* #1 fully employs the primary conventions of mission, powers, and identity. The very first page presents the origin, analogical science, the costume, the dual identity, and the urban setting. Other conventions such as the secret identity, the superhero code, the supporting cast, the love interest, the limited authorities and the super/mundane split emerge in the story itself. Conventions such as the supervillain, the slugfest, the sidekick, the superteam, and continuity would develop over time, but the primary conventions of the superhero genre were present in this single instance, and the genre began full blown.¹⁰⁶

¹⁰⁴ HADJU, David. **The ten-cent plague**: the great comic-book scare and how it changed America. New York: Picador, 2009. p. 33-34.

¹⁰⁵ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics**: history, form & culture. New York: Continuum, 2009. p. 33.

¹⁰⁶ COOGAN, Peter. **Superhero**: the secret origin of a genre. Texas: MonkeyBrain Books, 2006. p. 199.

Inspiradas no sucesso do personagem, iniciou-se uma invasão no mercado de novas revistas em quadrinhos de super-heróis, o que indica que o gênero em formação fora recebido positivamente pelo público, redatores e artistas do ramo. Assim, entre os anos de 1938 a 1945, o gênero dos super-heróis floresceu. Parte do sucesso deste período provém da escolha do roteiro narrativo para o gênero. Segundo Coogan, há uma forte relação narrativa entre as revistas *pulp* e os quadrinhos de super-heróis que demonstram como a harmonia entre o contexto histórico dos Estados Unidos no período e o roteiro narrativo foi essencial para o sucesso dos primeiros super-heróis. O autor afirma que as revistas *pulp* produziam um tipo de entretenimento que atendia às tensões e ansiedades da sociedade que vivia a Grande Depressão. Por meio de ficções apocalípticas que ameaçavam causar grande mudança na ordem estabelecida e das tramas inspiradas no que ocorreu com a sociedade americana após a Crise de 1929, o público se identificava com situações que mostravam as contradições do capitalismo, as conspirações das classes mais altas, a opressão da classe trabalhadora e o constante medo da classe média. As narrativas de super-heróis mantiveram essa relação entre a ficção e a realidade, mas mudaram o foco dos conflitos de classes sociais para a necessidade de manutenção do *status quo* partindo da premissa de que a criminalidade era a causadora dos males da sociedade.¹⁰⁷ Coogan conclui afirmando que:

Superman e Batman both gain official recognition and act in concert with authorities, and in both series the class -otherll is distanced from mainstream society and its alternative social vision is firmly rejected. Superhero comics thus break ideologically with the pulps that preceded them by presenting a world firmly divided between straight and criminal society. This break began in Superman's stories, but intensified as imitators sprung up and the comics publishers, particularly DC Comics, wanted to appeal to children and their parents by presenting moral heroes operating in a moral universe instead of the sometimes murky world of the pulps.¹⁰⁸

Bradford Wright, por outro lado, afirma que depois de Superman surgiu uma variação do estereótipo de herói americano, diretamente relacionado à sociedade pós-industrial, munido de soluções para as tensões urbanas, com todos os aspectos de individualismos, consumismo e massificação que estava presente na vida das pessoas comuns. Para o autor, não há rompimento ideológico, ao contrário, toda cultura popular modifica-se a partir do momento em que ocorre a mudança do

¹⁰⁷ Ibidem, p. 185-187.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 188.

paradigma do herói e teria sido este o grande diferencial que proporcionou a rápida aceitação da mídia:

The distance between the American dream and reality seemed particularly large during the Great Depression. Pervasive scarcity and unemployment frustrated consumption and called into question the Victorian middle-class axiom that success follows hard work. The old heroes seemed out of touch with the suffering millions. [...] Where were the new heroes to be found? They did not emerge - as they did in other nations - from the political extremes, despite the efforts of leftist intellectuals working to forge a radical community vision and right-wing elements enamored with European fascism. Instead, the new heroes in Depression America turned out to be the American people themselves.

From Depression-era popular culture, there came a passionate celebration of the common man. The idea that virtue resided within regular, unassuming Americans found expression in the novels of John Steinbeck, the films of John Ford and Frank Capra, and the compositions of Aaron Copland, as well as in everyman qualities of Warner Brother's Bugs Bunny cartoons and integrated big-bang swing music. Folk singer Woodie Guthrie wrote new nations anthems for the poor and forgotten Americans. Gangsters movies of the early 1930s usurped the Victorian myth of the self-made man and perverted it into a gloriously self-destructive revenge narrative for the common man. Even real-life gangsters like John Dillinger and Bonnie and Clyde captured the imagination and vicarious sympathy of dislocated citizens who appreciated the criminals' assault on financial institutions. Despite their subversive implications, all of these cultural narratives and icons actually worked to fashion a new and more inclusive concept of American identity. They served therapeutic, patriotic, and even conservative cultural ends. For why would the common man rise up to take something that he felt was already in his possession? Franklin Roosevelt's most ardent admirers credit him with forestalling a domestic revolution during the Great Depression. But much of the credit must also go to the powerful sense of shared nation purpose forged by the creators of popular culture.¹⁰⁹

A explicação de Wright do contexto sociocultural da população durante a década de 1930 nos permite compreender com mais facilidade a grandiosa receptividade de Superman. O personagem apresentava características e objetivos que harmonizavam com o que era esperado de um veículo de cultura popular no período, conforme apresenta David Hadju:

Portrayed in Siegel's early stories as the "Champion of the Oppressed", avenging battered wives and vindicating the unduly punished, Superman spoke directly to survivors of the Depression; he was an immigrant (from other planet) himself, and he embodied the Roosevelt-era ideal of power employed for the public good. Children found special satisfaction in Superman, a fantasy adult wholly unlike other adults, perfect in his childlike purity, who wields

¹⁰⁹ WRIGHT, Bradford W. **Comic book nation**: the transformation of youth culture in America. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2001. p. 10-11.

De acordo com Matthew J. Pustz, as crianças fascinavam-se com a fantasia de que a existência cotidiana era utilizada para esconder o interior heroico e poderoso de uma pessoa e suas aventuras. O autor afirma que essa identificação foi tão bem-aceita pelos leitores que se tornou parte da fórmula dos demais personagens em revistas.¹¹¹ Conforme as pesquisas de Duncan e Smith, Victor Fox, contador de Donenfeld, provavelmente percebeu a potencialidade comercial da revista *Action Comics* antes de qualquer outra pessoa na National Allied. Como resultado, ele saiu da empresa e fundou a Fox Features Syndicate, empresa associada ao estúdio gráfico Eisner-Iger Shop,¹¹² e juntos criaram a primeira imitação de Superman, o Wonder Man, publicado na revista *Wonder Comics* #1, em maio de 1939. Nos anos seguintes, a empresa publicou outros super-heróis conhecidos e menos inspirados no modelo de Superman, como Flame e Blue Beetle (conhecido no Brasil por Besouro Azul). Ainda em 1939, a National Allied introduziu no cenário dos quadrinhos seu segundo maior personagem, o Bat-Man (o hífen foi tirado posteriormente), criado por Bob Kane.¹¹³

Wright afirma que diversas editoras seguiram os exemplos bem-sucedidos de Superman e Batman, e rapidamente as bancas de jornais ficaram repletas de heróis com roupas coloridas e histórias fantásticas. O autor explica que havia algumas exceções, como nos casos da Dell Publishing, que entrou no mercado licenciando produtos do Walt Disney e Warner Brothers, e da Fiction House, que publicava personagens fora do padrão, como Sheena, geralmente criados pelo estúdio de Iger.¹¹⁴

Wright aponta que os primeiros super-heróis já promoviam as duas ideologias em voga no período: o New Deal e o patriotismo da Segunda Guerra Mundial. Nas narrativas, era comum encontrar temáticas com críticas ao mau uso do poder (fosse

¹¹⁰ HADJU, David. **The ten-cent plague**: The great comic-book scare and how it changed America. New York: Picador, 2009. p. 30.

¹¹¹ PUSTZ, Matthew J. **Comic book culture**: fanboys and true believers. Mississippi: The University Press of Mississippi, 1999. p. 27.

¹¹² O Eisner-Iger Shop era o estúdio formado por Will Eisner e Jerry Iger, criado em 1937, durante os primórdios das revistas em quadrinhos. Por produzir unicamente essa mídia, era considerado o único estúdio com real experiência no assunto.

¹¹³ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics**: history, form & culture. New York: Continuum, 2009. p. 33.

¹¹⁴ WRIGHT, Bradford W. **Comic book nation**: the transformation of youth culture in America. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2001. p. 18

político ou econômico) e a vitória do ideal de bem-comum sobre os interesses particulares.¹¹⁵ Segundo o autor, o surgimento da Timely Comics (atual Marvel Comics), em 1939, enfatizou essa relação com o cotidiano, e sua principal revista, *Captain America Comics*, tornou-se referência na demonstração do –verdadeiro patriotismoll. Principalmente após Pearl Harbor, os super-heróis passaram a lutar contra os inimigos da nação e a resgatar a ideologia de que ser americano significava defender os ideais de liberdade e democracia.¹¹⁶

¹¹⁵ Ibidem, p. 22-24.

¹¹⁶ Ibidem, p. 40-42

Capítulo 2 – Senso comum e conceitos

There is no way of getting around it: if you are going to look honestly at American comics, you are going to encounter superheroes.

Douglas Wolk¹¹⁷

Atualmente as revistas em quadrinhos pertencem a uma mídia consolidada e os super-heróis ao principal gênero dela. Até o *boom* dos mangás japoneses, por volta do ano 2000, os quadrinhos de super-heróis americanos eram a maioria nas bancas de jornal do Brasil. Nas *comicbook stores* americanas, onde o mangá debutou na metade da década de 1990, mesmo que haja uma seção específica para eles, ainda são os super-heróis nacionais que dominam o mercado.¹¹⁸

Para um cidadão médio americano (ou mesmo brasileiro) não é difícil reconhecer um super-herói. Ainda que o indivíduo não leia revistas em quadrinhos, eles estão presentes nos desenhos animados, no cinema, nos cadernos e mochilas infantis. O indivíduo pode não conhecer o personagem, mas algumas características são tão marcantes, e estão tão fortemente incorporadas culturalmente que a identificação torna-se inevitável. Este é apenas o início da relação entre o senso comum e os estudos acadêmicos da mídia.

Como vimos no capítulo anterior, nas histórias em quadrinhos de super-heróis, o protagonista possui características essenciais que o diferencia, apresentadas nas capacidades sobre-humanas, vestimentas diferenciadas e identidade. Essas categorizações demonstram que aquele personagem possui um destaque, que se trata de uma pessoa especial. Mas, ainda que esses sejam as convenções que definem um super-herói, não são elas que garantem a popularidade ou não do personagem. Acreditamos que o grande diferencial de um protagonista dos demais é muito mais subjetivo, consiste no sentimento que o guia em sua jornada. Ao acompanhar a trajetória dos super-heróis, seja por quadrinhos ou outras mídias, é possível perceber esse sentimento dominador: Superman caracteriza-se

¹¹⁷ WOLK, Douglas. **Reading comics**: how graphic novels work and what they mean. Philadelphia: Da Capo Press, 2007. p. 89.

¹¹⁸ Segundo levantamento da ICv2 Comics, no ano de 2010 os mangás publicados nos Estados Unidos movimentaram 120 milhões de dólares e os quadrinhos de super-heróis 625 milhões de dólares.

por um forte senso de justiça, Batman é perseguido por um trauma causado pela criminalidade, e assim por diante.

O herói apresentado em nosso objeto de pesquisa, Capitão América, segue o estigma do mais patriótico dos super-heróis. Munido de uniforme e arma que remetem à bandeira dos Estados Unidos, ao longo de sua trajetória ele esteve (quase) sempre combatendo o inimigo de sua nação. Para compreender o personagem e a gama de discursos e significados que o acompanha, nesse capítulo aprofundamos alguns conceitos que consideramos essenciais.

2.1 Super-herói

Em 1938, a revista em quadrinhos *Action Comics #1* apresentou um personagem com características inovadoras, nunca antes reunidas em um único protagonista. Clark Kent era um jovem jornalista do interior do Kansas com habilidades singulares: força e velocidade sobre-humanas e pele impenetrável. Desde pequeno, Clark fora educado por seus pais a somente utilizar seus poderes em benefício da humanidade. Para cumprir essa missão, surgiu Superman, o herói que compunha o alter-ego do atrapalhado jornalista. Joe Shuster e Jerry Siegel, criadores do personagem, inconscientemente inauguraram a base convencional do gênero dos super-heróis: os poderes especiais, a missão e a identidade – acompanhada de um vestuário característico¹¹⁹.

Os poderes especiais compõem o elemento mais identificável do gênero dos super-heróis, são as habilidades extraordinárias que os torna superiores aos humanos¹²⁰. Esses poderes especiais podem ter origens diferenciadas: Superman é um alienígena; Batman, um atleta completo, conhecedor das mais diversas artes marciais, excelente detetive e possui armas inovadoras; Hulk provém da personalidade enraivecida de um cientista exposto à radiação; Mulher-Maravilha é

¹¹⁹ COOGAN, Peter. **Superhero**: the secret origin of a genre. Texas: MonkeyBrain Books, 2006. p. 30; DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics**: history, form & culture. New York: Continuum, 2009. p. 222-223.

¹²⁰ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics**: history, form & culture. New York: Continuum, 2009. p. 227.

uma deusa vinda da mitologia greco-romana, e assim segue. Segundo Umberto Eco, o herói com poderes especiais não é uma invenção dos quadrinhos:

O herói dotado de poderes superiores aos do homem comum é uma constante da imaginação popular, de Hércules a Siegfried, de Roldão a Pantagruel e até a Peter Pan. Frequentemente, a virtude do herói se humaniza, e seus poderes, ao invés de sobrenaturais, são a alta realização de um poder natural – a astúcia, a velocidade, a habilidade bélica, e mesmo a inteligência silogisticizante e o puro espírito de observação, como acontece em Sherlock Holmes. Mas numa sociedade particularmente nivelada, onde as perturbações psicológicas, as frustrações, os complexos de inferioridade estão na ordem do dia; numa sociedade industrial onde o homem se torna número no âmbito de uma organização que decide por ele, onde a força individual, se não exercitada na habilidade esportiva permanece humilhada diante da força da máquina que age pelo homem e determina os movimentos mesmos do homem – numa sociedade de tal tipo, o herói positivo deve encarnar, além de todo limite pensável, as exigências de poder que o cidadão comum nutre e não pode satisfazer.¹²¹

A virtuosidade positiva apontada por Eco, que extrapola os limites do possível, é a característica que torna o personagem além de –superll um –heróill. Essa característica está diretamente relacionada à teoria do monomito americano, elaborada por John Shelton Lawrence e Robert Jewett. Os professores, inspirados nos estudos de Joseph Campbell, defendem que a jornada do herói americano deriva dos contos judaico-cristãos de redenção que se difundiram no território, combinado com os valores gloriosos do serviço e da dedicação da vida em prol da comunidade e que os poderes especiais refletem a esperança no divino, numa sobrenaturalidade que a ciência é incapaz de produzir ou desvendar.¹²²

Em determinados aspectos, concordamos com os autores, afinal foram os filhos de imigrantes judeus do Leste Europeu que, nas décadas de 1930 e 1940, se tornaram os primeiros e, posteriormente, os mais importantes criadores de super-heróis. Danny Fingeroth¹²³ defende que essa inspiração se deu porque muitos dos judeus que imigraram aos Estados Unidos no final do século XIX e início do século XX deixaram seus lares devidos simultâneos pogroms, especialmente após o pogrom de Kishinev em 1903. Na idealizada -Terra da Liberdade¹²⁴ eles teriam sonhado com uma nova vida, distante do sofrimento e das perseguições; entretanto

¹²¹ ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 256-257.

¹²² LAWRENCE, John Shelton; JEWETT, Robert. **The myth of the American superhero**. Michigan: Eerdmans, 2002. p. 6-7.

¹²³ FINGEROTH, Danny. **Disguised as Clark Kent: jews, comics and creation of the superhero**. New York: Continuum Books, 2007. p. 34.

perceberam que também não eram tão bem-vindos naquela sociedade e que a xenofobia e o anti-semitismo também estavam presentes ali.

Durante a crise econômica da década de 1930, os judeus encontraram na indústria do entretenimento espaço para trabalhar e para expor suas idéias e opiniões, e isso incluía a indústria de quadrinhos. Para Fingerroth:

[...] the creation of the superhero seems to have been more than a function of the happenstance. The creation of a legion of special beings, self-appointed to protect the weak, innocent, and victimized at a time when fascism was dominating the European continent from which the creators of the heroes hailed, seems like a task that the Jews were uniquely positioned to take on. One might say they were cornered into it. The fantasy of godlike beings who could solve our problems was a cry of hope as well as of despair, as the Jews were the canaries in the coal mine of hate that was Nazism, dounding a simultaneous cry for help and a warning that you could be next.¹²⁴

A utilização dos poderes especiais, seja nos apontamentos de Eco, Lawrence e Jewett ou na análise de Fingerroth seguem a mesma direção: a missão, segundo conceito que define um super-herói, geralmente entendida como dedicar a vida na luta contra o mal¹²⁵. Nesse sentido, Coogan defende que:

[...] The superhero's mission is prosocial and selfless, which means that his fight against evil must fit in with the existing, professed mores of society and must not be intended to benefit or further his own agenda. The mission convention is essential to the superhero genre because someone who does not act selflessly to aid others in times of need is not heroic and therefore not a hero.¹²⁶

Essencialmente, essa é a missão mais conhecida e difundida e o caso que se aplica ao herói que analisamos nessa dissertação. Com ou sem máscara, o protagonista convive com um forte senso de responsabilidade cidadã e amor à pátria. Constantemente abandona seus compromissos pessoais e arrisca a credibilidade do seu ego civil para cumprir uma missão que muitas vezes não lhe foi concebida oficialmente e sem desejar nada em troca, nem os créditos por sua ação heróica.

Entretanto, o conceito apresentado por Coogan aplica-se somente aos super-heróis mais alegóricos, possuidores de perfeição moral conforme a cultura

¹²⁴ Ibidem, p. 17.

¹²⁵ Há diversas discussões acerca do conceito de -bemll e -malll, que não temos intenção de aprofundar nesse momento. Em toda dissertação entenderemos -malll como a ameaça direta ao *status quo* da sociedade em que o herói está estabelecido.

¹²⁶ COOGAN, Peter. **Superhero**: the secret origin of a genre. Texas: MonkeyBrain Books, 2006. p.31.

estabelecida determina, principalmente os primeiros personagens que surgiram no gênero. Se observarmos cronologicamente o aparecimento de super-heróis perceberemos que, conforme nos aproximamos da atualidade, esse conceito se deforma. Por exemplo, em 1972 surgiu o herói Luke Cage, ex-membro de gangue e ex-presidiário, dono da empresa –Heróis de Aluguelll, em que oferecia o serviço de herói desde que lhe pagassem bem. Cage era desprovido do altruísmo, mas ainda assim considerado herói pelas suas façanhas no combate ao mal. Já em 1990, Deadpool deturpou totalmente essa imagem ao se apresentar como um mercenário com apreço à destruição, forte humor negro, que aceitava trabalhos de acordo com seu próprio interesse – comumente definido pela diversão pessoal – e que entedia o pagamento como mera consequência da execução do trabalho, fosse lutando ao lado dos demais super-heróis ou contra eles. Além disso, nem todas as missões de Deadpool resultavam em sucesso, com frequência ele falhava em sua missão ou mudava de ideia durante a narrativa. Diante desses e outros casos, entendemos a missão como fio condutor da narrativa de super-heróis, mas não necessariamente possuidora do cunho prossocial e/ou abnegado.

A terceira característica distintiva do gênero de super-heróis apresentada por Coogan e Duncan e Smith consiste na identidade, composta pelo codinome e o vestuário. Ambos costumam estar relacionados com os poderes do personagem, a atitude ou a uma função determinada a ele¹²⁷. Outro fator importante tanto ao conceito quanto à narrativa está no fato em que a identidade pode ou não ser secreta. Eco, ao analisar o mito do Superman, afirma que:

[...] Narrativamente, a dupla identidade do Superman tem uma razão de ser, porque permite articular de modo bastante variado a narração das aventuras do nosso herói, os equívocos, os lances teatrais, um certo suspense próprio de romance policial. Mas, do ponto de vista mitopoético, o achado chega mesmo a ser sapiente: de fato, Clark Kent personaliza, de modo bastante típico, o leitor médio torturado por complexos e desprezado por seus semelhantes; através de um óbvio processo de identificação, um accountant qualquer de uma cidade norte-americana qualquer, nutre secretamente a esperança que um dia, nas vestes de sua atual personalidade, possa florir um super-homem capaz de resgatar anos de mediocridade.¹²⁸

¹²⁷ COOGAN, Peter. **Superhero: the secret origin of a genre**. Texas: MonkeyBrain Books, 2006. p. 32; DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum, 2009. p. 227.

¹²⁸ ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 248.

Fingeroth, por sua vez, apresenta a função da dupla identidade não apenas narrativa e sedutora ao leitor, mas também possuidora de relação histórica. Sobre a identidade do mesmo personagem, ele afirma:

Of course, the reason the gimmick of dual identity so well for the character and became a basic part of the superhero formula is the fantasy that having a second self touches in all of us. We all want to think there is greatness in ourselves that the world cannot see, or that we cannot allow it to see, that the facades we display in everyday life are just that – masks that society forces us to wear. Underneath the facade, there is limitless possibility. For the immigrant, the dual identity becomes the way to either bridge to, or wall off from, the self we were in the old country. It holds out the possibility that we can invent the new self we hope to become in this new world which we have a reasonable amount of freedom to define who and what we are.

For the Jewish immigrant families like those from which Siegel and Shuster came, the dual identity was more than a convenience. When your history tells you that you can be murdered because of who your parents happened to be, the freedom provided by being able to blend into the mainstream culture is essential to survival. Superman and his dual identity took what could be seen as an act of cowardice, or at best caution, and transformed it into a virtue beyond cleverness.¹²⁹

De acordo com Fingeroth, a identidade secreta envolve o contraste entre o super-herói e sua identidade civil de forma semelhante aos jovens filhos de imigrantes, divididos entre suas origens e seus —eusl americanos. Fingeroth e Arie Kaplan afirmam que nas gerações que viveram naquele período não é difícil encontrar imigrantes ou filhos de imigrantes que americanizaram seus nomes e costumes para se encaixarem na ideologia WASP.¹³⁰ Na indústria de quadrinhos encontramos inúmeros exemplos, dentre eles os próprios criadores do Capitão América: Joe Simon e Jack Kirby, nascidos Joseph H. Simon e Jacob Kurtzberg, e o editor mais popular da Marvel Comics: Stan Lee (Stanley Martin Lieber). Sobre essas mudanças, Kaplan comenta:

It would be easy to say that these people changed their names out of hatred for their own ethnicity. But that just isn't true. Many Jews felt forced to change their names to avoid an overly ethnic name, a name that could unwittingly provoke violence.¹³¹

¹²⁹ FINGEROTH, Danny. **Disguised as Clark Kent: Jews, comics and creation of the superhero**. New York: Continuum Books, 2007. p. 49.

¹³⁰ FINGEROTH, Danny. **Disguised as Clark Kent: Jews, comics and creation of the superhero**. New York: Continuum Books, 2007. p. 46-48; KAPLAN, Arie. **From Krakow to Krypton: Jews and comic books**. Philadelphia: JPS, 2008. p. 26-31.

¹³¹ KAPLAN, Arie. **From Krakow to Krypton: Jews and comic books**. Philadelphia: JPS, 2008. p. 30.

Talvez essa seja uma das razões que justifique porque esta característica era muito mais importante nas primeiras décadas do gênero¹³², quando a grande diferenciação da mídia consistia nos personagens que se apresentavam como criaturas excepcionais interferindo positivamente no mundo das pessoas comuns.

Além das três características básicas que definem o super-herói e seu gênero, indicamos um quarto elemento apontado por Duncan e Smith que consideramos essencial. Alguns super-heróis são acompanhados de um parceiro, geralmente um adolescente com desejo de auxiliar e aprender com o super-herói, que costuma tornar-se seu ídolo. Os autores afirmam que os parceiros tinham dupla função: permitir a identificação de adolescentes com os heróis e estratégia narrativa para evitar monólogos.

The introduction of Robin in 1940 began the rather illogical tradition of adult superheroes taking on teenage sidekicks, often with no powers, in the dangerous fight against the very powerful forces of evil. By many accounts, Robin was introduced to -lighten upll the Batman feature, whose editors were worried that the book might be too intense for some kids. The sidekick was also a convenient device by which writers could have a hero's thoughts expressed in conversation rather than in thought balloons or stilted monologues. Editors and writers hoped the sidekick would provide powerful wish fulfillment for young readers who could project themselves onto the adolescent hero.¹³³

Durante os anos 1940 e 1950 essa prática foi bastante utilizada no gênero dos super-heróis. Na década de 1960 a convenção foi praticamente abandonada, em parte pela inovação da Marvel Comics em transformar adolescentes em super-heróis e pela necessidade de fazer com que os personagens crescessem, o que levou a DC Comics a criar o grupo *Teen Titans* e, posteriormente, permitir que eles se tornassem super-heróis —profissionais com novas identidades.

¹³² Durante a pesquisa não encontramos nenhuma publicação que analisasse a transformação pela qual o conceito passa, apenas constatações de períodos e personagens onde a identidade passa a ser pública.

¹³³ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum, 2009. p. 228.

2.1.1 Surge Capitão América

Assim como no caso da primeira aparição de Superman, narrativa da origem de um super-herói geralmente segue a ordem conceitual do gênero: poderes especiais-missão-identidade. Dentre os diversos exemplos que segue este padrão, podemos citar o grupo Quarteto Fantástico, que surgiu quando os personagens foram afetados por raios espaciais, ganharam poderes e decidiram usá-los em prol da humanidade; a identidade deles é pública, mas são conhecidos por seus codinomes. Há também os heróis do grupo X-Men, possuem poderes por uma alteração genética natural e a sociedade denominou-os de –mutantesll, eles assumem a missão de proteger seus iguais contra o preconceito enquanto impedem que os não-mutantes sejam subjugados pelos mutantes, assim, assumem uma identidade secreta de super-heróis enquanto na civil pregam a igualdade e vivem em harmonia com os não-mutantes. Os exemplos são inúmeros, as exceções menores. Spiderman foi um dos poucos super-heróis do *mainstream* que subverteu essa ordem. Na narrativa o adolescente Peter Parker é picado por uma aranha radioativa e adquire poderes especiais; ele cria uma identidade secreta para ganhar dinheiro em lutas de vale-tudo e posteriormente, arrependido, assume a missão de combate ao crime.

A narrativa da origem do personagem Capitão América também é uma exceção. Ela segue a ordem missão-poderes-identidade, relativamente rara de se encontrar. O personagem foi criado em 1941, em meio ao clima de tensão que a guerra na Europa transmitia para todo o mundo. Os Estados Unidos haviam declarado neutralidade em 1939, mas a imprensa noticiava constantemente os perigos da guerra. A indústria americana crescia e lucrava com a guerra, e no mercado de quadrinhos não foi diferente. De acordo com Wright as revistas em quadrinhos iniciaram sua propaganda de apoio aos Aliados muito antes do governo federal, isso porque grande parte dos artistas era de origem judia ou orientação liberal e expressava a aversão ao nazismo nas publicações.¹³⁴ Foi neste contexto que Joe Simon e Jack Kirby criaram o personagem. Segundo Wright:

¹³⁴ WRIGHT, Bradford W. **Comic book nation: the transformation of youth culture in America**. Maryland: Johns Hopkins University, 2003. p. 35.

Joe Simon conceived the idea for Captain America, and Kirby's art brought it to life. Simon explained that Captain America's origins were consciously political, because "the opponents to war were all quite well organized. We wanted to have our say too." Simon and Kirby used Captain America to wage a metaphorical war against Nazi oppression, anticipating the real American war that they believed was inevitable. Most readers responded favorably, but some isolationists and Nazi sympathizers reacted angrily to Captain America's politics. Simon recalled that "when the first issue came out we got a lot of . . . threatening letters and hate mail. Some people really opposed what Cap stood for". Nevertheless, Simon insisted that he and Kirby "felt very good about making a political statement . . . and taking a stand" against Nazism.¹³⁵

Como o criador Joe Simon aponta, tanto a revista quanto o personagem Capitão América surgiram de uma posição política e com uma missão: combater os nazistas. Na narrativa de origem do personagem (CAC #1, 1941), assinada por Joe Simon e Jack Kirby, encontramos a tríade do super-herói. Nela a missão é dada pelo governo americano, na figura de Franklin D. Roosevelt; os poderes são adquiridos através de uma experiência em laboratório cuja cobaia é um jovem voluntário às forças armadas que fora inicialmente dispensado por seu fraco porte físico e desconhece os efeitos da droga que tomou; por fim, a identidade é criada pelo cientista que conduz o experimento. Em momento algum conhecemos o caráter da pessoa que se transformará no herói, apenas sabemos que ele se assemelha ao que a sociedade vigente espera de um –bom soldado!: permanece em silêncio e cumpre as ordens. Somente nas duas últimas páginas da história que conhecemos a outra identidade do personagem.

Steve Rogers, o homem por trás da máscara de Capitão América, em seu ego não heróico também é um soldado, um voluntário às forças armadas que vive em um acampamento militar. Percebe-se assim que, na concepção do personagem, a identidade secreta somente é incluída por ser um conceito importante para mídia. Ocorre aqui o oposto do caso do Superman. Clark Kent se apresenta como um jornalista que se torna super-herói, enquanto Capitão América primeiro surge como super-herói para depois aparecer em sua identidade original. Na narrativa, o super-herói é um soldado a serviço do Estado, sua missão, poderes, identidade foram fornecidos pelo Estado para que lutasse em favor do mesmo.

Com relação às habilidades extraordinárias, o personagem aparentemente não possui poderes extra-humanos, apenas seu corpo alcançou o limite máximo do desenvolvimento humano.

¹³⁵ WRIGHT, Bradford W. **Comic book nation**: the transformation of youth culture in America. Maryland: Johns Hopkins University, 2003. p. 36.

2.1.1.1 Identidade e uniforme

Na percepção de Nicholas Yanes, o Capitão América é o personagem mais imbuído de patriotismo dos quadrinhos americanos.¹³⁶ Para ele, o maior exemplo disso é a própria história da origem do herói, acompanhada do fato de que ele já surge em sua própria revista em quadrinhos¹³⁷. Entretanto, conforme afirmamos anteriormente, a identificação cultural com os personagens de quadrinhos americanos ocorre com leitores e não leitores. Dessa forma, acreditamos que a primeira identificação do personagem com a nação ocorre visualmente, ao se observar o uniforme.

O uniforme do personagem acompanha as cores da bandeira americana e seus símbolos mais fortes: as listras brancas e vermelhas e a estrela. Essa identificação visual permitiu que, ao longo do tempo, o personagem fosse conhecido como *Star-Spangled hero* e *Star-Spangled Avenger*¹³⁸.

Na cultura americana, a bandeira da nação não é apenas um símbolo oficial do país, ela carrega um grande significado político, social e emocional aos cidadãos. De acordo com Mark Leepson:

Figura 3 - Capitão América em imagem promocional para Upperdecks Marvel VS series. Arte: Ryan Kinnaird.

The question of why the American flag looms so large in social, political and emotional hearts and minds of millions of Americans has several answers. The flag, of course, stands for everything that is admirable in America's political history, especially our democratic form of government and the many freedoms Americans have enjoyed since 1776. It also has served as a

¹³⁶ YANES, Nicholas. Graphic Imagery: Jewish American Comic Book Creators' Depictions of Class, Race, Patriotism and Birth of the Good Captain. In: WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero**: critical essays. North Carolina: McFarland, 2009. p. 56.

¹³⁷ Na década de 1940, a maioria das revistas de super-heróis possuíam títulos genéricos, como *All Star Comics*, *Action Comics* etc. Essas revistas possuíam um conjunto de histórias de diferentes heróis e, somente quando estes se destacavam, ganhavam um título próprio.

¹³⁸ Identificação utilizada quando se refere à participação do Capitão América no grupo dos Vingadores (*The Avengers*).

unifying symbol for a relatively young nation made up predominantly of immigrants. And, it has been argued, the near religious fervor many accord to the flag derives from the fact that this nation has neither a state religion nor a royal family.¹³⁹

Conforme o autor aponta, a bandeira, cultivada desde o processo de independência americano, mantém relação direta com os ideais de democracia e liberdade, sendo lembrada em todos os momentos que algum dos dois ideais é ameaçado ou se destaca de alguma forma no país.

Leepson afirma ainda que durante a Primeira Guerra Mundial a bandeira era símbolo predominante nos cartazes de guerra, incluindo os cartazes de recrutamento e de grupos cívicos. As listras e estrelas também estavam presentes nas produções de James Montgomery Flagg, quando fez renascer a figura patriótica do Uncle Sam nos famosos pôsteres de –I want you in the U.S. armyll. Ao final da Primeira Guerra, a bandeira americana foi constantemente utilizada como símbolo na luta contra o comunismo, na primeira –Red Scarell dos Estados Unidos. Durante a Grande Depressão, ainda que a produção de bandeiras americanas tivesse caído mais de 50%, ela ainda simbolizava a fé e coragem dos cidadãos na solução do problema econômico e social do país.¹⁴⁰

Além das cores, listras e estrelas que lembram a bandeira da nação, na frente da máscara do super-herói o grande –All anuncia a origem do personagem. –All de *America*. –All que representa o povo americano. Nas laterais da mesma, encontramos duas pequenas asas. Luciana Z. Chagas¹⁴¹ defende que as asas remetem ao deus grego Hermes, que possuía asas no elmo e nas sandálias e era considerado o mensageiro e intérprete dos deuses. A interpretação da pesquisadora, a nosso ver, constitui-se de um excesso. Observando a origem do personagem, não acreditamos que no momento de sua criação tenha existido uma preocupação nesse sentido. Por se tratar de filhos de imigrantes vivendo em um período de tensões e procurando valorizar a cultura local americana, é pouco provável que tenham chegado a este extremo da interpretação do –destino manifestoll. Entendemos as asas na lateral da máscara, em conjunto com o peitoral

¹³⁹ LEEPSON, Marc. **Flag: An American Biography**. New York: St. Martin's Press, 2005. p. 5.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 177-205.

¹⁴¹ CHAGAS, Luciana Z. Capitão América: interpretações sócio-antropológicas de um super-herói de histórias em quadrinhos. In: **SINAIS – Revista Eletrônica. Ciências Sociais**. Vitória: CCHN, UFES, n. 03, v. 1, junho 2008. p. 143.

em forma de penas, uma forma de inserir a simbologia da águia americana no personagem, já que esta também é um forte símbolo para a pátria.

Por fim, temos o escudo, que também contém as listas e estrela. O escudo, inicialmente triangular, foi substituído por seu formato redondo no segundo volume da revista devido sua grande semelhança com a arma utilizada pelo personagem Shield, publicado no momento¹⁴². O escudo constitui-se na principal arma utilizada pelo personagem durante o período analisado nessa dissertação. Em uma análise simples, podemos afirmar que ele representa o ideal de não-violência, em que o personagem somente luta em defesa da nação.¹⁴³

Cap não foi o único e nem primeiro super-herói patriótico. Em janeiro de 1940, na revista *Pep Comics #1*, o personagem Shield já utilizava uniforme com as cores da bandeira americana e lutava contra os vilões do Eixo. Seguindo a fama deste primeiro, em julho de 1940, estreou na revista *National Comics #1*, o super-herói Uncle Sam.¹⁴⁴ Em 1941, após o lançamento de *Captain America Comics*, estrearam muitos outros heróis utilizando uniformes vermelho, branco e azul, dentre os quais destacamos The Defender, Mr. Liberty (posteriormente Major Liberty), Captain Terror, entre outros.¹⁴⁵

Yanes afirma que a razão pela qual o Capitão América se destacou durante a Segunda Guerra Mundial e os outros não obtiveram o mesmo sucesso, é resultado do sucesso das primeiras capas da revista. Segundo o autor:

[...] Captain America's first cover [...] inundates the reader with not only patriotic pro-war imagery, but with imagery clearly showing that the Nazis are America's enemies. [...]

The message is clear; America needs to prepare for war. Not because the country might have to get involved, but because the nation is being actively targeted by the enemy; an enemy who is not a vague foreign threat, but the Nazi regime and its allies.¹⁴⁶

¹⁴² YANES, Nicholas. Graphic Imagery: Jewish American Comic Book Creators' Depictions of Class, Race, Patriotism and Birth of the Good Captain. In: WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero**: critical essays. North Carolina: McFarland, 2009. p. 57.

¹⁴³ SOARES, Jô. Os dilemas do Fantasma e do Capitão América. In: MOYA, Álvaro de. **Shazam!** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 101.

¹⁴⁴ YANES, Nicholas. Graphic Imagery: Jewish American Comic Book Creators' Depictions of Class, Race, Patriotism and Birth of the Good Captain. In: WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero**: critical essays. North Carolina: McFarland, 2009. p. 55-56.

¹⁴⁵ BEAZLEY, Mark (Ed.). **Marvel masterworks**: Golden Age U.S.A. Comics. vol. 1. New York: Marvel Publishing, 2007.

¹⁴⁶ YANES, Nicholas. Graphic Imagery: Jewish American Comic Book Creators' Depictions of Class, Race, Patriotism and Birth of the Good Captain. In: WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero**: critical essays. North Carolina: McFarland, 2009. p. 57.

Percebe-se assim que o encantamento com as capas da revista foram o primeiro passo para o desenvolvimento da série. De fato, a grande inovação é a nomeação clara e direta de quem era o –verdadeiro inimigo da Américall, a relação direta entre a fantasia e o mundo real. De certa forma, acreditamos que o Capitão América se tornou o mais simbólico e patriótico dos super-heróis porque combateu inimigos diretamente relacionados com o mundo real, mas que, devida distância, estavam mais presentes no imaginário do que no cotidiano dos americanos.

2.2 Vilania

Nas revistas de super-heróis, o antagonista é tão importante quanto o protagonista afinal, não há herói sem vilão. Todo grande super-herói – entendemos aqui grande no sentido de principais personagens – possui uma galeria de vilões que o acompanha e que, de tempos em tempos, aparece para comprometer a paz. Segundo Coogan, assim como o herói representa os valores e virtudes de uma sociedade ou cultura, o vilão representa a inversão desses valores. Além de representar, ele também executa essa inversão, causando uma quebra no cotidiano e forçando o herói a agir em defesa da comunidade.¹⁴⁷ Nesse sentido, Duncan e Smith, afirmam que o vilão é mais importante para o enredo do que o herói, pois é ele quem causa o estopim das narrativas:

They [superheroes] typically do not seek to redistribute wealth, change sitting governments, or otherwise alter the existing social order. Supervillains, on the other hand, are out to change the world. They may well aim to take from the rich to give to the poor (albeit themselves) or underseat elected presidents in order to establish new forms of government (again benefiting themselves, presumably as dictators). Such provocative actions call the comparatively passive heroes into action, moving the story forward in exciting ways. Supervillains are active; superheroes are reactive.¹⁴⁸

¹⁴⁷ COOGAN, Peter. **Superhero**: the secret origin of a genre. Texas: MonkeyBrain Books, 2006. p. 61.

¹⁴⁸ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics**: history, form & culture. New York: Continuum, 2009. p. 230.

A partir dessa perspectiva podemos afirmar que os super-heróis assumem um caráter conservativo na luta contra os vilões. Conforme defendem Ariel Dorfman e Manuel Jofré, o herói:

[...] não se opõe ao mundo, não se rebela contra as leis desse universo, mas, pelo contrário, aparece como uma emanção natural e moral dessas tendências, com quem concretiza no plano da aventura os mandatos das normas transcendentais, ou o que permite, com sua força e habilidade, que essas leis possam atuar por conta própria para que o sistema possa mostrar, sem interferências, sua incessante autorregulamentação mecânica. [...] Por isso, a chegada do super-herói é sempre providencial. Só se produz a intervenção quando já foi colocado o primeiro ponto de desequilíbrio.¹⁴⁹

Dessa forma, reconhecemos o super-vilão como o oposto do super-herói: egoísta e cuja busca (independente de qual seja o objetivo) visa satisfazer seus desejos pessoais acima do bem-comum e cujos propósitos geralmente destoam aos da sociedade e cultura em que está inserido. Entretanto, diferentemente dos heróis e super-heróis que são categorizados por suas capacidades físicas, o que diferencia o vilão tradicional do super-vilão consiste na capacidade do mesmo em interferir na sociedade. Um vilão respeitável, —digno da preocupação do super-herói, é aquele cujas ações produzem consequências em grandes proporções, muito além da capacidade de um vilão ordinário, como Galactus que deseja se alimentar do planeta, Dr. Doom que busca governar todo o mundo ou Coringa, cujas ações são geralmente incompreensíveis.¹⁵⁰

Segundo Coogan, por ambicionar muito mais do que um vilão comum, os super-vilões tendem a tornarem-se grandes artistas na criação de esquemas criminosos. Nesse sentido, Coringa, arqui-inimigo de Batman, é o exemplo máximo: ele não possui poderes especiais, mas sua capacidade de instaurar o caos é tão espetacular quanto o show que promove a cada crime cometido. Coogan conceitua a existência de cinco tipos de super-vilões: os monstros – formas bestais que revelam o inverso da humanidade; comandantes inimigos – líderes políticos ou militares, cujo poder é legitimado a ele por ser uma autoridade legal e que tem o domínio dos recursos e o aparato estatal; cientistas malucos – personagens com comportamento obsessivo, cuja realização de um objetivo e métodos pouco

¹⁴⁹ DORFMAN, Ariel; JOFRÉ, Manuel. **Super-Homem e seus amigos do peito**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 51.

¹⁵⁰ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum, 2009. p. 229; COOGAN, Peter. **Superhero: the secret origin of a genre**. Texas: MonkeyBrain Books, 2006. p. 76-77.

ortodoxos o torna extremamente perigoso; gênios criminosos, vilões cujos planos são tão geniais que desafiam aos melhores detetives; e os super-heróis invertidos (*inverted-superhero supervillain*) – vilões com as mesmas características de um super-herói (poderes especiais, codinomes e fantasias), mas sem um grande objetivo e, por isso, podem vir a arrepender-se tornarem-se heróis. A categorização defendida pelo autor está diretamente ligada à missão de cada um dos vilões. Os monstros comumente são criaturas naturalmente destrutivas, que se tornam vilões ao atacar a humanidade e geralmente são comandados por um segundo vilão. Os comandantes inimigos são ideologicamente motivados a conquistar ou subverter as nações ou sociedades com as quais estão em guerra. Os cientistas malucos são dominados pela busca do conhecimento e passam do limite estabelecido, assim causam o mal por estarem dispostos a sacrificar qualquer coisa pelo conhecimento. Os gênios criminosos são dominados pela ambição e desejo de poder. Por fim, os super-heróis invertidos, que Coogan afirma serem os mais complexos, cuja missão provém de um desvio pessoal (seja ele qual for) que o personagem tenha sofrido antes de adquirir seus poderes especiais, em geral uma experiência traumatizante que o impediu de tornar-se um herói.¹⁵¹

A categorização desenvolvida por Coogan representa a essência da vilania nos quadrinhos desde sua origem. Nas narrativas de *Captain America Comics*, observamos com grande frequência o aparecimento de vilões no estilo de comandantes inimigos e gênios criminosos, sendo que também há monstros e cientistas malucos em menor escala e, no período estudado, nenhum caso de super-herói invertido.

2.3 A narrativa e o leitor

A relação entre a ação do vilão e a reação do herói aponta que a vilania é basicamente responsável por trazer a novidade necessária para as revistas em quadrinhos de super-heróis manterem-se em publicação. Sendo o super-herói tão

¹⁵¹ COOGAN, Peter. **Superhero**: the secret origin of a genre. Texas: MonkeyBrain Books, 2006. p. 61-78.

superior aos homens ordinários, a constante criatividade na criação e na ação dos super-vilões que torna a narrativa interessante ao leitor. Coogan defende que:

In a narrative sense, villains are proactive and heroes are reactive. The villain's machinations drive the plot. The hero reacts to the villain's threat, which justifies the hero's violence. But on a generic level, the villain is reactive; that is, supervillains are created in reaction to the hero's ability to defeat ordinary criminals in order to create narrative tension.¹⁵²

Percebe-se assim que, nas narrativas, a excepcionalidade do herói faz com que sejam necessários desafios diferentes para que se possa almejar a sua derrota. De certa forma, ela justifica o surgimento das galerias de vilões, com inúmeros e diferentes antagonistas de cada super-herói.

O contínuo relacionamento entre heróis e vilões define o ciclo que se tornou a fórmula narrativa nas publicações do gênero: o monomito do super-herói americano. A teoria do monomito americano, elaborada por John Shelton Lawrence e Robert Jewett¹⁵³ define a seguinte estrutura narrativa:

1. a comunidade é ameaçada;
2. o órgão público responsável (polícia, governo etc.) não consegue resolver o problema;
3. o super-herói aparece e assume a responsabilidade;
4. o super-herói vence a batalha e restaura o *status quo* que fora temporariamente interrompido;
5. o super-herói retorna ao esconderijo.

A estrutura aparentemente simples representa a grande maioria das narrativas desde a origem até o momento, mas o mesmo não se pode dizer do enredo que as preenche. Duncan e Smith definem três grandes estilos narrativos para as histórias em quadrinhos: narrativa simples, em que a estrutura da história gira em torno de um problema central e finaliza com a resolução desse problema; narrativa complexa, em que a trama é expandida para histórias anteriores, desenvolvimento dos personagens e outras tramas que acontecem

¹⁵² COOGAN, Peter. **Superhero**: the secret origin of a genre. Texas: MonkeyBrain Books, 2006.

¹⁵³ LAWRENCE, John Shelton; JEWETT, Robert. **The myth of the American superhero**. Michigan: Eerdmans, 2002. p. 6.

simultaneamente; e a antinarrativa, história em que os elementos não se reúnem para gerar uma trama compreensível.¹⁵⁴

Durante os primeiros anos da mídia, o estilo que imperou nas revistas em quadrinhos de super-heróis foram as narrativas simples, cujas histórias possuem princípio, meio e fim no mesmo volume da revista. No caso das histórias em *Captain America Comics*, conforme veremos no próximo capítulo, o fim da narrativa geralmente vem acompanhada da morte do antagonista. Esse modelo narrativo se manteve até a década de 1960, quando ocorreu uma –revolução narrativa que inicia, entre outros, o processo de narrativas complexas.

¹⁵⁴ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics**: history, form & culture. New York: Continuum, 2009. p. 129.

Capítulo 3 – Herói em tempos de guerra (1941-1946)

There is nothing like a war to concentrate the minds of citizens on the meaning of patriotism, national identity, and political obligation.

Robert B. Westbrook¹⁵⁵

Em 04 de julho de 1776, o Segundo Congresso Continental, reunido na Pennsylvania State House na Filadélfia, aprovou a Declaração de Independência, que oficialmente separava os laços entre a Coroa britânica e suas colônias na América. O documento, imbuído de ideais iluministas, declara no segundo parágrafo:

We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness. – That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed, – That whenever any Form of Government becomes destructive of these ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it, and to institute new Government, laying its foundation on such principles and organizing its powers in such form, as to them shall seem most likely to effect their Safety and Happiness.¹⁵⁶

Os princípios de igualdade, dos direitos naturais do homem, da soberania do povo e de direito de revolta da população, construíram na recém-criada nação americana a responsabilidade de defender os direitos dos povos baseada na teoria de ser, desde o início, um governo fundamentado na liberdade. Essa superioridade moral autoinstituída inspirou (e ainda inspira) os governantes dos Estados Unidos a intervir em uma série de situações internacionais, apoiados pela população que compartilha dos mesmos ideais culturalmente incorporados.

Ao final da década de 1930, as investidas da Alemanha comandada por Hitler sobre a Europa representavam uma afronta aos princípios estabelecidos na Declaração de Independência americana. Logo, os Estados Unidos possuíam um bom motivo para entrar no conflito que se alastrava pela Europa: combater o nazifascismo. Conforme Richard A. Primus:

¹⁵⁵ WESTBROOK, Robert B. In the Mirror of the Enemy: Japanese Political Culture and the Peculiarities of American Patriotism in World War II. In: BODNAR, John (Org.). **Bonds of affection: Americans define their patriotism**. New Jersey: Princeton University Press, 1996. p. 211.

¹⁵⁶ DECLARATION OF INDEPENDENCE. In: **The National Archives**. Disponível em: <www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html>. Acesso em: 01 nov. 2010.

The universalist and anti-positivist dimensions of rights discourse during and after World War II were tied to the relationship between certain substantive commitments and the totalitarian regimes in which those commitments were most obviously contravened. During and after World War II, people used the language of rights to support commitments they felt to be important and in need of protection of the individual against the arbitrary power of a police state. Another was to free expression. Perhaps the most important commitment was that against unjust discrimination, especially discrimination by the state against individuals on the basis of race or religion. Armed with a theory of universal or a priori rights, an American could assert that European regimes that contradicted those commitments were in moral error, regardless of the content of their positive law.¹⁵⁷

Entretanto, ainda que o totalitarismo na Europa fosse rejeitado pelos americanos, os Estados Unidos não entraram em guerra de imediato, eles permaneceram neutros até o momento em que foram atacados. A neutralidade não foi uma escolha impensada, a experiência da Primeira Guerra Mundial demonstrou que os países que se mantiveram neutros ao conflito tiveram grande crescimento econômico, seguido de semelhante queda. Naquele momento, optar pela neutralidade significava prever os lucros da guerra e aprender com a história para não sofrer uma nova Depressão. Esta era a justificativa que a população americana recebia, conforme pudemos identificar através da imprensa. No mês anterior ao início da Segunda Guerra Mundial, a revista *Time* declarava em reportagem:

In World War II, if it comes, some nations may avoid fighting. But they will certainly not go untouched. Just as modern warfare is no respecter of lives, soldier or civilian, so it is no respecter of the pocketbooks of neutrals. To every neutral nation that has risen above the level of primitive handicrafts, a world war is an economic explosion. [...]

Subsidizing merchant shipping is the only way that the U. S. can keep its flag on the high seas. In a world war U. S. shipping might become a highly profitable business. Keeping heavy industry, particularly steel, busy is a No. 1 national problem. In a war steel, copper, chemicals, oil would be due for a boom. [...] War gives neutrals a choice between stimulation and stagnation. They can sit at home and count their losses while trade stagnates and costs of living mount. Or they can ride the crest of an economic wave, feeding and arming belligerents—making a gift offering of their wealth as a subsidy to war. They also suffer who do not fight.¹⁵⁸

Como vemos, a guerra, que estava distante dos Estados Unidos em termos territoriais, mostrava-se presente no cotidiano. Havia uma preocupação com o

¹⁵⁷ PRIMUS, Richard A. **The American Language of Rights**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 185.

¹⁵⁸ TIME Magazine. **Background for war: the neutrals**. Originalmente publicado em 14 ago. 1939. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,761839-8,00.html>>. Acesso em: 02 nov. 2010.

desenrolar do conflito, suas consequências econômicas e as atitudes tomadas pelo Terceiro Reich eram questionadas pela mídia de massa. A opção pela neutralidade e as leis que a definiram não afetaram os ideais americanos reproduzidos há mais de 160 anos, e o fato da população estar -impedida de agir não a eximia de se opor ao Eixo. Parte da formação da opinião pública contra o nazismo vinha da divulgação de imigrantes europeus e judeus americanos, ainda assim, Jean Michel Palmier afirma que os imigrantes possuíam muito pouca influência política nos países em que se refugiavam.¹⁵⁹

[...] Hostility towards Hitler's Germany had been widespread since 1933, and is explained by other factors than the émigrés' influence. Jewish-Americans first of all were deeply sensitive to Nazi anti-Semitism, the boycott of Jewish shops, and the racial hatred that the Nazis erected into a system. It was in the large Jewish community that the first antifascist movements capable of influencing public opinion came into being. [...] information on the Third Reich was so common that the American population had no need of the émigrés to know what was going on in Berlin. The majority of press correspondents [...] were violently hostile to Germany and never refrained from distributing to America any information that could help their readers gain an exact idea of the regime's barbarity. Besides, it is impossible to deny that American opinion was deeply pervaded by a spirit of tolerance. The Nazi regime seemed particularly abject and condemnable to it, even before US government made any official pronouncement. The anti-Semitic persecutions, the burned books, the treatment inflicted on intellectuals, artists and academics, seemed hardly imaginable in a civilized country, and it was with a mixture of horror and disgust that mainstream American opinion received information on the Reich. [...] American opinion was always ahead of government policy in its visceral condemnation of Nazism, and it scarcely needed to wait until 1939-40 and the arrival of European refugees to display its hostility to Hitler.¹⁶⁰

A contextualização de Palmier nos permite ter uma ideia de como a imprensa, opinião pública e o próprio governo americano acompanhava os acontecimentos na Alemanha nazista. A partir de algumas reportagens de jornais e revistas da época, confirmamos a afirmação do autor sobre o posicionamento político da grande mídia e como esta utilizava-se de sua influência para abalar a população com as notícias. Esse posicionamento era perceptível também na forma como descrevia os discursos do presidente Franklin D. Roosevelt, que no caso do registro da revista *Time* abaixo, que enaltece a figura do presidente ao enfatizar que a posição de neutralidade da nação ao conflito não deveria afetar o julgamento pessoal de cada cidadão americano.

¹⁵⁹ PALMIER, Jean Michel. The émigrés in wartime America. In: **Weimar in exile: the antifascist emigration in Europe and America**. London: Verso Books, 2006. p. 581.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 581-582.

That evening [September 3th 1939] Franklin Roosevelt went on the world's airwaves to state and define historically the U. S. position, to read his preface to a giant human tragedy from which the U. S. people could not possibly be entirely immune.

"In spite of spreading wars I think that we have every right and every reason to maintain as a national policy the fundamental moralities, the teachings of religion and the continuation of efforts to restore peace – for some day, though the time may be distant, we can be of even greater help to a crippled humanity. . . . It seems to me clear, even at the outbreak of this great war, that the influence of America should be consistent in seeking for humanity a final peace which will eliminate, as far as it is possible to do so, the continued use of force between nations". [...]

Finally he acknowledged what all knew to be the fact about himself and probably 99.99% of U. S. citizens: "This nation will remain a neutral nation, but I cannot ask that every American remain neutral in thought as well. Even a neutral has a right to take account of facts. Even a neutral cannot be asked to close his mind or his conscience."

To all ears this was the most striking sentence in the broadcast. [...] Realistic was the Rooseveltian formula, and also dangerous, for it invited Americans to condemn Hitler as loudly as they liked, possibly a first step to fighting him with arms.¹⁶¹

Ao final de 1940, a maior parte da Europa havia sido tomada pelas tropas alemãs. Os Estados Unidos mantinham-se neutros, mas grande parte da população americana – e ousaria dizer mundial – havia escolhido seu lado. Hobsbawn afirma que a Segunda Guerra Mundial foi simultaneamente uma guerra internacional e uma guerra civil.¹⁶² Segundo o autor, ela –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.¹⁶³ Ao menos até o ataque a Pearl Harbor, esta era a realidade também nos Estados Unidos.

A partir de 1938, após a publicação de *Superman*, a indústria em quadrinhos cresceu consideravelmente e a quantidade de super-heróis também. Entretanto, por mais que Batman, Tocha Humana e outros tivessem sucesso, nenhum personagem alcançava a popularidade e vendagem de Superman. A busca por novos heróis e vilões era quase uma constante na indústria. Wright aponta que, nesses anos iniciais da mídia, não se sentia necessidade de criar narrativas sofisticadas, pois acreditava-se que somente o super-herói fantasiado lutando contra o que a sociedade

¹⁶¹ TIME Magazine. **The presidency**: preface to war. Originalmente publicado em 11 set. 1939. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,711734,00.html>>. Acesso em: 02 nov. 2010.

¹⁶² HOBBSAWN, Eric J. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 146.

¹⁶³ Ibidem, loc. cit.

declarava incorreto era o suficiente. Assim, as revistas em quadrinhos traziam lutas incessantes contra cientistas loucos, ladrões de bancos etc. e também combatiam a corrupção, o abuso de poder, as corporações gananciosas, além de sempre privilegiar o bem estar comum sobre os interesses individuais de pessoas poderosas.¹⁶⁴ Dessa forma, os criadores das revistas em quadrinhos incorporavam preocupações do cotidiano com histórias fantásticas e servia causas por intervenção governamental a favor dos cidadãos comuns.

No outono de 1940, Joe Simon, então editor da revista *Marvel Comics*, observando o sucesso do herói Shield, elaborou o esboço de um novo personagem com caráter patriótico e que tivesse como inimigo uma grande figura da vida real, Hitler. A ideia, repassada ao diretor de arte, Jack Kirby, e ao dono da empresa, Martin Goodman, foi a aceita de imediato.¹⁶⁵ Surgia assim, o Capitão América, um personagem criado para ser uma resposta à ameaça que Hitler e os nazistas representavam.

O primeiro número da revista, publicado em março de 1941, trouxe o caráter patriótico e a posição política explicitada já na capa (**Figura 4**). O cenário cuidadosamente trabalhado mostra o herói Capitão América – claramente

Figura 4 - Capa de *Captain America Comics* #1, mar. 1941.

identificado por seu uniforme inspirado na bandeira americana – invadindo pela janela o que aparenta ser um quartel general nazista e dando um soco na face de Hitler. Enquanto o herói, munido apenas de seu escudo, encara o inimigo frente a frente; é atacado por armas de fogo disparadas pelos nazistas, que não se arriscam a enfrentá-lo de perto e nem a um combate corpo a corpo. Ao fundo, uma televisão mostra a explosão de uma indústria de munições americana enquanto, atrás de Hitler, há um mapa da América do Norte e um panfleto com planos de sabotagens para os EUA. A composição permite a transmissão

¹⁶⁴ WRIGHT, Bradford W. *Comic book nation: the transformation of youth culture in America*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2001. p. 22.

¹⁶⁵ JONES, Gerard. *Homens do amanhã: geeks, gangsteres e o nascimento dos gibis*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006. p. 253; DANIELS, Les. *Marvel: five fabulous decades of the world's*

greatest comics. London: Virgin, 1991. p. 47.

clara da mensagem, que segue acompanhada de uma breve legenda “Smashing thru, Captain America came face to face with Hitler.”

A primeira narrativa do volume “*Meet Captain America*” inicia-se com a apresentação de um problema já preconizado na capa: agentes nazistas estabeleceram ataques dentro do território americano para sabotar a indústria armamentista nacional. Na primeira página é demonstrada a preocupação com a guerra alcançar os Estados Unidos e jovens são chamados a alistarem-se para garantir a proteção do território. Enquanto isso, sabotadores ingressam nas forças armadas americanas com documentos falsos e explodem uma fábrica de munições. Na página 2 encontramos a personalidade do presidente Roosevelt (não nomeada, mas reconhecível – **Figura 5**) que, ao ser informado das sabotagens pelos militares,

imediatamente toma uma atitude a respeito. Ele chama o chefe do FBI (Federal Bureau of Investigation), que seria o encarregado de um projeto secreto, e exige atitudes emergenciais. Nesta sequência de quadros, além da identificação direta do presidente na narrativa com Roosevelt, chama-nos a atenção a atenção o motivo pelo

Figura 5 - *Captain America Comics* #1, p. 2, mar. 1941.

qual os militares recorrem ao presidente. Aparentemente, toda a corporação militar estaria contaminada por espiões, de modo que eles não conseguem mais controlar a situação. Diante da inabilidade da instituição reguladora, o presidente ironicamente sugere buscar na fantasia popular um super- herói para resolver a questão. Os autores utilizam-se aqui da metalinguagem para fortalecer a proposta de que é necessária a intervenção de uma personalidade com capacidades sobrehumanas, conforme já era o padrão utilizado neste e em outros gêneros cujas narrativas se desenvolvia em torno de um herói.¹⁶⁶ Lawrence e Jewett atestam que:

¹⁶⁶ Lawrence e Jewett (2002) remetem o padrão do monomito à literatura clássica, portanto a proposta narrativa trata-se da releitura contemporânea de um estilo narrativo existente a séculos. Na literatura americana, este gênero teria surgido em 1682, com a impressão de um dos primeiros best-sellers que retratavam os conflitos entre colonos e nativos.

Tales of the American monomyth typically begin and end in Eden-like settings. We see small communities of diligent agrarians, townspeople, or members of a work group together in harmony. Then a disruption occurs, one that calls into question the effectiveness of the institutions designed to cope with such challenges. Because the institutions and their leaders conspicuously fail, the mythic vision dictates with clarity that a superhero must act before any likeness of Eden can be restored.¹⁶⁷

De acordo com Lawrence e Jewett, a necessidade de buscar em super-heróis a solução para alguma questão de difícil solução provém da origem judaico-cristã da população americana e da crença de que está em seu destino a redenção do mundo. Desta forma, as narrativas sempre se iniciam com um período de paz, ou funcionamento normal da sociedade (que os autores definem como “estado de Éden”), que é interrompido por alguma força externa, com objetivo claro de subverter o bem-estar social. A interferência no estado de normalidade é sempre feita por um agente externo, o —outroll, e corrigida por um cidadão aparentemente medíocre, mas cuja virtuosidade o destaca na sociedade local, um herói ou algo que se assemelhe em força, vontade, perseverança e inteligência, a um deus.¹⁶⁸

A organização narrativa observada por Lawrence e Jewett aplica-se a todas os números das revistas em quadrinhos *Captain America Comics* que analisamos nesta pesquisa. Desde a primeira narrativa, a intervenção do personagem Capitão América se dá quando o mesmo é solicitado, quando observa alguma modificação no contexto social em que está inserido, ou quando depara-se casualmente com alguma ação criminal.

Outro aspecto que nos desperta atenção no recorte da página 2 é o quadro

em que o presidente manda chamar o senhor Grover. J. Arthur Groover, apresentado na página 3 (**Figura 6**) como o responsável pelo FBI, possui semelhança tanto no nome, quanto física, com John “J.” Edgar Hoover, diretor do FBI entre 1924 e 1972¹⁶⁹. A relação não é ingênua. O diretor Hoover era conhecido publicamente desde 1936 por combater “atividades subversivas”, como

Figura 6 - *Captain America Comics* #1, p. 3, mar. 1941.

¹⁷⁰ LAWRENCE, John Shelton; JEWETT, Robert. **The myth of the American superhero**. Michigan: Eerdmans, 2002. p. 22.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 22-26.

¹⁶⁹ FEDERAL Bureau of Investigation. **John Edgar Hoover**. Disponível em: <<http://www.fbi.gov/about-us/history/directors/hover>>. Acesso em: 06 jan. 2010.

organizações e indivíduos simpatizantes dos fascistas e comunistas.¹⁷⁰

A inspiração na realidade, apresentada com estes e outros personagens e em muitos momentos ao longo das publicações, proporciona ao leitor relacionar a si mesmo com a ficção, conforme demonstra Gustavo Bernardo, ao analisar a ficção nos romances:

A ficção do romance, provocando suspeitas sobre a realidade de que parte, parece desde o princípio cética. O exercício dessa suspeita é paradoxal: quem lê um romance sabe desde o início que não se trata de realidade mas, ao lê-lo –a sério!, precisa suspender momentaneamente esse conhecimento: precisa suspender sua descrença e então apostar na verdade da ficção. Esse movimento talvez explique porque a ficção é –mais real do que o real!: o leitor investe seu afeto e seu compromisso na invenção da realidade ficcional, porque a “realidade dada” apenas o assola e o assusta.¹⁷¹

Em *Captain American Comics (CAC)*, percebemos que a narrativa segue a mesma proposta de interação com a realidade que os romances analisados por Gustavo Bernardo. Já nas primeiras três páginas, as semelhanças permitem ao leitor a ingressar numa ficção que, talvez, agrade mais aos seus desejos do que a realidade em que ele vive.

Seguindo a narrativa, os militares acompanham o agente Grover a um laboratório secreto onde presenciam a transformação de um jovem voluntário para as forças armadas, que fora dispensado por ser considerado fisicamente inapto, em um homem com o máximo de desenvolvimento físico e psíquico que o corpo humano poderia suportar. O cientista responsável pelo experimento, professor Reinstein¹⁷², dá-lhe o nome de Capitão América, a missão de ser a força de defesa da América e logo em seguida é assassinado por um espião nazista. Este, após assassinar Grover e os demais militares, enfrenta a soldado recém-criado e, durante o combate, morre eletrocutado. A história termina com o personagem Capitão América (posteriormente apelidado de Cap) sendo exaltado por suas ações ao desmascarar espiões e, em seguida, sua identidade é descoberta por um adolescente que mora no campo de treinamento do exército, que ele assume como parceiro (Bucky).

¹⁷⁰ THEOHARIS, Athan G. (Ed.) **The FBI: a comprehensive reference guide**. Phoenix: The Oryx Press, 1999. p. 365.

¹⁷¹ KRAUSE, Gustavo Bernardo. **A ficção cética**. São Paulo: Annablume, 2004. p. 140.

¹⁷² Para alguns autores, dentre eles Fingerth (2007), o professor Reinstein seria uma singela homenagem dos autores ao físico alemão radicado nos Estados Unidos, Albert Einstein.

Além das representações de personalidades públicas, esta primeira narrativa da revista possui outros simbolismos e opiniões políticas. A escolha da temática de espionagem e sabotagem, além de ser uma forma de relacionar o cidadão americano com o inimigo nazista do além-mar, demonstra que havia receptividade da população a um receio dos criadores, e de certa forma, toda a comunidade judaico-americana. Peter Knight afirma que a sabotagem fazia parte de um dos medos dos americanos desde 1915, quando começaram a ocorrer incêndios e explosões suspeitas em estabelecimentos do governo e terminais de suprimentos que seriam enviados para os combatentes na Primeira Guerra Mundial. Segundo o autor, a Alemanha representava um perigo ainda maior nesse sentido, pois os cidadãos responsabilizavam os agentes alemães de terem sabotado a Black Tom Island, no porto de Nova York, em 1917, e causado a explosão de mais de 2 milhões de libras em armamentos estocados no local.¹⁷³ A população não se sentia segura de que os alemães não sabotariam novamente os Estados Unidos, prejudicando assim o apoio dado à Grã-Bretanha.

Quando *Captain America Comics* foi publicada, a indústria cultural já se utilizava bastante da temática da espionagem para universalizar a crítica ao regime nazista. Sheri Chinen Biesen¹⁷⁴ relembra que, antes mesmo de iniciar do conflito, os americanos já consumiam os filmes ingleses que abordavam o a temática da espionagem, entre eles os clássicos de Alfred Hitchcock, *The man who knew too much* (1934), *The 39 steps* (1935), *Secret agent* (1936) e *Sabotage* (1936). Em sua pesquisa sobre filmes *noir* durante a Segunda Guerra Mundial, a autora afirma que logo que a guerra começou os irmãos Warner decidiram —combater a Alemanha com suas próprias armas e conseguiram autorização dos censores para lançar filmes patrióticos com narrativas de espionagem, iniciando assim um período de novas produções temáticas em Hollywood:

In retooling to support America's war effort, as censors tolerated growing screen violence but viewed gangsters as anti-American and potential fodder for Nazi propaganda, Hollywood transformed criminals into more patriotic, guilt-ridden, unstable and self-destructive proto-noir protagonists—a variation on mobsters—combating espionage, sabotage, and fifth columnists; in doing so studios succeeded in evading censorship. [...] Personal sacrifice, sense of duty, and love for America redeemed criminals, adapted as “disguised”

¹⁷³ KNIGHT, Peter. **Conspiracy theories in American history**: an encyclopedia. California: ABC-CLIO, 2003. V. 1. p. 282.

¹⁷⁴ BIESEN, Sheri Chinen. **Blackout**: World War II and the origins of film noir. Maryland: The John's Hopkins University Press, 2005. p. 48 et seq.

gangsters, reformed for the national good to support the cause. Many espionage preludes with -patrioticll crime, paranoid psychology, and subjective noir point of view include a tough masculine psyche simulating combat.¹⁷⁵

De forma semelhante ao cinema, que transformou criminosos americanos em heróis patrióticos, as revistas em quadrinhos criaram fórmulas para inserir a espionagem e o patriotismo em seus enredos. Em *Captain America Comics*, encontramos chamadas aos jovens para alistar-se e auxiliar, da forma possível, seu país. Na narrativa *Meet Captain America*, encontramos duas indicativas, seguidas da chamada ao fã-clube do personagem. A primeira, na página 5, é a própria criação do personagem (Figura 7).

Figura 7 - *Captain America Comics* #1, p. 5, mar. 1941.

Segundo Christopher J. Hayton e David L. Albright, a transformação do jovem franzino na -perfeição humana ll pode ser interpretada em, pelo menos, duas formas: pode representar a própria nação, que de colônia pouco interessante para a Inglaterra se tornara em um grande país; ou o próprio povo judeu, que incorporava a força e o poder dos Estados Unidos para reagir contra a expansão nazista e defender os ideais de liberdade e democracia presentes na ideologia da nação e recebidos pelos migrantes.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Ibidem, p. 49.

¹⁷⁶ HAYTON J. Christopher; ALBRIGHT, David L. O Captain! My Captain! In: WEINER, Robert G. *Captain America and the struggle of the superhero: critical essays*. North Carolina: McFarland, 2009. p. 15.

Entretanto, ainda que o Capitão América aparente ser uma metáfora dos ideais democráticos e libertários, ele também se mostra, desde sua origem, repleto de contradições. Vestido de acordo com a bandeira americana e lutando contra os ideais nazistas, em determinados momentos ele se assemelha muito com seu inimigo. A começar pela aparência física, é um homem loiro, de olhos azuis que se torna um super-soldado como resultado de um experimento e programa governamental. Ele alcançou o máximo da capacidade humana em desenvolvimento físico, mas não possui poderes especiais como os outros personagens, portanto assemelha-se mais a um —humano com capacidades superiores— do que a um herói fantástico como Superman; e a missão de proteger o país na luta contra os nazistas segue a agenda oficial (afinal sua criação fora organizada pelo próprio presidente). Nesse contexto, o personagem aparenta ser uma versão americana da utilização de uma raça suprema em prol da nação — proposta de Hitler. Mas, aparentemente,

Figura 8 - Captain America Comics # 1, p. 8, mar. 1941.

essas associações não foram feitas naquele momento e a fama se fez no herói patriótico.

A segunda singela chamada patriótica aparece na página 8 (Figura 8), quando o adolescente Bucky Barnes descobre a identidade civil do Capitão América. O herói não pede apenas para que o jovem guarde o seu segredo, ele convoca Barnes a ser seu parceiro e assim, criança e adulto se unem por um objetivo comum.

Logo abaixo, há o convite para o próprio leitor da revista se unir aos

"Sentinelas da Liberdade", um fã-clube organizado pela própria editora. Dessa forma, editores e empresa envolvem os leitores da revista em uma posição política abertamente definida e reúne adeptos através do entretenimento.

Nas outras três narrativas que compõem o volume, Capitão América e Bucky combatem o estranho caso de um psíquico que prevê ataques terroristas em território americano; uma célula espiã que assassinava grandes generais das forças armadas e um empresário da indústria de aviação¹⁷⁷ que sabotava os projetos nacionais na esperança de ser recompensado por Hitler quando este invadissem os Estados Unidos.

Captain America Comics foi um sucesso imediato, alcançando quase um milhão de cópias em seu lançamento e mantendo o ritmo de vendas. De acordo com Les Daniels¹⁷⁸, naquele período a revista *Time* vendia cerca de 700.000 exemplares mensais e competia com poucas outras revistas de notícias, enquanto *Captain America Comics* competia com dezenas de revistas em quadrinhos e somente se assemelhava em vendas a *Superman* e *Batman*¹⁷⁹.

Em *Captain America Comics* número 2, publicada em abril de 1941, a fórmula da primeira edição se repete. Na capa, Hitler tem Bucky como prisioneiro e o Capitão América invade o esconderijo para resgatá-lo. Sobre a mesa em frente a Hitler, há um globo mostrando o mapa da América do Norte e a bandeira nazista sobre a localização dos Estados Unidos. É reforçada a ideia de interesse dos nazistas na América. A revista é novamente composta por três narrativas com o personagem Capitão América: *Captain America and the ageless orientals*, *Trapped in the Nazi strong-hold* e *Captain America and the wax statue that struck death*.

A primeira e terceira narrativas são histórias do herói em combates tradicionais, aventuras de combate ao crime que não estão relacionadas com a Segunda Guerra Mundial. Já na segunda narrativa, Capitão América e Bucky lutam diretamente com Hitler.

¹⁷⁷ Esta é a primeira aparição do personagem Caveira Vermelha (Red Skull) que se tornaria posteriormente o arquiinimigo do Capitão América. Em seu debut, Caveira Vermelha é um americano de nome George Maxon que aparentemente morre vítima de sua própria arma.

¹⁷⁸ DANIELS, Les. **Marvel: five fabulous decades of the world's greatest comics**. London: Virgin, 1991. p. 37.

¹⁷⁹ De acordo com Raphael e Spurgeon (2003: 13), em 1941 havia 168 diferentes títulos de revistas em quadrinhos a venda nos Estados Unidos e *Superman* era o recorde de vendas com 1.250.000 exemplares publicados por volume.

A primeira página de *Trapped in the Nazi strong-hold* (**Figura 9**) transmite uma mensagem, talvez, mais ideológica do que a capa. Nela, Capitão América e

Bucky empurram Hitler para dentro de um cesto de lixo. A imagem propõe a ideia de superioridade americana e expõe Hitler ao ridículo. Ele cai no cesto de lixo vítima de um empurrão quase infantil e, além disso, a etiqueta no cesto não diz “trash”, mas “waste”, que transmite a idéia de desnecessário, desperdício. A imagem não introduz à narrativa, ela apenas ilustra e instiga o leitor para a ler a história, que se inicia nos quadros abaixo e seguintes, onde lemos:

Orador – Gentlemen, the time has come when the democracies must stand together. The fate of the world depends on Britain's victory... ... the fate of Britain rests on the financial aid of our own Henry Baldwin!

Figura 9 - *Captain America Comics* #2, p.16, abr. 1941.

Henry Baldwin – I'm a firm believer in democracy, if my money will help beat our enemies I'll give all I can.

Bucky - Now he's what I call a real American!

Steve Rogers – And more of his kind are needed, Bucky! Let's go... Baldwin's leaving!

O diálogo altamente ideológico demonstra novamente a intencionalidade dos autores na formação política dos leitores. O orador clama a união dos países democráticos a favor da Grã-Bretanha, assim como defende a política do momento de auxílio aos ingleses. Quando Bucky afirma que o verdadeiro americano é aquele que apóia o Aliado, nos deparamos com uma dupla crítica: a primeira defende que o patriota americano é aquele que participa e auxilia as decisões de seu país, que defende que se não se pode entrar na guerra, deve-se fazer o que está ao alcance, participar como for possível, o que inclui a doação de bens. Em outra instância, ele critica os que não apóiam a proposta de financiamento à Grã-Bretanha, pois esses não estão de acordo com o ideal de liberdade e democracia defendidos desde 1777, portanto não podem ser considerados filhos da pátria. A narrativa continua com o

personagem Henry Baldwin sendo seqüestrado e enviado para a Europa. Na página 22, Hitler anuncia seu objetivo com o sequestro, em um inglês com forte sotaque alemão:

Figura 10 - *Captain America Comics* # 2, p. 22, abr. 1941.

A colocação de Hitler transmite a ideia de que não existe meio termo, ou você pertence é aliado do império alemão, como Mussolini, ou aliado da democracia, como a Grã-Bretanha. O interessante dessa relação é que os autores mantêm o discurso na proposta de democracia, mesmo que a própria Grã-Bretanha não seja uma democracia *de facto*.

Outro aspecto curioso é que Hitler não deseja o dinheiro de Baldwin para si, mas para Mussolini. Nesse caso, mais uma vez encontramos uma relação direta com a realidade. Era sabido que a Itália não possuía um nível de industrialização suficiente para acompanhar uma economia de guerra naquele período e o país ainda era altamente dependente da importação de quase todos os tipos de matéria-prima necessárias.¹⁸⁰

Continuando a narrativa, Capitão América e Bucky descobrem que um homem vestido como Baldwin irá desfazer o pacto com os ingleses e o desmascara. Em seguida, descobrem que o verdadeiro Baldwin se encontra em um campo de concentração nazista próximo à Floresta Negra, na Alemanha. Eles invadem o campo a tempo de impedirem que Baldwin fosse morto por um tiro de canhão ordenado pelo próprio Hitler e Hermann Göring. Cap e Bucky combatem tanques de guerra, aviões e soldados nazistas, como se todo o exército alemão estivesse contra

¹⁸⁰ SCHREIBER, Gerhard. Mussolini's 'non-belligerence'. In: _____. STEGEMANN, Bernd; VOGEL, Detlef (Orgs.). **Germany and the Second World War**. The Mediterranean, South-East Europe, and North Africa, 1939-1941. V. 3. London: Oxford University Press, 1995. p. 25.

eles. Ao final da batalha, os dois heróis encontram Hitler e Göring escondidos em um armazém (Figuras 11 e 12):

Figura 11 - Captain America Comics # 2, p. 29, abr. 1941.

Figura 12 - Captain America Comics # 2, p. 30, abr. 1941.

Kirby e Simon apresentam Hitler e Göring como perfeitos covardes, que sabem dar as ordens, mas não tem a coragem para combater seus inimigos corpo a corpo. Eles se escondem enquanto os soldados atacam Cap e Bucky e, quando se deparam com a dupla, ambos desejam atacar Bucky, menor e mais jovem. Nesse episódio, podemos ver na figura de Capitão América a representação do próprio poder dos Estados Unidos, que se interferisse diretamente no conflito, sairia vitorioso. Dessa forma, entende-se que Hitler não teria coragem de enfrentar a nação americana de frente, por isso utilizava-se de espiões e sabotagens. Entretanto, mesmo uma criança, um personagem secundário, seria capaz de deter os dois grandes nomes da Alemanha. Após salvar Baldwin, Capitão América e Bucky retornam para os Estados Unidos, e não se sabe o que aconteceu com Hitler e Göring.

Segundo Fingerroth¹⁸¹ o fato de posicionar-se politicamente (contra Hitler) sobre uma questão polêmica do momento era o grande diferencial da revista *Captain America Comics* em relação às demais revistas de super-heróis da época, que mantinham as narrativas de luta contra o crime cotidiano. Entretanto, o autor aponta que o sucesso da publicação nem sempre fora positivo:

The fact that Cap's creators were Jewish wasn't lost on people. -There was a substantial population of anti-war activists . . . [including] the German-American Bund, ll recounts Simon in his book. -They were all over the place, heavily financed and effective in spewing their propaganda of hate . . . Our irreverent treatment of their Feuhrer [sic] infuriated them. We were inundated with a torrent of ranging hate mail and vicious, obscene telephone calls. The theme was 'death to the Jews'. ll New York mayor Fiorello La Guardia stationed police at the company's 42nd Street offices to protect it against the threats from homegrown Nazis, angered by Captain America's comic stories. [...] To take on the Nazis, even in fiction-the cover of the first issue of Captain American famously "Cap" socking Hitler in the jaw, as if he were just another grotesque comic-book villain-in such a direct manner at such a flashpoint in history was, then and now, a courageous act. It was a literal and figurative punch in the face of fascism, and a powerful propaganda tool. After all, it's unlikely that any superhero stories ever affected a real-world crime wave. But Captain America excited hatred from native-born fascists and may well have inspired registration in the U.S. Army.¹⁸²

De fato, nas narrativas do personagem não há a informação explícita da religiosidade do super-herói, esta é a percepção que se tem através dos roteiros escritos. Não sabemos o quão os criadores eram conhecidos a ponto dos leitores

¹⁸¹ FINGEROTH, Danny. **Disguised as Clark Kent: jews, comics and the creation of the superhero**. New York: Continuum Books, 2007. P. 57.

¹⁸² Idem, p. 58-59.

conhecerem a origem judia por trás dos pseudônimos, mas acreditamos que a mesma tenha sido um diferencial na trajetória do personagem.

Por outro lado, essa reação dos simpatizantes ao nazismo talvez seja o motivo pelo qual os números posteriores não têm um discurso ideológico tão forte quanto os dois primeiros, a começar pelas capas, onde raramente se encontrará novamente a figura de Hitler, mas mantêm a temática de luta contra o Eixo.

Todas as narrativas incluídas entre os números 1 e 17 da revista ocorrem em território americano. A localização nem sempre é informada, o leitor compreende que se trata do território nacional pelas ilustrações e por geralmente a narrativa ser iniciada ou encerrada no campo de treinamento onde Steve Rogers encontra-se desde o início. As exceções encontram-se nos números 5, em que uma das narrativas ocorre na ilha de Kunoa, e 15, em que informa que o acontecimento se passa na cidade de Nova York.

A cada volume da revista são publicadas entre três e cinco histórias em quadrinhos e um pequeno conto. Em nenhuma edição todas as narrativas são com o personagem Capitão América. Ele divide o espaço com Father Time, Hurricane, Namor, Human Torch, Secret Stamp, entre outros. Mesmo quando as narrativas são com o Capitão América, nem sempre ele está defendendo o país dos sabotadores nazistas ou lutando contra o Eixo. Há volumes em que nenhuma narrativa relaciona o herói patriota com a Segunda Guerra Mundial, que são os casos de CAC # 8, # 9, # 12, # 17, # 23, # 24, # 25, # 43, # 46 e # 48. Acerca dessa questão narrativa, o editor Stan Lee afirma que era uma questão puramente de mercado:

Timely put out a variety of comicbooks with all sorts of characters. Martin's mandate was to keep the stories simple enough to be understood by young children. All the reading and the countless movies I had seen helped me to dream up the kind of stories he wanted without too much trouble. After all, they were simple plots. We're not talking War and Peace here. In fact, I was probably the ultimate, quintessential hack. If Westerns were popular thing, I wrote Western scripts. If mysteries were what Martin thought would sell, mysteries were what I wrote. The same was true of romance stories, horror tales, teenage humor, whatever. And there were always other competent freelancers to write the scripts I didn't have time to handle.¹⁸³

Lee criou roteiros para diversos títulos da Timely Comics, que permitiu entrar em contato com diversos gêneros diferentes. Nas revistas *Captain America Comics*,

¹⁸³ LEE, Stan; MAIR, George. **Excelsior!**: The Amazing Life of Stan Lee. New York: Fireside, 2002. p. 31-32.

observamos que as histórias que contêm o personagem Capitão América mantêm-se as narrativas simples, conforme o modelo apresentado por Duncan e Smith¹⁸⁴, e nos gêneros de aventura, suspense e horror.

3.1 A representação dos nazistas

Até Pearl Harbor, os principais antagonistas presentes nas narrativas de *Captain America Comics* são os nazistas. De acordo com John Morton Blum, durante a Segunda Guerra Mundial, a população americana não teve dificuldades em odiar os inimigos do Eixo. O autor afirma que, mesmo relutantes em entrar em uma guerra na Europa e em prover asilo aos judeus vítimas do nazismo, desde 1939 a população em geral não demonstrava simpatia às investidas alemãs.¹⁸⁵

A afirmação do autor é compreensível se pensarmos nas diferenças ideológicas entre o nazismo alemão e o liberalismo norte-americano ou, segundo a definição de Benedict Anderson, na concepção de duas nações diferentes, cada uma com sua política limitada e soberana¹⁸⁶, e opostas entre si. Sendo a ideologia nazista opressora de judeus e contrária aos ideais da democracia liberal americana (liberdade, igualdade, individualismo, democracia e respeito à Constituição), sob o olhar dos criadores da revista *Captain America Comics* e, por consequência, de seus consumidores, era necessário combater esse “outro”.

No primeiro ano da revista, antes do ataque a Pearl Harbor, percebe-se que a preocupação dos editores (Joe Simon e posteriormente Stan Lee) esteve voltada para a difusão de críticas ao avanço e à ideologia nazista. As narrativas eram direcionadas a anunciar a necessidade de proteger a população americana das más intenções dos nazistas, sempre dispostos a sabotar os americanos.

No número 3 da revista, encontramos o vilão Red Skull (traduzido no Brasil como Caveira Vermelha) elaborando diversos atos terroristas em território americano

¹⁸⁴ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum, 2009. p. 129.

¹⁸⁵ BLUM, John Morton. **V was for Victory: Politics and American Culture during World War II**. San Diego: Harcourt Brace & Co., 1977. p. 46-47.

¹⁸⁶ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginárias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 32.

enquanto tenta roubar planos secretos do exército. O volume seguinte mostra Capitão América e Bucky combatendo uma legião de falsos mendigos que pediam dinheiro nas ruas para financiar a guerra pelo lado alemão. Em CAC # 5, navios de guerra americanos desaparecem na região do Havaí engolidos por um dragão marinho metálico que na verdade era um grande submarino a serviço do Eixo que tinha a missão de capturar embarcações americanas. No número 7, Caveira Vermelha ataca novamente, desta vez assassinando generais americanos. No décimo volume encontramos a tentativa de espiões nazistas em roubar uma nova arma desenvolvida por americanos e, no volume seguinte, todo um esquadrão do exército americano é substituído por soldados nazistas. Na conclusão desta última narrativa, a diferenciação feita pelos criadores entre as ideologias americanas e nazistas são claramente apresentadas:

Figura 13 - *Captain America Comics* # 10, p. 11, jan. 1942.

O discurso aplicado por Capitão América nos dois últimos quadros atesta a questão da supremacia nacional identificada por Anderson e, através do julgamento de inferioridade do outro, pois a vilã nazista é considerada indigna de ser julgada e condenada pelas leis nacionais. O herói também faz uma comparação entre o

acontecimento presente com as batalhas de Lexington e Concord¹⁸⁷, ocorridas em 1775. Ao retomar um fato histórico de amplo conhecimento, ele reforça a tenacidade da população americana e reafirma a importância dos cidadãos estarem sempre atentos aos passos dos inimigos para proteger a nação.

Nota-se nessa passagem como é explícita essa relação entre a democracia liberal e o patriotismo americano. Para além dos prejuízos políticos e econômicos, Hitler e seus adeptos são considerados inimigos principalmente por desafiar a ideologia que constitui a base da nação americana. Neste sentido, o discurso do herói retoma o que consideramos ser a base ideológica deste primeiro ano de publicação da revista¹⁸⁸, os desdobramentos do –Four Freedoms Speechll que Roosevelt pronunciou ao Congresso em 06 de janeiro de 1941.

[...] No realistic American can expect from a dictator's peace international generosity, or return of true independence, or world disarmament, or freedom of expression, or freedom of religion -or even good business.

Such a peace would bring no security for us or for our neighbors. "Those, who would give up essential liberty to purchase a little temporary safety, deserve neither liberty nor safety."

As a nation, we may take pride in the fact that we are softhearted; but we cannot afford to be soft-headed.

We must always be wary of those who with sounding brass and a tinkling cymbal preach the "ism" of appeasement.

We must especially beware of that small group of selfish men who would clip the wings of the American eagle in order to feather their own nests. [...]¹⁸⁹

Na publicação raramente encontramos o informações sobre o que acontece com os espiões e sabotadores nazistas após o encontro com Capitão América, em geral os heróis deixam a cena do crime e voltam par suas vidas no acampamento

¹⁸⁷ As batalhas de Lexington e Concord foram as primeiras da Revolução Americana. Na ocasião, soldados britânicos instalados em Boston receberam ordens para destruir armas e munições dos colonos que estavam estocadas na cidade de Concord, além de prender Samuel Adams e John Hancock, líderes do movimento de emancipação. A narrativa histórica conta que, tão logo os soldados britânicos deixaram Boston, três homens que estavam de vigia alertaram os colonos do avanço britânico. Samuel Adams e John Hancock, que estavam em Lexington, conseguiram escapar. Os colonos organizaram a milícia, os Minutemen, e encontraram os britânicos em Lexington; nos dias seguintes a batalha seguiu para Concord, mas quando chegaram lá os homens e mulheres da cidade já tinham escondido as armas nas cidades vizinhas e os britânicos destruíram apenas parte do suprimento total dos colonos. O evento é amplamente conhecido pela população americana, que estuda o fato histórico desde o ensino fundamental.

¹⁸⁸ Apesar de publicada em janeiro de 1942, o processo de produção e edição da revista ocorreram anteriores ao incidente de Pearl Harbor, em 7 de dezembro de 1941. A primeira revista elaborada após o ataque é a de número 13, que faz referência ao ataque japonês.

¹⁸⁹ **Franklin D. Roosevelt Annual Message to Congress**, January 6, 1941; Records of the United States Senate; SEN 77A-H1; Record Group 46; National Archives. Disponível em: <www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=true&doc=70>. Acesso em: 11 abr. 2011.

militar. Entretanto, quando o desfecho se apresenta na narrativa, as situações que encontramos são sempre de que os nazistas sofrem -mortes ocasionais, seja por uma explosão causada no local, como no caso acima ou vítimas de suas próprias armas. Em ambos os casos, não encontramos compaixão por parte do herói nem a tentativa de resolver o problema em uma outra forma, como nota-se nas páginas abaixo, pertencentes à narrativa *Captain America and the riddle of the Red Skull*, a última do volume 1 de *Captain America Comics*.

Figura 14 - *Captain America Comics* # 1, p. 44, mar. 1941.

Figura 15 - *Captain America Comics* # 1, p. 45, mar. 1941.

George Maxon, o Caveira Vermelha, posteriormente se tornaria o grande arquiinimigo do Capitão América, o único vilão que nos anos iniciais apareceu em mais de uma narrativa. Maxon, como mostram as páginas acima, era um empresário americano que fora ludibriado por Hitler. Ainda assim, por ser simpático ao ditador, é considerado imperdoável, pois, como anunciado por Roosevelt, os americanos não podem correr o risco de permitir que a ameaça nazista se aproxime do país e permita a entrada da ditadura.

Nestas páginas destaca-se o desprezo com a qual Capitão América trata o vilão, inclusive ridicularizando-o. Logo em seguida temos a cena do suicídio de Maxon, o qual Bucky tenta impedir, mas Capitão América nada faz, e permite que o vilão tire sua própria vida sem remorso algum.

A atitude de desdém do Capitão América nos remete à interpretação de que um homem que trai sua nação é dispensável para a mesma, assim um crime contra ele seria justificado por si só. Capitão América não se preocupa com a morte do homem, ao contrário, ele relaxa e tem a consciência tranquila por ter executado bem sua missão. Dessa forma, entende-se que um indivíduo, ao ir contra os ideais governamentais, perde todos os seus direitos, inclusive o direito à vida.

Quanto à motivação de Caveira Vermelha em promover as sabotagens, a ele é prometido um alto cargo dentro na nova estrutura dos Estados Unidos que ele acredita que existirá quando Hitler conquistar o país. Nota-se que, em momento algum, afirma-se a existência de uma afinidade de Maxon aos ideais nazistas. Ao contrário, ele é movido pelo liberalismo, pois está garantindo seu benefício individual após a derrota de seu país.

As semelhanças entre simpatizantes americanos e nazistas estrangeiros, por sua vez, terminam nessa questão da punição pelos crimes. Ao longo das publicações nota-se grandes diferenciações atitudinais e gráficas na representações dos nazistas em relação aos simpatizantes ao nazismo. Os nazistas estão constantemente envoltos em sombras ou este recurso é utilizado para deixá-los com uma aparência mais feia. Em sua análise sobre a representação gráfica dos nazistas, John E. Moser¹⁹⁰ destaca que, de forma geral, eles são feios; estão sempre vestidos com uniformes; os soldados costumam ser magros, quase indistinguíveis uns dos outros e os líderes se apresentam troncados, com sobrelhas grossas e baixas e face semelhante a um gorila. Os comandantes, por sua vez, são retratados como gordos, carecas e, muitas vezes, usando monóculos. O comportamento dos nazistas é previsível, são todos brutos e em discurso demonstram alguns aspectos centrais da ideologia nazista, ainda que nunca mencione os judeus. Falam em inglês com forte sotaque alemão, o que torna fácil tão aos leitores quanto aos personagens de distingui-los entre na multidão. Eles

¹⁹⁰ MOSER, John E. Madmen, Morons, and Monocles. The Portrayal of the Nazis in *Captain America*. In: WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero**: critical essays. North Carolina: McFarland, 2009. p. 25 et seq.

também são retratados como extremamente cruéis, mas nada que se assemelhasse à realidade que fora descoberta posteriormente (**Figura 16**).

Figura 16 - Captain America Comics # 19, p. 50, out. 1942.

Os campos de concentração nazistas, que aparecem em CAC #19 e CAC #32, são locais onde os prisioneiros são torturados e mal alimentados, sem mencionar câmaras de gás ou genocídios. Segundo Moser, essa —falha na semelhança com a realidade é compreensível, pois os redatores, como a grande maioria da população americana, não tinham ciência da dimensão da crueldade que

existia nos campos de concentração até os prisioneiros começarem a ser libertados nos últimos meses da Segunda Guerra Mundial.¹⁹¹

Moser atenta também para a inaptidão dos comandantes das tropas nazistas ao longo das narrativas, que constantemente atrapalhavam-se ou distraíam-se, dando abertura para um contra-ataque. Durante a pesquisa, notamos que ainda que em determinados momentos os líderes dos vilões tenham o controle da situação, muitas vezes capturando Capitão América e Bucky, eles nunca conseguem chegar perto de alcançar seus objetivos e tendem a, praticamente sozinhos, estragar o plano e morrer ao final da mesma história em que apareceram pela primeira vez. As exceções são duas: Hitler e Caveira Vermelha. Segundo Moser, Caveira Vermelha é uma exceção em todos os sentidos:

Unlike most of the Nazis Cap faced, the Red Skull had a distinctive appearance. Rather than the standard-issue monocle and military uniform, the Skull wore a green jumpsuit emblazoned with the swastika, while a red skull mask covered his face. In fact, in the first issue it was revealed that he was not German – his secret identity was Mr. George Maxon, the owner of an American aircraft corporation who promised to sabotage U.S. war effort in exchange for Hitler's promise that after the war he would receive the post of "Minister of All American Industry" (Simon, "The Riddle of the Red Skull," CAC 14). It is perhaps this fact that explains why the Red Skull was so much more competent than the other Nazi villains.[...] ¹⁹²

Assim como todos os outros vilões, Caveira Vermelha falha em suas ações contra a América e constantemente acredita-se que ele morreu no fim da narrativa, mas ele é o único vilão fictício que retorna em outras histórias. A teoria de Moser de que isso se dá por ele ser de nacionalidade americana faz sentido se pensarmos que na proposta de inferiorizar os alemães. Entretanto, houveram muitos outros líderes sabotadores de origem americana que não foram agraciados de retornar às narrativas. Nesse sentido, acreditamos que a escolha do Caveira Vermelha para ser o grande arqui-inimigo se deu mais por predileção dos editores ao vilão do que sua nacionalidade, conforme anuncia Stan Lee:

Now the Red Skull had actually been introduced at the very start of the Captain America series, a short time before I came to work for Timely. Not long afterwards, when I became a script-writer myself, he was one of my very favorite bad guys – the ultimate evil-doer, the villain you loved to hate – and I

¹⁹¹ MOSER, John E. Madmen, Morons and Monocles: The Portrayal of the Nazis in *Captain America*. In: WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero**: critical essays. North Carolina: McFarland, 2009. p. 26.

¹⁹² Idem, p. 27-28.

shared this conviction with most of the Captain America fanatics in the wonderful world of fandom. I've no idea how many stories have been based upon our red-white-and-blue Sentinel of Liberty fighting to foil the mad machinations of the fiend in the crimson skull mask, but it would take an electronic calculator with a brand new battery to accurately tally them all.¹⁹³

Nenhum dos autores que localizamos teoriza acerca dos reaparecimentos do personagem de Hitler na revista ao longo dos anos. Aparentemente seria uma conclusão natural que ele aparecesse de tempos em tempos para enfatizar a relação com a realidade proposta pela revista, apesar de, conforme atesta Moser, haver sempre a dúvida editorial se Hitler estaria vivo quando a revista fosse publicada.¹⁹⁴

Após a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, os nazistas passaram a dividir o espaço de –grande inimigo da nação– com os japoneses e tornou-se comum encontrar uma alternância entre os inimigos nas narrativas, assim como um maior apelo político. Uma vez anunciado oficialmente o lado que os Estados Unidos estavam na guerra, havia uma liberdade maior para críticas e difusão ideológica na revista, conforme encontramos no volume 15, publicado em junho de 1942:

Figura 17 - *Captain America Comics* # 15, p. 4, jun. 1942.

¹⁹³ LEE, Stan. **Bring on the bad guys**. New York: Marvel Comics, 1998. p. 128.

¹⁹⁴ MOSER, John E. Madmen, Morons and Monocles: The Portrayal of the Nazis in *Captain America*. In: WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero**: critical essays. North Carolina: McFarland, 2009. p. 25.

Figura 18 - Captain America Comics # 15, p. 5, jun. 1942.

Figura 19 - *Captain America Comics* # 15, p. 6, jun. 1942.

Como podemos notar, a sequencia inicia-se com o enaltecimento da figura da Estátua da Liberdade, grande representante dos ideais americanos, especialmente em tempos de guerra em que, como se podia perceber nos desdobramentos da guerra na Europa, perder a guerra significava perder a liberdade. Em seguida, o grupo de simpatizantes nazistas prepara seu plano. Na mesa de um dos conspiradores, a imagem de Hitler no porta-retrato demonstra um contraponto com a Estátua da Liberdade na página anterior; enquanto os americanos têm uma predileção por símbolos que representam ideais, os nazistas são fanáticos por um

líder humano. Para uma sociedade que fora fundada sob ideais religiosos, mais que isso, sob ideais protestantes que criticava o culto às imagens do catolicismo, o retrato de Hitler na mesa do conspirador demonstra o culto a uma personalidade, que como toda e qualquer figura humana, é repleta de falhas e pecados, indigna de ser cultuada. Pela primeira vez na revista encontramos discursos pró-nazistas entre civis que, a princípio, é duramente reprimido por Steve Rogers e, posteriormente, observado por ele. Acerca dessa narrativa, destacamos três aspectos nessas páginas: a origem do discurso, a repressão pela força e a mensagem para combater quaisquer movimentos pró-nazistas.

Primeiro dá-se a entender que os manifestantes, ou simpatizantes do nazismo, não são de origem americana. O líder do movimento (gordo, careca e com monóculo), fala em inglês fluente com os indivíduos que colocarão o plano em ação, enquanto, quando fala com seu correspondente, apresenta o inglês com forte sotaque alemão. Essa questão linguística demonstra como os sabotadores, após o início da guerra, são considerados de forma mais acurada. Eles podem estar em qualquer lugar, presentes em qualquer sociedade, inclusive na grande Nova York, e agora somente poderia-se distingui-los por seu discurso. Entretanto, novamente parte-se do pressuposto de que qualquer simpatizante ao nazismo não é realmente americano.

No segundo momento, vemos Steve Rogers retirando o discursador à força do palanque e agredindo-o fisicamente. Aqui encontramos a grande contradição: na denominada “Terra da Liberdade”, sobre o solo da grande representante, o direito de liberdade de expressão é desrespeitado porque o personagem não concorda com o que o homem anuncia. Por fim, a conversa de Steve e Betty sobre como esses discursos que devem ser combatidos demonstram a nova relação com que se cria com os simpatizantes ao nazismo após a entrada dos Estados Unidos na guerra. Toda essa montagem possui um caráter muito mais pedagógico do que nas publicações anteriores. Segundo John Morton Blum, essa mudança se deu pela propaganda que passou a ser divulgada acerca do inimigo:

[...] The Nazis, for their part, had been consistently loathsome for many years before December 1941. To be sure, Americans were reluctant to enter the war in Europe or to provide asylum for Jewish victims of Nazi terror, but from 1939 forward their sympathies lay preponderantly and increasingly with Germany's foes. The private propaganda of war years derived from those existing attitudes, as well as from perceptions of actual circumstances, while it

simultaneously strengthened the resulting biases. In the climate that developed, loftier purposes of the war ordinarily got lost. In 1942 nine of ten Americans could name no provisions of the much publicized Atlantic Charter. A majority admitted they had no "clear idea of what the war was about", a confession that still affected two Americans in five as late as 1944. But few questioned the need to fight. The enemy in Europe and Asia had embarked upon a "rampage of destruction" Nazism was -an aggressive force that had to be stopped."¹⁹⁵

A propaganda patriótica pedagógica não se apresenta somente em pequenos discursos ao longo da revista, ela se mostra também na forma de publicidade de incentivo à guerra e em narrativas praticamente educativas. Moser destaca que, em todos os números de CAC, os leitores eram chamados a participar dos esforços em identificar atividades de simpatizantes ao nazismo em suas próprias comunidades, na maioria das vezes através do programa -Sentinelas da Liberdade, apresentado na **Figura 8**. A partir dos resultados de suas pesquisas, Moser afirma que aparentemente a campanha era um sucesso, pois, simultaneamente ao sucesso da revista, os postos policiais começaram a receber inúmeros telefonemas com denúncias de vizinhos suspeitos e possíveis traidores.¹⁹⁶

Nicholas Yanes atenta que os criadores da revista em quadrinhos tiveram bastante cuidado para diferenciar alemães e nazistas, mantendo o foco naquele que eles consideravam ser o verdadeiro inimigo. Segundo o autor, ainda que após 1941 os Estados Unidos estivessem em guerra contra a Alemanha, os americanos sabiam que não estavam em guerra contra todos os alemães ou contra os descendentes de alemães, o inimigo era o fascismo e seus simpatizantes. Dessa forma, desenvolveram-se na revista os arquétipos acima mencionados, que encorajavam a crítica ao nazismo e a guerra contra a Alemanha, mas sem prejudicar potencialmente os germano-americanos.¹⁹⁷

¹⁹⁵ BLUM, John Morton. **V was for Victory**: Politics and American Culture during World War II. San Diego: Harcourt Brace & Co., 1977. p. 45-46.

¹⁹⁶ MOSER, John E. Madmen, Morons and Monocles: The Portrayal of the Nazis in *Captain America*. In: WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero**: critical essays. North Carolina: McFarland, 2009. p. 28.

¹⁹⁷ YANES, Nicholas. Graphic Imagery: Jewish American Comic Book Creators' Depictions of Class, Race, Patriotism and the Birth of the Good Captain. In: WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero**: critical essays. North Carolina: McFarland, 2009. p. 61.

3.2 A representação dos japoneses

Yanes afirma que o mesmo cuidado de diferenciar os alemães dos nazistas não ocorreu com os asiáticos, em especial com os japoneses, que nunca foram desenhados de forma positiva nas revistas em quadrinhos e, quando eles não eram vilões, eles eram definidos como incompetentes.¹⁹⁸ Moser, por sua vez, informa que após Pearl Harbor os japoneses não eram representados como humanos em nenhum dos meios de comunicação popular. Segundo o autor, eles sempre eram desenhados como formas bestiais, com garras e caninos.¹⁹⁹

Na análise de Robert B. Westbrook, essa diferenciação dos inimigos se dá, em grande parte, pela proximidade que os americanos possuem com as nações que estão combatendo; quanto mais distante e diferente for a cultura do outro, mais forte será a sensação de patriotismo e necessidade de reafirmação da identidade nacional.²⁰⁰ Nesse sentido, o autor afirma que nenhuma cultura foi tão desafiadora de ser compreendida pelos americanos durante a Segunda Guerra Mundial quanto a japonesa:

[...] The Nazis were bad Germans, to be judged by the standards Americans shared with good Germans, but the Japanese were another matter. They were, as an entire people, living in a different ethical universe from Americans. There could be no distinctions between good and evil Japanese because good and evil did not mean the same things to the Japanese as they did to Americans (and good Germans).²⁰¹

Segundo Westbrook, desde a fundação dos Estados Unidos tinha-se muito claro que os princípios da identidade nacional americana possuíam suas origens nos conceitos clássicos de liberalismo. O nacionalismo de outras nações era possível de ser compreendido através das semelhanças e diferenças entre a base ideológica delas e do formato americano, pois a denominada —natureza das nações— era fundada em direitos considerados universais, dentre os quais se assemelhavam aos ideais de liberdade, igualdade, individualismo, democracia e obediência à

¹⁹⁸ Ibidem, p. 60.

¹⁹⁹ MOSER, John E. Madmen, Morons and Monocles: The Portrayal of the Nazis in *Captain America*. In: WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero**: critical essays. North Carolina: McFarland, 2009. p. 25.

²⁰⁰ WESTBROOK, Robert B. In the Mirror of the Enemy: Japanese Political Culture and the Peculiarities of American Patriotism in World War II. In: BODNAR, John (Org.). **Bonds of affection**: Americans define their patriotism. New Jersey: Princeton University Press, 1996. p. 211.

²⁰¹ Ibidem, p. 212.

Constituição. Entretanto, o entendimento de uma nação fundada a partir de um longo processo histórico, que envolvia uma tradição comunitária de antecessores, experiências, linguagem, cultura, etnia e religião não era fácil de ser absorvida.²⁰² Ainda que, conforme afirmou Blum, grande parte da população americana não soubesse do que a guerra se tratava, era clara a razão pela qual eles lutavam, a população sabia quais princípios deveria defender e quais eram suas obrigações políticas; mas era muito mais difícil de determinar as razões para combater um inimigo que não compartilhava de ideais semelhantes. Westbrook afirma que:

War, the greatest test of political obligation, has put a liberal nation such as the United States at something of an ideological disadvantage in mobilizing its citizens to fight. Unable to draw on the strong arguments for political obligation available to the leaders of nonliberal nations, American political leaders have often attempted to mobilize their citizenry with appeals to ethical values transcending any particular political community (the supposedly universal ideals of liberal democracy) or to nonpolitical private moral obligations. The state appears not as the embodiment of a particular community but as either the guarantor of human rights or the protector of an essentially private sphere.²⁰³

Segundo Westbrook, após o início da guerra, jornais e revistas americanos tentaram explicar o nacionalismo japonês para seus leitores, mas, sem sucesso, acabaram disseminando a ideia de que na sociedade japonesa imperava um coletivismo tão extremado que a população era privada de individualismo e que todas as famílias japonesas deviam obediência cega ao imperador, pois este era considerado e idolatrado como um deus.²⁰⁴

Linda Holtzman, por sua vez, relata que a representação visual pejorativa dos asiáticos teve início bem antes do conflito. Segundo a autora, que estuda mídias audiovisuais, nos filmes mudos americanos os asiáticos já eram estereotipados de —perigo amarelo, rótulo que foi muito mais divulgado após o Immigration Act de 1924. Holtzman afirma que não havia diferenciação entre as nacionalidades; coreanos, chineses ou japoneses eram considerados asiáticos como se fossem uma cultura e etnia única. Por fim, a pesquisadora demonstra que o ataque japonês a Pearl Harbor reforçou nos americanos uma sensação de inimizade que, no cinema, era apresentada com japoneses atacando navios da Cruz Vermelha, crianças, e executando torturas. Ela conclui que:

²⁰² Ibidem, p. 213.

²⁰³ Ibidem, p. 214.

²⁰⁴ Ibidem, p. 215-217.

There is no direct evidence of how these media depictions could prompt or justify internment of Japanese American citizens during World War II. Yet, these films repeatedly portrayed a dehumanized, monolithic, and thoroughly evil series of fictional Japanese characters. [...] During this period surrounding World War II, there were no complex, sympathetic Japanese or Japanese American characters in film. Regardless of the intent of the filmmakers, the combination of this film and newspaper coverage of the evil “Japs” constituted U.S. propaganda that influenced the American public’s opinion and fear of anything or anyone with Japanese heritage.²⁰⁵

A representação desumanizada de asiáticos apresentada nos filmes que Holtzman analisou aparece também em *Captain America Comics*. A primeira aparição de asiáticos na revista ocorre em CAC # 2, na narrativa –Captain America and the Ageless Orientals Who Wouldn’t Die. Na história, um banqueiro americano descobre nas montanhas do Tibet criaturas gigantes, denominadas Orientais²⁰⁶, dotadas de força e velocidade, que não podiam ser feridas e somente morriam se atingidas por um som muito alto. Os Orientais se submetem ao banqueiro porque ele sabe como matá-los e, nos Estados Unidos, assaltam outros bancos. Ao longo da narrativa Cap descobre que os Orientais são manipulados, mas não toma atitude para defendê-los, ao contrário, a narrativa termina com a morte do banqueiro e das criaturas. Na percepção de Yanes, essa história já indicava qual seria o tratamento que a revista daria aos asiáticos, apresentando-os desde o início como humanóides, não como humanos.²⁰⁷

Para Yanes, a representação visual dos japoneses mais ofensiva naquele período foi a publicada em CAC # 6, no mês de setembro de 1941. Na narrativa “Meet the Fang”, um agente de uma nação agressora asiática (não nomeada) recebe a incumbência de impedir um representante chinês de pedir empréstimo ao governo americano. Mas para o vilão, apenas o sequestro do chinês e seu acompanhante não é o suficiente, como vemos na página 22:

²⁰⁵ HOLTZMAN, Linda. Stories of Race in Popular Culture. In: _____. **Media messages**: what film, television, and popular music teach us about race, class, gender, and sexual orientation. New York: M. E. Sharpe, 2000. p. 220.

²⁰⁶ Tradução nossa. No original as criaturas são denominadas *Orientals*.

²⁰⁷ YANES, Nicholas. Graphic Imagery: Jewish American Comic Book Creators’ Depictions of Class, Race, Patriotism and the Birth of the Good Captain. In: WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero**: critical essays. North Carolina: McFarland, 2009. p. 61.

Figura 20 - *Captain America Comics* # 6, p. 22, set. 1941.

natural do inimigo oriental. Para Yanes, essa sequência de eventos desnecessários e injustificados possuía apenas um objetivo: apresentar os inimigos asiáticos como seres monstruosos

Figura 21 - Capa de *Captain America Comics* # 13, abr. 1942.

Na reprodução da página vemos o líder, Fang, vestido de vermelho, com uma aparência bestial, com muitas rugas, olhar maléfico e dentes em forma de presas. A princípio ele deseja torturar o representante chinês, Chan; depois, com a captura da agente do serviço secreto americano, Betty Ross, decide assassinar a todos. Não há razões explícitas para tortura e assassinato, não se busca nenhuma informação ou fora ordenada a morte, elas se apresentam na narrativa como pura consequência da maldade

Após essa narrativa, a próxima em que se apresenta o inimigo asiático é a primeira revista elaborada depois do ataque a Pearl Harbor. Na capa de *Captain America Comics* # 13, temos claramente uma declaração de guerra do herói aos japoneses. A capa produzida por Al Avison faz uma releitura da capa do primeiro volume, criada por Jack Kirby, em que Capitão América aparece socando a face de Hitler. A imagem central mostra Cap e Bucky saindo dos Estados Unidos em direção à Ásia. Percebemos aqui a falta de diferenciação entre asiáticos e japoneses

apresentada por Holtzman, pois abaixo não está representada a bandeira do Japão, mas sim uma mais genérica, com as cores vermelha e amarela, que remetem ao Oriente. Destaca-se também o selo “Remember Pearl Harbor”, justificando ao leitor a apresentação direta do novo inimigo e a fala de Cap, incentivando a revanche.

Na primeira narrativa deste volume, “The league of the unicorn”, Capitão América e Bucky enfrentam uma sociedade secreta de japoneses, instalados nos Estados Unidos, que agem assassinando seus inimigos acertando as vítimas pelas costas com um cifre artificial de unicórnio. Ao atacar sempre em bando, pelas costas, e utilizar mulheres como escudo, transmite-se a ideia de total covardia dos japoneses, traçando assim um paralelo com o próprio país, que fora atacado sem aviso e em um ponto frágil da nação.

Com a ascensão dos japoneses ao status oficial de inimigo, nem mesmo Caveira Vermelha foi poupado da campanha. No número 16 da revista, publicado em 1942, o já consagrado vilão foge da prisão e, no lugar da suástica em seu uniforme, vemos o símbolo vermelho e branco da bandeira naval do Japão. Somente nas páginas finais da narrativa, o vilão volta inexplicavelmente a vestir o macacão com a suástica e, novamente, aparenta morrer na última página.

3.3 Capitão América vai ao *front*

A entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial gera uma mudança significativa na publicação. Entre os volumes 18 (publicado em setembro de 1942) e 55 (abril de 1946), as revistas *Captain America Comics* relatam histórias do herói combatendo o Eixo fora do território americano. Entretanto, apesar do contexto de guerra, nem todas as narrativas e volumes trazem exclusivamente esse assunto. Quase todos os volumes publicados no período trazem em seu interior três diferentes histórias com o personagem (ver **Anexo 1**), sendo duas delas narrativas livres, apresentando os gêneros de terror e suspense, e uma contextualizada com a guerra.

Em “The Mikado’s Super-shell”, terceira narrativa de CAC # 18, a espiã americana Betty Ross descobre que os japoneses desenvolveram uma poderosa

arma de destruição em massa e é aprisionada. A missão de Capitão América é invadir o Japão, destruir a arma e levar para os Estados Unidos todos os planos de guerra que a agente Ross encontrara. Na narrativa, assim como em todas as demais, encontramos a figura do líder japonês desenhada como uma criatura demoníaca, com orelhas pontudas, garras, presas e irrugado; os japoneses falam inglês fluente, mas às vezes -dizem alguns ideogramas que não são traduzidos²⁰⁸; a representação das cidades nipônicas lembram o Japão feudal e suas decorações em vestimentas remetem a uma visão fantástica de um país exótico. Nessa narrativa em especial, o líder japonês chega a comandar tigres para atacar os americanos.

Em “On to Berlin”, história incluída em CAC # 19, temos pela primeira vez uma narrativa que ocorre em território alemão. Novamente o enredo gira em torno de um resgate a ser feito, desta vez de um general americano que deveria ser enviado à Grã-Bretanha, mas fora sequestrado pelos soldados de Hitler. A narrativa segue todos os estereótipos visuais que apresentamos anteriormente.

Captain America Comics # 20 traz a primeira narrativa na Índia. Em “The Fiend that was the Fakir”, o exército americano recebe a informação de que o Japão pretende invadir a Índia, por isso monta acampamento nos arredores do Rio Ganges para impedir a invasão e também combater as tribos locais que possuem alianças com os países do Eixo. A revista, publicada em novembro de 1942, possivelmente faz referência às campanhas de março e maio daquele mesmo ano, quando os japoneses invadiram Burma e as forças americanas, aliadas às chinesas, entraram em combate com os japoneses e sofreram grande derrota. Na ocasião, os americanos bateram em retirada e refugiaram-se em Imphal, na Índia. Os britânicos também foram derrotados e reagrupam-se na Índia. Nas batalhas seguintes daquela primavera, aliados chineses e americanos, em péssimas condições, venceram o exército japonês e conseguiram impedir o avanço dos mesmos.²⁰⁹

Na narrativa, os japoneses convencem as tribos indianas locais de que os americanos são invasores e devem ser combatidos pelo bem da paz no Oriente e, para isso, fornecem armas para os indianos lutarem. Os indianos são tratados como se fossem uma etnia ingênua, ludibriada pelos japoneses por estarem isolados do

²⁰⁸ Possivelmente, os ideogramas desenhados na revistas sejam uma mera invenção, pois na pesquisa que fizemos e consultas a alguns colegas japoneses não conseguimos decifrar o que estava ali escrito.

²⁰⁹ KING, William Collins. **Building for victory**: World War II in China, Burma and India and the 1875th Engineer Aviation Battalion. Pennsylvania: Taylor Trade Publishing, 2004. p. 96.

mundo. Apenas um indivíduo do grupo, dotado de educação e atualizado com as situações mundiais demonstra atitude própria, como podemos observar na página 46:

Figura 22 - *Captain America Comics* # 20, p. 46, nov. 1942.

A atitude do jovem indiano reforça duas mensagens essenciais no momento, a importância da educação (lembrando que grande parte do público leitor eram crianças e adolescentes), que transmite o conhecimento necessário para que não seja enganado pelo inimigo e a necessidade da intervenção dos Estados Unidos no conflito, quando afirma-se que a América é a esperança do mundo.

Após essa narrativa somente uma outra se passa na Índia. –“The cult of the assassins”, integrante de *Captain America Comics* #34, publicada em janeiro de 1944, conta a história de uma mulher japonesa que convence os indianos de ser a reencarnação de uma deusa local e pretende guiá-los em uma luta contra as outras tribos indianas e, quando o Japão ganhar a guerra, se tornar rainha da Índia. A trama é descoberta por um agente britânico e solucionada por Cap.

A União Soviética é outra região asiática que recebe Capitão América e Bucky. Em *Captain America Comics* # 26 (maio de 1943), o destacamento do exército em que Steve Rogers serve como soldado é enviado para a Rússia. Lá, russos e americanos lutam juntos para impedir a penetração dos alemães no território. A segunda narrativa que se inicia no local, pertencente a CAC # 42 (outubro de 1944) demonstra a importância de se ter bases e aliados em todas as regiões. Em –Tojo's terror mastersII, os guerrilheiros chineses interceptam uma mensagem informando que o Japão lançará um novo ataque aos Estados Unidos e avisam aos soldados americanos acampados na Rússia. Com o apoio direto do general MacArthur²¹⁰, Capitão América e Bucky conseguem equipamento para viajar

a Tóquio e diretamente interferir nos planos do Imperador Hitohito.

O Japão é um dos principais cenários de atuação de Capitão América e Bucky. Além das narrativas já citadas, em *Captain America Comics* # 28, os heróis efetuam um resgate de soldados americanos aprisionados em uma ilha pertencente ao território japonês. Em CAC # 37, Cap invade instalações militares no Japão para resgatar Bucky e uma agente americana que foram feitos prisioneiros. Nos números seguintes, a dupla invade o Japão outras duas vezes, em CAC # 43 e CAC # 45.

Diversos outros cenários fizeram parte da narrativa deste período. Na França, os heróis participam do resgate de soldados franceses que são escravizados pelos alemães (CAC # 27) e levam suprimentos da Inglaterra para os soldados franceses e libertam prisioneiros dos nazistas que não eram alimentados por eles (CAC # 32). Na Itália, a dupla investiga aos fascistas para descobrir o vazamento planos de planos para a invasão aos Bálcãs (CAC # 34). Na África, impedem a invasão japonesa (CAC # 30) e auxiliam Betsy Ross, que então trabalha como agente de campo (CAC #33). Na Inglaterra, têm a missão de destruir um submarino que conserta os navios nazistas da costa (CAC # 31). Na última narrativa do período de guerra, um avião nazista cai em um pântano nos Estados Unidos e o piloto, acompanhado de uma criatura monstruosa, aterrorizam a população local (CAC # 55).

3.4 As propagandas de apoio à guerra

Em sua pesquisa, Matthew J. Pustz afirma que o impacto da revista *Captain America Comics* era tão grande nas crianças e adolescentes, que a maioria dos leitores costumava imaginar-se vivendo como seus heróis, lutando com nazistas e

²¹⁰ Nota-se que, com o avanço da guerra, a sutileza de inspirar personagens fictícios em figuras reais é descartada e as próprias personalidades históricas passam a fazer parte direta da narrativa, como é o caso do general MacArthur, que no momento em que a narrativa foi escrita era o chefe de operações no Sudeste Asiático e tinha por missão combater a expansão japonesa no Oceano Pacífico.

japoneses da mesma forma que seus parentes e conhecidos adultos possivelmente estariam no além-mar. O autor defende que a publicação fazia com que as crianças

sentissem que faziam parte do esforço de guerra.²¹¹

Essa sensação provavelmente fazia parte da proposta dos autores, mas não eram somente as narrativas fictícias que colaboravam na difusão da ideologia antifascista, ela também estava presente na publicidade da revista e nas propagandas criadas com o personagem. Na página 8 da primeira revista (**Figura 8**), vimos o convite para os leitores participarem do fã-club de Capitão América criado pela empresa. Os fãs poderiam fazer parte do grupo de —Sentinelas da Liberdade!, combatendo os espiões e sabotadores de suas comunidades. A associação era simples, eles enviavam o pagamento para a Timely Comics e receberiam um cartão de associado e um distintivo que a empresa afirmava ser produzido com o mesmo metal dos distintivos de policiais e bombeiros. A publicidade aparecia em todos os números da revista e era um sucesso. Segundo Pustz, em 1944 o clube chegou a ter 573.119 membros.²¹²

Com a entrada dos Estados Unidos na guerra, esse estilo de publicidade começou a mudar. Em CAC # 15, além do anúncio para ingressar no fã-club, encontramos uma propaganda de grande destaque:

Figura 23 - *Captain America Comics* # 15, p. 34-35, jun. 1942.

²¹¹ PUSTZ, Matthew J. **Comic book culture: fanboys and true believers**. Mississippi: University Press of Mississippi, 1999. p. 29.

²¹² Ibidem, p. 30.

Essa é a primeira vez em que os leitores são chamados a executarem diretamente uma atitude cidadã. No anúncio, o dono da empresa, Martin Goodman, pede aos leitores para comprarem uma revista em quadrinhos a menos no mês e enviar o dinheiro referente à compra dela para o –"Fundo de Guerra do Capitão Américal", colaborando assim na compra de materiais para os soldados que lutam no *front*. No volume seguinte, a solicitação para participação nos esforços de guerra é um pouco mais sutil, ela se apresenta ao final de uma narrativa, quando Capitão América e Bucky derrotam e o vilão Caveira Vermelha:

Figura 24 - *Captain America Comics* # 16, p. 57, jul. 1942.

No período, a venda de selos de guerra era considerada a forma mais fácil para fazer com que pequenos valores monetários se transformassem em provimentos aos soldados sem gerar uma grande perda de capital à população. A breve mensagem para a compra de selos e títulos de guerra, a partir de CAC # 19, ganha grandes proporções ao ser reproduzida uma suposta carta do Ministro do Tesouro Nacional pedindo ajuda ao público leitor. Desde então, este anúncio passa a ser reproduzido praticamente em todos os números da revista durante o período de guerra.

Figura 25 - Captain America Comics # 18, p. 31, set. 1942.

De acordo com Lawrence R. Samuel, os títulos de defesa vendidos durante a Segunda Guerra Mundial podem ser considerados o produto de maior sucesso na história dos Estados Unidos. Seu consumo representava uma demonstração de patriotismo igualitária para toda a sociedade americana, pois não estava relacionado com classe social, poder econômico, idade, gênero ou etnia.²¹³ Samuel afirma que a compra era entendida uma forma de qualquer americano colaborar com a manutenção da nação, e no momento em que a mesma mais necessitava de apoio dos cidadãos: durante a guerra.

²¹³ SAMUEL, Lawrence R. Dreaming in Black and White: African-American Patriotism and World War Bonds. In: BODNAR, John (ed.) **Bonds of affection: Americans define their patriotism**. New Jersey: Princeton, 1996. p. 193.

The war was believed to be good because it represented an opportunity to defeat fascism, defend and renew the faith in American democracy, restore the American economy, and reap the benefits of a new and improved consumer ethic. All these goals contributed to preserving and advancing the -American Way of Lifell, a form of secular religion fusing personal aspirations, nationalism, and consumerism. With the war positioned as a defense of the -American Way of Lifell, a domestic ideology of nationhood was clearly defined and easily understood.²¹⁴

Segundo Samuel, além de apoiar a nação em sua empreitada contra o fascismo, os títulos de defesa representavam um investimento com segurança garantida de retorno, depois que terminado o período emergencial. Ele afirma que as falências dos bancos durante a Depressão levaram os americanos a pensar em formas alternativas de guardar dinheiro; assim, os títulos de defesa tornaram-se populares por ser uma forma simples de investimento, ao mesmo tempo em que demonstrava lealdade para com a nação. O autor informa que havia diferentes séries de títulos, para que pudesse alcançar todas as camadas sociais.²¹⁵ O público leitor da revista *Captain America Comics* estava classificado entre pequenos investidores ou crianças, portanto a eles se destinavam os selos nos valores de 10, 25 e 50 centavos e de 1 e 5 dólares. Segundo Samuel, o programa era ideal para vender a guerra para as crianças e, dividir os títulos de defesa em selos de guerra²¹⁶ transmitia a ideia de que o programa de defesa era para todas as pessoas, não apenas destinado a grandes investidores.²¹⁷

Como forma de tornar esse processo compreensível para todo o público leitor da revista e colaborar na divulgação de selos de títulos de guerra, Stan Lee e Al Avison, numa das poucas narrativas assinadas por roteirista e artista destes primeiros anos da revista, criaram em *Captain America Comics* # 19 (outubro de 1942), uma história de quatro páginas explicando didaticamente a importância dos selos de guerra e como que eles auxiliavam os soldados no conflito. (**Anexo 2**)

Conforme a guerra se prolongou, apenas o aumento na arrecadação de dinheiro não era mais suficiente. Nos Estados Unidos começou a faltar matéria-prima para a fabricação de armamentos, dada a grande alta na produção e consumo

²¹⁴ Ibidem, p. 192.

²¹⁵ Ibidem, p. 195.

²¹⁶ Para os pequenos investidores, era possível trocar um título de defesa por US\$ 18.75 em selos de guerra.

²¹⁷ SAMUEL, Lawrence R. *Dreaming in Black and White: African-American Patriotism and World War Bonds*. In: BODNAR, John (ed.) **Bonds of affection: Americans define their patriotism**. New Jersey: Princeton, 1996. p. 195.

rápido. De acordo com o levantamento de Robert P. Rogers, a produção nacional de aço subiu de 52,8 toneladas anuais em 1939 para 88,8 toneladas em 1943 e, nesse mesmo período, a média de utilização imediata do material foi de 64,5% para 98,4%.²¹⁸ Para que a indústria de guerra continuasse a crescer era necessário mais matéria-prima e, portanto, economia de metal por parte da população. A revista *Captain America Comics* foi uma das mídias que divulgou essa necessidade sendo que, como vemos na imagem a seguir, a partir de 1943, modificou um de seus produtos.

Figura 26 - *Captain America Comics* # 33, p. 30, dez. 1943.

Na imagem vemos o anúncio do cancelamento na produção dos distintivos de Sentinela da Liberdade. Observa-se como mesmo nessa informação, que possivelmente seria entendida de forma negativa pelas crianças, é reforçado o discurso patriótico e compromisso com a nação, inclusive incentivando novamente a compra dos selos de guerra.

Entretanto, como bem sabemos, os metais não foram o único material economizado durante a guerra. Também eram controladas as distribuições de papel, borracha, entre outros produtos necessários na fabricação de armamentos. O último tipo de anúncio patriótico que encontramos nas publicações refere-se à reutilização

²¹⁸ ROGERS, Robert P. *Steel and World War II*. In: _____. *An Economic History of the American Steel Industry*. New York: Routledge, 2009. p. 86.

do papel. Em CAC # 40, iniciam-se as publicidades sobre a importância do papel na guerra e formas de enviar o material para ser utilizado nela, conforme vemos na reprodução seguinte.

Figura 27 - Captain America Comics # 40, p. 22, jul. 1944.

Toda essa publicidade de apoio à guerra complementava a ideologia da revista e também orientava didaticamente às crianças agirem em prol da vitória da nação. Acrediamos que a junção da fantasia das histórias com as atitudes cidadãs ensinadas na revista promovia de forma positiva a formação patriótica dos leitores.

Capítulo 4 – Um soldado sem guerra (1946-1954)

O término da Segunda Guerra Mundial trouxe para a indústria de quadrinhos uma mudança tão significativa quando seu início. Durante o período de guerra, surgiram inúmeros super-heróis que, como Capitão América, entretinham seus leitores lutando contra os inimigos da nação. Consequentemente, na segunda metade de década de 1940, o mercado começou a ficar saturado.

De acordo com Randy Duncan e Matthew J. Smith, a baixa na procura em quadrinhos de super-heróis foi tão considerável que em 1946 apenas um novo herói fora lançado e em 1947 a grande maioria dos títulos já tinha saído de circulação. A indústria de revistas em quadrinhos começava a se diversificar, e os super-heróis foram gradualmente substituídos por animais engraçados (em especial os criados por Walt Disney), romances, faroestes, histórias de crime e de terror.²¹⁹ Segundo John E. Moser, as transformações sociais foram as principais responsáveis pela mudança de características em *Captain America Comics*:

[...] In fact, superheroes in general experienced a swift drop in popularity in the postwar era, and demographics were the main culprit. The young men who had been the primary consumers of comic books, now released back into the civilian world, were increasingly focused on families and careers, and the low birth rate of the Depression era meant that the up-and-coming generation of readers would be a considerably smaller one. But it is also likely that the disappearance of the Nazi threat had something to do with the decline of Captain America as well. Simply put, there were no villains at the time that could compare to the Nazis, both in terms of evil and theatricality.²²⁰

Matthew J. Pustz concorda que a mudança no mercado tenha se dado por causa do final da guerra, mas, em seu ponto de vista, ela ocorreu porque houve um aumento no número de consumidores adultos da mídia, que se mantiveram fiéis durante anos. O autor afirma que, terminada a guerra, as editoras ficaram mais cientes de qual era seu público leitor que, segundo a pesquisa de Pustz, em 1947, era formado por 47% de homens e 28% de mulheres.²²¹

²¹⁹ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum, 2009. p. 36-37.

²²⁰ MOSER, John E. Madmen, Morons, and Monocles. The Portrayal of the Nazis in Captain America. In: WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero: critical essays**. North Carolina: McFarland, 2009. p. 30.

²²¹ PUSTZ, Matthew J. **Comic book culture: fanboys and true believers**. Mississippi: University Press of Mississippi, 1999. p. 30-31.

De abril a maio de 1946, ou seja, nos números 55 e 56 da revista *Captain America Comics*, a guerra e todos os seus inimigos tradicionais desaparecem da narrativa. As narrativas de CAC # 56, # 57 e # 58 mostram Capitão América e Bucky combatendo assassinos, assaltantes e monstros, sem aparição de frases patrióticas ou formadoras de opinião.

No número 59, publicado em novembro de 1946, a narrativa –The private life of Captain Americall, procurou criar um link entre a vida do personagem durante a Segunda Guerra Mundial e após o término dela. A história se inicia com uma retrospectiva sobre o surgimento do herói e o estado atual do personagem. Terminado o conflito e a necessidade de reserva de soldados, Steve Rogers retorna à sua vida de civil, assumindo o cargo de professor substituto em uma escola particular e Bucky Barnes torna-se seu aluno. A partir de então, professor e aluno passam a interferir em brigas de gangues, impedir assaltos, resgatar vítimas de incêndio etc. A mudança afetou inclusive o vilão Caveira Vermelha, que reapareceu sem o símbolo da suástica no peito, fugindo da prisão e com plano de libertar criminosos que se encontravam no corredor da morte (CAC # 61).

Em *Captain America Comics* # 66, publicada em abril de 1948, a equipe editorial efetuou mais uma mudança para aumentar a popularidade da revista: substituíram Bucky por Golden Girl. Na narrativa, Bucky leva um tiro da ladra Lavanda e é internado em um hospital. Capitão América tenta capturar a vilã algumas vezes, mas não obtém sucesso. Para auxiliá-lo, recorre à amiga Betsy Ross, revela sua identidade secreta e pede para que ela, que por ser mulher compreenderia melhor as ações de outra mulher, o ajude. No final da história, se decide que ela será a parceira de Capitão América até que Bucky se recupere plenamente.

A proposta da mudança do personagem secundário possivelmente ocorreu por causa da diversificação de gêneros que ocorreu após o final da Segunda Guerra Mundial. Duncan e Smith afirmam que em 1947 debutaram revistas em quadrinhos destinadas exclusivamente às meninas e estas foram muito bem recebidas pelo mercado. Segundo os autores, o crescimento do gênero foi tão grande que em 1950 as revistas em quadrinhos destinadas ao público feminino representavam uma fatia maior do que ¼ de todo o mercado de quadrinhos.²²² Para Pustz, a inclusão de

²²² DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum, 2009. p. 37.

personagens femininas de destaque fez parte da consciência do aumento da faixa etária de leitores das revistas em quadrinhos de super-heróis. O autor afirma que com o retorno dos soldados:

Some publishers began to infuse their titles with more sex. Some heroes—such as Captain America—lost their boy sidekicks and took on new, curvaceous female partners. Female heroes in general began to appear more often, and some of them drawn in style of what has come to be known as -good girl artll—scantly clad women in classic pinup poses or compromising positions, sometimes involving bondage. Despite these innovations, superhero comics became much less popular as readers became more interested in other genres.²²³

A parceria Capitão América/Golden Girl aparentemente não resolveu o problema de popularidade da revista, pois no número 72, publicado em maio de 1949, uma nova mudança foi efetuada: *Captain America Comics* se transformou em *Captain America's Weird Tales*, com narrativas exclusivamente de horror. Histórias deste gênero já eram publicadas com o personagem desde os anos da Segunda Guerra Mundial, mas eram pouco presentes. Novamente, a mudança possivelmente ocorrera para agradar o mercado editorial que, desde 1948, estava sendo inundado com novas publicações do gênero.²²⁴

Assim como a mudança anterior, aparentemente não houve bons resultados em vendas. Nos números 72 e 74 da revista, Capitão América e Golden Girl entraram na mente de um psicopata, combateram monstros e até o Caveira Vermelha tentou ressuscitar roubando o livro dos mortos do demônio responsável. Por fim, o último número da revista, 75, foi publicado em fevereiro de 1950, já sem nenhuma narrativa com o personagem que dá nome à publicação.

Na opinião de Danny Fingeroth, -With World War II over, the antifascists (and perhaps pro-Jewish) superhero phenomenon became unsustainable, and the superhero—as well as the comics industry—went into something of a decline. Segundo o autor, a metamorfose de *Captain America Comics* em *Captain America's Weird Tales* demonstrou uma tentativa desesperada de manter uma publicação que não tinha mais público, até finalmente ser cancelada.²²⁵

²²³ PUSTZ, Matthew J. **Comic book culture: fanboys and true believers**. Mississippi: University Press of Mississippi, 1999. p. 31.

²²⁴ DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics: history, form & culture**. New York: Continuum, 2009. p. 37.

²²⁵ FINGEROTH, P. 65.

4.1 A tentativa anticomunista

Stan Lee relata que após os super-heróis passarem anos no esquecimento, em 1953, a Atlas Comics – que comprara os direitos da Timely Comics – decidiu efetuar nova tentativa no gênero, pois a série de TV *Superman* despertara o interesse por super-heróis na nova geração e a DC Comics já voltara a ter lucro com eles. O editor relata que na época o personagem Capitão América foi designado ao ilustrador John Romita, então com 23 anos. O ressurgimento da publicação foi um fracasso imediato, sendo publicados apenas três números. Segundo Lee, o insucesso se deu porque o público não se identificara com a narrativa extremamente conservadora contida nas histórias.²²⁶

Em *Captain America... Commie Smasher*, o novo inimigo é o sistema comunista. Romita procurou buscar no fervor do macarthismo um inimigo que fosse tão perturbador para a sociedade quando o nazismo. A proposta de combater o comunismo era fundamentada. O início da Guerra Fria fez com que o receio do comunismo, que fora praticamente esquecido durante a Segunda Guerra Mundial, retornasse aos dos americanos. De certa forma, temia-se que o opositor não estivesse concentrado somente além das fronteiras americanas, mas também infiltrado no território; conforme afirma Richard Hofstadter em artigo de 1964, quando defende que esse medo era como um pensamento político paranoico:

Events since 1939 have given the contemporary right-wing paranoid a vast theatre for his imagination, full of rich and proliferating detail, replete with realistic cues and undeniable proofs of the validity of his suspicions. The theatre of action is now the entire world, and he can draw not only on the events of World War II, but also on those of the Korean War and the Cold War.²²⁷

Segundo o autor, esta paranoia da direita americana se fundamentava em três suposições que circundavam o imaginário político da época: na instituição do New Deal de Roosevelt, onde havia a ideia de que após a economia ser vinculada

²²⁶ RAPHAEL, Jordan; SPURGEON, Tom. **Stan Lee and the rise and fall of the American comic book**. Chicago: Chicago Review Press, 2003.

²²⁷ HOFSTADLER, Richard. The Paranoid Style in American Politics. In: **Harper's Magazine**, nov. 1964, pp. 77-86.

ao governo federal, o passo seguinte seria a instituição do socialismo ou comunismo no país; nos oficiais de alto escalão governamental trabalhavam infiltrados pelos comunistas, que desde Pearl Harbor estariam vendendo informações de interesse nacional; na suposição de que o país estava infestado de agentes comunistas, de modo que todo aparato social (educação, religião, imprensa e meios de comunicação de massa) era vítima de um esforço para neutralizar a ideologia de lealdade americana.²²⁸

Entretanto, estes grupos comunistas que ameaçavam a segurança nacional (se é que realmente existiam), não poderiam atuar sem uma central interna que os coordenasse. Assim, a —culpall recaíra ao *American Communist Party* (CP). De acordo com Ellen W. Schrecker havia um consenso no final da década de 1940 e na década de 1950 de que o CP era uma das maiores ameaças à segurança dos Estados Unidos.

In retrospect, it now appears that this assessment was wrong. Whatever perils the Cold War might have brought on the international level, the danger that a few thousand American Communists, acting on secret instructions from Moscow, were about to take over the United States was not one of them. And yet, so pervasive was the image of the Party as a lethal foreign conspiracy and so useful was the image as a way to cope with the uncertainties of the new atomic age that a few American leaders could or would accept a more realistic assessment. The onset of the Cold War had shocked and confused them. [...] Accordingly, both Democrats and Republicans threw themselves into the domestic Cold War against the American CP. Local Communists suddenly became potential Soviets agents, who, if they were not about to take over the government, could nonetheless subvert it in more subtle ways of, at least, send vital secrets back to Moscow. Each politician had his own assessment of the extent of this conspiracy and his own formula for fighting it. But almost everybody agreed that the danger was immense. If nothing else, the nation's security demanded that there be no reds in the government.²²⁹

Capitão América e Bucky retornam à ativa na revista # 76, publicada em maio de 1954. Na primeira narrativa —The betrayersll, a dupla se depara com sabotadores comunistas e, considerando que uma nova guerra se inicia, —a war of spiesll (p. 2), eles retornam ao exército. Lá reencontram Betsy Ross, agora uma jornalista, acusada de revelar informações secretas do exército ao inimigo. Cientes de que a amiga não é uma espiã, Cap e Bucky iniciam uma investigação e descobrem que os verdadeiros culpados são o fotógrafo e editor da moça.

²²⁸ Ibidem, loc. cit.

²²⁹ SCHERECKER, Ellen W. **No ivory tower: McCarthyism & the universities**. New York: Oxford University Press, 1986. p. 4.

Figura 28 - Captain America... Commie Smasher # 76, p. 08, maio 1954.

Na narrativa, nesta ou nas demais, não se faz nenhuma referência ao Partido Comunista, mas a proposta de repressão é semelhante. Observa-se que, na narrativa, Capitão America é extremamente intolerante com os espiões soviéticos, ele atira o líder da célula espiã no fogo e somente salva o outro homem para que ele confesse por seus crimes e declare a inocência de Betsy Ross. Entretanto, segundo os estudos de Regin Schmidt, em praticamente todos os estados em que havia

intolerância política extrema e leis mais repressivas era a elite local que orientava para esse tipo de comportamento; o autor afirma que nos estados sem interferência da elite, a massa da população não defendia esse tipo de atitude. Conforme as pesquisas de Schmidt e Earl Latham, em 1954, quanto o macarthismo estava em seu ápice, somente 1% da população americana estava realmente preocupada que o comunismo poderia ser realmente uma ameaça para os Estados Unidos.²³⁰ Como vimos anteriormente, o público leitor da revista era de classe mais baixa, em sua grande maioria, proletários filhos de imigrantes que, possivelmente, compartilhavam da ideologia socialista. De certa forma, temos aqui uma hipótese do fracasso de vendas da revista.

As demais narrativas seguem proposta semelhante. Em – “Captain America Strikes”, o herói impede um atentado terrorista a um país fictício do Leste Europeu que tinha dúvidas em aliar-se aos Estados Unidos ou aos comunistas. Não há nenhuma menção que possa ser relacionada com a Iugoslávia, apesar de a situação lembrar o impasse do país mediante a proposta Plano Marshall e descontentamento da URSS. Na história - “Come to the Commies”, Cap e Bucky vão para a China, onde alguns prisioneiros americanos discursam via rádio para o mundo que o comunismo é uma ótima forma de governo. Ao chegarem lá descobrem que os americanos foram drogados e não fizeram isso por vontade própria.

Captain America... Commie Smasher # 77 traz narrativas que procuram demonstrar que o espírito patriótico do cidadão deve estar acima de qualquer barreira. Em –*You die at Midnight*ll, um homem é chantageado a roubar planos secretos do governo sob a ameaça de seu filho cego ser assassinado por comunistas. Na história –*The man with no face*ll, Capitão América e Bucky auxiliam um policial de Chinatown ameaçado por comunistas a enviar dinheiro para a China ou sua família, que ainda morava na Ásia, seria assassinada pelo governo chinês. Em ambas narrativas ocorre a recusa em colaborar com os comunistas, independente da consequência pessoal que esse ato trará. Na última história, Cap viaja à Coreia para levar vacinas aos coreanos prisioneiros dos americanos, que estariam morrendo de uma doença desconhecida, e é atacado no caminho para lá.

²³⁰ SCHMIDT, Regin. **Red scare**: FBI and the origins of anticommunism in the United States, 1919-1943. E-book: Museum Tusculanum Press, 2000. p. 31; LATHAM, Earl. The Meaning of McCarthyism. In: DAVIS, Allen F.; WOODMAN, Harold D. (Ed.). **Conflict and Consensus in American History**. v.2. Boston: Houghton Mifflin, 1997. p. 389.

Nessa narrativa não há nenhuma referência à guerra em si, somente relata as façanhas do herói para chegar a salvo no quartel general americano.

No terceiro número de *Commie Smasher*, Capitão América luta contra um monstro criado pelos soviéticos para derrotá-lo, um dragão mecânico chinês e impede uma bomba de explodir em uma das principais cidades do país. Neste volume da revista já não aparecem mais narrativas tão agressivas quanto aos demais, mas ainda assim, como afirmou Stan Lee, o roteiro não é agradável.

Na década seguinte ao cancelamento da publicação, a versão macarthiana do Capitão América foi repudiada pela Marvel Comics. No retorno seguinte do herói ao mercado, em 1964, não foi feita nenhuma referência à década de 1950 e continuava-se a narrativa como se tivesse sido bruscamente interrompida nos momentos finais da Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, foi explicado ao leitor que durante esse período existiu um falso Capitão América, um cidadão que teria se vestido como o herói porque sentira falta do espírito patriótico naquele contexto. Hayton e Albright defendem que a existência de um impostor Capitão América seria parte da reavaliação dos editores da década de 1970, que interpretavam as ações do período macartista como um falso patriotismo americano.²³¹

²³¹ HAYTON, Christopher J.; ALBRIGHT, David L. O Captain! My Captain! In: WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero**. North Carolina: McFarland & Company, 2008. p. 17.

Conclusão

Ao longo da publicação, observamos a presença de cada um dos conceitos de cultura popular apresentados no Capítulo 1. Indiscutivelmente, a revista *Captain America Comics* é uma mercadoria, um produto da indústria cultural, que se utiliza de propaganda, publicidade e incita o consumismo.

O consumismo é estimulado desde o número 1 da publicação, quando os jovens que desejam participar do fã-clube são estimulados a comprar o distintivo de “Sentinela da Liberdade”. Ela valoriza aspectos da vida cotidiana da classe operária, ao sempre criar narrativas em que o personagem interage com a população local. Nos primeiros anos, Capitão América é o alter-ego de um jovem soldado, constantemente desprezado por seus superiores. Já no período pós-guerra, ele se torna um professor, como tantos outros existentes no país, e se relaciona com pais e trabalhadores de classe média-baixa, a camada mais simples da população. A publicação também propicia a fantasia coletiva, pois o leitor diversas vezes encontra na ficção soluções ilusórias para os problemas reais. Por fim, ela foi um espaço de divulgação do aparato estatal, tanto ao divulgar a ideologia antifascista corrente, como ao participar das campanhas promovidas pelo governo para arrecadação de verbas e economia de materiais.

Ao longo da publicação, o discurso patriótico se apresentou basicamente em forma de defesa do território e da ideologia da nação americana, mas a forma com que o mesmo é colocado em prática variou de acordo com o contexto. Antes de Pearl Harbor, notamos a atitude de descontentamento com o isolacionismo, que é representado nos discursos de necessidade de proteger a nação de espiões e sabotadores. Iniciada a guerra, temos o revanchismo aos japoneses e o repúdio explícito ao fascismo. Em ambos os casos percebemos a afirmação positiva dos Estados Unidos perante as demais nações e a constante propaganda da supremacia americana. Terminada a guerra, não há discurso patriótico até a tentativa de trazer o herói de volta com a proposta de que o comunismo é o novo inimigo.

Outro aspecto observado é a atitude dos heróis. Nos momentos em que defendem a nação, eles constantemente atuam combatendo espiões e sabotadores inimigos; mas quando atacam outros povos eles agem da mesma forma, sabotando planos os inimigos. Precebe-se assim que não há um julgamento de valores

atitudinais, apenas se reproduz a mesma estratégia, a favor ou contra os Aliados. Percebe-se assim, que o discurso patriótico durante esses anos se fez presente somente quando se foi considerado que havia algum perigo para a nação.

Referências

ALTER Ego # 49. North Carolina: TwoMorrows. Junho, 2005, p. 04.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginárias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BANDEIRA, Daslei. **O escudo manchado**: um herói em tempos de guerra. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2007.

BEAZLEY, Mark (Ed.). **Marvel masterworks**: Golden Age U.S.A. Comics. V. 1. New York: Marvel Publishing, 2007.

BIESEN, Sheri Chinen. **Blackout**: World War II and the origins of film noir. Maryland: The John's Hopkins University Press, 2005.

BLOCH, Marc. **Apologia da história** ou **O ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BLUM, John Morton. **V was for Victory**: Politics and American Culture during World War II. San Diego: Harcourt Brace & Co., 1977.

BUHLE, Paul. **Jews and American comics**: na illustrated history of American art form. New York: The New Press, 2008.

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

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

CHAGAS, Luciana Z. Capitão América: interpretações sócio-antropológicas de um super-herói de histórias em quadrinhos. In: **SINAIS – Revista Eletrônica. Ciências Sociais**. Vitória: CCHN, UFES, Edição n. 03, v. 1, junho 2008. pp. 134-162.

COOGAN, Peter. **Superhero**: the secret origin of a genre. Texas: MonkeyBrain Books, 2006.

DANIELS, Les. **Marvel**: five fabulous decades of the world's greatest comics. London: Virgin, 1991.

DECLARATION OF INDEPENDENCE. In: **The National Archives**. Disponível em: <www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html>. Acesso em: 01 nov. 2010.

DORFMAN, Ariel; JOFRÉ, Manuel. **Super-Homem e seus amigos do peito**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

____; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald**: comunicação de massa e colonialismo. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics**: history, form & culture. New York: Continuum, 2009.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z**: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo. São Paulo: Contexto, 2003.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1999.

FEDERAL Bureau of Investigation. **John Edgar Hoover**. Disponível em: <<http://www.fbi.gov/about-us/history/directors/hover>>. Acesso em: 06 jan. 2010.

FINGEROTH, Danny. **Disguised as Clark Kent: Jews, comics and creation of the superhero.** New York: Continuum Books, 2007.

_____. **Superman on the couch: what superheroes really tell us about ourselves and our society.** New York: Continuum Books, 2004.

GABILLIET, Jean-Paul. **Of comics and men: a cultural history of American comic books.** Mississippi: The University Press of Mississippi, 2010.

GROENSTEEN, Thierry. Töpffer, the originator of the modern comic strip. In: LEFEVRE, Pascal; DIERICK, Charles. **Forging a new medium: the comic strip in the nineteenth century.** Brussels: VUB University Press, 1998. pp. 105-114.

_____. Why are comics still in search of cultural legitimation? In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent. **A comics studies reader.** Mississippi: University Press of Mississippi, 2009. p. 3-11.

HADJU, David. **The ten-cent plague: The great comic-book scare and how it changed America.** New York: Picador, 2009.

HALL, Stuart et. al. **Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-1979.** London: Routledge, 2005.

HAYTON J. Christopher; ALBRIGHT, David L. O Captain! My Captain! In: WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero: critical essays.** North Carolina: McFarland, 2009. pp. 15-23.

HEER, Jeet; WORCESTER, Kent (Ed.). **A comics studies reader.** Mississippi: The University Press of Mississippi, 2009.

_____. (Ed.). **Arguing comics: literary masters on a popular medium.** Mississippi: The University Press of Mississippi, 2004.

HOBBSAWN, Eric J. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOFSTADLER, Richard. The Paranoid Style in American Politics. In: **Harper's Magazine**, nov. 1964, pp. 77-86.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. pp. 169-214.

HOWE, Irving. Notes on Mass Culture. In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent (Ed.). **Arguing comics**: literary masters on a popular medium. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2004. pp. 43-51.

JONES, Gerard. **Homens do amanhã**: geeks, gangsteres e o nascimento dos gibis. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

KAPLAN, Arie. **From Krakow to Krypton**: Jews and comic books. Philadelphia: JPS, 2008.

KNIGHT, Peter. **Conspiracy theories in American history**: an encyclopedia. California: ABC-CLIO, 2003. V. 1.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. **A ficção cética**. São Paulo: Annablume, 2004.

LATHAM, Earl. The Meaning of McCarthyism. In: DAVIS, Allen F.; WOODMAN, Harold D. (Ed.). **Conflict and Consensus in American History**. v. 2. Boston: Houghton Mifflin, 1997. pp. 389-401.

LAWRENCE, John Shelton; JEWETT, Robert. **The myth of the American superhero**. Michigan: Eerdmans, 2002.

LEE, Stan. **Bring on the bad guys**. New York: Marvel Comics, 1998.

____; MAIR, George. **Excelsior!**: The Amazing Life of Stan Lee. New York: Fireside, 2002.

LEEPSON, Marc. **Flag**: An American Biography. New York: St. Martin's Press, 2005.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron Books, 1995.

MOSER, John E. Madmen, Morons, and Monocles. The Portrayal of the Nazis in Captain America. In: WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero**: critical essays. North Carolina: McFarland, 2009. pp. 24-35.

MOYA, Álvaro de. **Shazam!** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

NYBERG, Amy Kiste. **Seal of approval**: the history of the comics code. Mississippi: University Press of Mississippi, 1998.

PALMIER, Jean Michel. The émigrés in wartime America. In: **Weimar in exile**: the antifascist emigration in Europe and America. London: Verso Books, 2006. pp. 580-603.

PINTO, Júlio Pimentel. **A leitura e seus lugares**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

PUSTZ, Matthew J. **Comic book culture**: fanboys and true believers. Mississippi: University Press of Mississippi, 1999.

PRIMUS, Richard A. **The American Language of Rights**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

PUSTZ, Matthew J. **Comic book culture**: fanboys and true believers. Mississippi: The University Press of Mississippi, 1999.

RAPHAEL, Jordan; SPURGEON, Tom. **Stan Lee and the rise and fall of the American comic book**. Chicago: Chicago Review Press, 2003.

ROGERS, Robert P. Steel and World War II. In: _____. **An Economic History of the American Steel Industry**. New York: Routledge, 2009. p. 85-104.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias: arte e meios de comunicação**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

SCHERECKER, Ellen W. **No ivory tower: McCarthyism & the universities**. New York: Oxford University Press, 1986.

SCHMIDT, Regin. **Red scare: FBI and the origins of anticommunism in the United States, 1919-1943**. E-book: Museum Tusculanum Press, 2000.

SCHREIBER, Gerhard. Mussolini's 'non-belligerence'. In: _____. STEGEMANN, Bernd; VOGEL, Detlef (Orgs.). **Germany and the Second World War**. The Mediterranean, South-East Europe, and North Africa, 1939-1941. V. 3. London: Oxford University Press, 1995. pp. 8-98.

SILVA, Nadilson Manoel da. **Fantasia e cotidianos nas histórias em quadrinhos**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

SOARES, João. Os dilemas do Fantasma e do Capitão América. In: MOYA, Álvaro de. **Shazam!** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. pp. 97-102.

THEOHARIS, Athan G. (Ed.) **The FBI: a comprehensive reference guide**. Phoenix: The Oryx Press, 1999.

TIME Magazine. **Background for war: the neutrals**. Originalmente publicado em 14 ago. 1939. Disponível em: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,761839-8,00.html>. Acesso em: 02 nov. 2010.

_____. **The presidency**: preface to war. Originalmente publicado em 11 set. 1939. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,711734,00.html>>. Acesso em: 02 nov. 2010.

THOMPSON, Edward P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**: uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VERGUEIRO, Waldomiro. *Histórias em quadrinhos e serviços de informação: um relacionamento em fase de definição*. In: **DataGramZero**. Revista de Ciências da Informação. V.6, n.2, 2005. Disponível em: <www.dgz.org.br/abr05/Art_04.htm>. Acesso em: 06 dez. 2009.

_____; SANTOS, Roberto Elíseo dos. A História em Quadrinhos em âmbito acadêmico: 35 anos de pesquisas realizadas na Universidade de São Paulo. In: **Caderno.com**, v.4, n.1, 2009. p. 7-18.

WALD, Alan M. **The New York intellectuals**: the rise and decline of the anti-Stalinist left. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1987.

WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero**: critical essays. North Carolina: McFarland, 2009.

WESTBROOK, Robert B. In the Mirror of the Enemy: Japanese Political Culture and the Peculiarities of American Patriotism in World War II. In: BODNAR, John (Org.). **Bonds of affection**: Americans define their patriotism. New Jersey: Princeton University Press, 1996. pp. 211-230.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOLK, Douglas. **Reading comics**: how graphic novels work and what they mean. Philadelphia: Da Capo Press, 2007.

WRIGHT, Bradford W. **Comic book nation**: the transformation of youth culture in America. Maryland: The John's Hopkins University Press, 2001.

YANES, Nicholas. Graphic Imagery: Jewish American Comic Book Creators' Depictions of Class, Race, Patriotism and Birth of the Good Captain. In:

WEINER, Robert G. **Captain America and the struggle of the superhero**: critical essays. North Carolina: McFarland, 2009. pp. 53-65.

Anexo 1 – Tabela de publicações consultadas

Nº.	Data	Título da narrativa	Edição	Roteiro	Arte
1	mar. 1941	Case No. 1: Meet Captain America	Joe Simon	Joe Simon	Jack Kirby e Al Liederman
		No Man But Captain America Could Solve the Riddle		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Al Liederman
		Captain America and the Chess-Board of Death		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Al Liederman
		Captain America and the Riddle of the Red Skull		Ed Herron	Jack Kirby e Joe Simon
2	abr. 1941	Captain America and the Ageless Orientals Who Wouldn't Die!!	Joe Simon	Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby e Reed Crandall
		Trapped In the Nazi Strong-Hold		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Al Gabriele
		Captain America and the Wax Statue That Struck Death		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Reed Crandall e Al Gabriele
3	mai. 1941	The Return of the Red Skull	Joe Simon	Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon, Al Avison e Al Gabriele
		The Hunchback of Hollywood and the Movie Murder		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Bernie Klein e George Roussos
		The Queer Case of the Murdering Butterfly and the Ancient Mummies		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby e Reed Crandall
4	jun. 1941	Captain America and the Unholy Legion	Joe Simon	Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Al Avison e Al Gabriele
		Captain America and Ivan the Terrible		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Al Avison
		The Case of the Fake Money Fiends		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Al Avison
		Captain America in Horror Hospital		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Al Avison
		Captain America and the Bomb Sight Thieves		Stan Lee	Jack Kirby e Al Avison
5	ago. 1941	Captain America and the Ringmaster of Death	Joe Simon	Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Al Avison

Nº.	Data	Título da narrativa	Edição	Roteiro	Arte
		The Gruesome Secret of the Dragon of Death		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Al Avison
		Captain America in Killers of the Bund		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Al Avison
		Captain America and the Ruby Robbers		Stan Lee	Jack Kirby e Joe Simon
		Captain America and the Terror That Was Devil's Island		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Al Avison
6	set. 1941	Captain America Battles the Camera Fiend and His Darts of Doom	Joe Simon	Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Al Avison
		Meet the Fang, Arch-Fiend of the Orient		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Al Avison
		The Strange Case of Captain America and the Hangman: Who Killed Doctor Vardoff?"		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Al Avison
		Trap for a Traitor		Stan Lee	Jack Kirby e Joe Simon
7	out.1941	Captain America and the Red Skull	Joe Simon	Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Sydney Shores
		Death Loads the Bases		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Sydney Shores
		Horror Plays the Scales		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Sydney Shores
8	nov.1941	The Strange Tale of the Ruby of the Nile and Its Heritage of Horror from the Personal Files of Captain America	Joe Simon	Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Al Gabriele
		From the Personal Files of Captain America: Murder Stalks the Maneuvers		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon e Al Gabriele
		Case of the Black Witch		Otto Binder	Jack Kirby, Joe Simon e Al Gabriele
9	dez.1941	Captain America and the White Death	Joe Simon	Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon, Al Avison Reed Crandall e George Klein
		Captain America and the Man Who Could Not Die		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon, Al Avison Reed Crandall e George Klein

Nº.	Data	Título da narrativa	Edição	Roteiro	Arte
		Captain America in the Case of the Black Talon		Otto Binder	Jack Kirby, Joe Simon, Al Avison Reed Crandall e George Klein
10	jan. 1942	Captain America, A Personal Account of His Smashing a Spy Ambush	Joe Simon	Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon, Al Avison Reed Crandall e George Klein
		Hotel of Horror		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon, Al Avison Reed Crandall e George Klein
		The Phantom Hound of Cardiff Moor		Joe Simon e Jack Kirby	Jack Kirby, Joe Simon, Al Avison Reed Crandall e George Klein
11	fev. 1942	The Case of the Squad of Mystery	Stan Lee		Al Avison, Al Gabriele e George Klein
		Captain America and the Feud Murders			Al Avison, Al Gabriele e George Klein
		Captain America Combats the Symphony of Terror!			Sydney Shores e George Klein
12	mar. 1942	The Terrible Menace of the Pygmies of Terror!	Stan Lee	Otto Binder	Al Avison e George Klein
		Captain America in The Case of Rozzo the Rebel			Al Avison e George Klein
13	abr. 1942	The League of the Unicorn!	Stan Lee		Al Avison, George Klein e Sydney Shores
		The Lighthouse of Horror			Al Avison e George Klein
14	mai. 1942	Captain America Battles The Horde of the Vulture!	Stan Lee		Al Avison, George Klein e Sydney Shores
		Captain America and the Petals of Doom!			Al Avison, George Klein e Sydney Shores
15	jun. 1942	The Tunnel of Terror!	Stan Lee	Otto Binder	Al Avison, Al Gabriele e Sydney Shores
		The Invasion From Mars!		Bill Finger	George Klein
16	jul. 1942	The Horror of the Seas	Stan Lee	Wade Wellman	Al Avison, George Klein e Sydney Shores
		The Red Skull's Deadly Revenge!		Stan Lee	Al Avison, George Klein e Sydney Shores

Nº.	Data	Título da narrativa	Edição	Roteiro	Arte
17	ago.1942	The Monster from the Morgue	Stan Lee e Al Avison	Stan Lee	Al Avison, George Klein e Sydney Shores
		Sub-Earthmen's Revenge!			Al Avison, George Klein e Sydney Shores
		Machine of Doom!			Al Avison, George Klein e Sydney Shores
18	set.1942	Bowling Alley of Death!	Stan Lee e Al Avison	Stan Lee	Sydney Shores e Don Francisco Rico
		Captain America and the Tomb of Horror!		Otto Binder	Al Avison
		The Mikado's Super Shell!		Stan Lee	Al Avison e Sydney Shores
19	out.1942	The Crocodile Strikes! Case #A1625-R: Case of the Haunted Mansion!	Stan Lee e Al Avison	Stan Lee	Al Avison e Sydney Shores
		Your Life Depends On It! A Special Feature		Stan Lee	Al Avison
		On to Berlin!		Stan Lee	Al Avison e Sydney Shores
20	nov.1942	The Spawn of the Witch Queen	Stan Lee e Sydney Shores	Stan Lee	Al Avison
		The Fiend That Was the Fakir!		Stan Lee	Al Avison
		The Case of "The Clammy Things"		Stan Lee	Al Avison
21	dez.1942	The Creeper and the 3 Rubies of Doom!	Stan Lee e Sydney Shores	Stan Lee	Sydney Shores e Vince Alascia
		Satan and the Sorcerer's Secret!		Stan Lee	Al Avison
22	jan.1943	The Vault of the Doomed!	Stan Lee e Sydney Shores	Stan Lee	Al Avison e Sydney Shores
		Captain America Battles the Reaper! The Man the Law Couldn't Touch!		Stan Lee	Al Avison e Al Gabriele
		Captain America Wears the Cobra Ring of Death!		Stan Lee	Al Avison e Al Gabriele
23	fev.1943	The Mystery of the 100 Corpses!	Stan Lee e Sydney Shores	Stan Lee	Sydney Shores
		Captain America Battling the Deadly Snapper		Otto Binder	Al Avison e Sydney Shores
		The Idol of Doom!		Stan Lee	Al Avison e Sydney Shores
24	mar.1943	The Vampire Strikes	Stan Lee e Sydney Shores	Stan Lee	Al Avison e Sydney Shores
		Meet the Eel of Horror Harbor!		Stan Lee	Sydney Shores

Nº.	Data	Título da narrativa	Edição	Roteiro	Arte
25	abr. 1943	The Princess of the Atom	Stan Lee	Ray Cummings	Sydney Shores e Vince Alascia
		The Murdering Mummy and the Laughing Sphinx!			Sydney Shores
26	mai. 1943	The Princess of the Atom - Part II	Stan Lee	Ray Cummings	Sydney Shores e Vince Alascia
		Captain America and the Russian Hell-Hole			Sydney Shores e Vince Alascia
27	jun. 1943	North of the Border	Vince Fago e Sydney Shores		Sydney Shores e Vince Alascia
		Blitzkrieg to Berlin!			Sydney Shores e Vince Alascia
28	jul. 1943	The Challenge of the "Mad Torso"	Vince Fago e Sydney Shores		Sydney Shores e Vince Alascia
		The Vultures of Violent Death			Sydney Shores e Vince Alascia
29	ago. 1943	The King of the Dinosaurs	Vince Fago		Sydney Shores e Vince Alascia
		The Case of the "Phantom Engineer"			Sydney Shores e Vince Alascia
		The Case of the Headless Monster			Sydney Shores e Vince Alascia
30	set. 1943	The House of the Laughing Death	Vince Fago		Sydney Shores
		The Curse of the "Yellow Scourge"			Sydney Shores e Vince Alascia
		The Saboteur of Death!			Sydney Shores
31	out. 1943	The Terror of the Green Mist!	Vince Fago		Sydney Shores e Vince Alascia
		The Canal of Lurking Death			Sid Greene e Jack Alderman
		The Coughing Killer			Al Gabriele e Vince Alascia
32	nov. 1943	Captain America Battles the Menace of the Murderous Mole-Man!	Vince Fago	Otto Binder	Jimmy Thompson e Allen Bellman
		Ali Baba and His Forty Nazis			Ken Bald e Vince Alascia
		The Talons of the Vulture!			Sydney Shores e Vince Alascia
33	dez. 1943	Meet - Mother Wong!	Vince Fago		Al Avison e Sydney Shores
		The All-American Fighting Trio Battle... The Master of the Killer Mongoose!			Ken Bald
		The Symbol of Doom			Mike Sekowsky e Jack Alderman
34	jan. 1944	The Cult of the Assassins!	Vince Fago	Zac Gabel	Sydney Shores e Vince Alascia
		Captain America in The Stage of Death!			Vince Alascia e Bob Powell

Nº.	Data	Título da narrativa	Edição	Roteiro	Arte
		Invasion Mission			Ken Bald e Jimmy Thompson
35	fev.1944	The Gargoyle Stikes!	Vince Fago		Sydney Shores e Vince Alascia
		The Steel Mask		Otto Binder	
		The Case of the Horror Money			Sydney Shores e Vince Alascia
36	mar.1944	The Blood of Doctor Necrosis	Vince Fago		Sydney Shores
		The Strange Mystery of the Leopard Woman!			
		The General of Death!			
37	abr.1944	The Chambers of Dr. Agony	Vince Fago		Vince Alascia e Bob Powell
		The Seven Sons of Satan			Sydney Shores
		Frozen Death		Otto Binder	Al Gabrielle e Vince Alascia
38	mai.1944	Captain America in Castle of Doom!	Vince Fago		Sydney Shores e Vince Alascia
		Frozen Death			Don Francisco Rico e Al Gabriele
		Captain America Fights the Peril of the Past!		Otto Binder	Sydney Shores e Vince Alascia
39	jun.1944	Terror of the Ghost Harpoon	Vince Fago		Sydney Shores e Vince Alascia
		Riders of Death		Otto Binder	Jimmy Thompson e Ken Bald
		Rockets of Doom			Mike Sekowsky e Allen Bellman
40	jul.1944	The Jester of Death!	Vince Fago		Sydney Shores e Vince Alascia
		Captain America in the Auction of Death			
		Captain America in The Mystery of the Floating City		Otto Binder	
41	ago.1944	Captain America in The Killer Beasts of Notre Dame	Vince Fago		Vince Alascia
		Captain America and The Murder Brain			Vince Alascia e Jack Binder
		Captain America in The School of Horror			Vince Alascia e Al Gabriele
42	out.1944	Tojo's Terror Masters	Vince Fago		Vince Alascia
		Waters of Death!			Vince Alascia e Mike Sekowsky
		The Baron of Horror Castle			Sydney Shores e Vince Alascia
43	dez.1944	Captain America in The Shadows of Death!	Vince Fago		Vince Alascia e Allen Bellman

Nº.	Data	Título da narrativa	Edição	Roteiro	Arte
		The Death That Came From Nowhere!			Vince Alascia
		The Sea Dragon!			Vince Alascia e Jack Alderman
44	jan.1945	Captain America in The Prophet of Hate!	Vince Fago		Vince Alascia e Allen Bellman
		The Graveyard of Ships			Vince Alascia
		Midnight Means Murder			Vince Alascia e Al Gabriele
45	mar.1945	Captain America in Dynamos of Death	Vince Fago		Vince Alascia
		Captain America in The Thing in the Swamp!			
		The Human Beast!			Vince Alascia e Allen Bellman
46	abr.1945	Captain America in Invitation to Murder!	Stan Lee	Stan Lee	Vince Alascia
		Captain America vs The Shadow of the Monster!			Vince Alascia
		The Mystery of the Puff-Adder Skulls!			Vince Alascia e Allen Bellman
47	jun.1945	The Crime Dictator	Stan Lee	Stan Lee	Vince Alascia
		Captain America Battles the Monster of the Morgue!			Vince Alascia e Allen Bellman
48	jul.1945	The Mark of the Satyre!	Stan Lee		Vince Alascia e Al Gabriele
		The Corpse That Wasn't There			Al Gabriele
		Captain America Battles Colosso and His Murder Marionettes!			Vince Alascia e Mike Sekowsky
49	ago.1945	The League of Hate	Stan Lee		Vince Alascia
		The Symphony of Death!			
		Murder By Proxy!			Vince Alascia e Mike Sekowsky
50	out.1945	The Walking Dead!	Stan Lee		Vince Alascia e Allen Bellman
		Mystery of the Eyes of Death!			Vince Alascia
		The Leopard and His Killer Mob!			
51	dez.1945	Mystery of the Atomic Boomerang!	Stan Lee		Vince Alascia
		Fraternity of Fat Fellows!			Vince Alascia e Mike Sekowsky
		The Case of the Blonde Bombshell!			Vince Alascia
52	jan.1946	Número não localizado			

Nº.	Data	Título da narrativa	Edição	Roteiro	Arte
53	fev. 1946	Robe of Evil	Stan Lee		Vince Alascia, Al Gabriele e Mike Sekowsky
		Murder Etched In Stone!			Vince Alascia e Mike Sekowsky
54	mar. 1946	The Big Guy	Stan Lee	Stan Lee	Vince Alascia e Al Avinson
		Scarface and the Script of Death		Bill Finger	Vince Alascia e Allen Bellman
		The flaming Murder Mountain!			Vince Alascia e Mike Sekowsky
55	abr. 1946	The Hands of Sensitivo!	Stan Lee	Bill Finger	Vince Alascia e Frank Borth
		Just What the Doctor Ordered			Allen Simon e Allen Bellman
		The Marry Widow Murders!			Vince Alascia
56	mai. 1946	The Casbah Killer	Stan Lee		Don Francisco Rico e Vic Dowd
		A Name For An Old Doll			Vince Alascia e Sidney Shores
		Murder On the Campus			Al Gabriele e Charles Nicholas [Jack Kirby]
57	jul. 1946	Death on the Downbeat	Stan Lee		Al Avison e Jim Mooney
		The Monkeys' Curse			Vince Alascia
		Beware the Medicine Man		Bill Finger	Bob Powell e George Klein
58	set. 1946	Crime on Cue	Stan Lee		Al Avison e Frank Borth
		The Sportsman of Crime			Al Avison
		The House of Hate			Don Francisco Rico e Sidney Shores
59	nov. 1946	The Private Life of Captain America	Stan Lee	Stan Lee	Jack Binder e George Klein
		Pennies From Heaven			Sidney Shores e Vince Alascia
		The House of Hallucinations!			Sidney Shores e Allen Simon
60	jan. 1947	The Human Fly	Stan Lee		Mike Roy e Al Avison
		The Last Case of Inspector Leeds			Mike Sekowsky e Al Avison
		The Big Fight!			George Klein e Mike Sekowsky
61	mar. 1947	The Red Skull Strikes Back	Stan Lee		Al Avison e Sydney Shores

Nº.	Data	Título da narrativa	Edição	Roteiro	Arte
		The Bullfrog Terror			Al Avison e Sydney Shores
		Death Enters Laughing		Stan Lee	Sydney Shores
62	mai.1947	The Kingdom of Terror	Stan Lee	Otto Binder	Al Avison e Sydney Shores
		The Dance of Death		Otto Binder	Sydney Shores e Al Avison
		Melody of Horror		Stan Lee	Sydney Shores e Al Avison
63	jul.1947	Tenpins of Terror	Stan Lee	Stan Lee	Sydney Shores e Vince Alascia
		The Parrot Strikes		Stan Lee	Sydney Shores e Jack Binder
64	out.1947	Sparkles Strikes Back	Stan Lee	Stan Lee	Vince Alascia e Ken Bald
		Diamonds Spell Doom			Ken Bald e Al Gabriele
		Terror at the Fair			Ken Bald, Vince Alascia e Sydney Shores
65	jan.1948	When friends Turn Foe	Stan Lee		Sydney Shores e Ken Bald
		Meet the Matador			Al Avison e Sydney Shores
		The menace of Mirth			Sydney Shores e Ken Bald
66	abr.1948	Golden Girl	Stan Lee	Stan Lee	Sydney Shores e Ken Bald
		Swords of the Cavaliers			
67	jul.1948	The Secret Behind the Mirror	Stan Lee		Sydney Shores e Vince Alascia
		The Singer Who Wanted to Fight			Sydney Shores e Vince Alascia
68	set.1948	The Enigma of the Death Doll	Stan Lee		Charles Nicholas [Jack Kirby]
		A case of Conscience			Al Avison e Charles Nicholas [Jack Kirby]
		The Case of Joey Arnold	Stan Lee		Al Avison e Charles Nicholas [Jack Kirby]

Nº.	Data	Título da narrativa	Edição	Roteiro	Arte
69	nov.1948	The Weird Tales of the Wee Males!	Stan Lee		Ken Bald
		No Man is an Island			
70	jan.1949	Worlds at War	Stan Lee	Stan Lee	Ken Bald e Vince Alascia
		The Man Who Knew Everything			Ken Bald
71	mar. 1949	Número não localizado			
72	mai. 1949	Murder in the Mind	Stan Lee		Ken Bald
		The tricks of the Trickster			Ken Bald
73	jul. 1949	Número não localizado			
74	out. 1949	The Red Skull Strikes Again! (incompleto)	Stan Lee		
75	fev. 1950	Não possui narrativas com o personagem	Stan Lee		
76	mai. 1954	The Betrayers	Stan Lee		John Romita
		Captain America Strikes!			John Romita
		Come to the Commies!			John Romita
77	jul. 1954	You Die at Midnight	Stan Lee		John Romita
		The Man With No Face!			John Romita
		Mission to a POW Camp			John Romita
78	set. 1954	His Touch is Death!	Stan Lee		John Romita
		The Green Dragon!			John Romita
		The Hour of Doom			John Romita

Anexo 2- "Your life depends on it!" Captain America Comics # 19,
p. 30-33, out. 1942.