



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

JÚLIA CRISTINA GONÇALVES RIBEIRO

MULHER NEGRA EM MOVIMENTO
A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NEGRAS NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS
NORTE-AMERICANAS

RIO DE JANEIRO
2018

JÚLIA CRISTINA GONÇALVES RIBEIRO

MULHER NEGRA EM MOVIMENTO
A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NEGRAS NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS
NORTE-AMERICANAS

Trabalho de conclusão de curso em Comunicação Social, com habilitação em Produção Editorial, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Mário Feijó Borges Monteiro

RIO DE JANEIRO
2018

**MULHER NEGRA EM MOVIMENTO: A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES
NEGRAS NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NORTE-AMERICANAS**

Júlia Cristina Gonçalves Ribeiro

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Produção Editorial.

Aprovado por


Prof. Dr. Mário Feijó Borges Monteiro – orientador


Prof. Andréia de Resende Barreto Vianna – examinadora


Prof. Dr. Fernanda Ariane Silva Carrera – examinadora

Aprovada em: 27/11/18

Grau: 9,0

Rio de Janeiro – RJ

2018

CIP - Catalogação na Publicação

R484m Ribeiro, Júlia Cristina Gonçalves
Mulher negra em movimento: a representação das
mulheres negras nas histórias em quadrinhos norte
americanas / Júlia Cristina Gonçalves Ribeiro. --
Rio de Janeiro, 2018.
52 f.

Orientador: Mário Feijó Borges Monteiro.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da
Comunicação, Bacharel em Comunicação Social: Produção
Editorial, 2018.

1. Quadrinhos norte-americanos. 2. Raça e gênero.
3. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 4.
Produção Editorial. I. Monteiro, Mário Feijó Borges,
orient. II. Título.

Para tia Dora.

AGRADECIMENTOS

Obrigada ao meu orientador, Mário Feijó, que me recebeu de forma tão acolhedora.

Aos amigos: obrigada por estarem comigo sempre, de um jeito ou de outro.

Carol, Fernando, Isabelle e Thainá, pessoas com quem cresci não só em idade: muito obrigada por todos esses anos, por todas as histórias, por serem minhas âncoras.

Daiane, você me ensinou muito. Seguimos e seguiremos juntas.

Erika, Livia, Luisa, Márcia e Veronica: vocês são mulheres incríveis.

Felipe, obrigada pela certeza do amor que a gente carrega.

Thiago, rir e estar com você me ajuda a caminhar melhor.

William, obrigada por me acompanhar em toda essa loucura.

À Vó Marlene, vó Nilza e Simoni, três mulheres fortes que eu tenho orgulho de chamar de família.

E aos meus pais, Márcia e José, que sempre me apoiaram nas minhas escolhas, que são meus braços e pernas: não consigo conceber um mundo sem o amor que vocês doam diariamente.

Obrigada.

“Faça boa arte.”

(Neil Gaiman)

RESUMO

Embora ainda seja hegemonicamente masculino, o universo das histórias em quadrinhos vem sendo transformado, ao longo dos anos, por agentes e vozes diversas. Hoje já se encontra, com muito mais facilidade, construções narrativas pensadas e endereçadas ao mais variado público. Entretanto, ainda há uma grande problemática em torno dessa representação – que ocorre, principalmente, por conta dos muitos estereótipos que marcam as figuras das minorias. É nesse cenário que surge a importância da discussão sobre negritude e gênero nos quadrinhos. Este trabalho pretende analisar a forma como as mulheres negras são representadas nas histórias em quadrinhos e explorar os estereótipos que perpassam tal representação.

Palavras-chaves: Raça; Gênero; Quadrinhos; Mulheres; Estados Unidos

ABSTRACT

Although it's still hegemonically masculine, the comic books' universe has been transformed over the years by different agents and voices. Nowadays, narrative constructions are much more easily conceived and addressed to the most varied public. However, there's still a great problem around this representation - which occurs, mainly, because of the many stereotypes that mark the figures of minorities. In this scenario, the importance of the discussion about blackness and gender in comics arises. This paper aims to analyze the way black women are represented in comic books, exploring the stereotypes that permeate such representation.

Keywords: Race; Genre; Comic books; Women; U.S

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 01 – “O Garoto Amarelo” (The Yellow Kid), 1896
- Figura 02 – Figura 2 – “Pafúncio e Marocas” (Bringing Up Father), 1941
- Figura 03 – Figura 3 – “Flash Gordon on the Planet Mongo” (Flash Gordon: no Planeta Mongo), 1934-1937
- Figura 04 – Selo do Código de Ética das Histórias em Quadrinhos, 1954
- Figura 05 – Revista Showcase #4, 1956
- Figura 06 – Revista Detective Comics #27, 1939
- Figura 07 – Mandrake, o mágico, 1934
- Figura 08 – Jim Crow
- Figura 09 – Hell-Rider #1, Skywald Publications, 1971
- Figura 10 – “The Butterfly”, Hell-Rider #2, Skywald Publications, 1971
- Figura 11 – Patty-Jo 'n' Ginger, Pittsburgh Courier, 1947
- Figura 12 – Where I'm Coming From, 1992
- Figura 13 – Where I'm Coming From, 1993
- Figura 14 – Wonder Woman (Mulher-Maravilha) #204, 1973

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
1.1. Problema de pesquisa.....	11
1.2. Justificativa.....	11
1.3. Objetivo.....	11
1.4. Estrutura do trabalho.....	11
1.5. Metodologia.....	12
2. REFERENCIAL TEÓRICO.....	13
2.1. Panorama geral na história das HQs nos Estados Unidos.....	13
2.1.1. As pioneiras (1895 – 1929).....	13
2.1.2. Era de ouro (1929 – 1945).....	18
2.1.3. Crise no mercado de quadrinhos (1946 – 1960).....	20
2.1.4. Era de prata (1956 – meados da década de 1980).....	23
2.1.5. Quadrinhos de autor e novas tendências (meados da década de 80 em diante).....	25
2.2. Dominação e representação racial.....	28
2.2.1. O conceito de dominação.....	29
2.2.2. Estereótipos raciais na literatura e no teatro.....	29
2.2.3. Literatura Anti-Tom.....	32
3. DESENVOLVIMENTO.....	35
3.1. The Butterfly: a primeira super-heroína negra das histórias em quadrinhos.....	35
3.2. O impacto Ormes.....	39
3.3. Nubia, a exilada de Themyscira.....	45
3.4. Ororo, a Tempestade de X-Men.....	48
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
5. REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO.....	52

1. INTRODUÇÃO

1.1. Problema de pesquisa

Este trabalho baseia-se na pergunta: Como os aspectos sociais dialogam com a construção da imagem das personagens negras nas histórias em quadrinhos norte-americanas?

1.2. Justificativa

São crescentes as discussões acerca da representatividade, seja racial, sexual ou de gênero, em nosso atual molde comunicacional. Muito se debate sobre o papel dos meios de comunicação na construção da autoimagem e da autoestima dos grupos minoritários que não se veem retratados nesses meios – ou, quando o são, geralmente são vistos sob a ótica do comunicador branco. É nesse cenário que surge, portanto, a importância da discussão sobre negritude e gênero nos quadrinhos.

1.3. Objetivo

Como objetivo geral, este trabalho procura analisar a representação das mulheres negras nas histórias em quadrinhos norte-americanas; dentre os objetivos específicos, busca-se investigar quais estereótipos perpassam suas figuras e como construíram-se estes, além de entender como questões raciais e de gênero influenciaram na construção dessas personagens, analisando o contexto histórico-social no qual surgiram.

1.4. Estrutura do trabalho

Dividido em quatro capítulos, o trabalho traz, em sua primeira parte, a introdução ao tema e seus objetivos gerais. Na segunda parte, onde se inicia o referencial teórico, faz-se um panorama geral das histórias em quadrinhos e seu surgimento, apontando os primeiros autores, os jornais que os publicavam e o mercado no qual estavam inseridos. Depois disso, aborda-se as eras dos quadrinhos, divididas por décadas, e suas principais características. Para tal, foram

usados, principalmente, os estudos de Selma Oliveira e Hiron Goidanich (Goida) para contextualizar o tema dentro da história das HQs. Ainda na segunda parte do trabalho, fala-se sobre as relações de dominação apontadas pelo sociólogo Max Weber, e como estas se relacionam aos estereótipos raciais que recaem sobre a figura dos negros. Foi abordado, também, de que forma alguns estereótipos nasceram no teatro, nos espetáculos de menestréis, e se difundiram para outras formas de arte como a literatura. Aqui, os estudos dos autores Eric Lott, James Fisher e Thomas Gossett serviram como norte para situar historicamente tais acontecimentos.

No terceiro capítulo, no qual o tema central deste trabalho é tratado, são apresentadas algumas das personagens negras de maior relevância nos quadrinhos norte-americanos, bem como o contexto social no qual se encaixam e como elas são retratadas nesta mídia. Além disso, fala-se também de que forma questões raciais e sociais atravessam e refletem no trabalho de quadrinistas negras. Para isso, usou-se, centralmente, o trabalho de Sheena C. Howard, Deborah Elizabeth Whaley e Ronald L. Jackson, que debruçam-se sobre a história das histórias em quadrinhos negras norte-americanas.

Os capítulos quatro e cinco trazem, respectivamente, as considerações finais do trabalho e o referencial bibliográfico.

1.5. Metodologia

Para os levantamentos apontados neste trabalho, fez-se uso do método indutivo/histórico.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

2.1. Panorama geral na história das HQs nos Estados Unidos

Uma impressora em cores. Este item, tão comumente usado nos dias atuais, marcou uma nova maneira de se fazer e pensar o mercado jornalístico e, para além dele, o mercado de quadrinhos. Will Eisner, em uma breve definição sobre o que são quadrinhos, diz:

A função fundamental da arte dos quadrinhos (tira ou revista), que é comunicar ideias e/ou por meio de palavras e figuras, envolve o movimento de certas imagens (tais como pessoas e coisas) no espaço. Para lidar com a captura ou encapsulamento desses eventos no fluxo da narrativa, eles devem ser decompostos em segmentos sequenciados. Esses segmentos são chamados quadrinhos. (EISNER, 2010, p. 38)

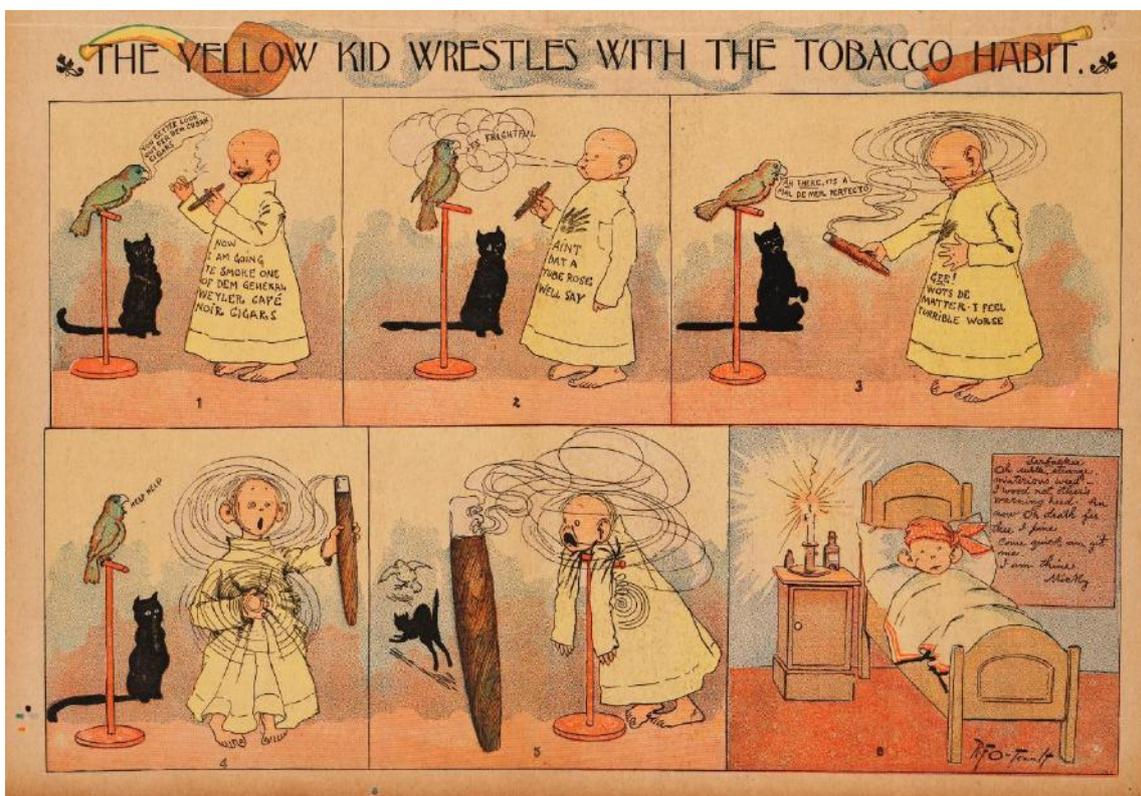
No final do século XIX, Joseph Pulitzer, dono do jornal *New York World*, e William Randolph Hearst, proprietário do *The Mournig Journal* – e seu maior rival –, disputavam as vendas no mercado de jornais com seus populares periódicos nova-iorquinos. Foi em 1893, entretanto, que Pulitzer, investindo em novas máquinas, trouxe uma impressora em cores para a sua redação e abriu novas possibilidades de publicação. Voltando-se para os leitores norte-americanos semialfabetizados e para os imigrantes que ainda não dominavam a língua inglesa, Hearst e Pulitzer estabeleceram em seus jornais os suplementos dominicais, que traziam, em si, mais imagens ao longo das páginas, se comparados com as publicações diárias (GOIDANICH, 2014).

2.1.1. As pioneiras (1895 – 1929)

Foi com a abertura dos suplementos dominicais que surgiu, em 1895, O Garoto Amarelo (*The Yellow Kid*), personagem de Richard Outcault, então ilustrador do *New York World*. O menino, que trazia um semblante asiático e morava em um bairro operário, fazia parte de uma história chamada *Hoogan's Alley* (1895). Inicialmente, pela falta de uma impressora com recursos suficientes para imprimir todas as cores, a roupa do menino era azul. Depois, com a nova tecnologia, seu camisolão transformou-se em amarelo. O personagem ficou, então, popularmente conhecido como O Garoto Amarelo (OLIVEIRA, 2007).

Pulitzer percebeu que uma grande parte de seus leitores passou a apreciar e, posteriormente, preferir os textos acompanhados de imagens. Assim, com a atualização de seu maquinário dois anos antes e com o lançamento de *The Yellow Kid*, o *New York World* deu início às publicações de quadrinhos, e o menino de camisolão amarelo se tornou um marco na história das HQs.

Figura 1 – “O Garoto Amarelo” (The Yellow Kid), 1896



Fonte: Billy Ireland Cartoon Library and Museum¹

Pode-se dizer que a evolução da estrutura narrativa das HQs se deu a partir da rivalidade de mercado entre Pulitzer e Hearst. Ambos sabiam o enorme potencial que as histórias ilustradas tinham para alavancar o número de venda de seus jornais, e os investimentos que partiam tanto do *New York World* quanto do *The Morning Journal* ajudaram, já naquela época, a transformar as *comics* em produtos de comunicação em massa. (OLIVEIRA, 2007).

Enquanto Pulitzer publicava O Garoto Amarelo, Hearst, com um gosto maior por quadrinhos, passou a publicar histórias como *The Katzenjammer Kids* (1897) e *Buster Brown*

¹ Disponível em: <<https://cartoons.osu.edu>> Acesso em abr. 2018.

(1902). No Brasil, essas tirinhas ficaram conhecidas, respectivamente, como *Os sobrinhos do capitão* e *Chiquinho* – que, em 1905, se tornou um dos principais personagens da revista O Tico-Tico. Essas histórias, vanguardistas na linha do tempo das histórias em quadrinhos, apresentavam, majoritariamente, tramas sobre crianças endiabradas e suas travessuras. Alguns desses protagonistas tiveram uma repercussão tão positiva que suas histórias foram lançadas em coleções encadernadas (OLIVEIRA, 2007).

Esse novo momento na publicação de tirinhas, que agora se dividiam entre *daily strips* (tiras diárias), impressas em preto e branco e publicadas diariamente, e *sunday strips* (suplementos dominicais), que eram coloridas e publicadas somente aos domingos (GOIDANICH, 2014), levou os autores a experimentarem diversas possibilidades de criação em seus trabalhos. Segundo Selma Oliveira:

As histórias em quadrinhos não só atraíram a atenção de pintores e desenhistas que despontavam no cenário das artes como receberam influência direta dos movimentos de vanguarda que surgiram naquela época. O trabalho de Windsor McCay, criador de *Little Nemo in Slumberland – O pequeno Nemo na terra dos sonhos* (1904), era realizado em traços que se aproximavam da *art nouveau*, resultado dos anos em que trabalhou como desenhista de cartazes do Museu da Moeda dos Estados Unidos. As aventuras vividas pelo Pequeno Nemo tinham um caráter explicitamente pré-surrealista, assim como as histórias vividas por Krazy Kat (1910), de George Herriman, em que uma gata (Krazy Kat) vivia uma paixão não correspondida pelo rato Ignatz, ao mesmo tempo em que era cortejada pelo cão policial Ofissa B. Pupp, do qual ela não gostava. (OLIVEIRA, 2007, p. 43)

Ainda de acordo com Selma Oliveira (OLIVEIRA, 2007), a “fase de experimentação” dos artistas dos quadrinhos durou até 1915, aproximadamente, e se encerrou com a fundação do primeiro *syndicate*², King Features Syndicates³, por Moses Koenigsberg. Moses trabalhava com William Hearst e era o responsável pela distribuição de quadrinhos para o *The Mourning Journal*. Alguns anos antes, em 1895, Hearst e Koenigsberg começaram a abastecer alguns jornais que se localizavam fora da cidade. Na época, o número de *syndicates* era escasso. De acordo com Mário Feijó:

² Os *syndicates* são agências responsáveis pela distribuição de material como quadrinhos e artigos para revistas, jornais, entre outros. Eles surgiram em 1840 e tinham como função fornecer material para os pequenos jornais rurais norte-americanos que não conseguiam produzir e manter suas próprias publicações.

³ Fundada em 1915 por William Hearst, a King Features Syndicates é, hoje, responsável por cerca de 150 tirinhas, artigos, charges, palavras cruzadas, entre outros materiais que alimentam jornais ao redor de todo o mundo.

Este sistema de empresas agenciadoras detendo os direitos sobre as séries de histórias em quadrinhos e distribuindo-as para diversas publicações acabou com as disputas judiciais surgidas quando um autor mudava de jornal. Os artistas deixaram de ser assalariados para serem freelancers que assinavam contratos de exclusividade com os *syndicates*. Os artistas, portanto, agora eram tratados como autores. O próprio mercado editorial começava a criar as regras jurídicas que a justiça norte-americana até então não considerava como prioritárias. (FEIJÓ, 2008, p. 12):

Depois, por volta de 1935, com o aumento da prática por parte das agências – consequência direta do aumento de clientes que demandavam o serviço –, mais de 130 *syndicates* surgiram, suprimindo, aproximadamente, 13.700 jornais. (HARVEY, 1994).

Em *The Art of the Funnies: An Aesthetic History*, Robert C. Harvey aponta o potencial que as tirinhas tinham para fazer parte dos *syndicates*. Segundo ele, os quadrinhos eram o “material perfeito” para serem enviados para os jornais: eles eram uma fonte de entretenimento que poderia ser facilmente produzida sem nenhuma referência local, facilitando sua distribuição por todo o país. Os quadrinhos eram, então, produzidos, enviados para vários jornais e seus criadores recebiam uma parcela do valor de tudo o que era vendido (GOIDANICH, 2014). Foi o impulso necessário para atrair novos artistas e aumentar a produção das *comics*. Os *syndicates* passaram a normatizar os quadrinhos para melhorar as formas de distribuição e, segundo Selma Oliveira:

Ao retirar os desenhistas das redações dos jornais, os *syndicates* reduziram os custos e dinamizaram a distribuição dos quadrinhos, o que acarretou sua rápida difusão e consolidação como forma de linguagem, mas também representou a estandardização formal e temática das histórias em quadrinhos. (OLIVEIRA, 2007, p. 44)

Com o aumento do consumo dos quadrinhos, diferentes gêneros de histórias começaram a surgir. As *girl strips*, como *Aninha, a pequena órfã* (1924) e *Betty Boop* (1931) e as *family strips*, como *Bringing Up Father* (1913) – que no Brasil ficou conhecida como *Pafúncio e Marocas* – e *Blondie* (1930), foram alguns dos estilos mais populares entre os leitores.

Figura 2 – “Pafúncio e Marocas” (Bringing Up Father), 1941



Fonte: Comics Kingdom⁴

As *girls strips* eram uma variação das *family strips*, e seu surgimento ocorreu por conta do crescente público leitor feminino, que se mostrava cada vez mais interessado em consumir as histórias em quadrinhos. Ainda de acordo com Selma Oliveira:

Sendo assim, para o crescente mercado feminino consumidor são criadas histórias cujas protagonistas passam a ser idealizadas tal qual modelos nos quais é possível evidenciar algumas características femininas: a mulher moderna (dinamismo), a *vamp* (sedução) e a menina (inocência). (OLIVEIRA, 2007, p. 50)

As histórias, até então, tinham seu início e fim em poucas imagens e na mesma edição do jornal. Porém, o sucesso dos quadrinhos entre o público trouxe o despontar de novas narrativas: agora, os quadrinhos continuavam em outras edições, em dias diferentes, fazendo com que a curiosidade dos leitores aumentasse (GOIDANICH, 2014) e levando-os a consumir as edições seguintes dos jornais nos quais as histórias eram publicadas.

Foi no mesmo período, no final da década de 20, que o gênero de aventura se desenvolveu nos quadrinhos norte-americanos, com personagens como Tarzan, de Harold Foster, Wash Tubbs (Tubinho), de Roy Crane, e Buck Rogers, de Phil Nolan e Dick Calkins (GOIDANICH, 2014). Deu-se, então, a consolidação dos quadrinhos enquanto produto da cultura de massas, e a nova forma de contar histórias entrava, a partir deste momento, na chamada “era de ouro”.

⁴ Disponível em: <<https://comicskingdom.com>> Acesso em abr. 2018

2.1.2. Era de ouro (1929 – 1945)

Marcada pelo surgimento de novos gêneros de tirinhas como as *adventure strips*, as *aviation strips* e as *detective strips* (GOIDANICH, 2014), a era de ouro dos quadrinhos estabeleceu o apogeu das histórias em quadrinhos nos Estados Unidos. Nesta nova fase, pode-se observar a divisão das publicações HQs em dois principais estilos: as histórias de aventura e as histórias de super-heróis.

Diferentemente das *family strips* e das *girls strips*, nas quais a trama está atrelada ao humor, o gênero de aventura gira, basicamente, em torno de dois elementos: a existência de um conflito e a figura de um herói. Segundo Selma Oliveira:

Em geral, a trama das histórias em quadrinhos de aventura gira em torno da figura do herói e sua luta com o personagem antagonista, o vilão, que simboliza todas as transgressões e desvios das normas sociais em vigência. No decorrer do confronto, o herói recebe o auxílio de amigos, enquanto o vilão comanda um *bando de asseclas*. (OLIVEIRA, 2007, p. 60)

Dentre os principais personagens do gênero de aventura, destacam-se Flash Gordon e Jungle Jim (Jim das Selvas) de Alex Raymond; Mandrake, o Mágico, de Lee Falk e Phil Davis; Prince Valiant (Príncipe Valente), de Harold Foster e Joe Palooka (Joe Sopapo), de Ham Fisher. Os protagonistas dessas novas histórias tinham toda a sorte de qualidades. Eles eram valentes, fortes, inteligentes, corajosos e justos, e sempre acabavam com a mocinha no final. Esse emprego da imagem e do mito do herói, tão marcantes em nossa cultura, servia a uma necessidade de mercado nas publicações das histórias em quadrinhos. (OLIVEIRA, 2007). Após a quebra da Bolsa de Valores, em 1929, os Estados Unidos entraram em um período de crise e recessão. A existência dessas histórias era oportuna em um momento em que os norte-americanos precisavam de um refúgio daquela realidade.

Figura 3 – “Flash Gordon on the Planet Mongo” (Flash Gordon: no Planeta Mongo), 1934-1937



Fonte: Comic Book Syndicate⁵

Essa nova leva de histórias em quadrinhos prezava, portanto, enredos que exaltassem a justiça, a família, o trabalho e a decência (OLIVEIRA, 2007). Os heróis dessas histórias estavam, pouco a pouco, se inserindo no imaginário popular e, logo, as histórias publicadas nos jornais já não eram o suficiente para suprir a demanda do público leitor. Os editores passaram a publicar coletâneas dessas tirinhas em edições especiais, e essas coletâneas logo passaram a ser reproduzidas em formato de revista. Porém, foi em 1937, com a criação da *Detective Comics*⁶, publicada pela DC, que essas revistas deixaram de apresentar somente as tirinhas que eram publicadas nos jornais e passaram a trazer, cada uma, um gênero específico – neste caso, histórias de mistério e de detetives. Surgiam, então, as *comic books*, ou gibis, no formato em que conhecemos hoje (OLIVEIRA, 2007).

Estima-se que, durante a década de 40, mais de quatrocentos super-heróis tenham surgido. Os quadrinhos estavam em seu auge e não demorou muito para que esses personagens começassem a dialogar e servir como estandarte para a situação política da época. Era o começo

⁵ Disponível em: <<http://www.comicbooksyndicate.com>> Acesso em abr. 2018

⁶ A *Detective Comics* é uma revista norte-americana publicada desde 1937. Um de seus marcos foi o lançamento, dois anos depois, do super-herói Batman. A empresa, posteriormente, se fundiu com a *National Comics Publication*, formando, então, a DC Comics.

da Segunda Guerra Mundial, e os protagonistas dos gibis, agora, estavam sendo escritos em histórias que os mostravam lutando contra as forças do Eixo. Oliveira diz que:

O mais importante desse período foi a criação de heróis especificamente para atuar durante a guerra, como foram os casos do Capitão América (1941) e de uma história chamada *Male Call*. Desenhado em 1942 por Milyon Caniff, esse quadrinho foi encomendado pelo comando do exército norte-americano para o consumo exclusivo dos soldados. A história era protagonizada por uma *pin-up* morena e *gostosa*, conhecida como Miss Lace, que, segundo Román Gubern, era uma *cantineira generosa*, ou seja, cuidava da provisão dos soldados. Miss Lace foi um personagem tão particular que foi extinta ao fim da campanha militar, em 1946. (OLIVEIRA, 2007, p. 87)

Os quadrinhos estavam, mais uma vez, sendo usados como válvula de escape para amenizar a situação econômica vivida pelos cidadãos norte-americanos. Se antes eles se deparavam com uma economia recessiva causada pela quebra da Bolsa de Valores, agora, a economia de guerra trazia uma realidade de falta de alimentos e separação de famílias.

Era, mais do que nunca, necessário fazer uso de todos os meios de entretenimento para contornar os agravos da guerra.

O ponto alto na história das HQs, entretanto, teve seu fim logo que as necessidades da guerra cessaram. O fim do conflito, em 1945, marcou, também, o fim da chamada Era de Ouro dos quadrinhos, e o modo como as histórias passariam a ser vistas a partir de então levou esse mercado a um lapso de crise e baixas vendas.

2.1.3 Crise no mercado de quadrinhos (1946 – 1960)

Com o fim da Segunda Guerra e o início da Guerra Fria, em 1945, os quadrinhos entraram em um período de declínio. Agora, as histórias de aventura e os quadrinhos de super-heróis davam lugar para as tramas de ficção científica e terror. A popularidade dessas publicações levantou um debate, por parte dos críticos conservadores e da camada mais tradicionalista da população, sobre o valor moral daquelas histórias. Iniciava-se um discurso contrário aos quadrinhos, apoiado por personalidades como Joseph McCarthy, então senador do Partido Republicano dos Estados Unidos e Frederic Wertham, psicólogo que já havia publicado diversos artigos sobre o “perigo das histórias em quadrinhos”. Em seu livro *Marvel Comics – A história secreta*, o autor Sean Howe afirma que:

O psicólogo infantil Fredric Wertham, que há anos se destacava como crítico dos quadrinhos, publicou *A sedução do inocente*, ataque ferrenho ao material lúgubre de diversos títulos de crime, terror e até de super-heróis (incluindo ilustrações explícitas de espancamento de cônjuges, sadomasoquismo e assassinatos macabros); semanas depois, um subcomitê do Senado dos EUA que tratava da delinquência juvenil voltou os olhares para a mesma coisa, tendo Wertham como perito. (HOWE, 2012, p. 24)

Essa oposição aos quadrinhos os levou à uma vertiginosa queda de vendas. Já estavam em prática, no Congresso, subcomitês responsáveis pela investigação dos “malefícios” dessas histórias, e deu-se início a um processo de audiências com os dirigentes das editoras a fim de fazê-los depor a respeito de suas revistas. Um desses depoimentos⁷ foi o de William Gaines, co-editor da EC Comics⁸. A audiência repercutiu negativamente, e todo o cenário desfavorável levou à crise no mercado de quadrinhos e à falência de diversas editoras (OLIVEIRA, 2007).

Para combater a recessão no mercado, os editores de quadrinhos formaram, em 1950, a Associação das Revistas em Quadrinhos da América – Comic Magazine Association of America (CMAA) –, organização responsável por apurar e se certificar de que as histórias publicadas cumpriam com os requisitos de moralidade da época, em uma forma de autocensura. Quatro anos depois, em 1954, era criado o Código de Ética das Histórias em Quadrinhos – Comics Code Authority (CCA) –, que, dentre seus artigos, determinava o respeito à família, a proibição de “imagens provocantes”, de histórias contendo “cenas horripilantes, depravação, sofrimentos físicos, excessiva violência, sadismo e masoquismo”. Howe diz, ainda:

No verão de 1954, quinze editores já tinham largado o negócio. Em setembro, quase todos os editores que restavam formaram a Comics Magazine Association of America, que instituiu regras de autorregulamentação baseadas no Código Hays, de Hollywood, mas ainda mais draconianas: de acordo com o Código de Ética dos Quadrinhos, as capas não poderiam incluir as palavras horror nem terror e, sob circunstância alguma, zumbis, vampiros, fantasmas nem lobisomens poderiam aparecer em qualquer centímetro dos gibis. Além disso – e é aqui que as regras tendiam para o orwelliano – não se podia criar simpatia por criminosos, tampouco desrespeitar a santidade do casamento. “O bem deve sempre triunfar sobre o mal”, decretavam as regras. Caso a revistinha não tivesse o selo do Código de Ética, os distribuidores não iam distribuir. (HOWE, 2012, p. 25)

⁷ Disponível em: <<http://www.thecomicrobooks.com/gaines.html>> Acesso em abr. 2018.

⁸ Fundada em 1944, a EC Comics foi uma editora de quadrinhos norte-americana responsável, principalmente, pela publicação de histórias de terror e ficção científica. Com o Código de Ética de 1954, a editora foi obrigada a encerrar suas atividades, publicando, a partir de então, apenas a revista *Mad* (HOWE, 2012).

Agora, todas as revistas deveriam contar com o selo de aprovação do Código de Ética, que distinguiu os quadrinhos “bons” dos quadrinhos “ruins”. As revistas de conteúdo adulto ou de histórias que não se encaixavam nos padrões do Código deveriam trazer, na capa, a mensagem de “aconselhável para leitores adultos”. Formavam-se, assim, publicações de nicho, e editoras como DC Comics e Marvel passaram a dividir os quadrinhos aprovados pelo Código dos quadrinhos de adultos, que abordavam as temáticas proibidas pelo CCA (OLIVEIRA, 2007).

Figura 4 - Selo do Código de Ética das Histórias em Quadrinhos, 1954



Fonte: Comic Book Legal Defense Fund⁹

O mercado de quadrinhos começou a se recuperar do duro golpe que vinha sofrendo quando Julius Schwartz, editor da DC Comics, relançou um dos mais populares super-heróis da década de 40, o Flash. O personagem foi reformulado e, a partir de então, deu-se início a um processo de renovação de antigos heróis e de criação de novos, provocando um novo apogeu na história das HQs. A revista Showcase #4, de 1956, que trouxe o “novo The Flash”, é considerada, por muitos, o marco da Era de Prata das histórias em quadrinhos.

⁹ Disponível em: <<http://cbldef.org>> Acesso em abr. 2018

Figura 5 - Revista Showcase #4, 1956



Fonte: DC Universe¹⁰

2.1.4. Era de prata (1956 – meados da década de 1980)

Novamente em alta, os super-heróis passaram a aquecer o mercado dos quadrinhos com o lançamento de diversas revistas e novos personagens. Os heróis já existentes, como o Lanterna Verde (1959) e o Gavião Negro (1961), foram reescritos com uma narrativa mais aproximada

¹⁰ Disponível em: <www.dcuiverse.com> Acesso em abr. 2018

do gênero de ficção científica, que estava em destaque. Se antes suas histórias contavam com um passado repleto de elementos de magia, agora tudo podia ser explicado através da ciência.

Na mesma época, Jack Liebowitz, então responsável pela DC Comics, decidiu reformular a Sociedade da Justiça, uma equipe de super-heróis que teve a sua primeira aparição nas revistas na década de 40, durante a Era de Ouro. A Sociedade da Justiça se transformou, em 1960, em Liga da Justiça, e contava, agora, com os personagens de maior sucesso da editora: Batman, Super-Homem, Mulher Maravilha, Lanterna Verde e Flash. Além destes, Aquaman e Caçador de Marte também compunham a equipe. De acordo com Selma Oliveira:

A renovação de The Flash abriu caminho para o relançamento de alguns protagonistas antigos e outros novos, mas as histórias adequadas ao Código apenas mantiveram os quadrinhos de super-heróis em atividade, evitando que esse gênero fosse abandonado pelos editores. (OLIVEIRA, 2007, p. 98).

O sucesso de vendas da Liga da Justiça chamou a atenção de Martin Goodman, editor da Marvel Comics e rival de Liebowitz. Martin, inspirando-se na dinâmica dos personagens da equipe de super-heróis, criou, no ano seguinte e junto do ilustrador Jack Kirby, o Quarteto Fantástico. A história, que trazia heróis pouco convencionais para os padrões das revistas que haviam sido publicadas até então, angariou diversos fãs e permitiu a criação de novos super-heróis. Sean Howe afirma:

Quarteto Fantástico não era bem o plágio da *Liga da Justiça* que Goodman havia solicitado – na primeira edição, os protagonistas nem usam uniforme; mais estranho ainda: não param de brigar entre si. Nunca antes uma superequipe fora nuançada com personalidades tão distintas. (HOWE, 2012, p. 6)

Homem-Aranha, Hulk e Thor, lançados no ano de 1962, são alguns dos exemplos dos personagens que foram criados após o êxito de vendas do Quarteto Fantástico. Era o novo despontar dos super-heróis que, após a Era de Ouro, pareciam ter caído no esquecimento dos leitores.

Nos Estados Unidos, a permanência do Código de Ética das Histórias em Quadrinhos mantinha as publicações *mainstream* dentro dos padrões de moralidade determinados pela regulamentação. Na Europa, entretanto, onde o código não era vigente, os artistas tinham a liberdade de se debruçar sobre histórias especialmente direcionadas para o público adulto.

As restrições do CCA, no entanto, não impediram que publicações *underground* se difundissem pelos Estados Unidos. Com o movimento de contracultura da década de 60, os artistas eram cada vez mais atraídos pela ideia de criar livremente. A indústria de quadrinhos se deparava, então, com o nascimento de uma nova maneira de publicação: as *comix*, revistas independentes produzidas principalmente nos ambientes universitários e centros intelectuais da Califórnia (OLIVEIRA, 2007). Essas novas revistas traziam, diferentemente daquelas aprovadas pelo código, histórias com conteúdo explícito sobre uso de drogas, sexo e violência. Em *Enciclopédia dos quadrinhos*, Goida explica que:

Na metade da década de 60, começou a publicação de *underground comics* (mais tarde chamados simplesmente de *comix*). Eram histórias absolutamente livres, irreverentes, contestadoras e, às vezes, até pornográficas, de autores não filiados aos Syndicates ou às grandes editoras de *comic books*. Os *underground* (entre os mais famosos aparecem Robert Crumb, Gilbert Shelton e S. Clay Wilson), de forma irregular e caótica, abriram espaço para os quadrinhos adultos, zombando da censura retrógrada. Antes disso, porém, acentuou-se a decadência das *daily strips*, principalmente as narrativas de aventura, cada vez mais ideologizadas. (GOIDANICH, 2014, p.9)

Em 1971, motivados pelo mesmo movimento de contracultura, os editores, pressionando a Associação Americana de Revistas em Quadrinhos, conseguiram com que pequenas mudanças fossem feitas no código. Agora, algumas editoras independentes, ignorando as normas do selo, passaram a publicar histórias mais parecidas com o formato europeu, experimentando novas estéticas e narrativas e voltando seu conteúdo completamente para o público adulto. O formato agradou os leitores, e os editores de quadrinhos se viram diante de um novo nicho.

2.1.5. Quadrinhos de autor e novas tendências (meados da década de 80 em diante)

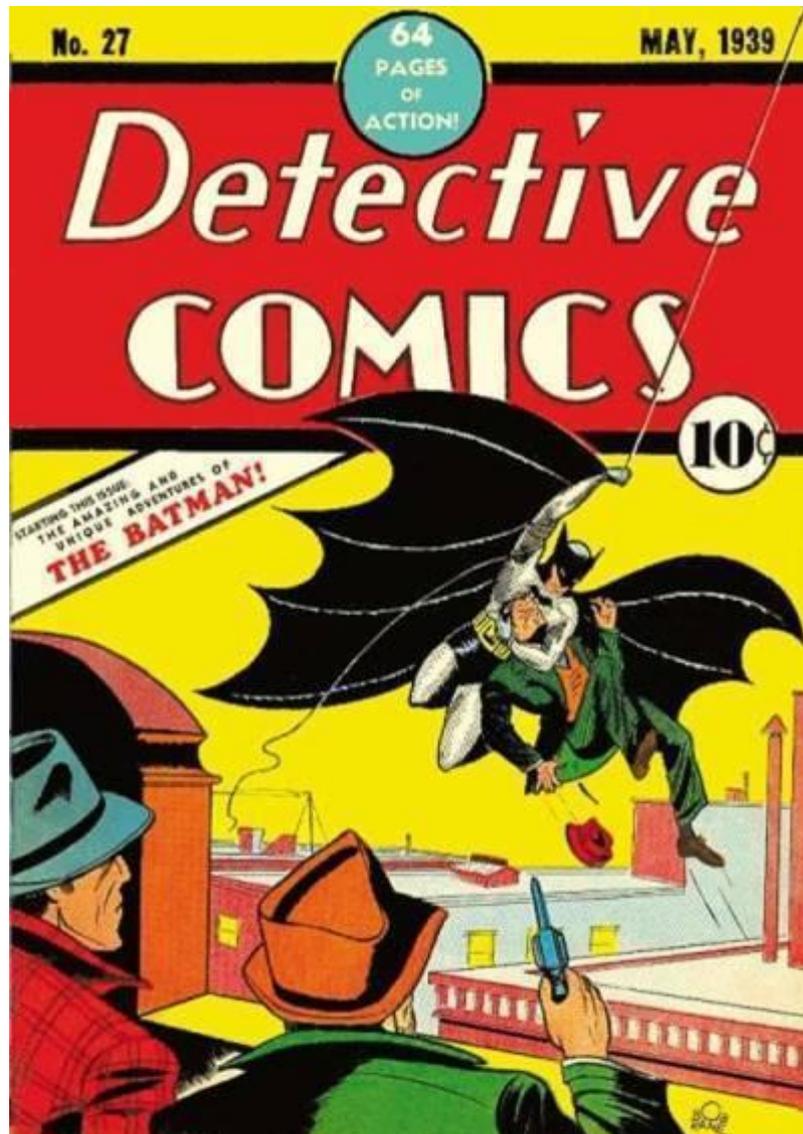
Com sua primeira aparição em 1939, na 27ª edição da revista *Detective Comics*, Batman é um dos mais populares super-heróis da editora DC Comics. Idealizado por Bill Finger e Bob Kane, a história do morcego começa com o assassinato dos milionários Thomas e Martha Wayne, pais do jovem Bruce Wayne – uma criança de oito anos de idade. Obcecado por vingança, o jovem Bruce passa a se dedicar à caçada do responsável pela morte de seus pais e

promete proteger os moradores de sua cidade, Gotham, para que nenhum outro inocente seja vítima do mesmo crime.

Ao longo das décadas, algumas alterações foram feitas no enredo da história. Durante a Era de Prata, por exemplo, elementos de ficção científica característicos da época foram inseridos na narrativa; descobriu-se que a morte dos pais de Bruce Wayne havia sido encomendada pelo gângster Lew Moxon; Robin, seu parceiro de combate ao crime foi para a faculdade e Bruce mudou-se da Mansão Wayne, sua casa até então, para a Fundação Wayne, onde poderia ficar mais próximo do centro de Gotham. Foi apenas em 1986, entretanto, que a mudança mais significativa em toda a história de Batman ocorreu: a publicação de *O Cavaleiro das Trevas*, do autor e ilustrador Frank Miller. Segundo Selma Oliveira:

O Cavaleiro das Trevas, de Frank Miller, publicada em 1986, foi a primeira *graphic novel* a ser lançada, e seu impacto foi tão grande que hoje em dia é referência obrigatória nos livros da área. Considerada como marco zero de uma nova tendência, essa série aprofundou o conceito do super-herói mais humanizado, proposto por Stan Lee na década de 60. Porém, enquanto Lee se preocupou em criar personagens com origens menos divinas que enfrentassem alguns dilemas [...], Miller, apoiado por sua editora, a DC Comics, reformulou a personalidade de Batman, criado em 1939, mostrando-o como um homem de meia idade, amargurado, violento e vingativo. (OLIVEIRA, 2007, p. 116)

Figura 6 - Revista Detective Comics #27, 1939



Fonte: Guia dos Quadrinhos¹¹

O Cavaleiro das Trevas repercutiu positivamente entre os leitores, permitindo que uma nova geração de artistas surgisse. Alguns meses depois do sucesso de Frank Miller, era a vez de Alan Moore, com *Watchmen* (1986), deixar uma marca na década que ficaria conhecida como era do quadrinho de autor (MOYA, 1993). Os editores, agora, apostavam nesta maneira de publicar quadrinhos – a DC Comics, durante a década de 80, chegou a convocar diversos autores europeus (dentre eles, Neil Gaiman e Grant Morrison) para escrever histórias que seguissem a mesma tendência “sombria” de Moore e Miller. Era uma mudança bem-vinda para

¹¹ Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com>> Acesso em abr. 2018

o mercado, e sua influência repercute até hoje na forma de se pensar e criar as histórias em quadrinhos.

2.2. Dominação e representação racial

Em junho de 1934, renunciando ao trono de sua terra natal, o Príncipe das Sete Nações e “homem mais forte da Terra” abandonava sua tribo na África para acompanhar as aventuras de um elegante ilusionista em uma missão de combate ao crime. Os dois logo se tornaram melhores amigos, e enquanto o mágico usava a hipnose e inteligência como sua principal arma, o príncipe fazia uso da força bruta e de seu avantajado porte físico para derrotar os vilões. Trata-se de Lothar e Mandrake, personagens da história em quadrinhos *Mandrake*, lançada pela então editora King Comics.

Criado pelo escritor e quadrinista Lee Falk, Lothar, o primeiro personagem de descendência africana (WHALEY, 2015) das histórias em quadrinhos, carrega consigo uma série de estereótipos raciais. Suas roupas, estampadas com pele de leopardo, sempre deixavam a mostra o corpo forte e musculoso. Seu linguajar era limitado – o que propositalmente contrastava com a forma de se portar de seu companheiro Mandrake. Embora inteligente, Lothar era, antes de tudo, a imagem do homem negro selvagem, uma representação regularmente usada na cultura mundial.

Figura 7 - Mandrake, o mágico, 1934.



Fonte: Jornal do Cinema¹²

¹² Disponível em: <<http://jornaldocinema.com.br>> Acesso em jun. 2018

2.2.1. O conceito de dominação

Falar sobre estereótipo é, primordialmente, falar sobre relações de dominação. O estereótipo racial presente em *Mandrake* e que permeia a figura de Lothar é, antes de tudo, uma forma de reafirmar o domínio do protagonista e de sua posição como mestre. O conceito de dominação, aqui, é essencial para que se entenda a construção da personalidade de Lothar e a dinâmica do relacionamento de submissão existente entre os dois personagens.

Usando como base os estudos do sociólogo Max Weber a respeito do tema, entende-se que o conceito de dominação está intrinsicamente ligado à ideia de submissão e obediência – sejam estas baseadas nos costumes, no interesse de alguma das partes ou apenas por uma relação de afeição da parte dominada pelo dominador. Em *Metodologia das Ciências Sociais*, Weber aponta que, a princípio, existem três tipos principais (ou *puros*) de dominação legítima: a dominação legal, a dominação tradicional e a dominação carismática. Sobre a última, ele afirma que:

Dominação carismática em virtude da devoção afetiva à pessoa do senhor e a seus dotes sobrenaturais (carisma) e, particularmente: a faculdades mágicas revelações ou heroísmo, poder intelectual ou de oratória. O sempre novo, o extracotidiano, o inaudito e o arrebatamento emotivo que provocam constituem a fonte da devoção pessoal. Seus tipos mais puros são a dominação do profeta, do herói guerreiro e do grande demagogo. (WEBER, 2001, p. 134-5)

Esse tipo de dominação, que atravessa o relacionamento de Mandrake e Lothar, pauta também um momento da literatura norte-americana sulista que data dos anos 1850, momento no qual as discussões sobre a abolição da escravatura ganhavam força nos Estados Unidos, como mostrado a seguir.

2.2.2. Estereótipos raciais na literatura e no teatro

Em 1768, os dramaturgos europeus Isaac Bickerstaffe e Charles Dibdin estreavam, em Londres, sua peça intitulada *The Padlock*. Baseada no texto *O ciumento de Extremadura*, de

Miguel de Cervantes, a peça conta a história de um velho avaro que mantém sua noiva presa em um armário para evitar que ela o traia. Porém, diferentemente do texto de Cervantes, cujo foco recai sobre a figura do velho, *The Padlock* traz como personagem principal um servo negro e beberrão chamado Mungo, interpretado pelo ator Lewis Hallam.

Embora os espetáculos teatrais de comédia fossem uma fonte de entretenimento muito comum na época, havia um fator que diferenciava *The Padlock* dos demais: Lewis Hallam era branco e, para interpretar Mungo, fez uso de uma prática conhecida como blackface¹³. Até hoje, Lewis é citado como o primeiro ator a fazer blackface em um espetáculo teatral (FISHER, 2015). *The Padlock* fez muito sucesso na Europa – e, posteriormente, nos Estados Unidos – e a prática do blackface ganhou popularidade nos espetáculos de menestréis norte-americanos, um século depois.

Os espetáculos de menestréis, apreciados pela massa norte-americana durante o século XIX, serviram como fonte de entretenimento para uma população que ainda vivia em um regime escravocrata. Composto por quadros cômicos, músicas e danças, as apresentações tiveram seu auge em um momento em que os movimentos abolicionistas ainda davam seus primeiros passos, e o modo como os negros eram representados nesses locais era um reflexo direto de como a sociedade norte-americana enxergava a população escravizada. Os personagens eram constantemente retratados de forma provinciana e ridícula, e muitas das figuras que surgiram nessa época passaram a representar novos estereótipos racistas nos meios de entretenimento dos Estados Unidos. De acordo com Eric Lott:

Blackface foi uma prática teatral estabelecida no século XIX, nos espetáculos de menestréis, principalmente na parte urbanizada do Norte, onde homens brancos caricaturizavam negros para sua diversão e lucro. Posteriormente, foi resumida por um observador como “meio século de passividade para os usos da supremacia branca. Construídos em torno do “empréstimo” bastante explícito de elementos da cultura negra, empréstimo este que dependia das relações materiais da escravidão, os espetáculos de menestréis obscureceram essas relações ao fingir que a escravidão era divertida, correta e natural. (LOTT, 1993, p. 3-4, tradução minha)¹⁴

¹³ Blackface é uma prática teatral adotada por atores e foi muito comum durante os espetáculos de menestréis no século XIX. O ato consiste em pintar-se de preto para interpretar personagens negros de forma caricata e estereotipada.

¹⁴ “Blackface minstrelsy was an established nineteenth-century theatrical practice, principally of the urban North, in which white men caricatured blacks for sport and profit. It has therefore been summed up by one observer as “half a century of inurement to the uses of white supremacy.” While it was organized around the quite explicit

Interpretado pelo comediante norte-americano Thomas D. Rice, Jim Crow foi um dos principais personagens originários dos espetáculos de menestréis do século XIX. Vestido em trapos e agindo de forma desajeitada, Jim Crow era a representação de Rice para o povo negro: pessoas grosseiras, estúpidas e sem instrução. Além dos trejeitos rudes, Thomas entoava a canção *Jump Jim Crow*, e seu número ficou tão conhecido que o ator passou a viajar pelo mundo para apresentá-lo. Posteriormente, com o sucesso do personagem, o nome *Jim Crow* passou a ser usado como ofensa racial e, em 1876, foram promulgadas as leis segregacionistas estadunidenses que ficaram conhecidas como “Leis de Jim Crow”¹⁵.

Figura 8 - Jim Crow



Fonte: American Historama¹⁶

Outro personagem popular durante a época dos espetáculos de menestréis foi Zip Coon, interpretado pela primeira vez pelo ator norte-americano George Dixon, em 1834. Diferentemente de Jim Crow, que era um estereótipo da cultura dos negros escravizados, Zip

“borrowing” of black cultural materials for white dissemination, a borrowing that ultimately depended on the material relations of slavery, the minstrel show obscured these relations by pretending that slavery was amusing, right, and natural.”

¹⁵ As Leis de Jim Crow foram leis de segregação racial que entraram em vigor nos Estados Unidos em 1876 e duraram até o ano de 1964. Dentre os decretos estabelecidos, estava o da criação de instalações separadas para brancos e negros nos espaços públicos como colégios e meios de transporte. As Leis de Jim Crow foram revogadas, em 1964, com a Lei dos Direitos Civis.

¹⁶ Disponível em: <<http://www.american-historama.org>> Acesso em jun. 2018

Coon era uma depreciação dos negros libertos e dândis. Com um modo de falar e de se vestir mais “rebuscado” (mas, sempre, de forma a ridicularizar esse comportamento), o personagem foi uma maneira que a classe média branca dos Estados Unidos encontrou de exteriorizar sua insatisfação com a abolição da escravatura. Posteriormente, Jim Crow e Zip Coon passaram a ser retratados em um único estereótipo, o “Coon”, como ficou conhecido mais tarde: uma figura que associava os negros à preguiça e à malandragem. O termo também passou a ser usado para se referir às crianças negras depois do lançamento do livro infantil *The History of Little Black Sambo*, em 1899. Escrito e ilustrado pela autora escocesa Helen Bannerman, o título contava a história de um menino chamado Sambo que, ao se deparar com três tigres, faz uso de sua perspicácia para enganar os animais e não ser devorado. A história de Sambo virou uma espécie de “lição de moral” sobre como os negros fazem uso de artimanhas e aplicam golpes para saírem de situações difíceis, e logo o nome Sambo virou sinônimo de “Coon” – e difundido como ofensa racial.

2.2.3. Literatura Anti-Tom

No final do século XIX, as discussões sobre a abolição da escravatura nos Estados Unidos começaram a ganhar força por conta da Lei do Escravo Fugitivo, decretada primeiramente em 1793 e, depois, atualizada em 1850. O decreto passou a fazer parte do Compromisso de 1850, ou Compromisso Clay¹⁷, e foi uma tentativa de solucionar os crescentes conflitos entre os políticos do sul e do norte do país, que tinham opiniões divergentes a respeito da abolição da escravatura. A Lei do Escravo Fugitivo autorizava os governantes locais a perseguirem, aprisionarem e devolverem os escravos em fuga para os seus donos, impondo multas àqueles que dificultassem ou tentassem impedir a captura desses escravos.

No mesmo período, influenciada pelos debates acerca do fim do regime escravocrata, a autora norte-americana e abolicionista, Harriet Beecher Stowe lançou, em 1852, *A cabana do Pai Tomás*, romance antiescravagista de maior destaque no século XIX. No livro, Stowe conta a história de Tom, um escravo que convence Cassy, outra escrava, a fugir. Ao se recusar a

¹⁷ Proposto pelo então senador norte-americano Henry Clay, o Compromisso Clay foi uma série de iniciativas legislativas que tinham como objetivo a criação de uma política de pacificação entre os estados do norte e do sul dos Estados Unidos com relação às suas divergências sobre a escravatura vigente. Dentre elas, estava a delimitação ou criação de novas fronteiras entre os territórios do país e a liberdade de cada estado de decidir o uso de sua mão de obra.

compartilhar o paradeiro de Cassy, Tom é assassinado pelos funcionários de Simon Legree, proprietário da fazenda na qual Tom era forçado a trabalhar. *A cabana do Pai Tomás* foi um *best-seller* do século XIX, e o intuito da autora era apontar as condições desumanas nas quais os escravos viviam. Entretanto, o romance não agradou os sulistas favoráveis à manutenção da escravatura, e logo surgiram romances denominados “anti-Tom”: histórias que exaltavam e romantizavam o regime de escravidão. Em seu livro *Grief and Genre in American Literature, 1790-1870*, a autora Desirée Henderson afirma que:

A literatura anti-Tom surgiu como resposta direta ao livro *A cabana do Pai Tomás*, mas o gênero criou raízes na tradição da literatura do *plantation*, um tipo de ficção que romantizava o cavalheirismo sulista e a cultura do *plantation*. De acordo com essa tradição, a maioria dos romances anti-Tom estavam situados em um cenário de *plantation*, apesar de apenas a parte final de *A cabana do Pai Tomás* ocorrer nesse cenário. Um dos eventos mais recorrentes nessas obras pró-escravidão é a morte de um escravo amado, geralmente uma "mammy"¹⁸, ou uma babá, sendo sempre uma morte por causas naturais, não por violência ou depravação. Essas cenas visam claramente sustentar a defesa da escravidão: que ela beneficia os escravos, que há laços emocionais profundos entre senhores e escravos e que os escravos são tratados com humanidade. (HENDERSON, 2011, p. 80-81, tradução minha)¹⁹:

Buscando retaliar as ideias abolicionistas difundidas por Stowe em *A cabana do Pai Tomás*, os romancistas da corrente literária anti-Tom produziram cerca de 30 livros do gênero (GOSETT, 1985) entre os anos de 1852 e a Guerra Civil Americana, que ocorreu entre 1861 e 1865. Apenas no ano de 1852, no qual a obra de Harriet foi lançada, oito romances pró-escravidão foram publicados. Dentre estes, o que mais obteve destaque foi o livro *The Sword and the Distaff*²⁰, de William Gilmore Simms, poeta e romancista norte-americano.

¹⁸ “Mammy” é um estereótipo racial usado para se referir às mulheres negras que trabalhavam como babás ou empregadas em casas de famílias brancas. A “mammy” é sempre retratada como uma mulher negra de pele retinta, idosa, gorda, muito maternal e simpática.

¹⁹ “Anti-Tom literature emerged in direct response to Uncle Tom's Cabin but the genre has extended roots in the tradition of plantation literature, a body of fiction that romanticized southern chivalry and plantation culture. In keeping with this tradition, most anti-Tom novels were situated in a plantation setting, despite the fact that only the final portion of Uncle Tom's Cabin takes place on a plantation. One of the most commonly recurring events in these pro-slavery works is the death of a beloved slave, usually a "mammy", or a nursemaid, and always a death from natural causes rather than from violence of depravation. These scenes are clearly intended to substantiate defensive claims about slavery: that it benefit slaves, that there are deep emotional ties between masters and slaves, and that slaves are treated humanely.”

²⁰ O livro foi relançado dois anos depois, em 1854, sob o título *Woodcraft*.

Narrado no ano de 1780, a obra conta a história de Porgy, um capitão que retorna para a Carolina do Sul após a Guerra de Independência dos Estados Unidos, iniciada em 1775. Entretanto, ao voltar para casa, o comandante percebe que os lucros de sua fazenda não são mais suficientes para sustentar sua família, levando-os a enfrentar dificuldades financeiras. Com foco principalmente na relação de Porgy com seu escravo – que, não coincidentemente, chama-se Tom – a narrativa de Simms reforçava a ideia de que a abolição da escravatura era nociva tanto para os donos de escravos quanto para a própria população escravizada. Tom e Porgy mantinham um relacionamento amigável, de respeito mútuo e lealdade, e os vilões da trama eram os oficiais britânicos que constantemente tentavam roubar os escravos do local.

Outro romance anti-Tom que se destacou no século XIX foi o livro *The Planter's Northern Bride*, da autora norte-americana Caroline Lee Hentz. Narrando a história de Eulalia, esposa do fazendeiro Moreland e filha de um abolicionista, a mulher, a princípio, defende o fim da escravidão, mas percebe o quão benéfico é esse regime para os seus escravos. Moreland, assim como Porgy, é retratado como um homem gentil que visa o bem-estar de todos que estão sob a sua “proteção”. Como uma maneira de apontar a ingratidão desses escravos, é descoberto, posteriormente, que eles estavam planejando uma rebelião que envolvia a morte de Eulalia e Moreland – seus bondosos donos.

Enquanto *The Planter's Northern Bride* é atravessado pelo estereótipo do negro malandro e desleal, *The Sword and the Distaff* tem sua narrativa perpassada pelas relações de dominação afetiva apontadas por Weber. Os escravos, sempre passivos, mostravam-se leais aos seus senhores, que, ao mesmo tempo, eram apresentados como benfeitores e detentores de qualidades inalcançáveis. É o mesmo discurso existente, por exemplo, em *Mandrake, o mágico*: embora não seja uma história marcada pela escravidão – afinal, Lothar decidiu ter Mandrake como mestre por conta própria – as similaridades são muitas, e os estereótipos de submissão marcam muitos personagens negros, como Lothar, de maneira sutil.

3. DESENVOLVIMENTO

3.1. The Butterfly: a primeira super-heroína negra das histórias em quadrinhos

Na década de 1960, quando as histórias em quadrinhos nos Estados Unidos estavam em seu auge, o mercado *mainstream*, majoritariamente composto por revistas de super-heróis

publicadas pelas editoras Marvel e DC Comics, passou por transformações estimuladas pelo crescente movimento de contracultura iniciado na década anterior. Editoras independentes, como a Skywald Publications, iniciaram uma época de publicações que iam contra as regras estabelecidas pelo Código de Ética das Histórias em Quadrinhos, levando aos consumidores histórias voltadas para o público adulto com cenas explícitas de sexo, nudez e uso de drogas.

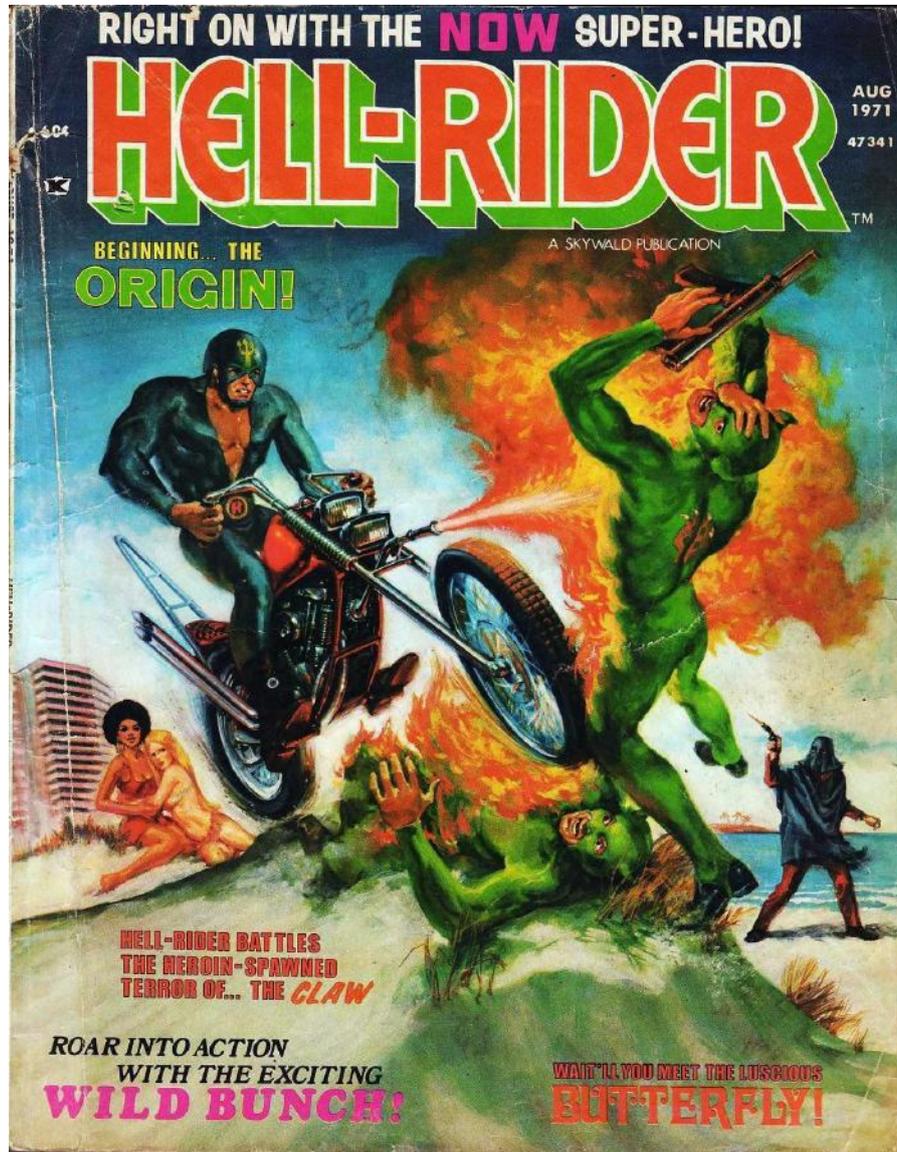
Foi ainda inserido nesse contexto que, uma década depois, em agosto de 1971, o quadrinista Gary Friedrich lançou o primeiro volume da revista *Hell Rider*, título que traz a história de Brick Reese, um veterano da guerra do Vietnã, advogado e motociclista que combate o crime com sua identidade secreta. Com sua narrativa ambientada na cidade de Las Vegas da década de 1970, as histórias eram repletas de festas em boates, garotas seminuas e violência. A capa do primeiro volume traz o herói em um macacão azul que se assemelha tanto às vestes do super-herói Mar-Vell – o segundo Capitão Marvel –, de 1967, como às roupas usadas pelo motociclista e artista performático Evel Knievel na década de 1970 (WHALEY, 2015). Reese aparece em sua motocicleta ateando fogo nos vilões e, no canto inferior esquerdo, duas mulheres seminuas se abraçam. No subtítulo da revista, o uso da gíria “right on”, muito popular na cultura negra durante essa década, mostra uma tentativa de se aproximar dos movimentos culturais que surgiram na época.

Hell Rider foi descontinuado após a sua segunda edição, e Gary Friedrich deixou a Skywald Publications para criar, junto com o ilustrador Mike Ploog, *Ghost Rider* (Motoqueiro Fantasma), na editora Marvel, em 1972. Segundo Deborah Elizabeth Whaley:

Uma demanda e um desejo pelo exótico e pelo descolado, ou por personagens modernos, reflete a cultura popular da década de 1970; entretanto, a inabilidade de alguns distribuidores independentes de sobreviverem às tendências de curto prazo retrata a imprevisibilidade dos planos de longo prazo em uma economia de escala. Na época, a Skywald Publications tinha uma variedade de títulos de baixo custo sendo produzidos, trazendo quadrinhos de terror e revistas de aventura em preto em branco que tinha números impressionantes de vendas no início, mas que, em longo prazo, não foi capaz de competir com distribuidores tradicionais como a Marvel. (WHALEY, 2015, p. 7, tradução nossa)²¹

²¹ A demand and a desire for exotica and for hip or “right on” characters reflects the popular culture of the 1970s; yet the inability of some independent distributors to survive shortterm trends reflects the unpredictability of long-term aspirations of economies of scale.⁵ At the time, Skywald Publications had a range of cheaply produced titles featuring adult-themed horror and adventure comics in black and white that initially had impressive sales figures, but in the long run, the company could not compete with mainstream distributors such as Marvel.

Figura 9 - Hell-Rider #1, Skywald Publications, 1971.



Fonte: Grand Comics Database²²

Apesar de sua vida curta, *Hell Rider* marcou um momento significativo para as mulheres negras nas histórias em quadrinhos. Whaley diz:

A emoção, a violência, o patriotismo, a seminudez, as imagens homoeróticas e o desejo inter-racial estampados nesta capa certamente tinham como objetivo atrair os leitores do sexo masculino. Ainda assim, *Hell Rider* fez um notável trabalho cultural ao introduzir uma metamorfose improvável no

²² Disponível em: <<https://www.comics.org>> Acesso em out. 2018

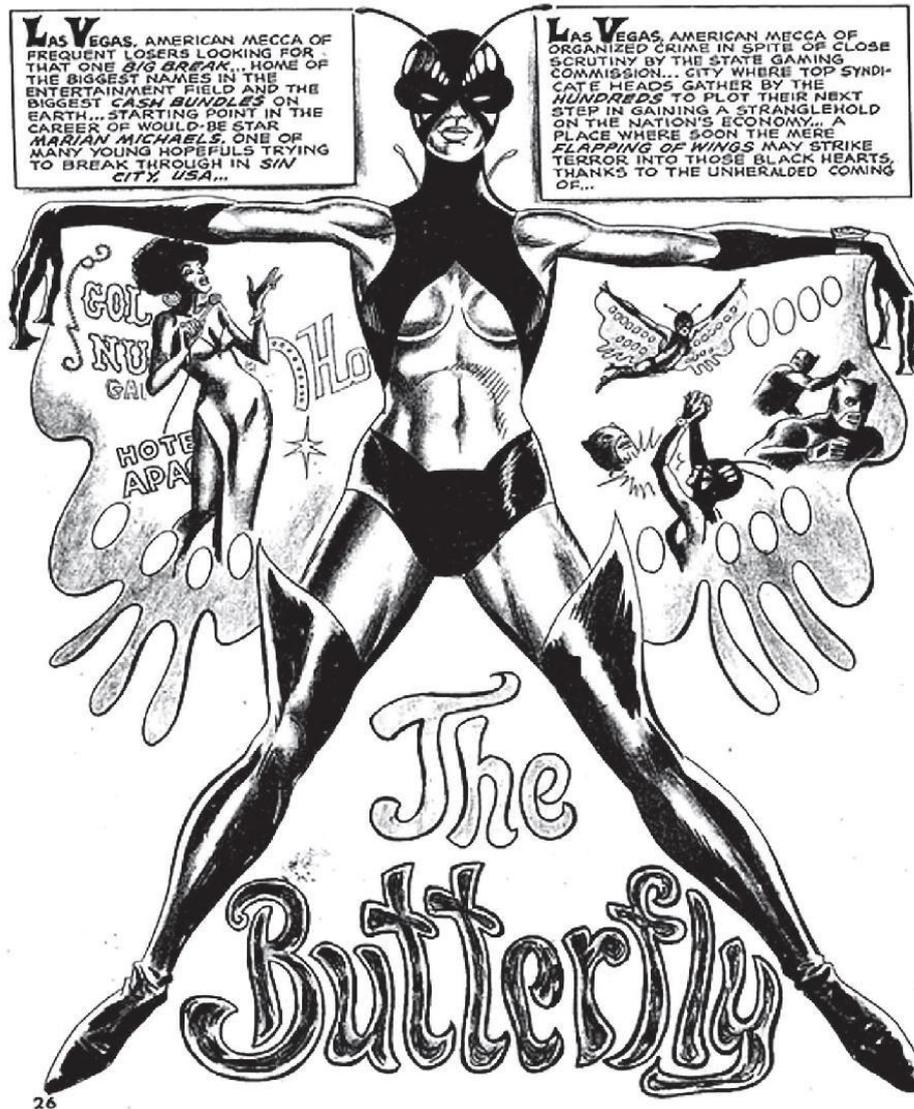
mundo dos quadrinhos: The Butterfly, a primeira super-heroína negra das HQs. (WHALEY, 2015, p. 4, tradução nossa)²³

Marian Michaels, nome verdadeiro da personagem The Butterfly, cantava em uma boate durante o dia e combatia as organizações criminosas de Las Vegas durante a noite. O enredo de sua história trazia questões que estavam em voga na época, como o movimento econômico proveniente do tráfico de drogas e dos jogos e azar (WHALEY, 2015). Na sua primeira aparição na revista, Marian é atacada por dois homens liderados pelo vilão The Claw, que aparece usando uma máscara da Klu Klux Klan. Ao ser confrontada por eles, Marian assume sua identidade secreta: The Butterfly, uma super-heroína vestida em roupas de couro, com uma mochila a jato e a habilidade de cegar seus oponentes. Em outro momento, ela luta contra o grupo The Brothers of the Crimson Cross, organização fictícia que prega a supremacia branca e que são citados na história como “uma reunião de mentes doentias e distorcidas como este país nunca testemunhou desde que o governo de terror da Ku Klux Klan deteve o Sul em seu mortal domínio”.

Embora tenha sido uma personagem secundária em *Hell Rider*, The Butterfly demonstra como o mercado de HQs depende e se molda às transformações culturais e movimentos sociais da época em que estão inseridos. As diversas maneiras de dialogar com o contexto sócio-político de um dado momento histórico permeiam muitos dos personagens e suas narrativas, aproximando-os de seu público leitor. No caso de Marian Michaels, uma dualidade atravessa sua representação: apesar de ser retratada de forma hiperssexualizada –prática comum no universo dos quadrinhos –, sua imagem não é negativa; Michaels era uma mulher negra bem-sucedida nos dois âmbitos de sua vida: enquanto profissional, sendo apresentada como uma talentosa cantora, e enquanto super-heroína, derrotando personagens que representavam a ideologia da supremacia racial.

²³ The thrill-riding, violence, patriotism, scant clothing, homoerotic imagery, and cross-racial desire illustrated on this cover were surely meant to entice male readers. Yet *Hell Rider* did notable cultural work by introducing an unlikely metamorphosis in the comic book world: the Butterfly, who is the first Black female comic book superheroine.

Figura 10 - “The Butterfly”, Hell-Rider #2, Skywald Publications, 1971



Fonte: Public Domain Super Heroes²⁴

Mesmo sendo a primeira super-heroína negra das histórias em quadrinhos, sua existência nesse universo não foi expressiva. Esse “apagamento”, entretanto, não marca somente a figura de Marian Michaels: em um mercado predominantemente branco, são poucas as histórias protagonizadas por personagens negros e, ainda em menor número, as que se destacam dentre as demais.

²⁴ Disponível em: <<http://pdsh.wikia.com>> Acesso em out. 2018

Mas, mesmo diante deste cenário, quadrinistas negras como Jackie Ormes e Barbara Brandon-Croft pautaram uma pluralidade necessária para o mercado, e a existência dessas novas vozes permitiu uma nova maneira de pensar essas personagens.

3.2. O impacto Ormes

Durante a Segunda Guerra Mundial, o número de quadrinistas sendo convocados pelo exército levou a um aumento de mulheres no mercado. Em 1937, ilustrando o cotidiano e os dilemas das mulheres negras na sociedade norte-americana, Jackie Zelda Ormes, com seu primeiro cartum, *Torchy Brown in Dixie to Harlem*, conseguiu angariar milhares de leitores semanalmente. Lançados no jornal *Pittsburgh Courier*, um dos maiores periódicos voltados para o público negro dos Estados Unidos, os quadrinhos narravam a história de Torchy Brown, uma adolescente do Mississippi que conseguiu fama e prestígio com suas apresentações no Cotton Club, casa noturna localizada no Harlem. A jornada de Torchy, que saiu de seu estado para tentar a vida em Nova Iorque, assemelha-se ao grande processo de migração que ocorreu nos Estados Unidos entre os anos de 1910 e 1970, no qual cerca de seis milhões de afro-americanos saíram das regiões do Sul e Sudeste para viver no Norte, Centro-Oeste e Oeste do país. Foi com *Torchy Brown in Dixie to Harlem* que Jackie Ormes, a primeira cartunista negra das histórias em quadrinhos, começou sua carreira.

Após ter seu trabalho descontinuado um ano depois de seu lançamento, Ormes passou a contribuir como colunista para o *The Chicago Defender*, outro principal jornal estadunidense publicado para os leitores negros. Nele, alguns meses antes do fim da Segunda Guerra, a cartunista publicou *Candy*, seu cartum sobre uma empregada doméstica bem-humorada e sedutora. Em 1945, Ormes voltou para o *Pittsburgh Courier* com *Patty-Jo 'n' Ginger*, que foi publicada durante 11 anos, até 1956. Neste outro cartum, era apresentado o cotidiano de duas irmãs: Ginger, uma jovem bonita e moderna e Patty-Jo, uma criança bastante perspicaz. Através de Patty-Jo, que sempre trazia comentários inteligentes sobre o cenário político do país, Jackie Ormes abordava questões que perpassavam a sociedade americana no pós-guerra, como os direitos civis, segregação racial, sexismo, pobreza e o Macartismo²⁵.

²⁵ O termo “macartismo” foi originalmente cunhado para descrever um período de intensa repressão e de política anticomunismo promovida pelo então senador republicano Joseph McCarthy, entre os anos de 1950 e 1957.

Figura 11 - Patty-Jo 'n' Ginger, Pittsburgh Courier, 1947



Fonte: Comic Book Legal Defense Fund²⁶

Em 1950, o *Pittsburgh Courier* deu início a uma série de quadrinhos coloridos de oito páginas. Neste novo formato, Ormes reinventou sua personagem Torchy e lançou *Torchy in Heartbeats*, que retratava a protagonista como uma mulher negra independente e que vivia

²⁶ Disponível em: <<http://cbldef.org>> Acesso em out. 2018

aventuras para encontrar seu amor verdadeiro. No final de cada história, Ormes incluía, para suas leitoras mais jovens, bonecas destacáveis de papel. Em uma época em que a pluralidade era baixa também no mercado de brinquedos, as bonecas de Torchy trouxeram representação às jovens negras (WHALEY, 2015). Ormes mantinha a crítica social através de suas histórias, tendo um papel fundamental para desconstruir os estereótipos raciais que perpassavam a existência dessas mulheres. Os jornais voltados para o público negro, que cediam esse espaço, foram de suma importância para Ormes e para que outros artistas e profissionais afro-americanos expusessem suas ideias.

Em prefácio para o livro *The African American Newspaper: Voice of Freedom*, do autor Patrick S. Washburn, o jornalista Clarence Page relata que:

O *Pittsburgh Courier*, o *Michigan Chronicle*, o *Chicago Defender* e o *Cleveland Call & Post* [...] ofereceram algo que os grandes jornais brancos deixaram de fora: imagens e histórias sobre médicos, advogados, políticos, empresários, socialites, líderes de igrejas negros, e outros “negros de qualidade”. [...] Os comentários e os quadrinhos nos jornais para o público negro tinham a missão de ridicularizar de forma direta e responsável qualquer um que estivesse no caminho do progresso negro. [...] A imprensa negra deu aos afro-americanos algo que nenhuma outra mídia estava disposta a oferecer: visibilidade e voz. (PAGE, 2006, p. ix, tradução nossa)²⁷

Ormes se aposentou do mercado de quadrinhos em 1956, mas continuou trabalhando como ilustradora até ser diagnosticada com artrite reumatoide, doença que a impossibilitou de continuar no mercado. Suas contribuições para a área e suas colocações e críticas sobre o papel das mulheres negras na sociedade norte-americana, entretanto, permitiram que outros artistas negros do século XX se lançassem nos grandes meios de comunicação de massa (WHALEY, 2015). De acordo com Whaley:

Com esses temas, Ormes revolucionou o mundo dos quadrinhos, não apenas por se tornar a primeira e, por muitas décadas, a única cartunista negra reconhecida, mas também por ser parte de um pequeno grupo de cartunistas

²⁷ The Pittsburgh Courier, the Michigan Chronicle, the Chicago Defender, and the Cleveland Call & Post [...] offered something the big White newspapers left out: pictures and stories about black doctors, lawyers, politicians, business folk, society ladies, church leaders, and other “Negroes of quality”. [...] The comments and cartoons in the colored newspapers had a mission to bluntly and reliably ridicule anyone perceived as standing in the way of black progress. [...] The Negro press gave African Americans something no other media were ready or willing to offer: visibility and a voice.

negros que aproveitaram a oportunidade de usar os quadrinhos como um braço da filosofia da justiça social. (WHALEY, 2015, p. 38, tradução nossa)²⁸

Uma das artistas influenciadas pelo trabalho de Jackie Ormes foi a cartunista Barbara Brandon-Croft, criadora da história em quadrinhos *Where I'm Coming From*, do final da década de 1980. Narrando a vida de doze mulheres negras norte-americanas, a tirinha aborda temas como raça, gênero, política e classe, e suas personagens são uma forma de externar as críticas de Barbara sobre as problemáticas do racismo nos Estados Unidos, do feminismo branco, da constante supressão dos direitos humanos e da liberdade sexual feminina.

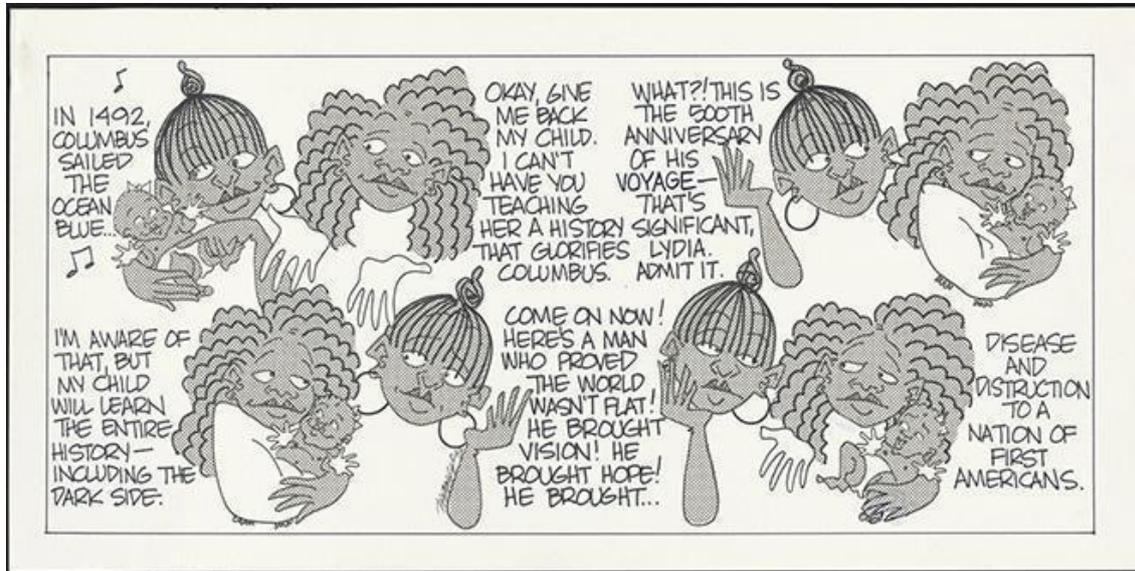
Filha do também cartunista Brumsic Brandon Jr.²⁹, Barbara iniciou sua carreira no jornal *Detroit Free Press*, em 1989, onde publicou *Where I'm Coming From* pela primeira vez. Com a boa repercussão da tirinha – estima-se que ela tenha atingido cerca de um milhão e meio de leitores (WHALEY, 2015) –, o trabalho de Barbara passou a ser distribuído nacionalmente através do Universal Press Syndicate³⁰, em 1991. Embora experimentasse um sucesso crescente, alguns jornais deixaram de publicar as tirinhas, usando como justificativa a existência de uma “negritude exagerada” nas histórias da autora.

²⁸ With these themes Ormes rustled the bones of the comic world, not only by becoming the first and for many decades the only recognized Black female cartoonist, but also by becoming part of a small critical mass of Black cartoonists in general who seized upon the opportunity to use comic strips as an arm of social justice philosophy.

²⁹ Brumsic Brandon Jr. foi um cartunista afro-americano, criador de *Luther*, uma das primeiras tirinhas *mainstream* a trazer um protagonista negro em sua história. *Luther* foi lançada em 1968 e continuou a ser publicada até o ano de 1986.

³⁰ Fundada em 1970, a Universal Press Syndicate foi um *syndicate* independente responsável pela distribuição de quadrinhos e colunas de opinião e estilo.

Figura 12 - Where I'm Coming From, 1992



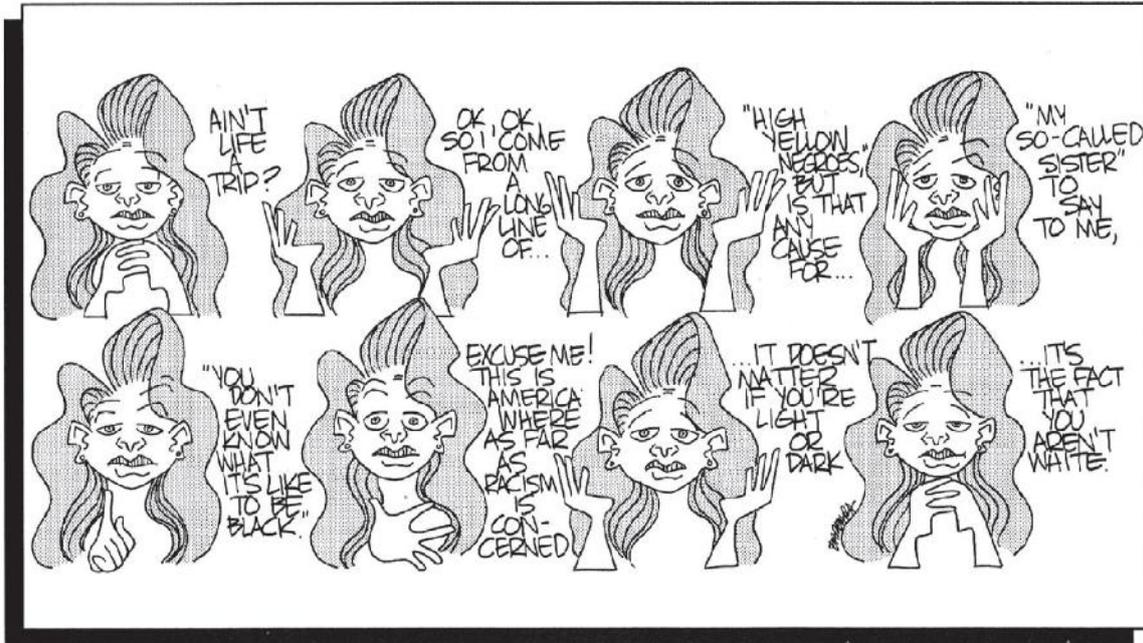
Fonte: Library of Congress³¹

De fato, suas personagens faziam monólogos sobre colorismo³², representação da mulher negra na mídia e estereótipos raciais. A pluralidade de vozes das doze protagonistas que compunham o grupo buscava dar fim ao mito da mulher negra enquanto instituição homogênea, representada por uma só narrativa. Em *Where I'm Coming From*, as personagens discordavam entre si e apresentavam vivências completamente diferentes umas das outras. Em uma tirinha, duas dessas personagens, Nicole e Cheryl, discutem as dificuldades de lidar com a visão generalizada de que uma mulher negra é capaz de falar por todas as outras. Em outra, Monica devaneia sobre como é indiferente, para a população negra, o quão claro é o tom de pele, afinal, “não importa se você é claro ou escuro... o que importa é que você é não é branco”.

³¹ Disponível em: <<https://www.loc.gov>> Acesso em out. 2018

³² O termo colorismo foi cunhado pela escritora Alice Walker e é usado para identificar a discriminação baseada no tom de pele de um indivíduo. A teoria aponta que, mesmo entre aqueles que se autodeclararam negros, quanto mais escura for sua pele, mais intenso será seu processo de exclusão social.

Figura 13 - Where I'm Coming From, 1993



Fonte: Black Women in Sequence

Em um universo no qual a maior parte das personagens femininas são retratadas de forma hiperssexualizada – como é o caso da super-heroína The Butterfly –, Barbara, em suas tirinhas, atém-se ao minimalismo: apenas mãos e cabeça são desenhados, dando destaque às falas e ao fluxo de pensamento de suas protagonistas. Em seu texto *Intelectuais negras*, a autora bell hooks³³ afirma que:

Mais que qualquer grupo de mulheres nesta sociedade, as negras têm sido consideradas “só corpo, sem mente”. A utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadoras para a geração de outros escravos era a exemplificação prática da ideia de que as “mulheres desregradas” deviam ser controladas. Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve que produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. (HOOKS, 1995, p. 469)

³³ Grafado em letras minúsculas por reivindicação da autora, bell hooks, junção dos sobrenomes de sua mãe e avó, é pseudônimo de Gloria Jean Watkins.

Com seu trabalho, Barbara Brandon-Croft entra em uma busca pela ressignificação da maneira como os corpos negros são vistos, visando quebrar a narrativa racista que recai sobre suas figuras, que os aponta como seres não-intelectuais, jamais movidos pela razão.

3.3. Nubia, a exilada de Themyscira

Em 1941, o psicólogo e escritor norte-americano William Moulton Marston criava uma das personagens de maior destaque da história da DC Comics: a Mulher-Maravilha. Sua primeira aparição aconteceu na revista *All Star Comics #8*, publicação bimestral da então editora All-American Publications³⁴, que, em cada volume, trazia diversas histórias sobre super-heróis como Flash, Lanterna Verde e Gavião Negro. Na oitava edição, em uma história de oito páginas exclusivamente dedicadas à super-heroína, apresentou-se Diana – que, nesta aparição, surge ainda sem um sobrenome –, princesa de Themyscira, ou Ilha Paraíso, e filha de Hipólita, rainha das Amazonas. Na ilha, as Amazonas, guerreiras abençoadas pelos deuses do Olimpo, convivem harmoniosamente em uma sociedade matriarcal regida pela rainha. A primeira história sobre a origem de Diana, na década de 40, aponta a Mulher-Maravilha nascendo das mãos de Hipólita, que esculpiu a super-heroína do barro da ilha e pediu aos deuses do Olimpo que lhe dessem vida. Entretanto, na ilha, existiam duas variedades de barro: um mais claro, que gerou Diana, e um mais escuro. Do último, Hipólita esculpiu Nubia, a irmã gêmea negra da Mulher-Maravilha.

Criada pelo escritor norte-americano Robert Kanigher, Nubia teve sua primeira aparição em 1973, no volume um da revista *Wonder Woman*, edição #204. Retratada como a irmã perdida de Diana, Nubia é uma guerreira igualmente poderosa que foi raptada por Ares (Marte), deus da guerra, e diferentemente de sua irmã, liderou uma ilha flutuante escondida onde só existiam homens. Em sua primeira história, Nubia aparece lutando contra Diana, declarando-se a verdadeira Mulher-Maravilha. Apesar de serem gêmeas, Nubia, ao contrário de Diana, é retratada como sendo mais suscetível à comportamentos violentos e falhos. Ela também demonstra, em muitos momentos, ressentimentos para com sua irmã, fazendo monólogos sobre solidão e abandono. De acordo com Whaley:

³⁴ Fundada em 1938 por Max Gaines, a All-American Publications se fundiu, em 1944, à editora National Comics Publications (uma junção das editoras National Allied e Detective Comics), formando, então, a editora DC Comics.

A figura da Mulher-Maravilha significa racionalidade e paz, o que é, invariavelmente, mesmo que de uma maneira disfarçada, associado à sua cor de pele, e ela culpa os homens pelos problemas do mundo. Nubia, em contraste, é uma mulher negra selvagem com um conhecimento político-cultural raso e inocente – até que decida se juntar à Mulher-Maravilha na “guerra de gêneros”. (WHALEY, 2015, p. 100, tradução nossa)³⁵

Apesar de a Mulher-Maravilha ter se consolidado como símbolo feminista ao longo dos anos, o surgimento de Nubia no arco da super-heroína não tem o mesmo impacto. Mesmo despontando no começo da década de 1970, em um momento na qual a Lei dos Direitos Civis de 1964³⁶, e a Lei de Direito ao Voto de 1965³⁷ haviam sido recentemente implementadas, a história de Nubia não apresenta profundas discussões raciais ou debate questões relacionadas ao contexto sócio-político da época. Ainda para Whaley:

Embora ambas as Mulheres-Maravilhas sejam, no geral, “feministas”, nenhuma das duas representa as nuances ou a longa lista de preocupações do feminismo moderno, como salários iguais, liberdade sexual e igualdade de gênero, nem os aspectos centrais do pensamento feminista negro, que incluiria igualdade racial, de gênero, sexual e de classe. (WHALEY, 2015, p. 101, tradução nossa)³⁸

³⁵ Wonder Woman signifies rationality and peace, which is invariably, even if covertly, tied to her whiteness, and she lays the blame on mankind for the world’s problems. Nubia, in contrast, is a Black female savage with inane or naïve cultural politics—that is, until she decides to join Wonder Woman in the “gender war.”

³⁶ Promulgada no dia 2 de julho, Lei dos Direitos Civis de 1964 pôs fim nas conhecidas Leis Jim Crow, que institucionalizavam a segregação racial nos Estados Unidos.

³⁷ A Lei do Direito ao Voto foi aprovada no dia 10 de agosto de 1965 e tornava ilegal as restrições impostas aos negros ao votarem.

³⁸ Though both wonder women are generically “feminist,” neither character represents the nuance or litany of concerns of the modern feminist movement, such as equal pay for equal work, sexual freedom, and gender equality, nor the core aspects of Black feminist thought, which would include racial, gender, sexual, and class equality.

Figura 14 - Wonder Woman (Mulher-Maravilha) #204, 1973



Fonte: Black Girl Nerds³⁹

Ainda que a existência de Nubia seja representativa por si só, Robert Kanigher trouxe uma interpretação limitada do feminismo e das relações étnico-raciais para a trama da super-heroína, e a personagem fez poucas aparições nas histórias da DC. Em um contexto histórico, social e político no qual seriam pertinentes os recortes de classe e de raça através da figura de Nubia, Kanigher resumiu a personagem a uma narrativa pouco aprofundada, e muitas vezes estereotipada – a violência apresentada em seu comportamento, por exemplo, encaixa-se no famoso estereótipo da mulher negra raivosa⁴⁰, que frequentemente é dirigida por seus sentimentos de revolta, em vez de guiada pela razão. Nubia, assim como muitas protagonistas negras, passa por um profundo processo de descobrir sua solidão, mas, ao contrário de personagens como a Tempestade, dos X-men, por exemplo, essa descoberta se dá de uma forma muito sutil, dentro de um discurso feminista brando e pouco revolucionário.

³⁹ Disponível em: <<https://blackgirlnerds.com>> Acesso em out. 2018

⁴⁰ O estereótipo da mulher negra raivosa (*angry black woman*) data do final dos anos 1800 e retrata mulheres negras como históricas e dominadoras.

3.4. Ororo, a Tempestade de X-Men

No início da década de 1960, com o grande sucesso Liga da Justiça, grupo de super-heróis da editora DC Comics, o então editor-chefe da Marvel, Martin Goodman, decidiu que a editora deveria, também, lançar a sua própria superequipe. Assim, Stan Lee e Jack Kirby passaram a trabalhar juntos e lançaram, em novembro de 1961, *The Fantastic Four #1*, revista onde o Senhor Fantástico, Mulher Invisível, Tocha Humana e Coisa se uniram, formando o Quarteto Fantástico. Diferentemente dos personagens da Liga da Justiça, os super-heróis do Quarteto Fantástico apresentavam dilemas e comportamentos falhos, lidavam com conflitos entre eles próprios e não se encaixavam no modelo de super-heróis moralmente corretos da Era de Ouro. Foi seguindo esta mesma lógica que, dois anos depois, em 1963, Lee e Kirby lançaram os X-Men, uma equipe de jovens mutantes que, por conta de seus poderes, sofriam discriminação e preconceito pelo restante da sociedade. Dialogando com a situação da população afro-americana durante o período de luta pelos direitos civis, a narrativa desses super-heróis atendia a demanda por personagens que se conectassem com os movimentos sociais e culturais da época.

Em 1975, dois anos depois da primeira aparição de Nubia, a editora Marvel apresentou, na revista *Giant-Size X-Men #1* uma nova integrante à equipe: Tempestade, codinome de Ororo Munroe. Nascida em Nova York e filha de um fotojornalista norte-americano com uma princesa do Quênia, Ororo e sua família mudaram-se para o Cairo, no Egito, quando ela completou seis meses de idade. Lá, viveram por cinco anos até seus pais serem mortos, em um ataque aéreo, por conta dos intensos conflitos árabe-israelenses que se manifestaram na época durante a Crise de Suez⁴¹. Órfã, ela passou a vagar pelas ruas do Cairo até se aliar a um grupo de crianças que cometiam pequenos delitos e eram comandadas pelo ladrão Achmed El-Gibar. Achmed treinou Ororo para que ela fosse uma grande ladra e, com o despontar das habilidades da menina, passou a tê-la como sua pupila.

Na adolescência, ao sentir a necessidade de buscar suas origens, Ororo rumou em direção ao sul da África. Sozinha, ela precisa atravessar o deserto do Saara, onde seus poderes – que incluem o controle da temperatura, da pressão atmosférica, de furacões, tempestades, ventos

⁴¹ A Crise de Suez, ou Guerra de Suez, foi uma disputa política entre Inglaterra, França e Israel contra o Egito. Os três países tinham como objetivo estabelecer domínio sobre o Canal de Suez, ponto estratégico que ligava o Mar Vermelho ao Mar Mediterrâneo, conectando a Europa à Ásia sem a necessidade de contornar o continente africano.

solares, campos eletromagnéticos, entre outros – se manifestam pela primeira vez. Também é durante sua jornada pelo sul do continente africano que Ororo conhece e se envolve brevemente com o príncipe de Wakanda, T'Challa, nome verdadeiro do super-herói Pantera Negra.

O fim de sua jornada ocorre quando ela chega na região do Serengeti, na África Oriental, e encontra a terra de seus ancestrais. Recebida por uma anciã que a ensina sobre a importância de seus poderes, Ororo passa a ser reverenciada como uma deusa para a tribo local, uma vez que ela é capaz de trazer chuvas para uma região assolada pela seca e que se sustenta, basicamente, da agricultura. Apesar do tratamento que recebe ao chegar no lugar que buscava ao longo de sua jornada, ela vive uma crise de identidade: primeiramente por não entender que é uma mutante – e não uma deusa, como fora denominada – e, depois, ao retornar para os Estados Unidos para se unir aos X-Men, por se sentir uma africana desalojada na América do Norte (WHALEY, 2015).

A história da personagem se mistura com a narrativa da solidão da mulher negra: assim como Nubia, seu sentimento de não-pertencimento perpassa toda a sua trajetória, seja por conta de sua origem, seja por conta dos espaços de liderança que ocupou ao longo de sua vida, isolando-a de seus iguais – que, em sua história, são apresentados como os nativos de uma tribo que se mostra completamente dependente dela. Além disso, mesmo suas características positivas são marcadas por estereótipos: a imagem da mulher negra forte e capaz de suportar qualquer problema sozinha, pode, a princípio, parecer boa, mas reforça um discurso que apenas colabora para a existência de tal sentimento de solidão. A força, afinal, sempre foi exigida das mulheres negras desde os primórdios da escravidão, e a negação da vulnerabilidade para estas mulheres exerce um peso diferente daquele que recai sobre as mulheres brancas, que, ao contrário, são socialmente colocadas em um lugar de fragilidade. De acordo com Dalbeto e Oliveira:

[...] Podemos considerar que a mulher negra inscrita na cultura de massas tem sua identidade definida por estereótipos naturalizados ao longo dos anos. A força, o misticismo, a sensualidade, a beleza exótica e misteriosa são elementos que constituem esta representação e estão presentes na caracterização de Tempestade. (DALBETO e OLIVEIRA, 2016, p. 116)

Apesar disso, pode-se concluir que a imagem de Ororo é mais positiva que negativa. Ainda segundo Dalbeto e Oliveira:

[...] É possível destacar que a personagem atende muitas das reivindicações do feminismo, tais como a igualdade entre gêneros, a independência feminina e a abordagem multidimensional das personagens femininas. (DALBETO e OLIVEIRA, 2016, p. 116)

Embora subjugada pela lógica comercial do mercado de quadrinhos que, conduzido pela demanda de seu público, pode reestruturar e modificar completamente seus personagens a fim de satisfazer o público consumidor (DALBETO e OLIVEIRA, 2016), a super-heroína Tempestade traz em si um discurso mais enfático e mais alinhado com as pautas feministas, rompendo com a representação comumente feita da mulher dócil e subordinada.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perpassada por diversos estereótipos ao longo dos anos, a figura da mulher negra é, de uma maneira geral, duplamente marcada por representações negativas: se o preconceito de gênero recai sobre a forma como são retratadas, o preconceito racial atravessa, também, sua imagem nas mais diversas mídias. Nos quadrinhos, manifestação artística que dialoga com os comportamentos e fenômenos da sociedade na qual estão inseridos, essas representações também estão presentes.

Com o objetivo de mostrar como as mulheres negras são retratadas nos quadrinhos norte-americanos e como esses estereótipos influenciam suas narrativas, este trabalho apresentou, em sua primeira parte, o surgimento das HQs nos Estados Unidos e seus expoentes, identificando os principais personagens, editoras e quadrinistas ao longo das décadas. Pôde-se observar, de acordo com esta linha do tempo inicial, que as obras de maior relevância para o mercado, embora lançadas em conjunturas sociais e políticas distintas, tinham algo em comum entre si: elas não eram protagonizadas por personagens negros – e seus criadores também não o eram. Esse fato, além de significar uma baixa representatividade para o público negro consumidor – que não se vê em tais histórias –, também implica em um retrato infiel dessa camada social. As relações de dominação que se dão através da manutenção de estereótipos raciais são fundamentais para entender este retrato; além disso, o conceito de dominação através do afeto, explicado por Weber, também atravessa esse cenário, mostrando como a figura do negro nas mais diversas formas de arte é marcada por uma carga negativa.

Por fim, pode-se concluir que, mesmo carregadas de aspectos positivos, as personagens negras criadas sob a ótica de quadrinistas brancos ainda carregam em si essas representações, e suas qualidades, ainda que destacadas, trazem muitos desses estereótipos.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

DALBETO, Lucas do Carmo, OLIVEIRA, Ana Paula. Como uma deusa: considerações acerca da representação da mulher negra nas HQs de superaventura. **Intexto**. Porto Alegre, v. 5, n. 35, p. 97-118, jan./abr., 2016.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. 180 p.

FISHER, J. **Historical Dictionary of American Theater: Beginnings**. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2015. 570 p.

GOIDANICH, H.; KLEINERT, André. **Enciclopédia dos quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 2011. 536 p.

GOSSETT, T. **Uncle Tom's Cabin and American Culture**. Dallas, Texas: Southern Methodist University Press, 1985. 484 p.

HARVEY, R. C. **The Art of the Funnies: An Aesthetic History**. Jackson, Mississippi: University Press Of Mississippi, 1994. 298 p.

HENDERSON, D. **Grief and Genre in American Literature, 1790-1870**. Londres: Routledge, 2011. 200 p.

HOOKS, B. Intelectuais negras. **Estudos Feministas**, v. 3, n. 2. Portal de Periódicos UFSC, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465/15035>>. Acesso em: 14 out. 2018.

HOWARD, S. C.; JACKSON, R. L. **Black Comics: Politics of Race and Representation**. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2013. 288 p.

HOWE, S. **Marvel Comics: a história secreta**. Rio de Janeiro: LeYa Brasil, 2013. 557 p.

LOTT, E. **Love & Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class**. 20. ed. Oxford: Oxford University Press, 2013. 352 p.

MONTEIRO, M. F. B. A importância do *copyright* e da multimídia na formação de leitores no século XXI. **Documenta**. Rio de Janeiro, v. I, 2008.

MOYA, A. de. **História da história em quadrinhos**. São Paulo. Editora Brasiliense, 1994. 212 p.

OLIVEIRA, S. R. N. **Mulher ao quadrado: as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias, 1895-1990**. Brasília: UNB, 2007. 232 p.

WASHBURN, P. S. **The African American Newspaper: Voice of Freedom**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2006. 304 p.

WEBER, M. **Metodologia das Ciências Sociais**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2016. 688 p.

WHALEY, D. E. **Black Women in Sequence: Re-inking Comics, Graphic Novels, and Anime**. Seattle, Washington: University Of Washington Press, 2015. 288 p.