

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ROGER RANDERSON ALVES RAIMUNDO

**SUPERMAN, CULTURA VISUAL E A CONFIGURAÇÃO DE NAÇÃO NOS
ESTADOS UNIDOS (1920-1950)**

Uberlândia

2024

ROGER RANDERSON ALVES RAIMUNDO

**SUPERMAN, CULTURA VISUAL E A CONFIGURAÇÃO DE NAÇÃO NOS
ESTADOS UNIDOS (1920-1950)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História, na Linha Linguagens, Identidades e Subjetividades no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Carla Miucci Ferraresi de Barros

Uberlândia

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

R153s
2024 Raimundo, Roger Randerson Alves, 1994-
Superman, cultura visual e a configuração de nação nos Estados Unidos (1920-1950) [recurso eletrônico] / Roger Randerson Alves Raimundo. - 2024.

Orientadora: Carla Miucci Ferraresi de Barros.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em História.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.5099>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. História. I. Barros, Carla Miucci Ferraresi de, 1972-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em História. III. Título.

CDU: 930

André Carlos Francisco
Bibliotecário Documentalista - CRB-6/3408



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, 18, PPGHI				
Data:	Doze de março de dois mil e vinte e quatro	Hora de início:	14:30	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	12112HIS015				
Nome do Discente:	Roger Randerson Alves Raimundo				
Título do Trabalho:	Diálogos sobre hegemonia: Superman e a construção visual de nação nos EUA (1920 - 1950)				
Área de concentração:	História, Cultura e Poder				
Linha de pesquisa:	Linguagens, Identidades e Subjetividades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O medo nosso de cada dia: a construção audiovisual dos afetos em tempos de COVID-19				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores doutores: [Francisco das Chagas Fernandes Santiago / UFRN](#); [Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro / INHIS/PPGHI](#); [Carla Miucci Ferraresi de Barros](#) orientadora do candidato.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. [Carla Miucci Ferraresi de Barros](#), apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de [Mestre](#).

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Carla Miucci Ferraresi de Barros, Professor(a) do Magistério Superior**, em 12/03/2024, às 16:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 12/03/2024, às 16:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior, Usuário Externo**, em 09/04/2024, às 13:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5183105** e o código CRC **057A12F6**.

ROGER RANDERSON ALVES RAIMUNDO

Banca Examinadora

**SUPERMAN, CULTURA VISUAL E A CONFIGURAÇÃO DE NAÇÃO NOS
ESTADOS UNIDOS (1920-1950)**

Profª Drª Carla Miucci Ferraresi de Barros

ORIENTADORA

Profª Drª Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro

Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Uberlândia

2024

AGRADECIMENTOS

Quando eu iniciei o mestrado em História na Universidade Federal de Uberlândia em 2021, vivíamos um período bastante difícil em nosso país: atravessávamos o segundo ano de uma pandemia, ainda sem perspectivas de retorno à “normalidade” e com (des)governos atrozes em âmbito estadual e federal. Nesse contexto, as aulas, as leituras e as interações com as(os) professoras(es) e colegas de turma, mesmo que remotas, me deram fôlego e esperança para trilhar essa nova etapa em minha formação acadêmica.

Concomitantemente às atribuições do mestrado, eu procurava dar conta das minhas atribuições profissionais como professor contratado pela SEE-MG, das demandas familiares que surgiram com o adoecimento de entes queridos e do autocuidado que eu sabia ser necessário para preservar minha saúde física e mental. Infelizmente, nesse processo, muitas vezes acabei tendo de priorizar diversas questões em detrimento do mestrado.

Durante esses anos, vi minha avó materna, vítima da doença de Alzheimer, se tornar apenas uma sombra do que ela era há até poucos anos; acompanhei a apreensão de meu pai, que virou de toda a família, ao descobrir um câncer (felizmente já curado); e acompanhei o sofrimento de minha avó paterna causado por um câncer em metástase que a vitimou em 2023. O sofrimento familiar nos abate, mas também nos ensina a ser e fazer cada vez mais uns pelos outros, por isso, gostaria de iniciar agradecendo aos meus pais Regina e Marco Antonio e ao meu irmão Railson, pelo apoio que nos demos e damos uns aos outros, sempre.

Agradeço também o apoio e escuta de minha madrinha Eliamar, de minha prima Érita, de meus tios e primos, de modo geral, e dos meus amigos Luiza, que ainda tenho por perto e Paulo Henrique e Ana Cláudia, que mesmo distantes, parecem estar ainda perto quando temos oportunidade de nos falar.

Sou grato às contribuições de meus colegas do mestrado, dos membros do grupo de estudos “Colonialidade do olhar: visualidades, subjetividades e interseccionalidades” e das(os) professoras(es) que tive durante esses anos: Maria Elizabeth, Marcelo Lapuente, Antônio Bosi, Alexandre Avelar e Gustavo Oliveira. Às professoras Ana Paula Spini e Mônica Campo agradeço pelo aceite em compor minha banca de qualificação e pelas contribuições trazidas e, por fim, agradeço imensamente à professora Carla Miucci pela valorosa orientação durante esta pesquisa, ao professor Francisco Santiago Júnior por ter aceitado compor a banca de defesa de minha dissertação de mestrado e, novamente, à prof^a Maria Elizabeth pelo mesmo motivo.

Aos meus pais, avós maternos e avós paternos (in memoriam)

RESUMO

A presente dissertação tem o objetivo de analisar os discursos de poder ligados à construção de nação nos Estados Unidos presentes em algumas de suas produções visuais e audiovisuais durante os anos de 1920 a 1950, principalmente aqueles ligados à defesa de uma sociedade urbanizada e altamente industrializada; às performatividades de gênero e às distinções criadas entre cidadãos estadunidenses e aqueles que não eram considerados totalmente cidadãos, especialmente as populações negras e indígenas. Levando em conta as metodologias utilizadas por demais estudos das visualidades, utilizamos a primeira série de animações do personagem Superman (1941-1943) como eixo central da pesquisa, e mobilizamos certo inventário de imagens composto por outras fontes imagéticas da época, cujos discursos construídos e veiculados pudessem ser colocados em diálogo com as narrativas do super-herói ao longo das análises, tais como pinturas, fotografias, anúncios de revistas e mais animações produzidas por outros grandes estúdios.

Palavras chave: Superman; Estados Unidos; Nação; Visualidades

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the power discourses linked to nation-building in the United States present in some of its visual and audiovisual productions during the years 1920 to 1950, mainly those linked to the defense of an urbanized and highly industrialized society; to gender performativities and the distinctions created between American citizens and those who were not considered fully citizens, especially the black and indigenous populations. Considering the methodologies used by other visual studies, we used the first series of animations of the character Superman (1941-1943) as the central axis of the research, and we mobilized an inventory of images composed of other image sources of the time, such as paintings, photographs, magazine advertisements and more animations produced by other major studios whose constructed and broadcasted discourses could be placed in dialogue with the superhero narratives throughout the analyses.

Keywords: Superman; United States; Nation-building, Visualities

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Superman.....	23
Imagem 2: Clark Kent.....	23
Imagem 3: Pernalonga como <i>Super-Rabbit</i>	26
Imagem 4: Pernalonga com uniforme militar.....	26
Imagem 5: Ruas e edifícios vistos de cima.....	31
Imagem 6: Cidade de Metrópolis vista de cima.....	31
Imagem 7: Profusão de edifícios de Nova York.....	33
Imagem 8: Topos de alguns edifícios de Nova York.....	33
Imagem 9: Jerry extasiado com os edifícios.....	33
Imagem 10: Jerry observando o <i>Empire State Building</i>	33
Imagem 11: O’Keefee, <i>Shelton Hotel New York No1</i>	35
Imagem 12: Steichen, <i>Rockefeller Center</i>	35
Imagem 13: Hopper, <i>City Roofs</i>	36
Imagem 14: Abbott, <i>View of Manhattan, Lower Manhattan</i>	36
Imagem 15: Popeye atravessando edifícios.	37
Imagem 16: Anúncio “ <i>Tarzan’s New York Adventure</i> ”	37
Imagem 17: Casa em que Tom e Jerry vivem.....	37
Imagem 18: Casas de subúrbio em Superman.....	37
Imagem 19: Metrópolis à noite.....	38
Imagem 20: Abbott, <i>New York at Night</i>	38
Imagem 21: Casa do Pateta em um subúrbio.....	39
Imagem 22: Linhas de transmissão de energia.....	41
Imagem 23: Ponte férrea entre montanhas.....	41
Imagem 24: Instalação de linha férrea.....	42
Imagem 25: Desmatamento para produção de dormentes.....	42
Imagem 26: Fábrica de Munições de Metrópolis.....	43
Imagem 27: Complexo industrial.....	43
Imagem 28: O’Keefee, <i>East River from the Thirtieth Story of the Shelton Hotel</i>	44
Imagem 29: Senhorita Jane Hogan.....	49
Imagem 30: Agente secreta.....	49

Imagem 31: A jornalista Lois Lane.....	49
Imagem 32: Anúncio “ <i>10 Percent Woman</i> ”	50
Imagem 33: Anúncio “ <i>Cover Girl</i> ”	50
Imagem 34: Clark Kent ao telefone.....	51
Imagem 35: Superman resiste a um tiro no peito.....	51
Imagem 36: Vilão contando notas.....	52
Imagem 37: Vilão se equilibrando.....	52
Imagem 38: Pato Donald em posição ofensiva.....	53
Imagem 39: Popeye com uma lata de espinafre.....	53
Imagem 40: Lois Lane nos braços de Superman.....	56
Imagem 41: Agente Secreta nos braços de Superman.....	56
Imagem 42: Anúncio “ <i>You Belong To Me</i> ”	56
Imagem 43: Anúncio “ <i>Appointment For Love</i> ”	56
Imagem 44: Militar japonês imobiliza Lois Lane.....	57
Imagem 45: Anúncio “ <i>Our Wife</i> ”	57
Imagem 46: Srta. Jane Hogan levando papéis.....	60
Imagem 47: Hopper, <i>Table For Ladies</i>	60
Imagem 48: Lois Lane trabalhando.....	62
Imagem 49: Anúncio “ <i>Kitty Foyle</i> ”	62
Imagem 50: Lois Lane ao lado de seu chefe.....	62
Imagem 51: Lois Lane se maquiando sobre a mesa.....	62
Imagem 52: Hopper, <i>Office At Night</i>	64
Imagem 53: Anúncio “ <i>Lament to an exhibitor</i> ”, 1ª pág.....	65
Imagem 54: Anúncio “ <i>Lament to an exhibitor</i> ”, 4ª pág.....	65
Imagem 55: Miller, cartaz “ <i>We Can Do It!</i> ”	67
Imagem 56: Rockwell, <i>Rosie The Riveter</i>	67
Imagem 57: Lois Lane numerando um míssil.....	68
Imagem 58: Palmer, <i>Working on the horizontal stabilizer of a “Vengeance” dive bomber at the Consolidated-Vultee plant in Nashville</i>	68
Imagem 59: Lawrence, <i>Home Chores</i>	70
Imagem 60: Lawrence, <i>The Seamstress</i>	70
Imagem 61: <i>Mammy Two Shoes</i> colocando a mesa.....	71

Imagem 62: O rosto de <i>Mammy Two Shoes</i>	71
Imagem 63: Pippin, <i>Interior</i>	71
Imagem 64: Sequestrador Japonês.....	74
Imagem 65: Superman luta com militar japonês.....	74
Imagem 66: Anúncio “ <i>Menace of The Rising Sun</i> ”.....	75
Imagem 67: Tom com características japonesas.....	75
Imagem 68: Nativos africanos tocando.....	76
Imagem 69: Nativos espantados cessam a dança.....	76
Imagem 70: Anúncio “ <i>Road to Zanzibar</i> ”.....	78
Imagem 71: Recorte do anúncio “ <i>Road to Zanzibar</i> ”.....	79
Imagem 72: Tom com elos de corrente simulando adereços.....	80
Imagem 73: Pernalonga e personagem negro.....	81
Imagem 74: Pernalonga com as roupas do personagem.....	81
Imagem 75: <i>Blackface</i> em Tom.....	82
Imagem 76: <i>Blackface</i> em Jerry.....	82
Imagem 77: Anúncio “ <i>Cabin in the Sky</i> ”.....	84
Imagem 78: Anúncio “ <i>Tropicana</i> ”.....	84
Imagem 79: Recorte do anúncio “ <i>Tropicana</i> ”.....	84
Imagem 80: Popeye em meio à multidão.....	86
Imagem 81: Multidão na praia.....	86
Imagem 82: Lawrence, <i>And the migrants kept coming</i>	88
Imagem 83: Pippin, <i>Harmonizing</i>	89
Imagem 84: Traylor, <i>Untitled (Woman with Umbrella and Man on Crutch)</i>	89
Imagem 85: Fitzpatrick, <i>Photograph of ten friends of Laura Fitzpatrick posed on and around a bench</i>	90
Imagem 86: Parks, <i>Radio Technicians' Class, Daytona Beach, Florida, 1943</i>	91
Imagem 87: Cientista indígena no elevador.....	92
Imagem 88: Expressões do vilão indígena.....	92
Imagem 89: “Pernalonga dá Manhattan de volta aos índios”.....	96
Imagem 90: Edifícios se tornaram tipis.....	96
Imagem 91: Pernalonga com adereços indígenas.....	96
Imagem 92: Curandeiro fazendo a “ <i>snake dance</i> ”.....	99

Imagem 93: Indígena polindo o seu carro.....	99
Imagem 94: Mulher indígena dançando.....	100
Imagem 95: Chefe indígena e sua secretária.....	100
Imagem 96: Jerry e seu amigo em trajes indígenas.....	101
Imagem 97: Tom simulando grito de guerra.....	101
Imagem 98: Navios simulando dança indígena.....	101
Imagem 99: Anúncio “ <i>Love Crazy</i> ”.....	102
Imagem 100: Recorte do anúncio “ <i>Love Crazy</i> ”.....	102
Imagem 101: Anúncio “ <i>Heart of the Golden West</i> ”.....	103
Imagem 102: Recorte do anúncio “ <i>Heart of the Golden West</i> ”.....	103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1: SUPERMAN E A MODERNIDADE: URBANIZAÇÃO E EXPLORAÇÃO DA NATUREZA NOS EUA.....	22
1.1. Urbanização e verticalização nas metrópoles.....	30
1.2. A visibilidade do antropoceno: a construção visual da exploração da natureza.....	39
CAPÍTULO 2: CONSTRUÇÕES DE GÊNERO A PARTIR DA SÉRIE DE ANIMAÇÕES DO SUPERMAN.....	45
2.1. O masculino e o feminino ao longo da série do Superman.....	47
2.2. “Mulher” e “Homem”: lugares em disputa.....	59
CAPÍTULO 3: “NÓS” E OS “OUTROS”: QUESTÕES IDENTITÁRIAS NOS EUA A PARTIR DA SÉRIE DE ANIMAÇÕES DO SUPERMAN.....	73
3.1. Os afro-americanos e seu (não) lugar na construção identitária dos Estados Unidos....	76
3.2. As visões sobre os povos indígenas nos meios culturais de massa.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
FONTES.....	106
BIBLIOGRAFIA.....	113

INTRODUÇÃO

Em 2017 defendi, sob orientação da professora Ana Paula Spini, a monografia intitulada “O cinema como propaganda de guerra: análise da série de animações ‘*Superman*’ (1941-1943)”, a qual constituía um dos critérios avaliativos para a conclusão de minha graduação em História na UFU. Na referida monografia, procedi à análise da primeira série de animações do personagem Superman à luz do conceito de “representação” desenvolvido por Roger Chartier, de modo a analisar e descrever os discursos presentes na construção imagética de temas como a propaganda de guerra, gênero e identidade ao longo das animações. A série, que constituiu a primeira aparição do Superman nos cinemas, conta com dezessete curtas-metragens de aproximadamente 8 minutos cada, os quais foram produzidos pelo estúdio *Fleischer/Famous* e lançados entre novembro de 1941 e julho de 1943, com intervalos de alguns meses entre um e outro.

Juntamente à decupagem e análise de imagens da série de animações, foram elencados alguns anúncios e *reviews* a respeito do personagem e das animações em questão, de modo a promover o cruzamento de fontes necessário para urdir o texto. Essas outras fontes imagéticas e escritas foram retiradas de algumas revistas da época cujo público alvo eram os espectadores e ouvintes do cinema e do rádio, bem como os exibidores de cinemas ou pessoas interessadas em anunciar seus produtos nessas diversas mídias existentes na época. Em revistas como “*Radio Showmanship*”, “*Motion Picture Daily*” e “*Showmen’s Trade Review*” não era incomum encontrar anúncios a respeito dos curtas animados do Superman ou do sucesso feito pelo personagem nas revistas em quadrinhos, nas tirinhas de jornal e nos programas de rádio. Alguns anúncios traziam, inclusive, os números expressivos de milhões de pessoas que já acompanhavam as narrativas do herói antes de ele estreiar no cinema em 1941.

Quando elaborei o projeto de pesquisa que me trouxe ao Programa de Pós-Graduação em História da UFU, a intenção era dar certa continuidade à pesquisa desenvolvida na monografia, ampliando o corpus documental e também o recorte temporal até 1948. A ideia inicial era incluir na pesquisa a série em *live action* do *Superman*, a qual foi produzida pela *Columbia Pictures* e lançada em 15 episódios semanais a partir de janeiro de 1948, constituindo a segunda aparição do personagem nos cinemas. Ao fazer tais inclusões, um dos objetivos seria desenvolver na pesquisa algumas discussões sobre o período pós-guerra nos Estados Unidos, bem como apontar algumas mudanças nas narrativas sobre o personagem, perceptíveis ao se

comparar a série de animações do início da década de 1940 com a série em *live action* lançada no final da mesma década.

Durante o início do curso de mestrado, sob orientação da professora Carla Miucci Ferraresi de Barros e também a partir das considerações de colegas e outros(as) professores(as), algumas mudanças foram realizadas no projeto de pesquisa. Em um primeiro momento, decidimos retirar a série em *live action* do *corpus* documental e iniciamos a pesquisa mantendo a série de animações como eixo central e partindo dela para compor a série de outras fontes imagéticas que seriam então colocadas em diálogo com as narrativas do Superman. Em um segundo momento, percebemos que o conceito de “representação” – apesar de parcialmente válido como ferramenta analítica – deixava de fora elementos importantes para a análise das imagens e de seus discursos.

O conceito elencado como ferramenta analítica para procurar desvelar os discursos de poder presentes nas construções e difusões das produções utilizadas como fontes nessa pesquisa é, portanto, o de “visualidade”, desenvolvido por vários autores da cultura visual ao longo dos últimos anos. Um deles, cujos apontamentos são de suma importância para a metodologia aqui abordada, é o historiador e teórico da cultura visual Nicholas Mirzoeff, especialmente por conta da noção que o autor tem sobre o que ele nomeou como “Complexos de Visualidade”.

No ensaio publicado originalmente em 2011 e intitulado “O direito a olhar”, Mirzoeff descreve a visualidade como certa autoridade ou certo discurso de autoridade produzido e defendido por aqueles a quem interessa que essa autoridade exista e seja mantida. Marcando sua posição política em seu texto, Mirzoeff reivindica o que ele chama de “direito a olhar” ou “contravisualidade”: uma forma de buscar autonomia sobre a capacidade de ver e produzir visualidade, questionando essa autoridade. Segundo o autor:

O direito a olhar confronta a polícia que nos diz, “chispem, não há nada para ver aqui”. Mas tem; nós o sabemos, e eles também. O oposto do direito a olhar não é a censura, então, mas a visualidade, aquela autoridade que nos manda chispar e que supõe aquela reivindicação exclusiva da capacidade de ver.¹

Ao entendermos, então, a visualidade como uma autoridade sobre a capacidade de ver – a qual se apropria dos discursos a serem veiculados e defendidos por meio das imagens – podemos compreender melhor o conceito de “complexo de visualidade” cunhado pelo autor, que o desenvolve a partir das lógicas da modernidade, as quais marcam os recortes temporais

¹ MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. In: **ETD - Educação Temática Digital** 18(4). Campinas, 2016, p.746. Disponível em: <<https://doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472>>. Acesso em fevereiro de 2024.

dos três primeiros complexos de visualidade identificados por ele: o complexo *plantation*, o complexo imperialista e o complexo militar-industrial, os quais podem ser considerados ao se traçar paralelos com a teoria dos regimes escópicos da modernidade, proposta pelo historiador Martin Jay.

Mirzoeff descreve no artigo “O direito a olhar” (escrito originalmente em 2010) o complexo de visualidade militar-industrial que, segundo ele, data de 1945 até os dias atuais². É durante esse período que os discursos de autoridade passam a ser construídos e veiculados pelas grandes potências militares e industriais surgidas ou fortalecidas durante e após a Segunda Guerra Mundial, como é o caso dos Estados Unidos.

No entanto, em um artigo posterior, publicado em 2014 e intitulado “*Visualizing the Anthropocene*”, o autor defende a existência de mais um complexo de visualidade, concomitante aos complexos *plantation*, imperialista e militar industrial, que ele data do início da Revolução Industrial no século XVIII até os dias atuais e nomeia de “visualidade do Antropoceno”, sendo que, conforme as descrições do autor, o Antropoceno é o nome dado a uma nova era geológica causada pela intervenção humana na natureza, principalmente a partir da queima de combustíveis fósseis.³

Os conceitos de “visualidade” e “complexos de visualidade” a partir das leituras de Mirzoeff serão utilizados como ferramenta analítica nos capítulos que se seguem. Para isso fizeram-se necessárias algumas alterações em relação à metodologia utilizada no trato com as fontes. Ao buscar compreender como a série de animações do Superman estava inserida nos complexos de visualidade ou ajudava a compor partes deles, foi necessário procurar outras fontes imagéticas do período cujos discursos estivessem em diálogo ou em contraponto àqueles propagados ao longo de toda a série de animações do Superman.

Para fazer o cruzamento de fontes necessário, além das fontes impressas do período, especialmente as revistas especializadas em cinema, foram elencadas diversas outras fontes imagéticas: cartazes, anúncios de filmes, pinturas, fotografias e também outras animações contemporâneas às do Superman, mas produzidas por outros estúdios. A inserção dessas fontes, - o que constitui uma modificação importante em relação ao projeto inicial de pesquisa - fez com que o volume de material a ser analisado aumentasse consideravelmente. Isso justifica a

² *Ibidem*, p. 752.

³ MIRZOEFF, Nicholas. *Visualizing the Anthropocene*. In: **Public Culture**, vol.26, no.2. Durham, NC, USA: Duke University Press, 2014, p. 213.

opção por retirar do corpus documental a série em *live action* do Superman lançada em 1948 e também a escolha de não incluir os quadrinhos do personagem Superman, seja em revistas, tirinhas de jornal, entre outras mídias impressas da época.

A respeito do trato com as fontes, inicialmente foi feita uma decupagem minuciosa de todos os dezessete curtas que compõem a série de animações do Superman. Para organizar o processo, foram criadas pastas para alocar as capturas de frames de cada um dos curtas-metragens, bem como foi desenvolvida uma ficha de catalogação para agrupar informações sobre cada um deles. Na ficha foram colocados campos a serem preenchidos com o título do curta, a data de lançamento, o estúdio de produção, a duração, os créditos (diretor, animadores, roteiristas e arranjo musical), o distribuidor e também uma breve sinopse antes da decupagem das sequências em si, as quais foram detalhadas por minutagem (hora, minuto e segundo de início e término, de acordo com cada DVD) e acompanhadas da descrição das narrativas, sendo destacadas palavras ou ideias-chave ao longo dessas descrições.

Apesar de as primeiras animações do *Superman* já estarem em domínio público e serem facilmente encontradas na internet, na presente pesquisa foram consideradas para decupagem e análise fílmica as versões remasterizadas, com áudio original em inglês (e opção de inserir legendas em português), disponibilizadas no Brasil em DVD duplo pela Rimo Entertainment sob encomenda da empresa Classicline. Tal escolha foi feita em razão da qualidade de imagem das animações lançadas em DVD.⁴ No entanto, todas as demais fontes elencadas para a pesquisa foram encontradas na internet, em pesquisas por sites de museus e bibliotecas, além de sites de hospedagem de vídeos como o YouTube, Dailymotion, Vimeo, entre outros.

O Superman, desde sua criação, é um personagem com forte apelo às massas. Essa característica norteou a busca pelas demais fontes imagéticas analisadas ao longo dessa dissertação. As primeiras fontes selecionadas para se buscar os discursos de poder que estivessem em diálogo com aqueles propagados pelas animações do personagem foram outros curtas animados do período, todos com menos de 10 minutos de duração e produzidos por outros grandes estúdios de animação dos Estados Unidos. A escolha por elencar outras fontes audiovisuais compostas somente por animações (e não longas metragens em *live action*, por

⁴ O DVD da série do Superman lançado no Brasil é um produto licenciado pela *Warner Bros. Pictures*, a qual foi a responsável pela remasterização dos curtas e seu relançamento nos Estados Unidos em abril de 2009. Informações encontradas no site da Warner Bros. Disponível em <<https://www.warnerbros.com/news/press-releases/dc-comics-and-warner-home-video-release-max-fleischer-superman%E2%80%9D-april-7-2009-official>>. Acesso em fevereiro de 2024.

exemplo) foi feita por dois motivos principais: o curto tempo de duração, o que nos permitiu analisar um número maior de fontes fílmicas; mas também por serem do mesmo tipo de mídia que os curtas do Superman.

A série de animações do Superman foi inicialmente produzida pelo *Fleischer Studios*, que pertencia aos irmãos Dave Fleischer⁵ e Max Fleischer, contudo, em 1942 o estúdio sofreu uma reorganização pela *Paramount Pictures*, o que mudou o seu nome para *Famous Studios*. Nesse período, além do Superman, um dos outros personagens de sucesso do estúdio *Fleischer/Famous* era o Marinheiro Popeye, e foi a partir daí que iniciamos a escolha de outras animações a serem analisadas na pesquisa: após assistir a diversos curtas do Popeye, foram selecionados alguns cujos temas pudessem ser colocados em diálogo com aqueles presentes em Superman.

Depois procedemos à procura de outras animações com temáticas similares àquelas do Superman, mas produzidas por grandes estúdios concorrentes. Começamos pelo *Disney Studios* com a seleção de alguns curtas da série “*Disney Shorts*” em que temos personagens clássicos como o Pato Donald, Pateta, entre outros. Em seguida buscamos animações produzidas pela *Warner Bros. Pictures*.

Durante a década de 1940, duas séries animadas da *Warner* faziam bastante sucesso: “*Looney Tunes*” e “*Merrie Melodies*”, sendo que ambas contavam com uma série de personagens que se tornaram bastante conhecidos, como Gaguinho, Patolino, Papa-Léguas, Piu-Piu, Frajola, entre outros. No entanto, para a presente pesquisa decidimos delimitar a escolha de animações centradas apenas no personagem “*Bugs Bunny*” ou Pernalonga, uma vez que ele se tornou o personagem mais popular da *Warner Bros. Pictures* no período. Do estúdio de animações *Metro-Goldwyn-Mayer* (ou M-G-M), selecionamos alguns curtas dos personagens *Tom & Jerry*, e, por fim, selecionamos também alguns da série “*Color Rhapsody*” produzida para a *Columbia Pictures* pelo estúdio *Screen Gems*.

O trato inicial dessas fontes fílmicas foi feito a partir da organização das mesmas em pastas destinadas a cada estúdio que as produziram, bem como a organização e seleção de *frames* desses curtas obtidos após sua decupagem. Em seguida, buscamos outras fontes imagéticas do período, sendo elas cartazes ou anúncios de filmes publicados entre 1941 e 1943

⁵ Dave Fleischer foi o diretor de diversas animações no *Fleischer Studios*, no caso da série de animações do *Superman*, ele foi responsável pela direção dos nove primeiros episódios, lançados entre 1941 e 1942.

na revista diária especializada em cinema intitulada “*Motion Picture Daily*”⁶, bem como pinturas e fotografias de autoria diversa, mas produzidas nos Estados Unidos.

A procura pelos mais expressivos e/ou renomados entre alguns fotógrafos e pintores dos Estados Unidos no período, cujas obras pudessem ser colocadas em diálogo com as animações previamente escolhidas, aconteceu por meio de buscas por obras nos sites de museus como o *The Museum of Modern Art (MoMA)*, o *The Metropolitan Museum of Art*, o *The Phillips Collection*, e também em sites de catalogação como o *Wikiart-Visual Art Encyclopedia*. Chegamos, assim, aos nomes de pintores como Edward Hopper, Georgia O’Keefee, Norman Rockwell, J. Howard Miller, Jacob Lawrence, Horace Pippin e Bill Traylor; e também de fotógrafos como Edward Steichen, Berenice Abbott, Alfred Palmer, Gordon Parks e Laura Fitzpatrick.

As animações, pinturas, fotografias, cartazes e anúncios de filmes colocados em diálogo com os curtas do Superman ao longo dos capítulos a seguir foram selecionados seguindo certa lógica de produção da própria série do Superman. Sendo ela um produto da cultura de massa, buscamos nessas outras fontes visuais essa mesma característica (no caso das animações e cartazes), ou então (no caso das fotografias e pinturas) o fato de seus autores serem ou terem se tornado reconhecidos nos EUA à época da produção dessas imagens, ou posteriormente.

Conforme colocado pelos autores da Escola de Frankfurt na primeira metade do século XX, os produtos da cultura de massa se utilizam dos meios de comunicação em massa para atingir e entreter um número expressivo de pessoas, sendo a Indústria Cultural – termo cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer – a responsável pela criação dessa cultura de massa e a grande interessada nos lucros que ela gera ao ser veiculada e consumida. Segundo os autores,

Toda a civilização de massa em sistema de economia concentrada é idêntica, e o seu esqueleto, a armadura conceptual (*sic*) daquela, começa a delinear-se. Os dirigentes não estão mais tão interessados em escondê-la; a sua autoridade se reforça quanto mais brutalmente é reconhecida. Filme e rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia. Esta deverá legitimar os refugos que de propósito produzem. Filme e rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos⁷

⁶ Selecionamos cartazes e anúncios de filmes apenas da revista “*Motion Picture Daily*” por conta do extenso volume de material (visto que ela era uma revista diária e analisamos todos os volumes publicados entre janeiro de 1941 e dezembro de 1943), mas também por conta de vários dos anúncios e cartazes veiculados em outras revistas serem os mesmos ou muito similares aos publicados pela *Motion Picture Daily*.

⁷ HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p.170.

A maior parte das fontes analisadas nessa pesquisa são produtos dessa indústria cultural de massa, que constrói e veicula imagens de poder a todo momento, mas que também se preocupa com a viabilidade de seus produtos e com os lucros trazidos por eles. Assim, outro conceito importante para se pensar sobre essas fontes é o de reprodutibilidade técnica, desenvolvido por Walter Benjamin. O autor mobiliza vários argumentos para falar das mudanças ocorridas no início do século XX em relação à produção e à recepção das obras de arte com o surgimento e aumento das técnicas de reprodutibilidade das mesmas. Especificamente sobre as fontes fílmicas, o autor coloca:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade.⁸

A criação do cinema, viabilizada pelas exibições em massa dos filmes, foi também um fator relevante para a disseminação de ideologias hegemônicas das classes dominantes e isso foi considerado durante toda a pesquisa. A proposta empreendida é, portanto, analisar ao longo de três capítulos como diferentes produções visuais dessa indústria cultural de massa, mas não somente, endossam ou não os discursos de poder a respeito da construção de nação nos Estados Unidos ao serem colocadas em diálogo.

No capítulo 1, intitulado “Superman e a modernidade: urbanização e exploração da natureza nos EUA” iremos abordar aspectos relacionados à construção e difusão do “estilo de vida americano” (urbanizado e industrializado), por meio de dois subitens: “1.1. Urbanização e verticalização nas metrópoles”, no qual iremos discorrer sobre a defesa do modo de vida urbano presente em fontes distintas; e “1.2. A visualidade do antropoceno: a construção visual da exploração da natureza”, no qual iremos analisar como a exploração de recursos naturais e as modificações da paisagem urbana foram intensificados com a industrialização e estetizadas em diferentes fontes visuais.

Ao longo do segundo capítulo, intitulado “Construções de gênero na série de animações *Superman*”, iremos discorrer sobre como as construções de gênero presentes em diferentes fontes das décadas de 1920 a 1940 nos EUA endossam papéis sociais masculinos e femininos.

⁸ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história.** Obras Escolhidas. Volume I. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 172.

Para isso foram criados dois subitens: “2.1. O Masculino e o Feminino ao Longo da Série Superman”, no qual partimos da série do Superman para analisar quais características físicas e comportamentais são associadas a “mulheres” e “homens” nesse período; e “2.2. ‘Mulher’ e ‘Homem’: lugares em disputa”, no qual iremos abordar as construções de gênero considerando a atuação de homens e mulheres no mercado de trabalho nos Estados Unidos nesse período.

Já no capítulo 3, intitulado “‘Nós’ e os ‘Outros’: questões identitárias nos EUA a partir da série de animações do Superman”, a intenção é abordar questões étnicas e identitárias relacionadas a alguns personagens vilanizados que aparecem na série do Superman. Para isso foram criados os subitens: “3.1. Os afro-americanos e seu (não) lugar na construção identitária dos Estados Unidos”, no qual iremos abordar as construções visuais relacionadas aos povos afro-americanos, e “3.2. As visões sobre os povos indígenas nos meios culturais de massa”, no qual iremos analisar algumas elaborações de imagens dos povos nativos em diferentes fontes imagéticas da época.

A finalidade da pesquisa é colocar uma série de fontes em diálogo, apontando para a construção dos diversos discursos ligados à lógica da modernidade e a concepções de sociedade e nação que são promovidos por meio delas nos Estados Unidos, trazendo também contrapontos a esses discursos. Como tomamos a série animada do Superman (produzida no início da década de 1940), como documentação central, as análises, de modo geral, também se centraram nessa década, no entanto, decidimos ainda assim adotar o recorte temporal de 1920 a 1950 por algumas razões: por ter sido a partir de 1920 que ocorreu um grande crescimento da população e das modificações nas paisagens urbanas nos EUA; por considerar que as fontes analisadas promovem certa defesa de um “estilo americano de vida” (“*american way of life*”), que só se realizou plenamente nos EUA após a Segunda Guerra Mundial; e para aumentar as possibilidades de encontrar fontes visuais relevantes para as análises propostas.

Em relação à metodologia e discussão bibliográfica, fizemos os cruzamentos de fontes recorrendo às considerações de autores que versaram sobre cultura visual, como Nicholas Mirzoeff e Paulo Knauss; sobre História dos Estados Unidos, como Jill Lepore, Sean Purdy e Leandro Karnal; sobre modernidade e decolonialidade, como Walter Mignolo e Anibal Quijano; sobre construções de Gênero, como Teresa de Lauretis e Judith Butler; bem como outros cujas contribuições foram de suma importância.

CAPÍTULO 1

SUPERMAN E A MODERNIDADE: URBANIZAÇÃO E EXPLORAÇÃO DA NATUREZA NOS EUA

O personagem Superman surgiu nos quadrinhos em 1938 pelas mãos do desenhista Joe Shuster e do escritor de histórias em quadrinhos Jerome (Jerry) Siegel. Inicialmente suas narrativas eram contadas dentro da revista *Action Comics*, mas em pouco tempo ele acabou ganhando sua própria revista. Em seus primeiros anos, o personagem fez muito sucesso nos quadrinhos e suas histórias também foram adaptadas com muito sucesso para as tirinhas em jornais e para o rádio, antes de ele chegar ao cinema em sua primeira série de curtas-metragens animados, a qual compõe o corpus documental central desta pesquisa.

De acordo com sua narrativa, o Superman não era um terráqueo. Nascido no planeta Crípton, ele fora enviado ainda bebê em uma nave espacial rumo ao planeta Terra por seu pai, o qual previa que seu planeta iria se autodestruir. O bebê chega à Terra em solo estadunidense e é levado a um orfanato, onde é criado até atingir a maioridade. Já em sua fase adulta o personagem percebe que seus poderes devem ser usados em prol da “verdade e justiça” (termos utilizados pelo próprio narrador dos curtas), desse modo, ele se disfarça em Clark Kent, repórter do jornal Planeta Diário.

O escritor Umberto Eco, um dos autores que desenvolveu estudos referentes à cultura de massa, pontuou que a imagem simbólica do Superman é de especial interesse se considerarmos que seus poderes, tais como possuir uma super força, ver através das coisas com sua visão de raio-x, poder correr e voar em grande velocidade, entre outros; são aqueles que o cidadão comum nutre, mas não pode satisfazer⁹.

Eco considera que a imagem do *Superman* não escapa às possibilidades de identificação com seus leitores justamente por conta de seu disfarce como Clark Kent, um homem que, segundo o autor, é míope, tímido, embaraçado, de inteligência medíocre e súcubo da colega de trabalho Lois Lane, a qual o despreza, mas enaltece o Superman, sem saber que são a mesma pessoa¹⁰. A identificação do leitor médio com o personagem, como coloca Eco,

⁹ ECO, Umberto. O Mito do Superman. In: _____. **Apocalípticos e Integrados**. 2. ed. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 246-247.

¹⁰ *Ibidem*. p. 247.

estaria então apoiada na esperança secreta de que um dia um “super-homem” possa surgir de sua personalidade, resgatando anos de mediocridade em sua vida¹¹.

Conforme observamos na imagem 1, o herói, destacado por um holofote traseiro, encarna a figura de um homem poderoso, altivo, cujas roupas valorizam seu porte físico e demonstram que seus poderes estão à disposição do governo e da população estadunidense, visto que suas cores correspondem às cores da bandeira norte-americana¹². Na imagem 2 observamos o herói disfarçado como o repórter Clark Kent, usando vestes e acessórios mais relacionados ao “cidadão comum” estadunidense do período, sendo ele um homem branco, urbano, com feições mais tímidas (principalmente pelos olhos mais cerrados e a “covinha” no rosto), e com um chapéu e um terno que não valorizam seus aspectos físicos, se comparados com sua outra vestimenta¹³.



Imagem 1: Superman.



Imagem 2: Clark Kent.

A narrativa que situa a origem extraterrestre do personagem para seus leitores e espectadores estava presente em seus primeiros quadrinhos e também no início de alguns curtas da série de animações, mas não em todos. Entretanto, a sequência sobre os poderes do super-herói, que culmina nas duas imagens acima, está presente na abertura de todos os curtas.

A concepção de um super-homem que usa seus poderes em prol da “luta incessante pela verdade e justiça”¹⁴ nos faz questionar para quem essa “verdade” e “justiça” são defendidas. O herói personifica a nação e seus poderes são colocados à disposição da sociedade burguesa dos Estados Unidos à época, com todas as suas características (imperialista, capitalista, industrial, cristã, racista, misógina, excludente, etc.) e o modo como o personagem

¹¹ *Ibidem.* p. 248.

¹² SUPERMAN. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1941. DVD (10 min.).

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ “*Neverending battle for truth and justice*” no áudio original.

age parece resgatar até mesmo uma concepção mais antiga de “nação” nos Estados Unidos, presente desde o século XIX: o destino manifesto. Acerca disso, a professora de Relações Internacionais Cristina Pecequilo aponta que,

Em linhas gerais, o Destino Manifesto considerava que a expansão territorial representava um direito divino dos Estados Unidos de se espalhar por toda a América do Norte, com apoio de Deus para a conquista, pois ela possibilitaria levar a liberdade e a democracia a locais em que ainda não existiam.¹⁵

A construção da personalidade do personagem Superman e dos valores que ele defende ao longo de suas narrativas, de modo explícito ou não, expressa justamente a ideia da importância de se combater os inimigos que ameaçam os ideais de nação e poder dos Estados Unidos. É justamente nesse momento que a defesa das noções de liberdade e democracia presentes no destino manifesto aparecem nas ações do personagem, seja derrotando um indígena vilanizado que reivindica para o seu povo a posse da ilha de Manhattan, seja lutando contra gangsters que ameaçam as posses e a vida dos cidadãos estadunidenses, seja lutando em favor dos Estados Unidos na guerra contra japoneses e alemães¹⁶. Ainda sobre o destino manifesto, Luiz Fernandes e Marcus Morais pontuam que

Posturas e concepções presentes nos movimentos religiosos, como a ideia de que existem povos escolhidos e abençoados por Deus, passariam a povoar o imaginário coletivo da nação que se acreditava eleita para um destino glorioso. A fé nas instituições livres e democráticas também se intensificava.

A partir disso, desenvolveu-se a ideia de “destino manifesto”: seria uma missão espalhar a concepção de sociedade norte-americana para as regiões vistas como carentes e necessitadas de ajuda.¹⁷

Um fator importante a ser considerado é que, ao menos nos Estados Unidos, as histórias em quadrinhos eram lidas mais por adultos do que por crianças, como pontua Eco¹⁸. Construir um personagem que compartilhasse dessa “missão civilizadora” que os Estados Unidos edificaram, além de continuar a propagar tais concepções, era um elemento de identificação entre esse personagem e seu público. Como Eco descreveu, desde sua criação o Superman possui um grande apelo às massas, a esse “cidadão comum” estadunidense, e suas narrativas dialogam com os valores e anseios dessa população, principalmente aquela que vivia

¹⁵ PECEQUILO, Cristina Soreanu. **A política externa dos Estados Unidos**: continuidade ou mudança. - 2. ed.ampl.atual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, p. 57.

¹⁶ Os exemplos de temas trazidos aqui estão presentes em maioria dos dezessete curtas da série de animações do Superman, repetindo-se algumas vezes, inclusive, como é o caso dos episódios em que os vilões, sozinhos ou em grupo, ameaçam a sociedade estadunidense.

¹⁷ FERNANDES, Luiz; MORAIS, Marcus. In: KARNAL, Leandro (org.). **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2017, p. 125.

¹⁸ ECO, *op.cit.*, p. 244.

nas cidades, especialmente nas grandes cidades, consideradas uma das expressões máximas do modelo de sociedade estadunidense tão defendido pelo Superman em suas narrativas.

A visualidade do meio urbano é um ponto chave da análise aqui proposta, pois a cidade está associada a esse lugar de industrialização, realização pessoal e consumo. Sendo a cidade grande estadunidense (metrópole) um modelo a ser seguido, não é de modo incauto que ela se torna, de certo modo, personagem nas narrativas do Superman e, ao defender a cidade das ameaças e ataques que vêm de fora dela – situação que ocorre em nove dos dezessete curtas da série – o herói empreende também a missão relacionada ao destino manifesto: espalhar essa concepção de sociedade capitalista/democrática para seus espectadores, até mesmo àqueles fora dos Estados Unidos via exportação de suas produções, principalmente nesse período em que acontecia a Segunda Guerra Mundial.

A discussão abordada por Eco sobre a imagem do Superman e a ideia de ela suprir os anseios desse “cidadão comum” nos remete a um curta animado do Pernalonga, lançado em 1943 pela *Warner Bros.* e intitulado “*Super-Rabbit*”. O curta em questão é uma clara sátira às animações do Superman, desde sua clássica abertura até os bordões do personagem, e há nele a presença de vários aspectos relacionados ao super-herói, sendo que todos foram tratados com bastante escárnio: um cientista modifica uma cenoura que, ao ser consumida pelo Pernalonga, dá a ele grande força física e a capacidade de voar, transformando-o no “*Super-Rabbit*”; o Pernalonga também utiliza roupas com as cores da bandeira dos Estados Unidos, conforme observamos na imagem 3, mas, diferentemente do Superman, seu porte físico é esquelético e suas roupas ficam largas¹⁹; também aparece várias vezes a cabine telefônica onde o “*Super-Rabbit*” coloca sua roupa de herói sem ser visto (como Superman também o faz), no entanto, um elemento cômico é essa cabine aparecer em lugares onde não é suposto haver uma.

Em meio aos trocadilhos com os bordões do Superman e às sátiras de suas ações, esse curta do Pernalonga termina deixando de lado o elemento cômico tão característico do personagem e veiculando uma mensagem mais séria e direta destinada a esse “cidadão comum” que o assiste: ao ver que seus antagonistas comeram as cenouras que lhe dão seus superpoderes, o “*Super-Rabbit*” olha para os espectadores e diz “esse parece um trabalho para um super-homem de verdade”²⁰. Desse modo, ele entra na cabine telefônica e sai dela vestindo um uniforme militar, carregando um rifle e marchando de acordo com a orientação de uma placa

¹⁹ SUPER-RABBIT. Produção: Leon Schlesinger. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1943. (08 min.).

²⁰ “*This looks like a job for a real Superman*” no áudio original.

que diz, em tradução livre, “para Berlim, Tokyo e pontos a leste”²¹, conforme observamos na imagem 4. A mensagem parece ser: o Pernalonga deixa questões menores para trás e vai lutar na guerra em favor dos Estados Unidos e, apesar de não ser possível imaginar esse desfecho durante o desenrolar da narrativa, o fato de ele ter dito que tal ação é um trabalho para um “super-homem de verdade” configura uma propaganda de guerra que incentiva seus espectadores a fazerem o mesmo.



Imagem 3: Pernalonga como *Super-Rabbit*.



Imagem 4: Pernalonga com uniforme militar.

Nota-se com isso que a defesa da democracia e liberdade aos moldes estadunidenses atravessa diferentes produções culturais do período, principalmente as que foram produzidas durante os anos em que os Estados Unidos participaram da Segunda Guerra Mundial, sendo muitas delas, inclusive, patrocinadas pelo governo. As narrativas dos super-heróis do período que vai de meados da década de 1930 ao início da década de 1940, principalmente aquelas que veiculam tais propagandas de guerra, são produções visuais de uma cultura da mídia que elaboram discursos utilizando os meios de comunicação em massa que, como sugere o filósofo Douglas Kellner, “privilegiam ora os meios visuais, ora os auditivos, ou então misturam os dois sentidos, jogando com uma vasta gama de emoções, sentimentos e ideias”²².

O Superman surge e suas narrativas se desenvolvem, portanto, construindo discursos de poder ligados à lógica da modernidade, a qual, está também ligada à lógica da colonialidade. Acera disso, de acordo com o semiólogo Walter Mignolo, a modernidade apareceu como uma colonização dupla do tempo e do espaço, o que é considerado por ele como os dois pilares da civilização ocidental²³.

²¹ SUPER-RABBIT. *op. cit.*

²² KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001, p.09.

²³ MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol.32, no.94. São Paulo, 2017, p.04. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092017000200507&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em fevereiro de 2024.

O geógrafo Leonardo Name aponta as contribuições de alguns autores sobre a questão do surgimento do conceito de raça na modernidade ao tratar sobre colonialidade e decolonialidade em discussões sobre arquitetura no Brasil e América Latina. No entanto, consideramos suas contribuições também importantes para analisar o caso dos Estados Unidos:

Os contextos espaciotemporais influem nos modos pelos quais a raça traduz-se em colonialidade – e essa, por sua vez, afeta como o espaço é concebido, percebido, vivido, representado, ocupado, expropriado, intervisto ou destruído. O giro decolonial instiga a perquirir uma analítica que aponte os modos pelos quais a colonialidade se manifesta nos espaços, os produz e reproduz, além de ensejar modos-outros de pensar – e projetar – os espaços em arquitetura.²⁴

Mignolo aponta a lógica da colonialidade durante a modernidade ao dizer que “a América não era uma entidade existente para ser descoberta. Foi inventada, mapeada, apropriada e explorada sob a bandeira da missão cristã”²⁵. O autor considera, então, que durante o período de 1500 a 2000, três fases cumulativas da modernidade são discerníveis: a fase liderada pela Espanha e Portugal; uma segunda fase liderada por Inglaterra, Alemanha e França; e uma terceira fase liderada pelos Estados Unidos. Essa última fase estava sendo delineada durante a década de 1940 e ganhou força com a Guerra Fria, após o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945. Segundo Mignolo, “desde então, uma nova ordem global começou a se desenvolver: um mundo policêntrico e interconectado pelo mesmo tipo de economia”²⁶.

Essa economia era a capitalista e, mesmo antes do período em que os Estados Unidos estavam na Segunda Guerra Mundial, o consumo já delineava os modos de vida das pessoas no país. Durante a década de 1920, por exemplo, intensificou-se um período de grande crescimento econômico nos EUA e a industrialização e urbanização moldaram e impulsionaram, com o tempo, o “estilo de vida americano” ou “jeito americano de viver” (*american way of life*). Sobre o crescimento pós Primeira Guerra nos Estados Unidos, o historiador Sean Purdy coloca:

Os números eram impressionantes: a produção industrial cresceu 60%, a renda per capita aumentou em um terço, o desemprego e a inflação caíram. Avanços tecnológicos nos processos de produção na indústria automobilística [...], de comunicações [...], eletrônicos e plásticos [...] criaram produtos inovadores a preços cada vez mais acessíveis. Circulavam entre as massas produtos antes restritos aos ricos – carros, luz elétrica, gramofone, rádio, cinema, aspirador

²⁴ NAME, Leonardo. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões espaciais básicas e em arquitetura. In: **Pos**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, São Paulo, 2021 v. 28, n. 52, p.04. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/176627>>. Acesso em fevereiro de 2024.

²⁵ MIGNOLO, *op.cit*, p.4.

²⁶ *Ibidem*.

de pó, geladeira e telefone –, o “jeito americano de viver” (*american way of life*) tornou-se o *slogan* do período.²⁷

A visualidade do *american way of life* e a promessa de um consumo de massa foram começando a ser construídas e veiculadas pela cultura da mídia do início até meados do século XX, mesmo que, como sugere Purdy, “esta ‘sociedade de consumo’ – na qual a capacidade de consumir era vista como o principal direito da cidadania – não foi plenamente realizada até depois da Segunda Guerra Mundial”²⁸.

A visualidade, de acordo com Nicholas Mirzoeff, está ligada à autoridade e busca apresentá-la como auto-evidente²⁹. Ela é construída a partir da lógica da colonialidade, a qual, segundo Mignolo, possui alguns nós históricos-estruturais que podem ser exemplificados a partir da hierarquização do masculino, em detrimento do feminino; do branco em detrimento do negro e indígena; da religião cristã em detrimento das religiões não cristãs ou não ocidentais; entre alguns outros³⁰.

Visualizar, produzindo visualidade, é considerada uma forma de autoridade. A respeito disso, Mirzoeff discorre sobre uma modalidade de visualidade que possui uma série de operações e que ele resume em três categorias: classificar, separar e estetizar. Pode-se inferir que classificar se relaciona a nomear e categorizar o que é visto, separar é uma forma de organizar socialmente os grupos já classificados e estetizar se relaciona ao *status quo*, e também a hierarquizar o que é agradável, adequado ou belo³¹. A respeito disso, Mirzoeff coloca:

Classificar, separar e estetizar formam conjuntamente o que chamo de complexo de visualidade [...]. Ao traçar uma genealogia descolonial da visualidade, identifiquei três complexos primários de visualidade e de contravisualidade: o complexo plantation que sustentou o comércio transatlântico de escravos; o que era conhecido por certos apologistas do império britânico como o complexo imperialista; e aquilo que o Presidente Dwight Eisenhower identificou como o complexo militar-industrial, que ainda permanece conosco³².

O próprio autor, além desses três complexos de visualidade – que de certo modo casam cronologicamente com as três fases cumulativas da modernidade apontadas por Mignolo – cunhou um outro relacionado à exploração massiva de recursos naturais iniciada há cerca de

²⁷ PURDY, Sean. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro (org.). **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2017, p. 198.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. In: **ETD - Educação Temática Digital** 18(4), Campinas, 2016, p. 747. Disponível em: <<https://doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472>>. Acesso em fevereiro de 2024.

³⁰ MIGNOLO, *op. cit.* p. 11.

³¹ MIRZOEFF, *op. cit.*, p. 748.

³² *Ibidem*. p. 752.

250 anos com a revolução industrial e a degradação da natureza a partir da queima de combustíveis fósseis. Esse complexo de visualidade é concomitante aos outros apontados acima pelo autor e foi nomeado de “complexo do antropoceno”³³, um nome dado a partir dessa nova era geológica causada pelas intervenções humanas na natureza.

Diferentemente de uma abordagem que busque na série de animações do Superman as representações dos modos de vida e dos valores nos Estados Unidos nesse período, analisá-la a partir do conceito de “cultura visual” nos permite tomá-la como eixo e perceber como um mesmo discurso hegemônico atravessa diferentes produções visuais e audiovisuais de sua época, como os cartazes, anúncios, pinturas, fotografias e também outras animações selecionadas, pois como coloca Francisco Santiago Júnior,

Numa proposta da visualidade, o caráter representacional de uma imagem é submetido ao funcionamento que possui no encadeamento de ações que agencia. Noções como reflexo, mediação ou representação precisam então ser reproblemáticas para a visualidade como, por assim dizer, o funcionamento na sociedade, enquanto artefato visual, que faz da imagem um meio de cognição.³⁴

Assim, série de animações do *Superman* seguirá sendo analisada nos próximos subitens em diálogo com outras fontes visuais do período em questão e a ideia é também buscar compreender como ela e essas outras fontes se inserem nos complexos de visualidade imperialista, militar-industrial e do antropoceno³⁵ – conceitos cunhados por Mirzoeff e utilizados de modo a observarmos a construção visual dessas lógicas da modernidade juntamente à concepção de nação elaborada nos Estados Unidos.

Há dois pontos que consideramos bastante importantes ao analisarmos os discursos presentes nas fontes elencadas ao longo dos subitens 1.1 e 1.2. O primeiro é o modo como as cidades (meio urbano) foram construídas visualmente, exercendo papel central no modelo de sociedade proposto pelos Estados Unidos no período de 1920 a 1950. O segundo relaciona-se ao “custo” de se viver em uma sociedade capitalista: a exploração desmedida da natureza,

³³ MIRZOEFF, Nicholas. Visualizing the Anthropocene. In: **Public Culture**, vol.26, no.2. Durham, NC, USA: Duke University Press, 2014, p. 213.

³⁴ SANTIAGO JÚNIOR, Francisco. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. In: **Domínios Da Imagem** 2(3), Londrina, 2008, p. 73. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23146>>. Acesso em fevereiro de 2024.

³⁵ O conceito de Antropoceno - desenvolvido em 2000 pelo químico Paul J. Crutzen e pelo especialista em ciência marinha, Eugene F. Stoermer – será melhor desenvolvido no item 1.2 deste capítulo. Assim como o de “complexo de visualidade do antropoceno”, desenvolvido por Mirzoeff.

entretanto, aqui nos interessa perceber como esse processo foi sendo naturalizado em diversas fontes visuais produzidas nos Estados Unidos também dentro do recorte temporal apontado.

Buscar compreender a forma como essas fontes mobilizam elementos de discursos de poder a partir do conceito de “complexos de visualidade” elaborado por Mirzoeff pode nos ajudar a desvelá-las e criar o que o autor chama de “contravisualidade” (*countervisuality*)³⁶, que de certo modo seria a produção de um discurso contra hegemônico que desnude as intenções da visualidade colocada e que desafie sua autoridade.

1.1 Urbanização e verticalização nas metrópoles

Analisar a visualidade *do american way of life* requer alguma reflexão acerca dos conceitos de campo e cidade, uma vez que, como aponta Raymond Williams, “o contraste entre campo e cidade enquanto formas de vida fundamentais remonta à Antiguidade Clássica”³⁷. O autor coloca que atitudes emocionais poderosas cristalizaram-se e generalizaram-se em relação a esses dois conceitos, sendo atribuídas a eles conotações tanto positivas quanto negativas:

O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtude simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação³⁸.

Nos Estados Unidos, principalmente a partir dos anos de 1920, as cidades passaram a ganhar cada vez mais importância enquanto modelo de organização da sociedade de consumo que se desenvolvia. De acordo com o historiador Pierre Melandri, foi nesse período que a população urbana superou a dos campos, sendo que em 1930 a população urbana correspondia a 56% da população total e o número de habitantes que havia deixado suas propriedades rurais para irem rumo às cidades aproximava-se de seis milhões³⁹.

Na década de 1920 a mudança visível mais importante nas cidades, segundo Melandri, além do crescimento vertiginoso dos subúrbios, foi o surgimento dos grandes edifícios, principalmente os comerciais, e do simbolismo associado a eles:

³⁶ MIRZOEFF, *op cit.*, p.226.

³⁷ WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 11.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ MELANDRI, Pierre. **História dos Estados Unidos desde 1865**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 107.

Ainda um objecto (*sic*) de curiosidade antes da Primeira Guerra Mundial, o arranha-céus é agora um símbolo do poder industrial: em 1929, a América tinha construído trezentos e setenta e sete e, em 1931, concluiu-se aquele que, durante algum tempo, foi o mais imponente, o Empire State Building, com seus oitenta e seis andares. Verdadeiro “complexo” destinado às actividades (*sic*) terciárias, o arranha-céus marca a importância, na sociedade industrial americana, das actividades (*sic*) comerciais⁴⁰.

Nos curtas da série de animações do Superman observamos a defesa de um modo de vida urbano, uma vez que grande parte das narrativas se passam na cidade fictícia de Metrópolis, a qual é densamente ocupada por edifícios e dispõe de uma série de elementos visuais relacionados a uma vida urbana acelerada e também à infraestrutura e tecnologias presentes nas grandes cidades do período, como muitos carros, trens, metrô, grandes pontes e viadutos, entre outros.

Do segundo curta animado do Superman, intitulado “*The Mechanical Monsters*” foram selecionadas duas imagens relevantes a respeito da construção visual da urbanidade nas animações. Ambas são elaborações da cidade vista de cima pelo Superman. Por essa perspectiva as imagens procuram nos convencer da imponência e grandiosidade dessa cidade, mas, como ainda veremos, várias outras fontes visuais da época utilizaram esse mesmo recurso. Na primeira imagem (imagem 5) observamos uma rua e alguns edifícios com proporções gigantescas e, apesar de essa perspectiva ser de um ponto extremamente alto, ainda não vemos os topos dos edifícios⁴¹.



Imagem 5: Ruas e edifícios vistos de cima.

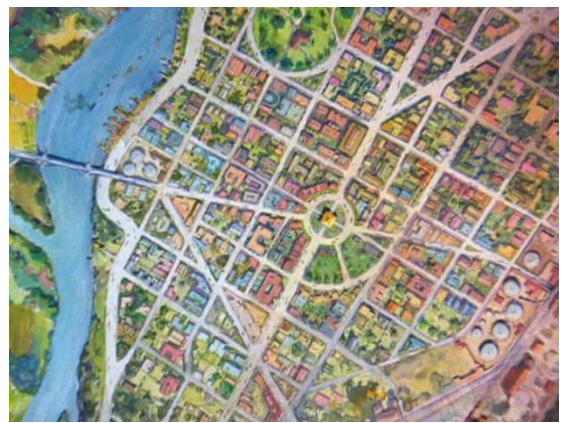


Imagem 6: Cidade de Metrópolis vista de cima.

A escolha em analisar essa imagem se justifica também por outros elementos: a valorização das linhas retas; a existência de um outro edifício menor em estilo provavelmente

⁴⁰ *Ibidem*, p. 108.

⁴¹ THE Mechanical Monsters. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1941. DVD (10 min.).

neoclássico, que remete a um museu, biblioteca ou outro prédio público; uma grande praça com área verde; e alguns carros que, por essa perspectiva, estão minúsculos, mostrando também o quanto as ruas ou avenidas abaixo são amplas e largas.

Um ponto em comum nas duas imagens é justamente a valorização das ruas e avenidas planejadas, longas e amplas. Na imagem 6 temos a visão do Superman vindo pelo céu ao retornar à cidade de Metrópolis depois de derrotar o vilão do mesmo episódio⁴². Nela podemos observar o uso da cartografia para a defesa de um modelo de cidade na animação: a cidade planejada, que privilegia as linhas retas e adota algumas áreas verdes também amplas, se considerarmos a proporção em relação ao tamanho de casas e edifícios.

Fazendo um breve paralelo com questões concernentes à América Latina, quando Name menciona o arquiteto Yasser Delgado, observamos a colonialidade presente nessa concepção de cidade, a qual, ao ser monumentalizada, também subjuga, disciplina, normatiza, organiza e sistematiza outros espaços e formas de vida:

Yasser Farrés Delgado, arquiteto cubano domiciliado na Colômbia, diz-nos que os padrões de poder da colonialidade estabelecem concepções hegemônicas do território, do urbano e da arquitetura que validam superioridades à cidade moderna regulada pelo estado-nação moderno e branco-burguês. E que, igualmente, inferiorizam outras formas de existência, organização espacial e construção: assentamentos rurais, favelas, quilombos, comunidades ciganas e aldeias indígenas, por exemplo. Também legitimam, por fim, que certas práticas e determinados saberes, conduzidos por elites econômicas, profissionais e institucionais – várias vezes etnoraciais, porque predominantemente brancas – detenham a enunciação sobre como conceber, projetar, edificar, habitar, apreciar, historicizar e preservar a arquitetura e a cidade.⁴³

A construção visual da grandiosidade dos edifícios em área urbana, mais especificamente em relação à ilha de Manhattan em Nova York, também ocorreu no curta do Superman, intitulado “*Electric Earthquake*”. Nele, um vilão indígena ameaça destruir a ilha de Manhattan caso ela não seja devolvida a seu povo. No fim da animação ele é derrotado pelo Superman, que garante que a ilha permaneça praticamente incólume aos ataques do indígena vilanizado. A elaboração de Manhattan nesse episódio, conforme observamos na imagem 7, não difere muito das demais em que a cidade fictícia de Metrópolis aparece⁴⁴. Observamos

⁴² *Ibidem*.

⁴³ NAME, *op.cit*, p.6.

⁴⁴ ELECTRIC Earthquake. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1942. DVD (08 min.).

assim um apreço dos produtores da série pela verticalização e pela imponência dos grandes edifícios em Nova York.



Imagem 7: Profusão de edifícios de Nova York.



Imagem 8: Topos de alguns edifícios de Nova York.



Imagem 9: Jerry extasiado com os edifícios.



Imagem 10: Jerry observando o *Empire State Building*.

Outras fontes imagéticas desse período também associadas a essa visualidade monumentalizada da cidade de Nova York, especificamente, são duas animações de Tom & Jerry intituladas “*The Million Dollar Cat*” e “*Mouse in Manhattan*”, lançadas pela *Metro-Goldwyn-Mayor* em 1944 e 1945, respectivamente. De modo geral, as animações de Tom & Jerry se passam em uma casa em algum subúrbio ou cidade pequena nos Estados Unidos, mas as animações aqui elencadas são duas das raras vezes em que as narrativas desses personagens se passam em uma grande cidade.

Em ambas podemos observar a construção imagética de Nova York: na imagem 8 aparece a vista da janela do quarto de hotel em que Tom está hospedado após ter herdado uma fortuna e ter ido desfrutá-la em Nova York⁴⁵, mostrando o topo de alguns edifícios na mesma altura da janela em questão; já nas imagens 9 e 10 vemos Jerry estupefato com os edifícios de

⁴⁵ THE Million Dollar Cat. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1944. (07 min.).

Manhattan⁴⁶, incluindo o *Empire State Building*, após ter deixado sua vida no campo para ir em busca da “Broadway e das luzes brilhantes”, como ele próprio escreveu em um bilhete deixado a seu parceiro Tom após se queixar que a vida no campo (“*country life*”) estava deixando-o deprimido.

Na animação “*Mouse in Manhattan*”, o personagem Jerry deixa sua casa para ir rumo à Nova York. Lá chegando, ele se encanta pela grandiosidade da cidade e vive as sensações que ela provoca. O personagem entra em um hotel opulento e se deslumbra com seu luxo e a exuberância de alguns de seus ocupantes, principalmente as femininas, mas acaba caindo do edifício do hotel rumo a uma das vielas da cidade, onde é perseguido por gatos e, ao fugir deles, quebra a vitrine de uma joalheria, sendo perseguido pela polícia por isso. Ele então decide fugir dessas outras sensações, agora negativas, passíveis de serem vividas nessa grande cidade e volta para sua casa correndo sobre os trilhos do trem.

Conforme exposto por Melandri, os edifícios se tornaram símbolos do poder industrial nos Estados Unidos a partir da década de 1920⁴⁷ e é por volta desse período que observamos o aparecimento da construção visual da “metrópole” (ou de edifícios específicos) também em algumas pinturas e fotografias, o que se intensifica na década de 1930. Na imagem 11 observamos a pintura de Georgia O’Keeffe datada de 1926 e intitulada “*Shelton Hotel New York No1*”⁴⁸. Assim como nas imagens de 7 a 10, é possível perceber na pintura de O’Keeffe a valorização estética do edifício a partir da construção de sua imponência, marcada pelo uso de linhas retas, por sua altura e suas demais dimensões (evidenciadas também pelo número expressivo de janelas).

Essa valorização de edifícios específicos também ocorreu em relação ao Rockefeller Center, por exemplo, quando o mesmo figurou em várias obras visuais do período, como pinturas, fotografias e animações, inclusive no curta de Tom & Jerry intitulado “*Mouse in Manhattan*”, já mencionado anteriormente. Na imagem 12 observamos a fotografia de 1932 intitulada “*Rockefeller Center*” feita por Edward Steichen⁴⁹. Nela vemos parte de um dos edifícios do complexo marcada por alguns dos mesmos elementos visuais e arquitetônicos

⁴⁶ MOUSE in Manhattan. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1945. (07 min.).

⁴⁷ MELANDRI. *op cit.*, p. 108.

⁴⁸ O’KEEFEE, Georgia. **Shelton Hotel New York No1**, 1926, óleo sobre tela. Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/georgia-o-keeffe/shelton-hotel>>. Acesso em fevereiro de 2024.

⁴⁹ STEICHEN, Edward. **Rockefeller Center**, 1932. 1 fotografia. 118.7 x 88.9 cm. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/edward-steichen/rockefeller-center-txXB72vxIwa_nXzihLbj0Q2>. Acesso em fevereiro de 2024.

presentes na pintura de O’Keefee: a valorização de linhas retas, um grande número de janelas e sua enorme altura (evidenciada até mesmo pelo corte do topo do edifício, provavelmente causado pela escolha da lente e a dificuldade de se conseguir certos ângulos a curta distância).



Imagem 11: O’Keefee, *Shelton Hotel New York No1*.



Imagem 12: Steichen, *Rockefeller Center*.

Outro aspecto que chama atenção é o fato de haver edifícios de diferentes alturas nas metrópoles estadunidenses e, conseqüentemente, nas obras que as (re)constroem visualmente (conforme observado também nas imagens de 7 a 10). Diferentemente de algumas cidades europeias que, nesse mesmo período, limitaram a altura de seus edifícios (sendo Paris, talvez, um dos exemplos mais emblemáticos dessa limitação), nos Estados Unidos não havia essa política. Inclusive, foi na década de 1930 que os maiores edifícios do mundo na época foram inaugurados em Nova York: o *Chrysler Building* e o *Empire State Building*, que “destronou” o primeiro em 1931, apenas um ano após sua inauguração⁵⁰.

Na imagem 13 observamos uma pintura de 1932 feita por Edward Hopper intitulada “*City Roofs*”⁵¹. O pintor recria alguns telhados de edifícios de Nova York, mas, por mais alto que seja o ponto de onde temos essa perspectiva, ainda observamos à direita desses telhados um edifício ainda mais alto, que traz basicamente o mesmo estilo arquitetônico dos edifícios das imagens 11 e 12.

⁵⁰ Informações encontradas no site institucional do Chrysler Building. Disponível em: <<https://chryslerbuilding.com/history/>>. Acesso em fevereiro de 2024.

⁵¹ HOPPER, Edward. *City Roofs*. 1932, óleo sobre tela. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/city-roofs>>. Acesso em fevereiro de 2024.

Essa percepção de que ao lado de um edifício que se olha parece sempre haver um outro ainda maior, também é perceptível em algumas fotografias aéreas ou feitas a partir de pontos mais altos ou até topos de edifícios, como na imagem 14, em que observamos a fotografia intitulada “*View of Manhattan, Lower Manhattan*” de Berenice Abbott, sem data, mas atribuída à década de 1930⁵². Nela observamos vários telhados de edifícios a partir da perspectiva da fotógrafa, mesmo assim o edifício em destaque no centro da imagem é ainda maior, ou ao menos de uma altura similar ao ponto de onde a fotógrafa fez esse registro.



Imagem 13: Hopper, *City Roofs*.



Imagem 14: Abbott, *View of Manhattan, Lower Manhattan*.

As metrópoles estadunidenses com sua profusão de edifícios de dimensões irregulares eram corriqueiramente utilizadas no cinema como cenário para as aventuras de diferentes personagens, se tornando elas mesmas personagens nessas narrativas muitas vezes. Em algumas produções em que os personagens estão em topos de edifícios, o medo de altura torna-se elemento cômico ou dramático, já em outras, a altura é encarada de modo destemido, conforme observamos na imagem 15, retirada da animação “*Problem Pappy*” de 1941⁵³. Nessa imagem vemos o personagem Marinheiro Popeye indo de um telhado a outro andando sobre uma corda. Algo similar pode também ser observado no anúncio do filme “*Tarzan’s New York Adventure*” (Tarzan contra o Mundo), presente na imagem 16 e veiculado na revista *Motion Picture Daily* em abril de 1942.⁵⁴

⁵² ABBOTT, Berenice. **View of Manhattan, Lower Manhattan**. Sem data. 1 fotografia. 24.7 × 19.7 cm Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/420777>>. Acesso em fevereiro de 2024.

⁵³ PROBLEM Pappy, Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1941. (06 min.).

⁵⁴ TARZAN’S NEW YORK ADVENTURE. **Motion Picture Daily**, Nova York, v. 51, n.63, p.07, abr. 1942. Disponível em: <https://archive.org/details/motionpicturedai51unse_0/page/n13/mode/2up?q>. Acesso em fevereiro de 2024.



Imagem 15: Popeye atravessando edifícios.



Imagem 16: Anúncio “Tarzan’s New York Adventure”.

A construção visual das casas no campo ou nos subúrbios estadunidenses difere daquela relacionada às grandes cidades. Na imagem 17 vemos a casa onde os personagens Tom e Jerry vivem⁵⁵ e percebemos bastante similaridade em relação às casas mais periféricas mostradas algumas vezes na série de animações do *Superman* (imagem 18)⁵⁶, geralmente quando o herói está voltando à cidade voando e trazendo para a prisão os vilões que agem a partir de esconderijos localizados fora dela.



Imagem 17: Casa em que Tom e Jerry vivem.



Imagem 18: Casas de subúrbio em Superman.

Em *Superman*, mais precisamente no episódio homônimo (primeiro da série), quando o herói retorna à cidade há uma sequência em que o espectador compartilha de sua visão. Ela se inicia mostrando um campo à noite e de cima, onde é possível discernir alguns terrenos de plantações e poucas casas esparsas, em seguida vemos ainda com pouca iluminação, mas um

⁵⁵ MOUSE in Manhattan. *op. cit.*

⁵⁶ SUPERMAN. *op. cit.*

pouco mais aproximadas, as casas presentes na imagem 18. À medida em que o herói se aproxima cada vez mais do centro da cidade, a sequência passa a mostrar mais de perto os edifícios e ruas extremamente iluminadas (imagem 19), em um grande contraste se os compararmos às casas da imagem 18, e reforçando essa noção da cidade como local “iluminado”, “de luz”⁵⁷, o que pode ser observado também na imagem 20, uma fotografia feita em 1933 por Berenice Abbott, intitulada “*New York at Night*”.⁵⁸

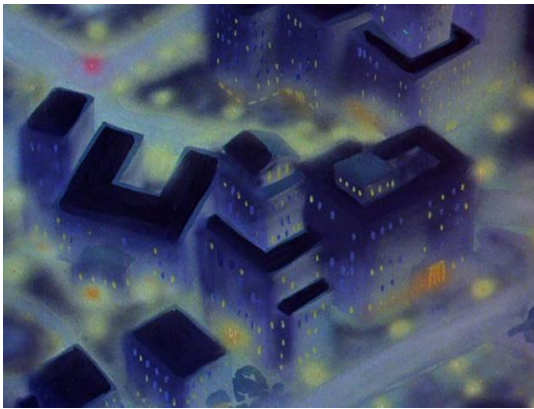


Imagem 19: Metrôpolis à noite.



Imagem 20: Abbott, *New York at Night*.

Uma outra sequência interessante presente em outra fonte imagética do final da década de 1940 encontra-se na animação dos estúdios Disney intitulada “*Motor Mania*”, de 1950. Essa animação narra como o personagem Pateta se transforma negativamente ao deixar de ser um pedestre para se tornar um motorista. Percebe-se nela uma sátira à vida urbana, extremamente dependente dos automóveis para locomoção, o que causa bastante irritabilidade e até irracionalidade no personagem.

Um aspecto importante dessa animação é que ela também constrói a visualidade dos subúrbios estadunidenses. Na imagem 21 observamos a casa que o personagem Pateta deixa para poder trabalhar no atribulado centro da cidade⁵⁹, onde são mostrados edifícios, ruas longas e largas e muitos carros. Assim como em *Superman*, *Tom & Jerry* e outras animações do

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ ABBOTT, Berenice. **New York at Night**. 1933. 1 fotografia. 32.7 × 26.9 cm. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/44501>>. Acesso em fevereiro de 2024.

⁵⁹ MOTOR Mania. Direção: Jack Kinney. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1950. (06 min.).

período, aqui são construídos visualmente tanto a tranquilidade dos subúrbios, quanto a agitação do centro da cidade.



Imagem 21: Casa do Pateta em um subúrbio.

O fator cômico da animação “*Motor Mania*” consiste principalmente na maneira como a vida urbana – mais precisamente a necessidade do uso de automóveis – modifica o personagem, transformando-o completamente quando ele está em trânsito. São perceptíveis tanto aspectos positivos quanto negativos relacionados à vida urbana nas animações aqui elencadas, no entanto se considerando as animações do Superman como eixo das análises, percebemos mais a exaltação da cidade, e dos valores positivos atribuídos a ela, em comparação aos subúrbios ou ao campo.

1.2. A visibilidade do antropoceno: a construção visual da exploração da natureza

As animações do Superman, bem como diversas outras fontes visuais desse período, veiculam discursos que podem ser analisados tanto sob a ótica do complexo de visibilidade imperialista, quanto sob a do antropoceno. De acordo com Mirzoeff,⁶⁰

A autoridade imperial permitiu que milhares governassem milhões. A autoridade do mercado é aquilo a que se chama “confiança”, em cujo nome populações inteiras são subjugadas pela austeridade. A visibilidade do Antropoceno permite-nos seguir em frente, não ver nada e continuar a circular mercadorias, apesar da destruição da biosfera. [...] A visibilidade do Antropoceno nos faz acreditar que de alguma forma a guerra contra a natureza que a sociedade ocidental vem travando há séculos não é apenas certa; é bonita e pode ser vencida.⁶¹

⁶⁰ MIRZOEFF, *op.cit.*, 2014, p. 217.

⁶¹ Tradução livre do trecho: “*Imperial authority allowed thousands to rule millions. Market authority is what is known as “confidence”, in whose name entire populations are subjugated by austerity. Anthropocene visibility allows us to move on, to see nothing and keep circulating commodities, despite the destruction of the biosphere.*”

O antropoceno, conceito criado em 2000 por Paul Crutzen e Eugene Stoermer, propõe a existência de uma nova era geológica, a qual considera como marco inicial os impactos da existência humana (antropo) para o planeta, principalmente a partir do aumento exponencial da queima de combustíveis fósseis causado pela Revolução Industrial. Com o conceito, os autores propuseram que não vivemos mais no Holoceno, e como justificativa, mencionam não apenas a queima de combustíveis fósseis, mas também os impactos causados no mundo pelo aumento da urbanização, criação de gado, uso desmedido de água doce, lançamento de substâncias tóxicas no meio ambiente, entre outros.⁶²

O conceito se consolidou nos estudos acadêmicos durante os últimos anos, mas destaco as contribuições feitas pelo historiador Dipesh Chakrabarty⁶³; que estabeleceu ligações entre o antropoceno e o conceito de globalização; e também as considerações de Nicholas Mirzoeff que, como teórico da cultura visual, desenvolveu o conceito de “complexo de visualidade do antropoceno”, ou “visualidade do antropoceno”.

A visualidade do antropoceno não apenas naturaliza a exploração da natureza intensificada pela industrialização, mas também a estetiza. Em alguns episódios do Superman, por exemplo, são construídas algumas imagens do campo como uma paisagem montanhosa, bucólica e quase intocada, no entanto não é incomum percebermos interferências humanas nessas paisagens. Na imagem 22, presente no episódio intitulado “*The Mechanical Monsters*”, observamos um vale por onde o *Superman* passa ao voar rumo ao esconderijo do vilão do curta⁶⁴. Esse vale possui sua vegetação intacta, no entanto, percebemos ali alterações humanas na figura das redes de transmissão de energia elétrica, sem as quais as cidades não podem se manter, o que imediatamente justifica aos espectadores essas alterações na natureza e as faz não causar estranheza.

O mesmo acontece no episódio “*Billion Dollar Limited*”, em que um trem com um enorme carregamento de ouro deixa Metrópolis rumo à cidade de Washington. À medida que o trem avança, observamos a construção visual da paisagem rural estadunidense e a linha férrea

[...] *Anthropocene* visuality keeps us believing that somehow the war against nature that Western society has been waging for centuries is not only right; it is beautiful and it can be won”.

⁶² CRUTZEN, Paul J. e STOERMER, Eugene F., “The Anthropocene”, IGBP [International Geosphere-Biosphere Programme] **Global Change Newsletter**, v.41, pp.17-18, 2000. Disponível em: <<http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>>. Acesso em fevereiro de 2024.

⁶³ CHAKRABARTY, Dipesh. O Clima da História: quatro teses. Trad. Denise Bottmann, Fernanda Ligocky, et.al. In: **Sopro**, Florianópolis: Cultura e Barbárie, v. 91, 2013, p. 03. Disponível em: <<https://culturaebarbarie.org/sopro/n91.html>>. Acesso em dezembro de 2023.

⁶⁴ THE Mechanical Monsters. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1941. DVD (10 min.).

é outra importante alteração da paisagem, mas que também parece não nos suscitar estranhamento. Na imagem 23 observamos uma linha férrea atravessando montanhas e um rio, que inicialmente seria um obstáculo, mas é facilmente driblado pela figura da enorme ponte férrea que conecta os dois lados⁶⁵.



Imagem 22: Linhas de transmissão de energia.



Imagem 23: Ponte férrea entre montanhas.

Os caminhos de ferro são uma das figuras centrais relacionadas à visualidade do antropoceno e a construção deles justificou grande destruição e alteração da natureza durante os séculos XIX e XX nos Estados Unidos. A respeito da importância econômica do transporte ferroviário ainda em finais do século XIX nos EUA, Sean Purdy menciona que:

Essa febre da locomotiva diminuía distâncias entre centros de matéria-prima e indústrias, ligava o país de costa a costa por meio de cinco ferrovias intercontinentais, criava novos padrões de tempo e hábitos de trabalho e acelerava o crescimento demográfico do Oeste. Na virada do século, os Estados Unidos possuíam cerca de um terço de todas as vias férreas do mundo, algo em torno de 320 mil quilômetros de trilhos de aço⁶⁶.

Na década de 1940 a importância das ferrovias para a logística estadunidense já estava consolidada e não é raro que elas apareçam por diversas vezes em animações desse período. Em uma animação da série *Merrie Melodies* intitulado “*The Unruly Hare*”, lançada em 1945, a narrativa se inicia com diversos trabalhadores construindo uma linha férrea. Na imagem 24 podemos observar a construção visual a respeito das alterações necessárias na natureza para que uma linha férrea possa ali passar: o terreno fora modificado, planificado⁶⁷. Já na imagem 25 a cena se abre e percebemos outro aspecto relativo à construção das linhas férreas: o

⁶⁵ BILLION Dollar Limited. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1941. DVD (10 min.).

⁶⁶ PURDY, Sean. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro (org.). **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2017, p. 151.

⁶⁷ THE Unruly Hare. Direção: Frank Tashlin. Estados Unidos: Warner Bros Pictures, 1945 (7 min.).

desmatamento de florestas, cujas árvores servirão de matéria prima para os dormentes dos trilhos⁶⁸.

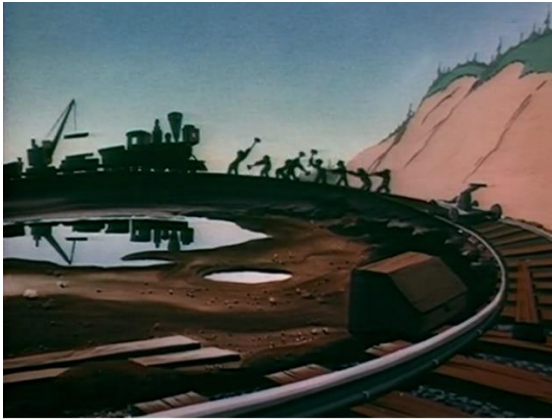


Imagem 24: Instalação de linha férrea.



Imagem 25: Desmatamento para produção de dormentes.

A cena inicial dessa animação promove uma verdadeira exaltação a respeito da construção da linha férrea, com os trabalhadores cantando enquanto batem sobre rebites, apertam parafusos e transportam os trilhos de aço; já seu elemento cômico reside na resistência que o personagem Pernalonga tem em relação à construção da linha férrea, já que a mesma pretende passar exatamente sobre a sua toca na floresta.

Conforme mencionado anteriormente por Purdy, as locomotivas eram eficientes em diminuir a distância entre as matérias primas e as indústrias, e uma visualidade referente à industrialização nos Estados Unidos também fora construída nesse período. Quando Mirzoeff procedeu em seu artigo “*Visualizing the Anthropocene*” à análise imagética de duas telas de Monet intituladas, respectivamente, “*Sun Rising*” e “*Unloading Coal*”, ambas da década de 1870, o autor nos chamou atenção para a maneira como a poluição no horizonte da cidade de Paris fora estetizada pelo pintor em suas telas.⁶⁹

O que Mirzoeff aponta é que “a visualização do Antropoceno por ele mesmo e sua estética anestesiaram os sentidos”⁷⁰. A respeito disso pode-se interpretar então que a visualidade do antropoceno banaliza as alterações e a poluição da natureza, fazendo com que elas não causem estranheza em quem entra em contato com essas produções. O mesmo ocorre em algumas das animações quando observamos as construções visuais da industrialização no período da década de 1940.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ MIRZOEFF, *op. cit*, 2014, pp.221-223.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 224.

Na imagem 26, retirada da animação do Superman intitulada “*Destruction Inc.*” observamos a fábrica de munições de Metrópolis, a cidade fictícia onde o herói reside⁷¹. Já na imagem 27, retirada de uma animação dos estúdios Disney intitulada “*The New Spirit*”, observamos uma grande fábrica, a qual, considerando o fato de essa animação ser uma propaganda de guerra, podemos inferir que também seja um complexo industrial para fabricação de armamentos e munições⁷².



Imagem 26: Fábrica de Munições de Metrópolis.



Imagem 27: Complexo industrial.

O elemento em comum em ambas são as modificações visuais que as chaminés das indústrias provocam nas cidades e nas cores de seus céus. Entretanto, como Mirzoeff aponta, essas imagens que em conjunto compõem o complexo de visualidade do antropoceno, naturalizam (ou banalizam) esses processos de exploração e poluição da natureza, os quais se intensificam principalmente nas grandes cidades, onde os edifícios e indústrias acabam se tornando cenários dessa “nova natureza” que está sendo forjada e estetizada.

A pintura intitulada “*East River from the Thirtieth Story of the Shelton Hotel*”, produzida em 1928 por O’Keeffe é outra obra que dialoga com as últimas fontes analisadas. Na obra, presente na imagem 28, a pintora constrói visualmente a região do rio East em Nova York com sua intensa industrialização⁷³. Observamos que a margem do rio que está em primeiro plano foi elaborada de modo mais nítido do que a margem no terceiro plano da pintura, isso porque a densa fumaça lançada pelas fábricas polui o ar, elemento elaborado com minúcia pela artista em sua obra.

⁷¹ DESTRUCTION, Inc. Direção: Isadore Sparber. Estados Unidos: Famous Studios, 1942. DVD (08 min).

⁷² THE New Spirit. Direção: Wilfred Jackson, Ben Sharpsteen. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1942. (07 min.).

⁷³ O’KEEFEE, Georgia. **East River from the Thirtieth Story of the Shelton Hotel**, 1928, óleo sobre tela. Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/georgia-o-keeffe/east-river-from-the-thirtieth-story-of-the-shelton-hotel>>. Acesso em fevereiro de 2024.



Imagem 28: O’Keefee, *East River from the Thirtieth Story of the Shelton Hotel*.

O anestesiamiento dos sentidos causados pela visibilidade do antropoceno, conforme colocado por Mirzoeff⁷⁴, é perceptível nessa obra principalmente por essa naturalização das más condições do ar nas cidades, talvez justificada como um dos “preços” do *american way of life*. A artista construiu visualmente a poluição na cidade por meio da grande quantidade de fumaça saindo principalmente das chaminés, o que deixa o céu opaco e acinzentado e o horizonte um pouco róseo, característica também apontada por Mirzoeff em uma das obras de Monet que ele analisa.

A bibliografia elencada para procedermos às análises dessas imagens considera o conceito de antropoceno, no entanto, não podemos deixar de mencionar a crítica mais recente a ele feita pelo historiador Jason Moore a partir do conceito de “capitaloceno”, criado por Andreas Malm, o que poderá acrescentar bastante também aos estudos visuais. Moore concorda que vivemos em uma outra era geológica que não é mais o Holoceno, contudo, ao defender o argumento do capitaloceno, ele considera as mudanças causadas no mundo a partir do início da modernidade, deslocando o marco inicial dessa era para o século XV, período inicial da colonização nas Américas e do surgimento do capitalismo.⁷⁵ O autor defende não apenas a troca de uma palavra pela outra, mas nos instiga a pensar sobre como o argumento do capitaloceno toca em pontos mais profundos acerca das relações de produção e trabalho na modernidade.⁷⁶

⁷⁴ MIRZOEFF, *op. cit.*, 2014, p. 224.

⁷⁵ MOORE, Jason. O Surgimento da Natureza Barata. In: _____ (org.), **Antropoceno ou Capitaloceno?** Natureza, história e a crise do capitalismo. Trad. Antônio Xerxesky e Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022, pp.133-134.

⁷⁶ *Ibidem*.

CAPÍTULO 2

CONSTRUÇÕES DE GÊNERO A PARTIR DA SÉRIE DE ANIMAÇÕES DO SUPERMAN

Ao analisar a série de dezessete animações do Superman, exibidas nos Estados Unidos entre 1941 e 1943, e que constituem a primeira aparição do personagem nos cinemas, um aspecto patente em todas elas são as construções de gênero, especialmente a partir dos personagens Clark Kent/Superman e sua colega de trabalho, a repórter Lois Lane.

De modo sucinto, as dezessete animações narram individualmente em curtas-metragens de até dez minutos, as aventuras que o personagem Superman enfrenta utilizando seus superpoderes para salvar as pessoas e as cidades de diferentes vilões ou desastres naturais. O personagem, vindo de outro planeta e criado em um orfanato estadunidense, possui, já na fase adulta, o disfarce de Clark Kent, um repórter do jornal impresso Planeta Diário, onde convive principalmente com sua colega de trabalho Lois Lane, uma repórter bastante competitiva, mas que na maioria dos curtas-metragens acaba em apuros e precisa ser salva pelo super-herói.

Para compreender as relações de gênero construídas nas narrativas do Superman, e também em outras fontes visuais do período que serão colocadas em diálogo com essas ao longo deste capítulo, foram elencados alguns textos relativos aos estudos feministas, priorizando as considerações e conceitos abordados pelas(os) autoras(es) Judith Butler, Teresa de Lauretis, Robert W. Connell, James W. Messerschmidt e Naomi Wolf.

Iniciamos a análise levando em conta os apontamentos feitos pela professora Teresa de Lauretis a respeito da dificuldade, mas principalmente da necessidade de compreendermos o conceito de “gênero” e os sujeitos “engendrados” não apenas pela diferença sexual, mas por meio de representações culturais e códigos linguísticos⁷⁷. A autora coloca que o gênero é produto de diferentes tecnologias sociais, sendo o cinema uma delas. Nesse sentido:

[...] Tal dificuldade, ou seja, a imbricação de gênero e diferença(s) sexual(ais), precisa ser desfeita e desconstruída. Para isso, pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”; desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana.⁷⁸

⁷⁷ LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA. Heloisa Buarque de (org.) **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 208.

⁷⁸ *Ibidem*.

Em seu texto, Lauretis vai além de Foucault ao pensar o gênero tanto como produto, quanto como processo de tecnologias sociais e aparatos biomédicos. A autora faz então quatro proposições sobre a construção de gênero, sendo as duas primeiras: “Gênero é (uma) representação” e “A representação de gênero é a sua construção”⁷⁹. Pensando acerca dessas duas proposições iniciais é possível refletir sobre as inúmeras vezes em que as relações de gênero foram construídas nas animações do Superman (as quais serão tomadas como eixo para as descrições e análises imagéticas aqui propostas), mas também em algumas outras fontes imagéticas do período, como anúncios, pinturas, fotografias e outras animações.

Ao elaborar sua primeira proposição – a ideia de que “Gênero é (uma) representação” – Lauretis inicialmente nos leva à reflexão sobre o verbete “gênero”, apontado como um termo classificatório. No entanto, ao pensarmos gênero como conceito, a autora coloca:

O termo “gênero” é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. Gênero é a representação de uma relação, ou, se me permitirem adiantar-me para a segunda proposição, o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer; assim, o gênero atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa, certa posição dentro de uma classe, e portanto uma posição *vis-à-vis* outras classes pré-constituídas. [...] Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe.⁸⁰

Ao propor tais reflexões sobre o conceito de “gênero”, Lauretis faz a crítica ao chamado sistema sexo-gênero onde o sexo dito biológico define de forma direta, o gênero. Para a autora, “[...] qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade”.⁸¹ Também discorrendo sobre o conceito, a filósofa Judith Butler aponta para a presença de um poder, que, segundo ela, “[...] parecia operar na própria produção dessa estrutura binária em que se pensa o conceito de gênero”⁸².

Percebemos que “gênero”, portanto, é construído historicamente e o cinema é uma das tecnologias de gênero por excelência que atuam nesse processo. Lauretis aprofunda esse ponto quando menciona que a teoria do aparelho cinematográfico se preocupa em responder “não apenas o modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a que se dirige”⁸³.

⁷⁹ *Ibidem*. p. 209.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 210-211.

⁸¹ *Ibidem*, p. 211.

⁸² BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.08.

⁸³ LURETIS, *op. cit.*, p. 222.

Levando isso em conta, iremos analisar ao longo desse capítulo como essas construções foram empreendidas e defendidas na série de animações do Superman e em outras diferentes produções imagéticas, principalmente da década de 1940 – mas não somente – e que serão utilizadas aqui como fontes. Para nortear a pesquisa foram propostas as seguintes problematizações: “Que padrões de comportamento relacionados ao “feminino” e ao “masculino” são construídos ao longo da série de animações do Superman?”; “Considerando a perspectiva da cultura visual, que paralelos é possível traçar entre as animações do Superman e outras imagens produzidas na época?” e “Que relações de gênero são construídas e/ou defendidas em demais fontes imagéticas do período?”.

Os resultados da pesquisa foram organizados em dois subitens intitulados “O Masculino e o Feminino ao longo da Série Superman”, no qual iremos abordar como as noções de “Mulher/feminino” e “Homem/masculino” foram construídas imageticamente nas fontes elencadas; e “‘Mulher’ e ‘Homem’: lugares em disputa”, no qual iremos abordar os papéis sociais atribuídos a “Mulheres” e “Homens” nos Estados Unidos nas décadas de 1920 a 1940, principalmente em relação ao mercado de trabalho, bem como as relações conflitantes de tais papéis sociais também presentes nas fontes elencadas.

2.1. O Masculino e o Feminino ao longo da série do Superman

Desde o início do século XX, algumas mudanças importantes ocorreram em relação à conquista de melhores condições de vida e de espaços pelas mulheres nos Estados Unidos. À medida em que lutas por direitos, inclusive sobre os próprios corpos, eram travadas pelas mulheres, começavam a surgir novos termos e/ou conceitos para lidar, ou ao menos tentar lidar com tais mudanças que, aos poucos, iam acontecendo. Por exemplo, de acordo com Jill Lepore,

A palavra “feminismo” entrou para a língua inglesa em 1910, à medida que uma nova geração de mulheres independentes, muitas com educação superior – elas eram chamadas de “Nova Mulher” –, lutava por equiparações na educação, nas oportunidades de emprego, na cidadania e pela igualdade de direitos, além, é claro, pelo controle de natalidade [...].⁸⁴

Nesse contexto, as noções acerca de “gênero” também foram surgindo, até que a crítica feminista propôs a distinção entre sexo e gênero, passando o último a ser entendido como construto social. Sobre esse tema, Butler aponta:

[...] Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente

⁸⁴ LEPORE, Jill. **Estas Verdades**: a história da formação dos Estados Unidos. Trad. André Czarnobai e Antenor Savoldi Jr. - 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020. p. 429.

construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo.⁸⁵

Partindo, então, da noção de gênero como algo culturalmente construído, observamos alguns padrões relacionados ao “feminino” e ao “masculino” nos curtas do Superman e buscamos compreender de que forma essas representações de gênero foram elaboradas pelos diretores nas animações. Começamos por evidenciar o número de personagens femininas e masculinos. Em toda a série contabilizamos mais de quinze personagens masculinos enquanto apenas três personagens femininas aparecem⁸⁶.

As primeiras personagens femininas que iremos analisar são a senhorita Jane Hogan (imagem 29)⁸⁷, que aparece exclusivamente no curta “*The Mummy Strikes*” de 1943 (o 14º da série), e uma agente secreta não nomeada (imagem 30)⁸⁸ que aparece somente no curta “*Secret Agent*” (o 17º e último da série), também de 1943. Na narrativa do curta, Hogan é a assistente de um cientista chamado Dr. Jordan e é acusada de tê-lo assassinado com uma agulha envenenada. Em seus poucos segundos de tela vemos a personagem encontrando o seu patrão caído ao chão já morto e chamando por seu nome enquanto segura uma seringa que estava caída ao lado dele; depois a vemos sentada em uma cadeira respondendo a um interrogatório e apenas tentando defender-se das acusações, sem muita chance de falar. A personagem, que aparece somente no início do episódio, é apenas mencionada ao final do mesmo, quando ela é inocentada das acusações que caíram sobre ela após Clark/Superman ter ido averiguar a situação e constatar que o cientista havia morrido de outra forma.

Já a agente secreta do último episódio aparece após uma sequência de cenas de ação em que seu carro é perseguido por gangsters. O frame da imagem 30 foi retirado justamente da cena em que ela deixa seu carro, que teve um pneu atingido por balas, e diz aos policiais que a abordaram que ela precisa ir imediatamente à sede da polícia. Essa personagem conta que conviveu e juntou provas contra perigosos gangsters por seis meses e precisa levar tais documentos à capital Washington. Após sofrer várias tentativas de morte, a personagem é levada pessoalmente à capital nos braços do Superman. E, diferentemente da senhorita Hogan, a agente secreta possui mais tempo de tela, aparecendo em quase todo o episódio, além de possuir bem mais falas.

⁸⁵ BUTLER. *op. cit.* 2003, pp. 25-26.

⁸⁶ Consideramos nessa contagem apenas os personagens que possuem maior relevância nos desfechos das narrativas, mas o número de personagens masculinos aumenta se considerarmos todas as representações de policiais, vilões ou homens comuns que aparecem, mas não possuem falas.

⁸⁷ THE Mummy Strikes. Direção: Isadore Sparber. Estados Unidos: Famous Studios, 1943. DVD (07 min.).

⁸⁸ SECRET Agent. Direção: Seymour Kneitel. Estados Unidos: Famous Studios, 1943. DVD (07 min.).



Imagem 29: Senhorita Jane Hogan



Imagem 30: Agente secreta.

Analisaremos na imagem 31, uma das personagens principais da série e a personagem feminina que mais aparece nas animações: a jornalista Lois Lane⁸⁹, colega de trabalho de Clark/Superman no jornal Planeta Diário. Ela está presente em todos os episódios da série de curtas animados, com exceção do último (*Secret Agent*), e em todos eles ela possui considerável tempo de tela. Lois é uma repórter ávida, que sempre tenta tomar a dianteira em relação ao seu colega de trabalho Clark/Superman no que tange à cobertura dos eventos e acontecimentos locais e regionais e à escrita das principais manchetes sobre eles no jornal onde trabalha, mesmo que para isso ela tenha que agir desonestamente com o colega em alguns momentos.

Um ponto inicial que chama bastante atenção em relação a essas três personagens é o fato de elas terem sido construídas a partir dos padrões de beleza relacionados às mulheres no período, principalmente às atrizes de Hollywood. Salta à vista que, com exceção de alguns acessórios e dos cortes e cores de cabelo, as três parecem ser até a mesma personagem.



Imagem 31: A jornalista Lois Lane.

Os padrões de beleza e de feminilidade desse período (início da década de 1940) nos Estados Unidos podem ser observados nessas imagens por meio de elementos como:

⁸⁹ BILLION Dollar Limited. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1942. DVD (08 min.).

jovialidade, pele branca, cabelos lisos (mesmo que em cores e penteados diferentes), corpos magros (o que passa visualmente uma ideia de fragilidade/docilidade), olhos azuis (ou claros, no geral), maquiagem que acentua principalmente os olhos e a boca (sendo o uso do batom vermelho praticamente uma unanimidade), uso majoritário de saias e vestidos, uso de alguns poucos acessórios (como brincos e colares), entre outros;

Conforme dito, esses elementos estavam presentes massivamente nas produções Hollywoodianas e as personagens construídas nas animações possuíam esse mesmo fenótipo das manequins e atrizes mais reconhecidas do período. Há diversos cartazes e anúncios de filmes dessa época que as trazem como elemento central. Para colocar em diálogo as imagens de tais atrizes com as imagens das personagens da animação, foram elencados dois anúncios de filmes veiculados lado a lado na revista *Motion Picture Daily*, de 20 de julho de 1943.⁹⁰

Na imagem 32 observamos o anúncio do filme “*What a Woman!*” (sem tradução para o português e às vezes também nomeado por “*Ten Percent Woman*”) onde a atriz Rosalind Russel foi representada falando ao telefone⁹¹. Já na imagem 33 observamos a atriz Rita Hayworth também representada em primeiro plano em um anúncio do filme “*Cover Girl*” (Modelos)⁹².



Imagem 32: Anúncio “10 Percent Woman”.



Imagem 33: Anúncio “Cover Girl”.

⁹⁰ As imagens elencadas estão dentro de um anúncio de 10 páginas patrocinado pela Columbia Pictures, no qual foram divulgados os filmes que seriam lançados naquele ano. Nesses anúncios foram utilizados desenhos dos elencos, em vez de fotos, talvez com a intenção de chamar a atenção do leitor por meio das cores, o que era mais incomum (ou mais dispendioso) de ser feito por fotos, que nessa época eram majoritariamente em preto e branco.

⁹¹ 10 PERCENT WOMAN. *Motion Picture Daily*, Nova York, v. 54, n.13, p.08, jul. 1943. Disponível em: <<https://archive.org/details/motionpicturedai54unse/page/n147/mode/2up>>. Acesso em fevereiro de 2024.

⁹² COVER GIRL. *Motion Picture Daily*, Nova York, v. 54, n.13, p.09, jul. 1943. Disponível em: <<https://archive.org/details/motionpicturedai54unse/page/n147/mode/2up>>. Acesso em fevereiro de 2024.

É importante salientarmos como esses padrões construídos atendem aos interesses do patriarcado e que, de acordo com a escritora Naomi Wolf, “todas as gerações desde cerca de 1830 tiveram de enfrentar sua versão do mito da beleza”⁹³. A elaboração e veiculação em massa de produções visuais e audiovisuais – mas não somente – em que os padrões de beleza vigentes na época estavam tão amplamente definidos, reforçam o “mito da beleza” sobre o qual Wolf disserta. Segundo a autora:

O mito da beleza tem uma história a contar. A qualidade chamada "beleza" existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação esta necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. Os homens fortes lutam pelas mulheres belas, e as mulheres belas têm maior sucesso na reprodução. A beleza da mulher tem relação com sua fertilidade; e, como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável.⁹⁴

Como a própria autora cita, uma das narrativas do mito da beleza é a de que os “homens fortes” lutam pelas “mulheres belas”, algo que ocorre em praticamente toda a série de curtas animados do Superman. Passemos, portanto, a analisar como algumas das imagens masculinas foram construídas na série, primeiramente pela figura do protagonista, o super-herói Superman juntamente ao seu disfarce de Clark Kent, um repórter que trabalha ao lado de Lois Lane no jornal Planeta Diário.

Conforme colocado no capítulo 1, o personagem principal utiliza vestes do “cidadão comum” da época quando está disfarçado (imagem 34), ou seja, terno e gravata, além de poucos acessórios como os óculos e às vezes chapéus⁹⁵, mas o que evidencia os aspectos da força física de seu corpo é justamente a roupa de Superman (imagem 35), quando ele a utiliza⁹⁶.



Imagem 34: Clark Kent ao telefone.



Imagem 35: Superman resiste a um tiro no peito.

⁹³ WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019. p. 14.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 14-15

⁹⁵ THE Mummy Strikes. *op. cit.*

⁹⁶ SHOWDOWN. Direção: Isadore Sparber. Estados Unidos: Famous Studios, 1942. DVD (08 min.).

Conforme apontou Wolf, o mito da beleza defende que “encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens [...]”⁹⁷ e, apesar de Clark/Superman e alguns outros personagens dos curtas trazerem em seu fenótipo alguns elementos como a jovialidade, a pele branca, corpos magros (mas com musculatura aparente), feições e expressões mais sérias, entre outros; ainda assim, em toda a série a diversidade de corpos dos personagens masculinos é muito maior do que a das personagens femininas. Por exemplo, um dos vilões do curta intitulado “*Showdown*” (imagem 36) é uma das únicas representações de uma pessoa com corpo gordo em toda a série⁹⁸. Já um dos vilões do curta “*Destruction Inc.*” (imagem 37) também é uma das poucas representações de um personagem masculino não branco, de menor estatura e com características fenotípicas atreladas aos povos latinoamericanos⁹⁹.



Imagem 36: Vilão contando notas.



Imagem 37: Vilão se equilibrando.

Mesmo com a existência de corpos masculinos mais diversos, fica evidente na série o modo como alguns atributos comportamentais como a virilidade, a força física e/ou a postura de combate estão atrelados às figuras masculinas, enquanto às figuras femininas ficam relegados os papéis de submissão, fragilidade e, muitas vezes, impotência. Em relação a esse ponto nós selecionamos duas imagens de outras animações do período, cujas construções dialogam com os elementos aqui mencionados.

A primeira imagem é do personagem Pato Donald dos estúdios *Disney* (imagem 38). Esse personagem é conhecido por possuir certa ingenuidade e isso é, inclusive, um de seus apelos cômicos. Entretanto, em um curta animado produzido como propaganda de guerra em 1942 e intitulado “*The New Spirit*”, há um momento em que o personagem ouve no rádio que a nação precisa de “taxas para derrotar o eixo”¹⁰⁰. Ao ouvir isso o personagem “encarna” uma

⁹⁷ WOLF. *op. cit.* p. 15.

⁹⁸ SHOWDOWN. *op. cit.*

⁹⁹ DESTRUCTION, Inc. Direção: Isadore Sparber. Estados Unidos: Famous Studios, 1942. DVD (08 min).

¹⁰⁰ Tradução livre da frase “*Taxes to beat the axis*”, presente no áudio original.

construção de imagem totalmente diferente da habitual: estufa o peito, cerra os punhos, levanta o olhar e assume, assim, uma postura de combate¹⁰¹.

Já a segunda imagem é um frame do personagem marinheiro *Popeye* (imagem 39) que, apesar de já possuir alguns atributos de força física bem definidos, os mesmos sempre são potencializados quando ele consome sua lata de espinafre¹⁰², atitude característica do personagem. Nesses momentos a sua braveza e agilidade para combater seus inimigos aumentam e os seus músculos e expressões faciais ficam mais evidenciados visualmente.



Imagem 38: Pato Donald em posição ofensiva.



Imagem 39: Popeye com uma lata de espinafre.

Esses atributos de coragem e força física atrelados à maioria dos personagens masculinos, tanto na série do *Superman*, quanto em outras produções do período, foram construídos de modo a reforçar a noção de superioridade que os homens teriam sobre as mulheres. Um conceito da crítica feminista, nos ajuda a nomear e discutir sobre isso é o de “masculinidade hegemônica”. De acordo com os sociólogos Raewyn Connell e James W. Messerschmidt,

[...] A masculinidade hegemônica foi entendida como um padrão de práticas (i.e., coisas feitas, não apenas uma série de expectativas de papéis ou uma identidade) que possibilitou que a dominação dos homens sobre as mulheres continuasse. A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens.¹⁰³

¹⁰¹ THE New Spirit. Direção: Wilfred Jackson, Ben Sharpsteen. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1942. (07 min.).

¹⁰² QUIET! Pleeze. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1941. (06 min.).

¹⁰³ CONNELL, Raewyn & MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 21(1): 424, jan-abr/2013. p. 245. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014>>. Acesso em fevereiro de 2024.

A masculinidade hegemônica pode ser notada, por exemplo, em personagens como o Superman e, de certo modo, o Popeye, na medida em que eles se sobrepõem a outros personagens masculinos por sua força e agilidade. É possível notar elementos da masculinidade hegemônica nas produções desse período ao observarmos também que, mesmo alguns personagens masculinos mais “fracos” e de menor estatura, ainda assim são mais fortes, ágeis e inteligentes que a maioria das personagens femininas construídas. Também notamos como os padrões de beleza associados ao feminino corroboram tais noções. Conforme exposto por Wolf, o mito da beleza ajuda a legitimar esse sistema ao colocar-se como inevitável e imutável¹⁰⁴, no entanto, a autora defende categoricamente que

Nada disso é verdade. A "beleza" é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer, *(sic)* sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram.¹⁰⁵

Essa competição citada pela autora foi elaborada de modo evidente na construção da principal personagem feminina das narrativas do Superman. Lois está sempre buscando o protagonismo em seu trabalho em maioria dos 16 curtas em que aparece. Ela reconhece a hierarquia que existe entre ela e o chefe da redação do jornal Planeta Diário, mas não se submete ao seu colega de trabalho Clark/Superman, sendo o seu objetivo sair sempre à dianteira em relação a ele no que tange a apurar e escrever sobre os acontecimentos da cidade fictícia de Metrópolis, ou dos demais locais onde as narrativas se passam. Em uma situação no curta “*Volcano*”, de 1942, ela inclusive age desonestamente com Clark escondendo em sua bolsa o passe de imprensa dele, de modo que somente ela teria acesso a uma área restrita.

A personagem é muito competitiva, mas ao longo das construções das narrativas, essa coragem/competitividade parece esvaír-se nos momentos em que ela está em apuros e acaba tendo de ser salva pelo Superman. Por exemplo, em alguns curtas como “*The Mechanical Monsters*”, “*The Artic Giant*”, “*The Bulleteers*” e “*The Magnetic Telescope*”, o local onde a personagem está começa a desabar e, em vez de correr para salvar-se, ela se esgueira para ver o que está acontecendo, ou então procura um telefone para ligar para a redação do jornal. É comum nessas situações que ela tenha ignorado alguma recomendação de se manter em local

¹⁰⁴ WOLF. *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

seguro dada por Clark ou pelo Superman, caso ele já tenha colocado a roupa de herói. Por fim, é o super-herói que tem de tirá-la dos escombros e muitas vezes salvar a sua vida.

Essa personalidade corajosa, mas atrapalhada e inconsequente que foi construída em Lois também é percebida nos momentos em que ela enfrenta alguns dos vilões, mas é facilmente feita refém e amordaçada e/ou presa por eles, situação que ocorre em nove dos dezessete curtas da série. Nesses momentos não resta mais nada à personagem senão ser salva pelo Superman, que a liberta e a carrega em seus braços, conforme observamos na imagem 40, retirada do curta “*The Artic Giant*”¹⁰⁶. Essa imagem de Lois nos braços de Superman é uma das mais recorrentes da série, acontecendo em treze dos dezesseis curtas em que ela aparece¹⁰⁷. Não por acaso, conforme vemos na imagem 41, a personagem da agente secreta, que aparece somente no último curta da série, também acaba sendo salva pelos braços do super-herói¹⁰⁸.

Essas imagens de mulheres nos braços de homens – elas assumindo uma postura frágil e vulnerável, enquanto eles assumem uma postura protetora – eram muito comuns também nos filmes hollywoodianos da época. Em muitos deles, os roteiros eram construídos de modo a reforçar que as protagonistas almejavam um relacionamento, ou preferencialmente o casamento. Nessas narrativas, mesmo muitas mulheres sendo independentes, já inseridas no mercado de trabalho e/ou sendo interpretadas como mulheres “difíceis” ou “teimosas”, o ápice do filme muitas vezes acontece quando o casal principal vence seus obstáculos e os dois ficam juntos.¹⁰⁹

Dentre os diversos anúncios de filmes que encontramos e cujas imagens trazem mulheres nos braços de homens, selecionamos dois que foram publicados em páginas duplas na revista *Motion Picture Daily* em outubro de 1941. O primeiro deles é o anúncio do filme “*You belong to me*” (Você me pertence)¹¹⁰ presente na imagem 42. Já o segundo é referente ao filme “*Appointment For Love*” (Encontro de Amor)¹¹¹, presente na imagem 43.

¹⁰⁶ THE Artic Giant. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1942. DVD (08 min.).

¹⁰⁷ Em alguns curtas também ocorrem cenas nas quais, ao mesmo tempo em que salva Lois Lane, o Superman também carrega em seus braços alguns dos vilões. Contudo, na maioria das cenas de Lois nos braços de Superman, a personagem está sozinha. Essa imagem é tão recorrente na série que ela foi escolhida pelas empresas Warner Bros e Rimo Entertainment/Classiline para ilustrar a capa do DVD a partir do qual a decupagem das animações foi realizada.

¹⁰⁸ SECRET Agent. *op. cit.*

¹⁰⁹ Alguns filmes estadunidenses do início da década de 1940 e que têm alguns desses elementos em suas narrativas são: “*Kitty Foyle*”, “*Casablanca*”, “*What a Woman!*”, entre diversos outros.

¹¹⁰ YOU BELONG TO ME. *Motion Picture Daily*, Nova York, v. 50, n.80, pp. 10-11, out. 1941. Disponível em: <https://archive.org/details/motionpicturedai50unse_0/page/n143/mode/2up>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹¹¹ APPOINTMENT FOR LOVE. *Motion Picture Daily*, Nova York, v. 50, n.80, pp. 06-07, out. 1941. Disponível em: <https://archive.org/details/motionpicturedai50unse_0/page/n139/mode/2up>. Acesso em fevereiro de 2024.

Sendo esses filmes categorizados como comédia romântica e romance, respectivamente, seus anúncios chamam a atenção do público da revista, especialmente o feminino¹¹², para o relacionamento amoroso dos personagens principais. Entretanto, as imagens de mulheres sendo carregadas por homens, ou estando próximas a eles em postura frágil, o que reforça, inclusive, a ideia de posse dessas mulheres pelos homens, não se restringem apenas aos anúncios desses tipos de filme, ocorrendo também em alguns outros, como os de aventura, drama, terror, etc.¹¹³.



Imagem 40: Lois Lane nos braços de Superman.



Imagem 41: Agente Secreta nos braços de Superman.



Imagem 42: Anúncio "You Belong To Me".



Imagem 43: Anúncio "Appointment For Love".

Conforme vimos, a construção de padrões de beleza e de comportamentos atrelados às mulheres ajuda na manutenção da masculinidade hegemônica. Percebemos por meio da série do Superman e de outras fontes de época que, por mais que as mulheres possuíssem vontades e personalidades próprias, as narrativas construídas colocavam-nas, em sua grande maioria, como

¹¹² Inferência embasada principalmente por conta de frases presentes no anúncio da imagem 43 e que são destinadas diretamente ao público feminino, tais como "All Feminine America will(?) try(?)" e "Let's glow, girls!".

¹¹³ Alguns exemplos que encontramos são de anúncios de filmes como "The Mad Doctor", "A Man Betrayed", "Lady From Louisiana", entre diversos outros.

peessoas que necessitavam da orientação e tutela dos homens. Por conta disso, não eram incomuns essas imagens de mulheres sendo carregadas, entretanto, uma outra face do comportamento masculino também comum de ser representada nessas produções era o oposto do cuidado: a violência. Acerca disso, Connell e Messerschmidt colocam:

Devido ao fato de o conceito de masculinidade hegemônica ser baseado na prática que permite a continuidade da dominação coletiva dos homens sobre as mulheres, não é surpreendente que em alguns contextos a masculinidade hegemônica realmente se refira ao engajamento dos homens a práticas tóxicas – incluindo a violência física – que estabilizam a dominação de gênero em um contexto particular.¹¹⁴

No caso das animações, as imagens de violência – principalmente física –, cometida contra personagens femininas ocorreram algumas vezes pelas mãos de alguns vilões. Uma dessas situações ocorreu no curta “*Eleventh Hour*”, do qual foi retirado o frame da imagem 44. Nela observamos Lois sendo puxada para trás e tendo sua boca tapada por um dos militares japoneses que a mantinham refém¹¹⁵. Em alguns outros curtas é também comum vermos cenas em que a personagem é tomada pelos vilões e é segurada, presa, imobilizada, amordaçada, etc.



Imagem 44: Militar japonês imobiliza Lois Lane.



Imagem 45: Anúncio “*Our Wife*”.

Algumas dessas cenas de violência contra as mulheres, mesmo quando mascaradas por algum viés cômico ou por alguma “justificativa”, também eram veiculadas pelo cinema e demais fontes imagéticas do período. Por exemplo, em um anúncio do filme de comédia romântica “*Our Wife*” (A Noiva do Marido), publicado em 1941 em página dupla (imagem 45)¹¹⁶, vemos o personagem de Melvyn Douglas batendo na personagem de Ellen Drew, sua

¹¹⁴ CONNELL & MESSERSCHMIDT *op. cit.* p. 255.

¹¹⁵ ELEVENTH Hour. Direção: Dan Gordon. Estados Unidos: Famous Studios, 1942. DVD (08 min.).

¹¹⁶ OUR WIFE. *Motion Picture Daily*, Nova York, v. 50, n.30, pp.04-05, ago. 1941. Disponível em: <<https://archive.org/details/motionpicture dai50unse/page/n289/mode/2up>>. Acesso em fevereiro de 2024.

ex-esposa na trama, que de acordo com a sinopse¹¹⁷, faz de tudo para reconquistá-lo, mesmo ele já estando novamente casado com a personagem de Ruth Hussey.

Mesmo a violência sendo, então, um dos artifícios utilizados na construção da masculinidade hegemônica, conforme apontam Connell e Messerschmidt, a hegemonia possui numerosas configurações, sendo a violência e outras práticas nocivas nem sempre características definidoras¹¹⁸. De acordo com os autores,

[...] A masculinidade hegemônica tem múltiplos significados [...]. Os homens podem se esquivar dentre múltiplos significados de acordo com suas necessidades interacionais. Os homens podem adotar a masculinidade hegemônica quando é desejável, mas os mesmos homens podem se distanciar estrategicamente da masculinidade hegemônica em outros momentos. Conseqüentemente, a “masculinidade” representa não um tipo determinado de homem, mas, em vez disso, uma forma como os homens se posicionam através de práticas discursivas.¹¹⁹

No caso do Superman, podemos inferir que o super-herói exerce essa masculinidade nos momentos em que tutela as personagens femininas e até outros personagens masculinos construídos visualmente como mais fracos, por exemplo. E ele também a exerce quando defende os ideais de “verdade” e de “justiça” da época e da sociedade em que está inserido.

Conforme colocado por Wolf, o mito da beleza foi moldado a partir da relação feita entre beleza feminina e fertilidade¹²⁰. No período inicial da década de 1940, no qual a maioria das fontes analisadas nesta pesquisa foram produzidas, percebemos a forte defesa do padrão de relações heteronormativo. E, de acordo com Butler,

[...] A instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual. O ato de diferenciar os dois momentos opacionais da estrutura binária resulta numa consolidação de cada um de seus termos, da coerência interna respectiva do sexo, do gênero e do desejo.¹²¹

Tanto nos curtas animados do Superman, quanto em demais fontes imagéticas do período e produzidas pela indústria cultural de massa, há, portanto, um único modelo de relações (o heterossexual) e uma estrutura binária em relação às representações de gênero (masculino e feminino). Assim, quaisquer outras formas de representações de gêneros e sexualidades destoantes dos modelos dominantes no período, geralmente, ou eram tratadas de

¹¹⁷ Sinopse encontrada no site IMDb. Disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0033986/>>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹¹⁸ CONNELL & MESSERSCHMIDT, *op.cit* p. 255.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 257.

¹²⁰ WOLF. *op.cit*, p. 14.

¹²¹ BUTLER. *op.cit*, 2003, p. 53.

forma cômica e com escárnio ou simplesmente eram relegadas ao apagamento por essa indústria em suas produções.

2.2. “Mulher” e “Homem”: lugares em disputa

Durante o final do século XIX e início do século XX ocorreram algumas mudanças significativas relacionadas a questões sociais, políticas e econômicas nos Estados Unidos. O crescimento da população urbana, da industrialização e do número de imigrantes remodelava o mercado e as relações de trabalho. Acerca de algumas dessas mudanças, Lepore pontua:

Em 1880, metade da força de trabalho norte-americana trabalhava em fazendas, em 1920, apenas um quarto. Muitas pessoas trabalhavam nas fábricas, e um número crescente delas, especialmente as mulheres, em escritórios. Em 1880, funcionários de escritório somavam menos de 5% da força de trabalho do país, e praticamente todos eram homens; em 1910, mais de quatro milhões de americanos trabalhavam em escritórios, e metade eram mulheres. Em 1920, a maioria dos americanos vivia e trabalhava em cidades.¹²²

Com o aumento da população nas cidades, começaram a surgir novos tipos e vagas de empregos e muitos deles passaram a ser exercidos pelas mulheres, sendo que alguns ficaram, inclusive, associados à noção de “trabalhos de mulher” com o tempo. A proposta deste subitem é, portanto, analisar como foram elaborados os discursos e construídas as imagens relacionadas aos “trabalhos de mulher”, nos Estados Unidos a partir da década de 1920, mas com enfoque na década de 1940.

Num contexto marcado pelas ondas de imigração, a conquista de espaço no mercado de trabalho pelas mulheres brancas nos Estados Unidos e a luta que elas começaram a travar pela conquista de direitos e maior participação política começou a causar algumas tensões com o modelo de sociedade imposto pelo patriarcado. De acordo com Sean Purdy, por exemplo,

Emprego, educação, lazer e práticas sexuais mais livres adotadas por jovens mulheres eram motivo de conflitos familiares. Os Estados Unidos ofereciam oportunidades que as mulheres não tinham na Europa. Muitas moças resolveram aproveitá-las como certas funcionárias do correio, em Nova York, que se diziam muito satisfeitas com sua “independência e liberdade”.¹²³

A primeira imagem relacionada a essas “profissões de mulher” que iremos analisar é de uma das poucas personagens femininas da série de curtas animados do Superman, a senhorita Jane Hogan, que aparece somente no episódio “*The Mummy Strikes*”. A profissão dela no curta

¹²² LEPORE. *op.cit.*, p. 417.

¹²³ PURDY, Sean. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro (org.). **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2017. p. 180.

é ser assistente do Dr. Jordan, um cientista encontrado morto no museu egípcio e cuja morte recai sobre ela. No frame selecionado (imagem 46) observamos a srta. Hogan segurando alguns papéis de modo a levá-los a seu chefe antes de encontrá-lo caído em uma das catacumbas do museu¹²⁴. A assistência de funcionárias mulheres a patrões majoritariamente homens foi associada à maioria daquelas consideradas “profissões de mulher”, sendo outros exemplos dessas profissões as que aparecem na imagem 47, uma tela do pintor Edward Hopper, datada de 1930 e intitulada “*Tables For Ladies*”.¹²⁵ Na tela notamos algumas pessoas em um restaurante, sendo duas funcionárias. A primeira delas é uma garçonete que ajeita uma cesta de frutas na vitrine do local. Mais ao fundo observamos a caixa do restaurante frente a uma máquina registradora, já os demais são um casal sentado em uma das mesas ao fundo.



Imagem 46: Srta. Jane Hogan levando papéis.



Imagem 47: Hopper, *Table For Ladies*.

Na década de 1910, muitas mulheres também haviam conquistado alguns dos empregos considerados “trabalhos masculinos” (geralmente aqueles que demandavam maior esforço físico), principalmente a partir da Primeira Guerra Mundial. Conforme aponta Purdy, “a necessidade de mão de obra industrial durante a guerra resultou na contratação de milhares de mulheres para funções anteriormente restritas aos homens”¹²⁶. Mas mesmo algumas mulheres tendo conquistado parte desses empregos nas fábricas, no fim década de 1920 e início da década de 1930, as vagas que restaram após a crise capitalista de 1929 voltaram a ser ocupadas majoritariamente pelos homens, principalmente pelas noções enraizadas de que o papel social das mulheres estava atrelado à vida doméstica. Assim, as mulheres só voltaram a trabalhar em grande número nas fábricas dos Estados Unidos durante o período da Segunda Guerra Mundial.

¹²⁴ THE Mummy Strikes. *op. cit.*

¹²⁵ HOPPER, Edward. **Tables For Ladies**, 1930, óleo sobre tela, 122.6 x 153.4 cm. Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/487695>>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹²⁶ PURDY. *op. cit.* p. 193.

Tanto exercendo as profissões que foram atreladas a elas, quanto exercendo outras que antes eram restritas aos homens, as mulheres sofriam em seus empregos com piores condições de trabalho e salários mais baixos do que os oferecidos aos homens, além de também serem vítimas recorrentes de situações como a sexualização e diversas formas de assédio em seus ambientes de trabalho. De acordo com Purdy, após a crise financeira de 1929,

As mulheres padeceram não somente pelas condições econômicas ruins, mas também vítimas dos estereótipos sexuais ligados ao seu papel social. Nas fábricas, muitas perderam seu trabalho para homens, aos quais foi dada prioridade nas poucas vagas existentes. Mesmo assim, em 1939, 25% mais mulheres estavam trabalhando do que em 1930, primariamente porque tinham que contribuir com a economia familiar e também porque os empregos femininos – professoras, funcionárias de lojas e secretárias – foram menos abalados pela Depressão do que os da indústria pesada.¹²⁷

Dentre essas “profissões de mulher” já mencionadas até aqui, sem dúvida as que mais foram representadas nas diversas fontes imagéticas analisadas nessa pesquisa são as de secretárias, ou de mulheres trabalhando em escritórios, de modo geral. A própria personagem principal da série do Superman é um exemplo disso. Lois é uma jornalista e seu principal local de trabalho é uma sala do edifício do jornal Planeta Diário, onde possui uma mesa com seu nome gravado em uma placa e onde geralmente ela está sentada trabalhando de frente a um telefone e uma máquina de escrever, conforme observamos na imagem 48.¹²⁸

Imagens de secretárias, telefonistas ou assistentes femininas eram comuns também nos filmes da época. É o caso, por exemplo, da personagem Kitty Foyle, interpretada pela atriz Ginger Rogers no filme homônimo lançado em dezembro de 1940. Na imagem 49 observamos um anúncio do filme veiculado na revista *Motion Picture Daily* em março de 1941 e patrocinado pela RKO Radio Pictures¹²⁹. Nele há uma congratulação ao Oscar de melhor atriz que a protagonista ganhou naquele ano, juntamente a uma mensagem de agradecimento àqueles que fizeram parte da produção do filme, mencionando inclusive que ele alcançou recordes de público e faturamento.

Um dos elementos que chama atenção nas duas imagens é a similaridade física que há entre as duas personagens, inclusive de suas vestimentas, um aspecto que demonstra, inclusive, o modo como a personagem Lois foi de fato construída a partir dos padrões de beleza associados às atrizes hollywoodianas da época. Já um segundo elemento é justamente a própria elaboração dessas mulheres cujas profissões eram exercidas em salas de escritórios de grandes edifícios

¹²⁷ *Ibidem*, p. 208.

¹²⁸ THE Mummy Strikes. *op. cit.*

¹²⁹ KITTLY FOYLE. **Motion Picture Daily**, Nova York, v. 49, n.42, p.04, mar. 1941. Disponível em: <<https://archive.org/details/motionpicturedai49unse/page/n385/mode/2up>>. Acesso em fevereiro de 2024.

comerciais, sentadas frente a papéis, telefones e máquinas de escrever, e muitas vezes, auxiliando e/ou recebendo ordens de um patrão.



Imagem 48: Lois Lane trabalhando.

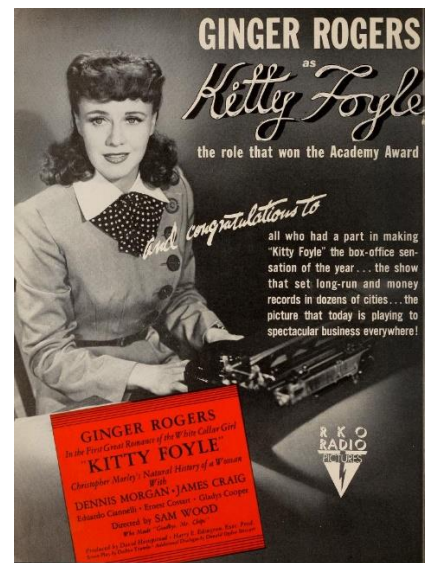


Imagem 49: Anúncio "Kitty Foyle".

As representações das relações de trabalho envolvendo as mulheres ao lado de seus patrões e de outros colegas de trabalho são comuns em diversas fontes imagéticas desse período. Em Superman, as cenas contendo diálogos entre Lois e seu patrão (chefe da redação) ou entre ela e seu colega Clark/Superman ocorrem em quase todos os curtas da série. Na imagem 50, retirada do episódio "Electric Earthquake", observamos a personagem sentada ao lado de seu chefe¹³⁰. Já na imagem 51, retirada do episódio "The Artic Giant", vemos a personagem conversando com Clark, sentada sobre a mesa dele enquanto retoca sua maquiagem¹³¹.



Imagem 50: Lois Lane ao lado de seu chefe.



Imagem 51: Lois Lane se maquiando sobre a mesa.

Na imagem 50 fica perceptível como o elemento central dessas representações do trabalho em ambiente corporativo (nessa e em outras produções culturais da época) é em maior parte a figura masculina, e nesse frame em específico a própria postura e as expressões faciais

¹³⁰ ELECTRIC Earthquake. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1942. DVD (08 min.).

¹³¹ THE Artic Giant. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1942. DVD (08 min.).

do chefe da redação já denotam certo ar de autoridade, ou mesmo de superioridade, mesmo que nessa cena específica essas feições não tenham sido direcionadas a Lois. Já a imagem 51 traz um elemento também importante para analisarmos: a construção da preocupação estética que os padrões de beleza do período impunham que as mulheres deveriam ter. Essas situações – muitas vezes construídas nas narrativas como preocupações até fúteis com a aparência e a vaidade de modo geral – eram mais um elemento mobilizado pelo mito da beleza para descredibilizar de algum modo o trabalho exercido pelas mulheres. Sobre isso, Wolf pontua:

Na época em que o movimento das mulheres abria caminhos no mercado de trabalho, tanto as mulheres quanto os homens já estavam acostumados ao fato de a beleza ser avaliada como um bem. Ambos os sexos estavam preparados para o desdobramento surpreendente que se seguiu. À medida que as mulheres iam exigindo acesso ao poder, a estrutura do poder recorreu ao mito da beleza para prejudicar, sob o aspecto material, o progresso das mulheres.¹³²

Conforme pontuado no subitem 2.1, os padrões de beleza eram (e ainda são) impostos às mulheres de uma maneira que não são aos homens, e isso também tem relação com a manutenção da masculinidade hegemônica na sociedade. O que percebemos nas relações de gênero presentes nas diversas produções culturais de massa da época, sendo que nessa pesquisa analisamos apenas alguns recortes delas, é justamente a construção das imagens baseadas na noção de diferença sexual. De acordo com Butler:

A categoria “sexo” é, desde o início, normativa; é o que Foucault chamou de “ideal regulatório”. Nesse sentido, então, “sexo” não só funciona como norma, mas também é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, ou seja, cuja força regulatória é evidenciada como um tipo de poder produtivo, um poder de produzir – demarcar, circular, diferenciar – os corpos que controla.¹³³

Na imagem 51 é possível perceber como os aspectos físicos e comportamentais de Lois e de Clark/Superman são construídos, assim, concordamos com Butler quando a autora defende que “[...] as normas regulatórias do ‘sexo’ trabalham de forma performativa para construir a materialidade dos corpos e, mais especificamente [...], para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual”¹³⁴.

Outro aspecto muito associado às mulheres que trabalhavam em escritórios nesse período, mas não somente a elas, era o da sexualização de seus corpos. Conforme aponta Lauretis, “a sexualização do corpo feminino tem sido, com efeito, uma das figuras ou objetos

¹³² WOLF. *op. cit.* p. 25.

¹³³ BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. 2. ed. Trad. V. Daminelli e D. Françoli. São Paulo: n-1 edições/Crocodilo, 2020. p. 15.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 16.

de conhecimento favoritos nos discursos da ciência médica, da religião, arte, literatura, cultura popular e assim por diante”.¹³⁵ Lauretis, assim como Butler, também menciona em seu texto a influência do trabalho de Michel Foucault nos estudos de gênero, no entanto, pensando especificamente acerca das produções cinematográficas, a autora aponta:

Já algum tempo antes da publicação do volume I da *História da sexualidade* na França (*La volonté de savoir*, 1976), teóricas feministas na área do cinema vinham escrevendo sobre a sexualização das estrelas do cinema em filmes narrativos e analisando as técnicas cinematográficas (iluminação, enquadramento, edição etc) e os códigos cinemáticos específicos (por exemplo, a maneira de olhar) que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador; e vinham desenvolvendo não só uma descrição, mas também uma crítica dos discursos psicossocial, estético e filosófico, subjacentes à representação do corpo feminino como *locus* primário da sexualidade e do prazer visual.¹³⁶

Essa sexualização pode ser percebida, portanto, em diversos filmes da época, incluindo as animações do Superman. Entretanto, há um ponto relacionado a esse assunto que não aparece na série de animações, mas que é muito comum em outras fontes imagéticas do período (para além do cinema): as situações em que as mulheres realmente se envolviam sexualmente com colegas de trabalho ou, sobretudo, com seus patrões. Na imagem 52 observamos a obra “*Office At Night*” produzida pelo pintor Edward Hopper em 1940.¹³⁷



Imagem 52: Hopper, *Office At Night*.

Na pintura, uma mulher está de pé frente a uma gaveta aberta de um armário arquivo, olhando em direção a um homem sentado, que pode ser um colega de trabalho ou o seu patrão.

¹³⁵ LAURETIS. *op. cit.* p. 221.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ HOPPER, Edward. **Office At Night**, 1940, óleo sobre tela. Disponível em <<https://www.edwardhopper.net/office-at-night.jsp>>. Acesso em fevereiro de 2024.

O próprio nome da obra e o fato de haverem apenas os dois personagens na pintura são bem sugestivos, sendo possível fazermos uma interpretação sexual sobre ela. Aqui a mulher parece interessar-se pelo homem, e não o contrário, visto que é ela quem o observa, além de o homem estar lendo um papel em suas mãos, aparentemente sem perceber que está sendo observado.

Na década de 1940, essa construção visual específica de trabalhadoras de escritórios se envolvendo com seus patrões era comum de ser veiculada em diversas mídias. E, se na pintura de Hopper a relação entre os personagens fica apenas subentendida, já em um anúncio de quatro páginas da *Paramount Pictures* veiculado em setembro de 1941 pela revista *Motion Picture Daily*, a relação amorosa entre patrão e funcionária é colocada de modo bem mais explícito.

O anúncio tem como público alvo os expositores de filmes e ao longo das quatro páginas são mostrados apenas dois personagens: um patrão e sua funcionária. Ele se inicia com a mulher sentada na mesa do patrão, conforme observamos na imagem 53, e ela tem o intuito de convencê-lo a comprar e exibir uma lista de filmes da Paramount. Como elemento persuasivo há algumas palavras cercadas por notas musicais que dizem, em tradução livre, “Ei, papai! Você pode comprar aquele anel de diamante, braceletes, tudo se você exibir os ‘melhores shows da cidade’ da *Paramount Pictures*”¹³⁸. Já na última página do anúncio (imagem 54), observamos a personagem beijando seu patrão após tê-lo convencido a fechar o contrato.¹³⁹



Imagem 53: Anúncio “*Lament to an exhibitor*”, 1ª pág. Imagem 54: Anúncio “*Lament to an exhibitor*”, 4ª pág.

¹³⁸ LAMENT TO AN EXHIBITOR. *Motion Picture Daily*, Nova York, v. 50, n.50, p.05, set. 1941. Disponível em: <<https://archive.org/details/motionpicturedai50unse/page/n469/mode/2up>>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹³⁹ _____. *Motion Picture Daily*, Nova York, v. 50, n.50, p.08, set. 1941. Disponível em: <<https://archive.org/details/motionpicturedai50unse/page/n473/mode/2up>>. Acesso em fevereiro de 2024.

Na segunda e terceira páginas do anúncio (aqui ocultadas) ela mostra a ele os títulos dos filmes e há mensagens também “musicadas” mencionando “champanhe”, “caviar”, “carro novo” e “roupas de marca”. É perceptível pelo próprio nome do anúncio “*Lament to an exhibitor*” (“Anúncio a um expositor”, em tradução livre) que seu público alvo são homens de alto poder aquisitivo. A naturalidade com que é tratada a temática de uma amante no ambiente de trabalho parece apoiar-se numa familiaridade que o público alvo do anúncio aparentemente já tem com esse tipo de situação.

Da primeira à quarta página do anúncio, o patrão é convencido do lucro que tal aquisição irá lhe gerar, visto que na imagem 53 ele começa com feições de preocupação e na imagem 54 ele termina com um grande sorriso no rosto enquanto ela diz “Querido papai! Você fez o melhor por mim!”. A persuasão do anúncio sem dúvida também acontece por conta da mobilização de vários elementos ligados à performatividade do gênero feminino e ao padrão de beleza vigente na época: fala “cantada”, pele clara, corpo magro, cabelos penteados, uso de maquiagem, uso de vestido justo e sapatos de salto, entre outros.

A suposição de que ela se trata de uma funcionária/amante e não de sua filha ou de outra familiar (o que poderia ser válido, já que ela usa continuamente o termo “*daddy*”), baseia-se no próprio ambiente em que eles se encontram, mas, principalmente por conta da enorme sexualização construída junto a essa figura feminina (o que nos faz supor que a figura masculina seja, então, seu “*sugar daddy*”). Wolf pontua que “o mito da beleza não tem absolutamente nada a ver com as mulheres. Ele diz respeito às instituições masculinas e ao poder institucional dos homens”¹⁴⁰, nesse sentido, o anúncio é uma das fontes que corrobora tal inferência.

Voltando a refletir sobre algumas mudanças ocorridas no papel social das mulheres nos Estados Unidos a partir de quando elas assumiram cargos anteriormente mais restritos aos homens, mencionemos a entrada do país na Segunda Guerra Mundial em 1941, momento em que elas voltam a ocupar um número considerável de trabalhadoras das fábricas (principalmente da indústria bélica). Segundo Purdy,

[...] Apesar de durar pouco e não desafiar fundamentalmente as noções discriminatórias de gênero existentes, a guerra aumentou o número de mulheres trabalhando em 60%, dando em alguma medida independência econômica a essas “combatentes sem armas”, nas palavras de um cartaz de propagando do governo. Algumas feministas contabilizaram a atuação das americanas em tempos de guerra como um grande ganho simbólico.¹⁴¹

Esse ganho simbólico promovido pelas trabalhadoras das fábricas foi percebido de diversas formas, uma delas foi a criação da personagem alegórica “*Rosie, the Riveter*” (Rosie,

¹⁴⁰ WOLF. *op. cit.* pp. 16-17.

¹⁴¹ PURDY. *op. cit.* p. 224.

a rebitadora). A imagem mais difundida dessa personagem é a do cartaz “*We Can Do It!*” (“Nós conseguimos fazer isso”, em tradução livre) criado em 1942 por J. Howard Miller (imagem 55) e que atualmente faz parte do acervo do Museu Nacional de História Americana. A personagem, usando uniforme azul e bandana vermelha com bolinhas brancas (cores que remetem à bandeira estadunidense), olha diretamente para nós enquanto arregaça uma das mangas e levanta o antebraço, de modo a mostrar seu bíceps, - posição que remete à sua força física.¹⁴²

A personagem que foi, inclusive, posteriormente adotada e ressignificada pelos movimentos feministas, também possuiu releituras em sua própria época, sendo uma das mais conhecidas aquela feita pelo pintor Norman Rockwell para estampar a capa da revista *The Saturday Evening Post* de 29 de maio de 1943 (imagem 56)¹⁴³. De acordo com informações do site do Museu Norman Rockwell, a versão da personagem que ele criou foi baseada no afresco do profeta Isaías, realizado por Michelangelo no teto da Capela Sistina.

Rosie tinha a função de estimular o trabalho feminino nas fábricas, uma vez que parte da população masculina lutava na guerra, além de representar as mulheres estadunidenses. Na releitura de Rockwell, a personagem, que parece ser ainda mais forte fisicamente se comparada à do cartaz de Miller, está sentada à frente da bandeira do país, segurando um sanduíche, com uma pistola de rebite em seu colo e pisando sobre o livro *Mein Kampf* de Adolf Hitler.



Imagem 55: Miller, cartaz “*We Can Do It!*”.

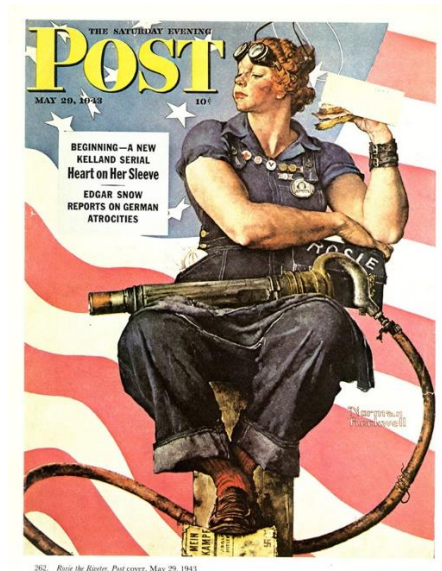


Imagem 56: Rockwell, *Rosie The Riveter*.

Após a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra, essa temática passou a aparecer em grande parte das produções da indústria cultural de massa, sendo que muitas vezes essas

¹⁴² MILLER, J. Howard. **We Can Do It!**. 1942, cartaz, 55.88 cm x 43.18 cm. Disponível em: <https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_538122>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹⁴³ ROCKWELL, Norman. **Rosie The Riveter**. 1943, ilustração. Disponível em: <<https://www.nrm.org/rosie-the-riveter/>>. Acesso em fevereiro de 2024.

produções eram patrocinadas pelo governo e distribuídas pelo Comitê de Atividades de Guerra da Indústria Cinematográfica. Pensando especificamente acerca da construção de imagens relacionadas às mulheres trabalhadoras das fábricas, no caso das animações do Superman, houve uma delas em que a personagem Lois Lane foi trabalhar em uma fábrica de munições.

Conforme observamos na imagem 57, retirada do curta “*Destruction Inc.*” lançado em 1942, a personagem Lois, que havia conseguido esse emprego como disfarce para a investigação de um crime, realiza a pintura de alguns números em um míssil¹⁴⁴. Na cena de onde esse frame foi retirado, ela trabalha junto a diversos homens (sendo ela a única mulher no local), em uma linha de montagem de munições. Curiosamente, por mais que figuras como a de “Rosie, a rebitadora” representem também a força física das trabalhadoras fabris, Lois acaba sendo colocada pelos vilões dentro de um desses mísseis, tendo que ser salva pelo Superman.

Vemos em Lois o mesmo uniforme de cor azul da personagem alegórica Rosie, e um uniforme similar é notado também em uma operária registrada pelas lentes do fotógrafo Alfred Palmer, em fevereiro de 1943. A fotografia (imagem 58) foi intitulada *Working on the horizontal stabilizer of a “Vengeance” dive bomber at the Consolidated-Vultee plant in Nashville*¹⁴⁵ (“Trabalhando no estabilizador horizontal de um bombardeiro de mergulho “Vengeance” na fábrica da *Consolidated-Vultee* em Nashville”, em tradução livre). É perceptível como ambas as imagens dialogam visualmente, principalmente se notarmos algumas similaridades a respeito do padrão de beleza feminino imposto às mulheres na época.



Imagem 57: Lois Lane numerando um míssil.



Imagem 58: Palmer, *Working on the horizontal stabilizer of a “Vengeance” dive bomber at the Consolidated-Vultee plant in Nashville.*

A conquista de espaço no mercado de trabalho pelas mulheres nos Estados Unidos foi realmente um ponto importante sob diversos aspectos. Desde o início do século XX a sua

¹⁴⁴ DESTRUCTION, Inc. *op. cit.*

¹⁴⁵ PALMER, Alfred. **Working on the horizontal stabilizer of a “Vengeance” dive bomber at the Consolidated-Vultee plant in Nashville.** 1943. 1 fotografia. 650 x 507 pixels. Disponível em: <<https://artblart.com/tag/1940s-american-photography/>>. Acesso em fevereiro de 2024.

participação política e suas lutas pela conquista de direitos também avançaram de certa forma. Exemplos disso são apontados por Lepore quando a autora nos diz que,

Entre 1911 e 1920, leis que garantiam auxílio às mulheres na forma de pensão para mães e viúvas foram aprovadas em quarenta estados; entre 1909 e 1917, leis de jornada de trabalho para mulheres foram aprovadas em 39 estados; e entre 1912 e 1923, leis que garantiriam o salário-mínimo para as mulheres foram aprovadas em quinze estados.¹⁴⁶

E tudo isso era interpretado, reinterpretado e elaborado visualmente por meio de diversos suportes e mídias. No entanto, conforme observamos ao longo desse subitem, as construções visuais de mulheres no mercado de trabalho também foram construídas em cima de apagamentos e de noções de superioridade, principalmente de brancas(os) em relação a negras(os), imigrantes, indígenas, entre outros. De acordo com Purdy,

A conquista do sufrágio feminino foi uma vitória contraditória. Junto com os esforços bem-sucedidos de mulheres em campanhas sociais (a favor de crianças, doentes e miseráveis, por melhores condições de moradia) e no movimento sindical da época, representou um fundamental primeiro passo na luta contra discriminações de gênero. Por outro lado, a ênfase no voto limitou a luta feminista à busca desse direito político formal, colocando em segundo plano o problema das desigualdades de classe. Aliás, a tendência feminista dominante na época aceitava ideias discriminatórias prevaletentes sobre raça.¹⁴⁷

Enquanto as mulheres brancas lutavam por espaço no mercado de trabalho já dominado pelos homens brancos, a maioria das mulheres negras não tinha opção a não ser já exercer diversos tipos de trabalho, muito mal remunerados, inclusive, desde muito antes. A representação dessas mulheres em produtos culturais de massa (como os programas de rádio, os filmes, as revistas, entre outros) era praticamente inexistente e, por esse fator, não foram abordadas imagens de personagens ou pessoas negras nesse capítulo até então.

As poucas representações ligadas ao trabalho de pessoas negras (não estereotipadas) do período referente à década de 1940 que encontramos foram aquelas presentes nas obras de Jacob Lawrence e Horace Pippin, dois pintores negros estadunidenses. Ambos possuem obras que abordam o dia a dia da população negra daquela época, tanto em seus ambientes de trabalho, quanto em suas casas ou em momentos de lazer. Vimos como as mulheres brancas, mesmo que ainda conquistando espaços, foram construídas visualmente exercendo certa variedade de empregos. Já nas pinturas de Lawrence, por exemplo, os trabalhos exercidos pelas mulheres negras são mais ligados ao ambiente doméstico.

¹⁴⁶ LEPORE. *op. cit.* p. 425.

¹⁴⁷ PURDY. *op. cit.* pp. 189-190.

Na imagem 59 observamos a obra intitulada “*Home Chores*”, de 1945, em que uma mulher de avental está em frente a uma pia lavando uma série de louças, tendo ao fundo somente um armário¹⁴⁸. Já na imagem 60, observamos a obra “*The Seamstress*”, de 1946, em que uma costureira está sentada de frente a uma máquina de costura, com o corpo inclinado para frente e parte do rosto coberto pela máquina, tendo ao fundo alguns manequins e tecidos.¹⁴⁹



Imagem 59: Lawrence, *Home Chores*.



Imagem 60: Lawrence, *The Seamstress*.

Em ambas as obras, Lawrence constrói imagens de mulheres negras exercendo alguns desses trabalhos que foram sendo convenientemente associados a elas. Não há menção se as atividades estariam sendo exercidas para elas mesmas ou para terceiros, no entanto, podemos inferir que são para terceiros se interpretarmos suas roupas como uniformes.

É possível traçar um diálogo entre essas pinturas e a construção da personagem “*Mammy Two Shoes*” que aparece em várias animações de Tom e Jerry. Ela é uma personagem afro-americana que trabalha na casa onde os personagens vivem. Construída visualmente como uma mulher gorda, vaidosa, alegre em alguns momentos e bastante mal-humorada em outros; há uma peculiaridade em quase todas as animações em que ela está presente: do seu corpo vemos apenas do seu tronco para baixo, conforme observamos na imagem 61, frame retirado do curta de 1945 “*The Mouse Comes to Dinner*”.¹⁵⁰ A única vez em que seu rosto aparece, ainda

¹⁴⁸ LAWRENCE, Jacob. **Home Chores**. 1945, óleo sobre tela. Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/jacob-lawrence/home-chores-1945>>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹⁴⁹ _____. **The Seamstress**. 1946, óleo sobre tela. Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/jacob-lawrence/the-seamstress-1946>>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹⁵⁰ THE Mouse Comes to Dinner. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1945. (07 min.)

que de relance em milésimos de segundo, é no curta de 1950 intitulado “*Saturday Evening Puss*”, do qual retiramos o frame da imagem 62.¹⁵¹



Imagem 61: *Mammy Two Shoes* colocando a mesa.



Imagem 62: O rosto de *Mammy Two Shoes*.

Diferentemente de Lawrence, Pippin possui considerável número de pinturas em que é possível supor tratar-se de representações de mulheres negras em suas próprias casas, vivendo seu cotidiano. Em uma delas, a obra datada de 1944 e intitulada “*Interior*” (imagem 63), percebemos uma mulher sentada fumando um cachimbo¹⁵². Na pintura outras três personagens são percebidas: ao fundo há um menino maior em pé junto a uma mesa e na frente um menino menor está sentado ao chão com um bebê no colo. A mulher não olha diretamente para nenhum deles e não há qualquer menção de que ela seja mãe ou talvez avó das crianças, tampouco se ela os cria sozinha ou não.



Imagem 63: Pippin, *Interior*.

¹⁵¹ SATURDAY Evening Puss. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1950. (06 min.)

¹⁵² PIPPIN, Horace. **Interior**. 1944, óleo sobre tela. Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/horace-pippin/interior-1944>>. Acesso em fevereiro de 2024.

Com as imagens de 59 a 63, percebemos que a cultura de massa cria narrativas visuais que promovem o apagamento, a inferiorização ou a criação de estereótipos relacionados às populações afro-americanas, não somente em situações ligadas ao ambiente de trabalho, mas também às suas vidas cotidianas (vide às características de *Mammy Two Shoes*, elaboradas para serem algo cômico nas animações). O enfrentamento a esses discursos e a construção de outros que valorizem as expressões culturais dessa população dificilmente será encontrado em algum produto da cultura de massa do período analisado, por isso, como veremos no capítulo 3, a busca por fontes produzidas pela própria população afro-americana faz-se tão importante para os contrapontos entre as imagens.

CAPÍTULO 3

“NÓS” E OS “OUTROS”: QUESTÕES IDENTITÁRIAS NOS EUA A PARTIR DA SÉRIE DE ANIMAÇÕES DO SUPERMAN

Partindo da série de animações do Superman (1941-1943) como eixo de análise, é possível destacar alguns discursos relacionados às questões identitárias nos Estados Unidos, os quais também estão presentes em outras produções visuais do período. Nas animações, a sociedade estadunidense fora construída privilegiando certo “sujeito universal” (homem branco, heterossexual, forte/viril, patriota, entre outras características) – principalmente a partir da figura do protagonista – em detrimento de demais grupos sociais que eram vilanizados, desumanizados ou simplesmente relegados ao apagamento.

Ao eleger alguns dos inimigos que o Superman iria derrotar, as animações estavam também elaborando os lugares (e não lugares) dessa população na ideia de nação nos Estados Unidos. Conforme pontua o historiador Leandro Karnal,

Como quase todas as sociedades, a norte-americana edificou sua frágil unidade constituindo inimigos. Indígenas e franceses foram os primeiros adversários. Os ingleses foram importantes, especialmente ao bombardearem Nova York e queimarem Washington nas lutas contra a independência. No século XIX, novamente os indígenas viraram o outro a ser combatido, pois estavam no caminho para as riquezas do Oeste. Também mexicanos foram constituídos em ameaça ao modelo dos EUA. Massas de imigrantes deixaram sem ação parte da elite e dos jornais, que denunciavam, com insistência, os riscos da imigração à identidade dos “verdadeiros” EUA. No século XX, soldados alemães e tropas japonesas foram enfrentados com metralhadoras e armas nucleares.¹⁵³

Levando em conta essas questões, o objetivo deste capítulo é analisar como as animações do Superman, bem como outras fontes imagéticas da época, promoveram a sociedade norte americana com base no(s) apagamento(s), no racismo, na criação e difusão de estereótipos, entre outros; principalmente relacionados às populações negras e indígenas e àquelas inimigas dos EUA durante a Segunda Guerra Mundial, em especial a japonesa.

Iniciaremos tratando brevemente das construções visuais relativas aos japoneses, que na série do Superman aparecem como vilões em dois dos dezessete curtas, sendo eles: “*Japoteurs*” e “*Eleventh Hour*”, ambos lançados em 1942. Com os Estados Unidos vivendo um contexto de guerra, não é incomum que seus inimigos na guerra apareçam em suas produções

¹⁵³ KARNAL, Leandro. Conclusão. In: _____ (org.). **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2017. pp. 173-276

culturais também como inimigos, contudo, o ponto que gostaríamos de destacar aqui é o caráter racista presente na elaboração de personagens japoneses, tanto em Superman, como em outras fontes imagéticas do período.

Na imagem 64 vemos um personagem japonês, que no curta “*Japoteurs*” é responsável por planejar e executar o sequestro de um imenso avião bombardeiro norte americano¹⁵⁴. O vilão da narrativa age de modo frio e calculista, inclusive, no frame selecionado ele está prestes a lançar Lois Lane para fora do avião, acionando a abertura por onde caem suas bombas. Já em “*Eleventh Hour*”, Lois e Clark Kent estão em Yokohama como prisioneiros de guerra. Quando o relógio soa 11 horas da noite, Clark se veste como Superman e promove uma série de sabotagens à base naval japonesa onde se encontra. Ao perceber se tratar do herói, dezenas de soldados tentam pará-lo, inutilmente. Contudo, levando em conta as questões identitárias, o que nos chamou atenção foi o modo como a animação construiu os japoneses: destemperados e agressivos, mas também fracos perante o protagonista e, por isso, facilmente derrotados (imagem 65).¹⁵⁵



Imagem 64: Sequestrador Japonês.



Imagem 65: Superman luta com militar japonês.

Em “*Eleventh Hour*”, estereótipos bastante presentes são a constituição das expressões faciais de japoneses com poucos traços e quase sempre com dentes enormes, bem como com uma enorme agressividade. A difusão de imagens de japoneses a partir disso está presente em diversas outras fontes catalogadas nessa pesquisa, no entanto, decidimos analisar apenas duas que trazem esses estereótipos de maneira patente e que fazem chiste dessa população.

A primeira é o anúncio do curta-metragem de propaganda antijaponesa intitulado “*Menace of The Rising Sun*”, veiculado na revista *Motion Picture Daily* em março de 1942

¹⁵⁴ JAPOTEURS. Direção: Seymour Kneitel. Estados Unidos: Famous Studios, 1942. DVD (09 min.).

¹⁵⁵ ELEVENTH Hour. Direção: Dan Gordon. Estados Unidos: Famous Studios, 1942. DVD (08 min.).

(imagem 66), no qual um grande monstro com uma enorme cabeça de homem japonês fortemente estereotipada e vários tentáculos, ataca navios, aviões e algumas cabanas, em clara referência ao ataque japonês à base naval estadunidense de Pearl Harbor, ocorrida no ano anterior.¹⁵⁶

A segunda é uma rápida sequência do curta de Tom & Jerry “*Puss n, Toots*” de 1942, na qual, em determinado momento, Tom sobe em uma vitrola atrás de Jerry, mas, ao apertar um botão acidentalmente, ele é lançado sobre o prato circular que começa a tocar um disco preso em seu rabo, em seguida, Jerry aciona o botão que troca o disco, começando a tocar uma música japonesa. Enquanto gira, Tom cruza os braços e assume feições de povos japoneses, inclusive com outro disco em sua cabeça na intenção de referenciar comicamente um *kasa* - chapéu de palha tradicional japonês - (imagem 67)¹⁵⁷. Jerry também é mobilizado na animação para tornar a situação jocosa, uma vez que cruza os braços, fecha os olhos e começa a imitar uma dança tradicional japonesa enquanto a música toca.



Imagem 66: Anúncio “*Menace of The Rising Sun*”.



Imagem 67: Tom com características japonesas.

Nesse período os japoneses foram tratados como inimigos da nação e atitudes racistas da sociedade e do governo aumentavam enquanto muitos americanos de ascendência japonesa

¹⁵⁶ MENACE OF THE RISING SUN. *Motion Picture Daily*, Nova York, v. 51, n.56, p.05, mar. 1942. Disponível em: <<https://archive.org/details/motionpicturedai51unse/page/n465/mode/2up>>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹⁵⁷ PUSS n' Toots. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1942. (07 min.).

eram enviados a campos de prisioneiros. Aprofundando esse ponto, o historiador Sean Purdy menciona que

A hipocrisia racial atingiu um pico com o tratamento dado aos nipo-americanos. Investigações dos serviços de inteligência confirmaram que a comunidade de ascendência japonesa, 75% dos quais detinham cidadania, não representava nenhuma ameaça à condução da guerra. A histeria antijaponesa, expressa no refrão popular “O único ‘japa’ bom é o ‘japa’ morto”, contudo, resultou numa política de perseguição em massa com o apoio de quase toda a população. Nenhum grupo significativo, mesmo o CPUSA ou organizações pelas liberdades civis, protestou quando Roosevelt assinou uma ordem executiva em fevereiro de 1942 mandando o exército prender todos os 110 mil nipo-americanos na Costa Oeste. Perdendo seus negócios, casas e bens, eles ficaram em campos de prisioneiros no interior pelo tempo que durou a guerra, sem direitos democráticos, justamente os direitos pelos quais a guerra havia sido travada.¹⁵⁸

Apesar de essa histeria antijaponesa ter sido um ponto relevante quando pensamos a formação identitária e a permanente constituição de nação nos Estados Unidos, baseada em elencar diferenças entre “Nós” e os “Outros” (inimigos); nos subitens 3.1 e 3.2 decidimos privilegiar as discussões envolvendo as populações afro-americanas e indígenas desse país, considerando as recentes discussões feitas sobre modernidade e colonialidade.

3.1. Os afro-americanos e seu (não) lugar na construção identitária dos Estados Unidos



Imagem 68: Nativos africanos tocando.



Imagem 69: Nativos espantados cessam a dança.

Dentre os dezessete curtas que compõem a primeira série de animações do Superman, em apenas um deles foram representadas pessoas negras, no entanto, na narrativa, os mesmos não são cidadãos estadunidenses. No curta em questão, intitulado “*Jungle Drums*” e lançado

¹⁵⁸ PURDY, Sean. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro (org.). **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2017. p. 225.

em 1943, a personagem Lois Lane está em um avião que é alvejado e cai em uma mata densa, provavelmente em algum local de floresta tropical no continente africano. Após isso, a personagem é orientada a esconder alguns documentos, e o faz antes de ser capturada por vários nativos que a levam até um líder nazista, o qual está disfarçado como o líder religioso desses nativos, mas que na narrativa, apesar de bastante agressivo, não é um personagem etnicizado.

Por se recusar a entregar tais documentos, o líder nazista ordena aos nativos que coloquem Lois em uma fogueira que, ao ser acesa, dá à sequência um tom avermelhado. Enquanto a enorme fogueira começa a arder em chamas, os nativos iniciam uma espécie de ritual marcado por batucadas em instrumentos de percussão e danças com passos desarticulados. Conforme observamos na imagem 68, alguns nativos foram construídos com corpos e feições desproporcionais e atrelados também a um elemento considerado de selvageria/incivilização: o canibalismo, presente por meio dos dois crânios humanos fincados em estacas no canto superior esquerdo da imagem.¹⁵⁹

Ao sobrevoar a área, o personagem Clark Kent/Superman avista o avião caído na floresta, assim, ele salta do avião em que está, veste seu uniforme característico e vai em socorro de Lois, saindo das chamas com ela em seus braços e causando o espanto dos nativos que, boquiabertos, cessam imediatamente a música e a dança (imagem 69)¹⁶⁰.

Alguns dos fatores que chamam atenção na imagem 69 são os diversos tipos de adereços e ornamentos utilizados pelos nativos, mas também alguns de seus traços físicos como os olhos arregalados, o nariz largo e achatado, os lábios volumosos, entre outros. Essas características fenotípicas se apresentam em diversas outras fontes visuais da época onde são colocados personagens negros, contudo, em sua grande maioria, elas são associadas a algo negativo ou à situações jocosas, em que o(s) personagem(ns) são feitos de chacota, principalmente quando tais características são construídas de modo intencionalmente desproporcional.

Um dos primeiros locais em que fomos buscar a presença de outros personagens negros foram as revistas especializadas em cinema, em especial na revista diária intitulada *Motion Picture Daily*, uma vez que nela estavam presentes anúncios que se repetiam em outras revistas sobre cinema da época. Após analisar meticulosamente todos os seus volumes e

¹⁵⁹ JUNGLE Drums. Direção: Dan Gordon. Estados Unidos: Famous Studios, 1943. DVD (08 min.).

¹⁶⁰ *Ibidem*.

números de 1941 a 1943¹⁶¹, ainda assim foram escassas as aparições de personagens ou pessoas negras. Dentre essas aparições, destaco uma no anúncio do filme “*Road to Zanzibar*” (“A Tentação de Zanzibar”), veiculado em 25 de abril de 1941 e presente na imagem 70.¹⁶²



Imagem 70: Anúncio “*Road to Zanzibar*”.

No anúncio do filme, o qual aborda “aventuras” vividas por personagens estadunidenses na África¹⁶³, há várias informações sobre o seu sucesso nos Estados Unidos, entretanto o que nos chama atenção em sua construção é a associação de povos africanos a elementos de selvageria e traços animais, perceptíveis pelos personagens brancos enjaulados e pendurados à espera de serem consumidos pelos personagens negros que estão ao redor de um enorme caldeirão no canto inferior direito da imagem, conforme observamos no recorte do anúncio presente na imagem 71.¹⁶⁴

A estatura dos personagens negros, provavelmente fazendo alusão a povos como os denominados pigmeus, se soma às suas expressões faciais e corporais e ao fato de eles estarem manuseando um garfo e um saleiro ao redor do enorme caldeirão, construindo uma visão extremamente racista e estereotipada de alguns grupos étnicos africanos, associando-os

¹⁶¹ Considerando o volume de material, o período em que a série de animações do Superman foi veiculada (1941-1943) foi adotado como recorte para as análises de todos os números disponíveis da revista diária revista *Motion Picture Daily*.

¹⁶² ROAD TO ZANZIBAR. *Motion Picture Daily*, Nova York, v. 49, n.81, p.3, abr. 1941. Disponível em: <https://archive.org/details/motionpicturedai49unse_0/page/n177/mode/2up>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹⁶³ Como o objetivo proposto é analisar o anúncio do filme e não a obra em si, apenas algumas informações pontuais sobre o mesmo e seu enredo foram buscadas no site IMDb. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0034116/>>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

diretamente à antropofagia, e utilizando-a de modo cômico, visto que o longa foi classificado como filme de humor.

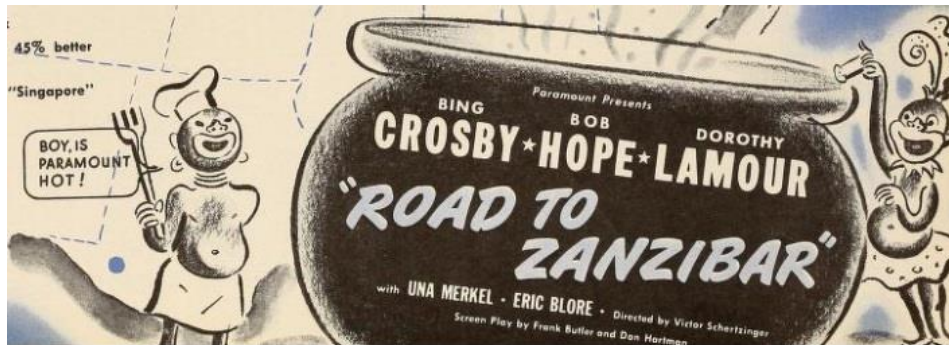


Imagem 71: Recorte do anúncio “Road to Zanzibar”.

Na imagem destacada, fica subentendida a presença de uma personagem feminina com uma saia mais volumosa e adereços no topo da cabeça, posicionando seu braço esquerdo onde seus seios estariam à mostra; e também de um personagem masculino, com um balão de diálogo a seu lado onde lemos a frase “*BOY, IS PARAMOUNT HOT!*”¹⁶⁵, utilizando um chapéu de cozinheiro, alguns adereços e o braço esquerdo ausente ou virado para trás.

Associar as características fenotípicas e as diversas expressões culturais de povos africanos e/ou afro-americanos a noções exóticas e negativas faz parte de um processo colonial violento empreendido por europeus e colonos que visa a dominação desses povos. Ao discorrer sobre o conceito de MCP - Matriz Colonial de Poder, Walter Mignolo aponta que o lado mais escuro da modernidade é a colonialidade¹⁶⁶, resumidamente interpretada como a construção e imposição de um modo de vida ocidental; bem como menciona a formulação original do conceito proposto pelo sociólogo Aníbal Quijano, que o descreve como quatro domínios inter-relacionados: “controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, e do conhecimento e da subjetividade”¹⁶⁷, o que é perceptível na construção dessas imagens.

Uma construção visual comum no período, também ligada à lógica de colonialidade, é a transformação de algumas expressões culturais de alguns povos africanos em chiste. No

¹⁶⁵ A frase, que em tradução livre soa algo como “garoto, está extremamente caloroso!”, faz trocadilho com a palavra “paramount” que significa “supremo/extremo”, mas que também é o nome da produtora do filme “Paramount Pictures”; bem como utiliza a palavra “hot” para indicar que tanto o filme, quanto o caldeirão ao lado dos personagens são “calorosos”. O uso da frase é mais um elemento da imagem que reforça a associação desses personagens à antropofagia.

¹⁶⁶ MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol.32, no.94. São Paulo, 2017, p.2. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVvk/?lang=pt>>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 5.

caso do cinema isso era comum em alguns filmes, mas também em muitas animações, dentre as quais destacamos as de Tom & Jerry e *Merrie Melodies*. Em um curta específico de Tom & Jerry intitulado “*The cat and the mermouse*” e lançado em 1949, o gato Tom está em uma praia e em uma de suas rusgas com o rato Jerry, acaba caindo no fundo do mar e devaneia uma série de perseguições a um rato “sereio” similar a Jerry. Em uma das sequências ele é atingido pela âncora de um navio naufragado e o ponto considerado cômico ocorre justamente quando o personagem se desvencilha das correntes da âncora, mas alguns elos se mantêm em seu pescoço e orelhas, conforme observamos na imagem 72 ¹⁶⁸, fazendo alusão justamente a alguns adereços utilizados por algumas populações africanas (mas, principalmente pela etnia Karen do atual Mianmar), similares, inclusive, aos do personagem negro no anúncio das imagens 70 e 71.



Imagem 72: Tom com elos de corrente simulando adereços.

Em relação à participação de pessoas negras no cinema no período da Segunda Guerra Mundial, a historiadora Paula Broda aponta que poucos filmes demonstravam narrativas positivas sobre elas. Segundo a autora,

Geralmente, as principais atuações de negros eram em números musicais isolados, como serviçais domésticos, trabalhadores de ferrovias e porteiros, ou seja, em papéis menores. Além disso, tal como chineses e latino-americanos, as representações ainda se utilizavam de humor, estereótipos raciais e simbolismos para piadas rápidas, da mesma maneira que as produções da era pré-guerra. Em outras palavras, os negros eram geralmente apresentados em situações de quebra de tensão para provocar o riso. ¹⁶⁹

Broda ainda pontua que as animações não fugiam ao padrão estabelecido nos filmes, apresentando os negros a partir da imagem de *Jim Crow*, um personagem criado no século XIX

¹⁶⁸ THE cat and the mermouse. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1949. (07 min.)

¹⁶⁹ BRODA, Paula de Castro. “*This is our fight!*”: as animações de Hollywood utilizadas como propaganda política durante a II Guerra Mundial. Dissertação de Mestrado em História – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2017, p.186.

por Thomas D. Rice, que apresentava shows de comédia pintando seu rosto de preto, cantando uma canção chamada “*Jump Jim Crow*” (satírica àquela entoada pelos negros sulistas chamada “*Jim Crow*”), e se utilizando dos estereótipos que os sulistas associavam aos escravizados, inclusive na comparação desses a corvos (*crow*), o que também dá nome ao personagem.¹⁷⁰

A animação de 1941 da série *Merrie Melodies* “*All this and rabbit stew*” nos apresenta um personagem criado nesses moldes. O curta começa com um personagem negro não nomeado caminhando vagorosamente, com o corpo encurvado, cantando uma canção também de modo moroso, carregando uma espingarda pela ponta e seguindo algumas pegadas. O personagem Pernalonga, protagonista do curta, está em sua toca e é surpreendido pelo personagem negro, que atira, mas o protagonista escapa, dando início à série de perseguições que ocorrem depois e que são comuns em diversos outros curtas das séries *Merrie Melodies* e *Looney Tunes* em que Pernalonga é caçado.

No fim do curta em questão, o personagem negro, já cheio de ataduras após ter caído de um penhasco, se enfurece com Pernalonga e aponta a espingarda para ele, mas o protagonista começa a chacoalhar uma mão fazendo barulhos que o “hipnotizam” (imagem 73), fazendo seus olhos se movimentarem rápido¹⁷¹. Os barulhos são de dados e, ao vê-los, o personagem larga a espingarda de imediato e vai jogá-los com Pernalonga atrás de uma moita. Por fim, Pernalonga sai da moita vestindo as roupas do personagem e imitando seu jeito de caminhar (imagem 74).¹⁷²



Imagem 73: Pernalonga e personagem negro.



Imagem 74: Pernalonga com as roupas do personagem.

A construção racista na animação é percebida primeiro pela forma com que o personagem negro é constituído fisicamente: com grandes olhos, lábios e orelhas; cabeça e pés

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ ALL this and rabbit stew. Produção: Leon Schlesinger. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1941. (06 min.)

¹⁷² *Ibidem*.

totalmente desproporcionais ao resto do corpo, barriga avantajada e costas encurvadas. Essa construção segue por meio dos trejeitos, falas e atitudes do personagem, que fazem ele ser facilmente enganado pelo Pernalonga em diversas situações, entretanto, outros personagens brancos ou antropomórficos (como Patolino, Gaguinho, entre outros) também são facilmente enganados pelo Pernalonga em outros curtas, porém, o fato de o personagem negro largar prontamente a atividade na qual ele estava focado (caçar o protagonista) para jogar os dados e ainda perder todas as suas roupas no jogo, demonstra essa visão racista atrelada aos personagens negros em produções do cinema.

A associação de características físicas de pessoas negras a situações cômicas baseada no personagem *Jim Crow* também era elaborada no cinema quando, por algum motivo, os personagens tinham seus rostos pintados com a cor preta (prática que acabou ficando conhecida como *blackface*), conforme observamos nas imagens 75 e 76.



Imagem 75: *Blackface* em Tom.



Imagem 76: *Blackface* em Jerry.

A imagem 75 é um frame retirado da sequência final do curta intitulado “*Mouse Cleaning*”, lançado em 1948¹⁷³. Já a imagem 76 é um frame retirado da animação “*Casanova Cat*”, de 1950.¹⁷⁴ Ambos os curtas pertencem à série Tom & Jerry e, em ambos, as sequências elencadas em que ocorre *blackface* são momentos pontuais, dentre as diversas outras situações “cômicas” vivenciadas pelos personagens.

Na animação “*Mouse Cleaning*”, Tom tem a incumbência de manter a casa limpa e Jerry faz de tudo para sujá-la. No fim do curta, Jerry chama um caminhão de carvão que despeja seu conteúdo pela janela da sala da casa. Quando a personagem *Mammy Two Shoes* retorna e abre a porta, uma pilha de carvão salta para fora e dela sai Tom, com o rosto coberto de preto

¹⁷³ MOUSE cleaning. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1948. (07 min.)

¹⁷⁴ CASANOVA cat. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1950. (06 min.)

já com um penteado e feições características da maquiagem *blackface*. *Mammy* pergunta se ele viu o gato Tom, mas Tom sai andando dizendo nada saber, com a mesma postura curvada, o tom de voz moroso e as palavras coloquiais utilizadas na construção do personagem negro do curta elencado do Pernalonga.

Na animação “*Casanova Cat*”, Tom vai cortejar uma gata herdeira e planeja impressioná-la. O frame analisado foi retirado da primeira metade do curta, em que Jerry, amarrado a um barbante e com um laço nas costas é um dos presentes que Tom leva para a gata. Após encontrá-la, Tom faz Jerry fingir ser um bonequinho de corda, executar acrobacias sobre uma bolinha e, por fim, expele a fumaça de um charuto em seu rosto (surgindo daí a *blackface*), vira seu laço para frente, coloca ele em pé sobre um pires e acende um palito de fósforo por baixo, fazendo o “chão” de Jerry aquecer, obrigando-o a dançar. Essa sequência nos remete novamente à associação forjada entre características de pessoas negras e riso/entretenimento, principalmente ocorridas nos *Minstrels Shows*, onde surgiu a maquiagem *blackface*. A respeito disso, Broda aponta:

Foram nesses shows que muitos estereótipos surgiram e se perpetuaram na literatura, teatro, cinema e rádio dos Estados Unidos. Antes da guerra civil, tais personagens procuravam justificar e legitimar a escravidão e, por meio do humor, desumanizar e reforçar a ideia racista de que negros eram inferiores aos brancos. Nesses shows, muitas vezes os negros eram apresentados como uma raça feliz, sempre sorrindo e dançando para “espantar” os problemas, satisfeitos com sua situação por temerem a vida fora das fazendas.¹⁷⁵

Nas animações, de modo geral, as aparições de personagens negros, ou de outros se apropriando de suas características, ocorriam principalmente em situações consideradas cômicas. Já nos filmes, as pessoas negras estavam relegadas a papéis secundários, interpretando personagens atrapalhados, dóceis, servis e ingênuos, ou, ao contrário, personagens incivilizados, animalizados e vilanizados. No que tange à divulgação fílmica, dentre as centenas de anúncios de filmes veiculados pela revista *Motion Picture Daily* entre 1941 e 1943, foram encontrados apenas dois em que personagens negros aparecem. O primeiro deles é do filme de 1943 “*Cabin in the Sky*” (“Uma Cabana no Céu”), um musical da *Broadway* adaptado para o cinema e o único filme divulgado que foi estrelado por pessoas negras, já o segundo é “*Tropicana*” (“Sedução Tropical”), também de 1943, que conta com a participação da cantora e pianista Hazel Scott.

¹⁷⁵ BRODA. *op. cit.*, pp.189-190.



Imagem 77: Anúncio “Cabin in the Sky”.



Imagem 78: Anúncio “Tropicana”.

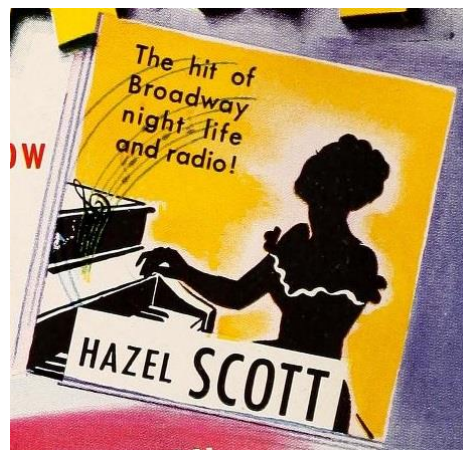


Imagem 79: Recorte do anúncio “Tropicana”.

Enquanto no anúncio de “Cabin in the Sky” (imagem 77) ainda aparecem as representações de Lena Horne e dos rostos de Ethel Waters e Eddie Rochester Anderson¹⁷⁶, no anúncio de “Tropicana” (imagem 78), a única pessoa negra representada, Hazel Scott, foi trazida de modo discreto no canto inferior direito da imagem.¹⁷⁷ Percebemos também um outro elemento por meio do recorte feito na imagem 79: enquanto as personagens brancas e latinas ainda aparecem no anúncio com seus corpos e rostos representadas, a imagem da pianista negra

¹⁷⁶ CABIN IN THE SKY. *Motion Picture Daily*, Nova York, v. 53, n.51, p.4, mar. 1943. Disponível em: <<https://archive.org/details/motionpicturedai53unse/page/n483/mode/2up>>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹⁷⁷ TROPICANA. *Motion Picture Daily*, Nova York, v. 54, n.13, p.6, jul. 1943. Disponível em: <<https://archive.org/details/motionpicturedai54unse/page/n145/mode/2up>>. Acesso em fevereiro de 2024.

fora construída se utilizando apenas de sua sombra envolta pelo que parece ser um holofote vindo de trás, evidenciando apenas a silhueta de seu corpo e promovendo, assim, certo apagamento de sua imagem no anúncio.

A visualidade, intimamente atrelada ao poder e autoridade, produz narrativas sobre o mundo e, em um período extremamente marcado pelo racismo (em que haviam leis de segregação racial nos Estados Unidos nomeadas, inclusive, a partir do personagem *Jim Crow* - *Jim Crow Laws*), percebemos que a construção dessas imagens visava deslegitimar as populações negras de diversas formas.

Apontar esses discursos e narrativas, compreendendo também seu contexto de produção, tem sido uma das preocupações dos estudos visuais. O historiador Paulo Knauss mobilizou alguns autores que salientaram a importância para os estudos visuais das práticas cotidianas de olhar e exposição, entre eles o professor W. J. T. Mitchell. Segundo Knauss,

Com Mitchell, pode-se afirmar que isto implica um estudo da imagem como um jogo complexo entre visualidade, aparatos, instituições, discursos, corpos, e figuração. Cada um desses termos indica um complexo conjunto de práticas subjacentes que tornam possível a imagem e sua capacidade de conter significado. Visualidade se refere ao registro visual em que a imagem e o significado visual operam. O aparato diz respeito ao domínio do meio de expressão que condiciona a produção e a circulação [...]. Ao nos referirmos às instituições, interessa observar as relações sociais organizadas em torno da produção da imagem e sua circulação. Os corpos, por sua vez, lembram-nos a necessidade de considerarmos a presença do observador, do espectador, como um “outro” necessário nos circuitos da promoção do significado visual, e que alguém conduz o controle da imagem. O plano da figuração não permite esquecer que as imagens têm um papel privilegiado no sentido de representar ou figurar o mundo em formas visuais. Contudo, esses planos não devem ser tomados individualmente.¹⁷⁸

Não podemos esquecer que as fontes analisadas até então fazem parte de uma indústria cultural de massa que, produzindo sentidos sobre o real, reafirmava a supremacia das pessoas brancas na formação do que elas mesmas consideravam a sociedade americana. Percebemos isso quando analisamos o teor racista e estereotipado dos discursos atrelados a negros e indígenas presentes nas animações, mas também quando aparecem alguns exemplos de como os diretores, produtores, roteiristas, entre outros, construíam visualmente a sociedade estadunidense em suas produções. Um desses exemplos ocorre nas composições de sequências em que ocorrem multidões, conforme vemos nas imagens 80 e 81.

¹⁷⁸ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan.-jun. 2006, p. 114.



Imagem 80: Popeye em meio à multidão.



Imagem 81: Multidão na praia.

A imagem 80 é um frame retirado da animação de O Marinheiro Popeye, intitulada “*Probelm Pappy*”, lançada em 1941¹⁷⁹, em que o protagonista para em frente a uma multidão que assiste a seu teimoso pai pendurado em uma antena no topo de um edifício. Já a imagem 14 é um frame retirado da animação de “*The land of fun*” lançada pela Columbia Pictures também em 1941¹⁸⁰. O curta em questão mostra diversas situações em locais de férias, sendo que nessa sequência o fator cômico está na multidão que frequenta uma praia, fazendo o personagem da imagem 81 ter de andar e se sentar sobre as cabeças dos demais.

Na pesquisa que realizei em minha monografia de conclusão de curso eu já havia apontado uma única ocasião em um curta da série do Superman em que aparece uma multidão de pessoas reunidas. Na sequência de poucos segundos retirada do curta “*The Bulleteers*”, de 1941, várias pessoas estão reunidas à frente da prefeitura da cidade fictícia de Metrópolis e o que me chamou a atenção foi justamente a animação construir visualmente a população daquela cidade como majoritariamente masculina e composta somente por pessoas brancas.¹⁸¹

Os frames das imagens 80 e 81, que utilizam as multidões de modo cômico, são fontes cujos discursos dialogam com os da animação do Superman previamente analisada. Juntas, elas constroem uma percepção segregada de população nos Estados Unidos, mais evidente ainda nessas sequências em que aparecem multidões e elas são compostas somente por pessoas brancas, uma vez que para a indústria cultural de massa, os negros, indígenas e demais etnias eram mais associados à marginalidade e apagamento do que à cidadania.

¹⁷⁹ PROBLEM Pappy. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1941. (06 min.)

¹⁸⁰ THE land of fun. Direção: Sid Marcus. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1941. (07 min.)

¹⁸¹ RAIMUNDO, Roger Randerson Alves. **O cinema como propaganda de guerra**: análise da série de animações “Superman” (1941-1943). Monografia (Bacharelado e Licenciatura) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História, Uberlândia, 2017, p.58.

Essa segregação operava na sociedade estadunidense legalmente desde o fim do século XIX com as leis de *Jim Crow* (*Jim Crow Laws*). A respeito disso, Purdy coloca:

Nos anos 1890, um novo sistema de subordinação racial nasceu nos Estados Unidos a partir do Sul ex-escravista. Nessa região do país, os negros acabaram perdendo o direito de voto, entre outros direitos conquistados, e foram socialmente segregados. Negros e brancos não podiam mais “se misturar” ou conviver nos espaços públicos. Escolas, serviços públicos e lojas reservavam aos negros instalações separadas, assinaladas por placas bem visíveis afixadas em locais como bebedouros, salas de espera, restaurantes e ônibus, diferenciando “pessoas de cor” e “brancos”. Negros também não podiam frequentar diversos parques e praias ou ser atendidos em vários hospitais.¹⁸²

Levando em conta essa segregação e a violência à qual essa população estava submetida, compreendemos as motivações da onda migratória da população afro-americana que ocorreu do Sul para o Norte dos Estados Unidos. Sobre esse tema, Purdy pontua:

Nos primeiros anos do século XX, a precarização da vida, o racismo e a oferta de trabalho nas indústrias do Norte provocaram o êxodo de negros do Sul dos Estados Unidos para o Norte, onde se uniram aos imigrantes na crescente economia industrial. Além de motivados por salários bem melhores do que os do Sul, os negros sulistas, sem direitos civis básicos onde viviam, mudaram-se atraídos pela possibilidade de, como escreveu W. E. B. Du Bois, escapar à condição de casta subordinada, “pelo menos nas suas feições pessoais mais agravantes”.¹⁸³

A aspiração de melhoria de vida das populações negras nos Estados Unidos é um tema apagado nas grandes produções da cultura de massa, por isso, durante esta pesquisa buscamos também alguns locais em que essa população foi construída visualmente de outras formas. Ao buscar imagens de pessoas negras e suas atividades cotidianas e, principalmente, evitando ou não incorporando os estereótipos associados a eles pelos brancos, encontramos as obras de artistas estadunidenses como as pinturas de Jacob Lawrence e Horace Pippin e também as aquarelas de Bill Traylor.

A primeira dessas obras é a pintura “*And the migrants kept coming*”, feita por Lawrence em 1940-41 e presente na imagem 82¹⁸⁴. Lawrence produziu no início da década de 1940 uma série de sessenta pinturas cujo tema era a migração em massa de pessoas negras para as cidades do norte dos Estados Unidos, metade delas presente hoje na *Phillips Collection* em

¹⁸² PURDY. *op. cit.*, p. 181.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 182.

¹⁸⁴ LAWRENCE, Jacob. **And the migrants kept coming**. 1940-41, óleo sobre tela. Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/78550>>. Acesso em fevereiro de 2024.

Washington, D.C, e a outra, presente no acervo do *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova York¹⁸⁵, incluindo essa.



Imagem 82: Lawrence, *And the migrants kept coming*

Se em muitas obras (áudio)visuais desse período as multidões/ grandes agrupamentos humanos eram utilizadas como recurso sensível da propaganda fascista e também da antifascista e anticomunista, as multidões negras apontavam para as necessidades e desigualdades enfrentadas por essas populações. Muitas obras de Lawrence abordam as multidões de cidadãos negros, em profusão de cores e sem expressões faciais, carregando bagagens em estações de trem ao migrar para o norte dos Estados Unidos; e também pessoas em menor número ou individualmente exercendo suas atividades cotidianas ou trabalhando. Esses últimos temas são comuns também nas obras de Pippin e Traylor, dentre as quais selecionamos, respectivamente nas imagens 83 e 84, a pintura “*Harmonizing*”, de 1944, que pertence ao acervo do *Allen Memorial Art Museum*¹⁸⁶, e a aquarela “*Untitled (Woman with Umbrella and Man on Crutch)*”, de 1939, pertencente ao acervo do *Smithsonian American Art Museum*.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Informação de uma tabela datada de 2012 e sem autoria, relacionada à obra “*The migrants arrived in great numbers*”, uma das telas que fazem parte dessa série sobre imigração produzida por Jacob Lawrence. O texto se encontra na página do MoMA relacionada a essa obra. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/78539>>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹⁸⁶ PIPPIN, Horace. **Harmonizing**. 1944, óleo sobre tela, 62.2 × 77.2 cm. Disponível em <<https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/10131/>>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹⁸⁷ TRAYLOR, Bill. **Untitled (Woman with Umbrella and Man on Crutch)**. 1939, lápis e aquarela opaca sobre papelão, 43,8 x 28,6 cm. Disponível em: <<https://americanart.si.edu/artwork/untitled-woman-umbrella-and-man-crutch-32317>>. Acesso em fevereiro de 2024.



Imagem 83: Pippin, *Harmonizing*.



Imagem 84: Traylor, *Untitled (Woman with Umbrella and Man on Crutch)*.

Em ambas as obras os personagens estão dedicados a seu cotidiano. Enquanto, na aquarela de Traylor observamos uma mulher e um homem aparentemente conversando, na obra de Pippin, quatro rapazes parecem fazer o mesmo. Contudo, em um texto sobre Pippin e a pintura, publicado em 2015 no site da transmissora de rádio e televisão WHYY pelo escritor de arte e cultura Terry Conway¹⁸⁸, nos é dada uma melhor interpretação dessa obra, condizente também com seu título:

“*Harmonizing*” (1944) explode em cores que dão vida e calor às suas pinturas. Retrata um quarteto afro-americano cantando, ombro a ombro, em uma esquina de West Chester. Nesta paisagem urbana, Pippin concentra a atenção nos cantores, contrastando suas roupas de cores brilhantes com o padrão nítido da cerca, sobre a qual o campanário de uma igreja parece observar a cena.¹⁸⁹

As atividades cotidianas da população afro-americana também foram temas de algumas fotografias produzidas por fotógrafos estadunidenses negros, dentre os quais destaco Laura Fitzpatrick, nascida no Alabama, mas que em 1937 migrou para o Brooklyn, em Nova York¹⁹⁰; e Gordon Parks, nascido no Kansas, mas que na década de 1940 chegou a ocupar

¹⁸⁸ CONWAY, Terry. Horace Pippin: An American Original. **WHYY**, Philadelphia, 28. abr. 2015. Disponível em: <<https://whyy.org/articles/horace-pippin-an-american-original/>>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹⁸⁹ Tradução livre do trecho: “‘*Harmonizing*’ (1944) bursts with colors that give his pictures life and warmth. It portrays an African American a cappella quartet singing, shoulder to shoulder, on a street corner in West Chester. Within this townscape, Pippin focuses attention on the singers by contrasting their brilliantly-colored clothing against the stark pattern of the fence, over which a church steeple seems to survey the scene”.

¹⁹⁰ TINT, Deborah. A Decade in the Life of a Brooklyn Photographer: the Laura Fitzpatrick Collection. **Brooklyn Public Library**. Nova York, 23 fev. 2023. Disponível em: <<https://www.bklynlibrary.org/blog/2023/02/23/decade-life-brooklyn>>. Acesso em fevereiro de 2024.

postos do governo em Washington¹⁹¹. Dentre suas produções, destacamos a fotografia de 1942 “*Photograph of ten friends of Laura Fitzpatrick posed on and around a bench*”, feita por Fitzpatrick (imagem 85)¹⁹² e a fotografia “*Radio Technicians' Class, Daytona Beach, Florida, 1943*”, feita por Parks (imagem 86).¹⁹³



Imagem 85 (à esquerda): Fitzpatrick, *Photograph of ten friends of Laura Fitzpatrick posed on and around a bench*.

Imagem 86 (à direita): Parks, *Radio Technicians' Class, Daytona Beach, Florida, 1943*.

Enquanto a população afro-americana pouco ou não figurava nas obras de fotógrafos reconhecidos como Berenice Abbott, Alfred Palmer e Edward Steichen (já mencionados nos capítulos anteriores), os fotógrafos negros constituíram vasto acervo dessa população composto por registros de seus momentos em família e amigos, em centros educacionais, em passeios e viagens, e demais momentos de sociabilidade; construindo visualmente suas próprias narrativas, mesmo que na época a circulação dessas imagens, quando havia, estivesse mais restrita aos grupos em que eles próprios faziam parte.

Laura Fitzpatrick possuiu uma coleção de aproximadamente 500 fotografias que foram doadas ao “*National Museum of African American History and Culture*”, localizado em Washington. Já as fotografias de Gordon Parks foram mantidas em grande parte no acervo da “*The Gordon Parks Foundation*”. Nas obras de ambos observamos as adaptações dessas pessoas à vida nas cidades para as quais elas migraram, especialmente nas grandes metrópoles

¹⁹¹ Informação sem autoria encontrada na seção “*Biography*” do site “*The Gordon Parks Foundation*”. Disponível em: <<https://www.gordonparksfoundation.org/gordon-parks/biography>>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹⁹² FITZPATRICK, Laura. **Photograph of ten friends of Laura Fitzpatrick posed on and around a bench**. 1942, 1 fotografia. 7.5 x 11.6 cm. Disponível em: <https://nmaahc.si.edu/object/nmaahc_2016.72.2.3.30>. Acesso em fevereiro de 2024.

¹⁹³ PARKS, Gordon. **Radio Technicians' Class, Daytona Beach, Florida, 1943**. 1943, 1 fotografia. Disponível em: <<https://www.gordonparksfoundation.org/gordon-parks/photography-archive/bethune-cookman-college-1943?view=slider#2>>. Acesso em fevereiro de 2024.

que cresciam cada vez mais desde as décadas de 1910/1920. Purdy pontua que os jovens da geração pós-Guerra Civil formavam a maioria dos migrantes negros, os quais não queriam se acomodar a papéis de subserviência:

Entretanto, a vida no Norte também não era fácil para os negros. Havia uma segregação informal, pois ideias racistas estavam bem ancoradas na cultura dominante. Os negros conviviam com diversas formas de violência racial. Suas oportunidades de emprego restringiam-se a serviços domésticos ou trabalhos braçais. Eventualmente, entravam em conflitos com brancos por questões de moradia, trabalho e escola. Porém, em comparação com o racismo sufocante do Sul, as cidades do Norte ofereciam, para muitos negros, a esperança de prosperidade e liberdade social.

Assim, as comunidades negras ampliaram-se em bairros e regiões dessas cidades, tais como a Zona Sul de Chicago e o Harlem, em Nova York. Proliferaram igrejas de fiéis negros e clubes, bares e casas de show frequentadas por negros. Artistas, músicos, poetas e romancistas traduziram a nova experiência de migração e vida urbana negra em diversas expressões culturais.¹⁹⁴

O que notamos ao colocar as imagens produzidas pela indústria cultural de massa sobre a população afro-americana em diálogo com as imagens produzidas por ela própria é justamente essa desigualdade de narrativas. Enquanto a população negra lutava por seus espaços sociais, a opressão institucionalizada nos Estados Unidos ainda os segregava, tentando manter socialmente uma visão subalternizada e inferiorizada dessa população.

3.2. As visões sobre os povos indígenas nos meios culturais de massa

Assim como personagens negros aparecem apenas em um dos dezessete curtas animados da série do Superman, é apenas em um deles que também temos um personagem indígena, mas, diferentemente dos negros, que na animação “*Jungle Drums*” eram africanos subalternos aos nazistas (reais vilões do curta), na animação “*Electric Earthquake*” o personagem indígena é o vilão real da narrativa.

No curta “*Electric Earthquake*” o personagem Superman – disfarçado como Clark Kent – está em Nova York com sua colega de trabalho, Lois Lane. O episódio começa mostrando a ilha de Manhattan de longe e depois a imagem se aproxima dos edifícios até chegar a um cais, onde submerge e nos mostra dezenas de cabos elétricos ligados ao solo submarino da ilha e partindo de um laboratório subaquático. Após essa sequência vemos um elevador subindo desse laboratório subaquático rumo à superfície e quando a porta do mesmo se abre,

¹⁹⁴ PURDY. *op cit*, p. 183.

vemos um homem com feições dos povos indígenas norte-americanos trajado com um terno (imagens 87 e 88).¹⁹⁵ Ele é um cientista e o vilão do episódio.¹⁹⁶



Imagem 87: Cientista indígena no elevador.



Imagem 88: Expressões do vilão indígena.

O cientista guia um barco, vai até o edifício do jornal Planeta Diário – local onde Lois e Clark/Superman trabalham – e diz que a ilha de Manhattan pertence a seu povo “por direito”¹⁹⁷. Clark pergunta o que ele espera que eles façam sobre isso. O homem diz que eles têm um jornal, então exige que publiquem a verdade¹⁹⁸ e que a ilha deveria ser evacuada imediatamente. Lois Lane considera a fala fantástica, mas seu chefe considera a fala ridícula. Assim, o homem diz que talvez a ciência moderna o faça pensar de modo diferente e vai embora. Quando o homem sai, Lois vai atrás dele e se esconde em seu barco. Ao chegar em seu esconderijo no cais, ele a vê por meio de seu reflexo no elevador e a convida para entrar, dizendo que ela certamente não gostaria de perder essa “história”¹⁹⁹. Os dois então descem até o laboratório subaquático.

Ao chegarem no laboratório o homem convida Lois a se sentar, mas aciona um botão que a prende à cadeira. Em seguida é mostrada a cena do homem manejando um grande aparelho que produz e concentra grande quantidade de energia elétrica, a qual passa pelos cabos até chegar ao solo submarino de Manhattan, explodindo-o e causando os “terremotos elétricos”. Após isso, viadutos caem, ruas se abrem, carros batem e edifícios racham e colapsam. Superman

¹⁹⁵ ELECTRIC Earthquake. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1942. DVD (08 min.).

¹⁹⁶ A descrição e análise preliminares desse curta foram feitas em um trabalho final da disciplina “Teorias da História” ministrada pela Profª Drª Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro. Tomei a liberdade de retomar parcialmente essas análises pois o texto enviado à professora não foi publicado nem veiculado.

¹⁹⁷ A palavra originalmente utilizada pelo personagem nesse diálogo é “rightly”, que também pode ser traduzida como “certamente” ou “com razão”, dentre outras formas. Escolhi traduzir como “por direito” por conta de a palavra “right” significar “direito” (ligado à legislação, permissão legal, justiça, etc.).

¹⁹⁸ No áudio original: “publish the truth”.

¹⁹⁹ Nessa parte do diálogo a palavra utilizada é “story” e se refere à “história/manchete” a ser publicada pela personagem no jornal Planeta Diário.

entra em ação e mergulha de modo a desconectar os cabos elétricos do solo submarino, além de arrancá-los de sua base, o que faz com que entre água no laboratório subaquático. Por fim o vilão tenta fugir de barco, mas é interceptado pelo Superman após ele ter salvado Lois, que estava presa na cadeira.

Ao vilanizar o personagem indígena norte-americano, a animação reforça o discurso de poder de que ele – e os povos indígenas e/ou seus descendentes de modo geral – não têm direitos nem espaço na construção/constituição daquela sociedade, bem como não têm direito a reivindicar os territórios em que viviam antes da colonização nos EUA. A própria sequência do diálogo inicial desse episódio parece reforçar a seus espectadores o quanto essa ideia é “absurda”, ou “ridícula”, como dito pelo próprio chefe do jornal, que também considerou o homem “inofensivo”.

Bem no fim do curta *Electric Earthquake*, logo após o Superman interromper a fuga do vilão indígena, aparece na tela uma capa do jornal Planeta Diário, cuja manchete escrita por Lois consta em letras garrafais: “*Superman Saves Manhattan Island*” (“Superman salva a ilha de Manhattan”); juntamente a uma fotografia em preto e branco da ilha com sua profusão de enormes edifícios. Em seguida a foto do jornal vai se aproximando e ganha cor, tonando-se a vista “real” que Clark e Lois têm da cidade ao fundo do barco onde estão. Essa sequência final pode ser interpretada como uma clara defesa do modo de vida urbano/industrial da cidade de Nova York – que permaneceu praticamente incólume ao ataque do cientista indígena.

Analisando os volumes da revista “*Motion Picture Daily*” desse período, encontramos na seção “*Short Subject Reviews*” uma análise sem autoria feita sobre o curta *Electric Earthquake* e publicada na revista em 25 de junho de 1942²⁰⁰. Esse “*review*” (análise/opinião) diz – em tradução livre:

“Há uma geração mais nova seguindo pelo Superman das tirinhas e ela deve ficar entretida por essa última de suas incríveis aventuras na tela. Nesse caso ele salva a ilha de Manhattan dos estranhos terremotos elétricos causados por um cientista abaixo do mar, cujas características faciais fazem dele um Índio Americano resolvido a pegar de volta a terra para fora da qual seus antepassados foram aparentemente enganados. É uma noção engraçada. Tempo de duração – 9 min. Lançado em 05 de junho”.²⁰¹

²⁰⁰ THE ELECTRIC EARTHQUAKE. *Motion Picture Daily*, Nova York, v. 51, n.124, p.8, jun. 1942. Disponível em: <https://archive.org/details/motionpicturedai51unse_0/page/n653/mode/2up?q=>. Acesso em fevereiro de 2024.

²⁰¹ Tradução livre do texto: “There is a younger generation following for Superman of the comic strips, and it should be entertained by this latest of his amazing adventures on the screen. In this instance he saves Manhattan Island from the weird electric earthquakes visited upon it by a scientist under the sea, whose facial characteristics

Duas partes desse *review* chamaram nossa atenção e causaram certo incômodo. A primeira é “*apparently were swindled*” e a segunda é “*amusing notion*”. A palavra “*swindled*” pode ser traduzida como “enganado” ou “trapaceado” mas, a partir da definição do dicionário de Cambridge²⁰², percebemos que ela também consiste em uma expressão um pouco mais complexa que indica “trapacear/enganar alguém com a intenção de retirar desonestamente seu dinheiro (ou territórios, nesse caso)”.

Ao analisar a história da ilha de Manhattan no período de sua colonização no século XVII, Karnal menciona a centralidade das companhias de Londres e de Plymouth ao dizer que “as companhias foram organizadas por comerciantes e apresentavam todas as características de empresas capitalistas. Aqui, ao contrário da América ibérica, define-se uma colonização de empresa, não de Estado”.²⁰³ Especificamente em relação à ilha, o autor aponta:

A Companhia de Plymouth receberia as terras e o monopólio do comércio entre a região da Flórida e o rio Potomac, restando à Companhia de Londres as terras entre os atuais cabo Fear e Nova York. Separando as duas concessões havia uma região neutra, para evitar conflitos de jurisdição. Nessa área, os holandeses aproveitaram para fundar colônias, das quais a mais famosa daria origem à cidade de Nova York. Curiosamente, ao chegarem à região, os holandeses compraram a ilha de Manhattan pelo equivalente a 24 dólares em contas e bugigangas. Os vendedores, os índios canarsees, acabavam de vender ao líder holandês Peter Minuit um dos pedaços mais valorizados do mundo atual: o centro da cidade de Nova York, chamada, no século XVII, de Nova Amsterdã.²⁰⁴

Levando isso em conta, o uso da palavra “aparentemente” antes de “enganados” por parte do autor do *review* pode ser interpretado como certa minimização do processo violento de colonização das terras indígenas nos Estados Unidos. Já o uso da palavra “*amusing*”, que indica algo “engraçado” ou “divertido”, nos leva a concluir que, para o autor, a possibilidade de um indígena reivindicar a posse de suas terras, ainda mais onde se estabeleceu a maior metrópole dos Estados Unidos, é uma noção “risível”.

A devolução da ilha de Manhattan aos indígenas também fora tratada como uma ideia cômica e absurda pela animação da série *Merrie Melodies* intitulada “*Rebel Rabbit*”, lançada em 1949. No início desse curta, o personagem Pernalonga lê algumas placas de recompensa

make of him an American Indian bent on getting back the land out of which his forefathers apparently were swindled. It’s an amusing notion. Running time, 9 mins. Release, June 5”.

²⁰² SWINDLE. In: **Cambridge Dictionary**, Cambridge University Press & Assessment. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/swindle>>. Acesso em fevereiro de 2024.

²⁰³ KARNAL, Leandro. A formação da Nação. In: _____ (org.). **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2017, p. 42.

²⁰⁴ *Ibidem*, pp. 42-43.

pela caça de animais como raposas e ursos, pelos quais seriam pagos 50 e 70 dólares, respectivamente. Ao ler uma placa de recompensa pela caça de coelhos em que seria pago apenas 2 centavos por cada coelho, o personagem se revolta, vai até uma agência de serviço postal e envia a si mesmo para Washington.

Já na capital, o personagem sobe as escadas do Capitólio dos Estados Unidos, vai até a sala do comissário de jogos (“*Game Commissioner*”), sobe em sua mesa e agarra seu colarinho fazendo sua reclamação. O comissário então explica a Pernalonga que outros animais são mais perigosos e causam estragos, já os coelhos são criaturas pequenas e doces, perfeitamente inofensivas, e por isso seu valor é de 2 centavos. Pernalonga então diz que os coelhos podem ser mais detestáveis que qualquer um e sai da sala quebrando o vidro da porta.

Em seguida o personagem começa uma série de “depredações” que afetarão os Estados Unidos de várias formas, como pintar listras no obelisco de Washington, trocar as fiações elétricas da *Times Square* de Nova York, cortar o fluxo de água das Cataratas do Niágara, devolver a ilha de Manhattan aos indígenas, “cortar” o estado da Flórida e destiná-lo à América do Sul, ir ao Canal do Panamá e furtar seus “cadeados” (“*locks*”)²⁰⁵, planificar o *Grand Canyon* preenchendo-o com terra e prender várias linhas férreas com um enorme laço. Em alguns casos a animação também trazia à tela imagens de manchetes de jornal que descreviam os danos causados por Pernalonga. Por fim, o personagem consegue que a recompensa dada por ele seja de 1 milhão de dólares, mas é perseguido pelo departamento de guerra e termina preso na ilha de Alcatraz.

Dentre todas as “depredações” do personagem, a que mais nos chamou atenção foi aquela em que “Pernalonga dá Manhattan de volta aos índios” (“*BUGS GIVES MANHATTAN BACK TO INDIANS*”), conforme observamos na imagem 89.²⁰⁶ Essa sequência se inicia com um navio navegando frente aos edifícios de Manhattan, surgindo, então, a enorme manchete (com algumas de suas letras originalmente cortadas); em seguida, a manchete sai da tela e o navio e edifícios se transformam, respectivamente, em uma embarcação “indígena” e em enormes tipis (ou *tepees*- tendas cônicas características de alguns povos indígenas da América do Norte), conforme observamos na imagem 90.²⁰⁷

²⁰⁵ A palavra “lock” se refere às eclusas do Canal do Panamá, construção de extrema importância para a economia dos EUA, mas como também designa o vocábulo “cadeado”, assim, na animação foi feito um trocadilho construindo a imagem do Pernalonga segurando imensos cadeados com o canal ao fundo, sem suas eclusas.

²⁰⁶ REBEL Rabbit. Direção: Robert Mckimson. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1949. (06 min.).

²⁰⁷ *Ibidem*.



Imagem 89: “Pernalonga dá Manhattan de volta aos índios”



Imagem 90: Edifícios se tornaram tipis.



Imagem 91: Pernalonga com adereços indígenas.

O fator cômico que a animação dá a essa situação de “reconhecimento” de Manhattan como uma terra indígena não é construído apenas por ela estar entre os outros “absurdos” cometidos pelo personagem, mas pela própria continuação da sequência em que o Pernalonga, utilizando adereços indígenas (imagem 91)²⁰⁸, se dirige ao espectador e diz a frase “eles não aceitariam até que eu jogasse um conjunto de pratos”²⁰⁹, uma clara piada dos produtores da animação em relação às trocas desiguais ocorridas historicamente entre colonos e indígenas.

Os povos indígenas configuram uma parcela da sociedade nos Estados Unidos que também sofreu perseguições, segregação e apagamento nesse período entre as décadas de 1920 e 1950, e, assim como no caso das populações afro-americanas, as origens disso remontam ao colonialismo europeu iniciado nas Américas a partir do fim do século XV. Quando Aníbal Quijano disserta sobre o conceito de “colonialidade do poder”, ele coloca que a ideia de raça codificou a diferença entre conquistadores e conquistados, bem como ajudou a articular as

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Tradução livre da frase: “*They wouldn't take it until I threw in a set of dishes*”.

formas históricas do controle do trabalho, seus recursos e produtos em torno do mercado mundial e do capital.²¹⁰ De acordo com o autor,

A formação de relações sociais fundadas nessa idéia (*sic*), produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras [...]. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente (*sic*), ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população.

Com o tempo, os colonizadores codificaram como cor os traços fenotípicos dos colonizados e a assumiram como a característica emblemática da categoria racial. Essa codificação foi inicialmente estabelecida, provavelmente, na área britânico-americana. Os negros eram ali não apenas os explorados mais importantes, já que a parte principal da economia dependia de seu trabalho. Eram, sobretudo, a raça colonizada mais importante, já que os índios não formavam parte dessa sociedade colonial. Em conseqüência (*sic*), os dominantes chamaram a si mesmos de brancos.²¹¹

A colonialidade do poder descrita por Quijano pode ser percebida na história dos Estados Unidos por meio de seus mitos fundadores, que delinearão, inclusive, o conceito de “destino manifesto”. Ao descrever a relação entre indígenas e colonos no início da colonização dos Estados Unidos, Karnal menciona que as opiniões sobre os indígenas variavam, mas em maioria dos casos eram negativas, além disso, o autor destaca que, assim como ocorrido nas áreas de colonização ibérica, os indígenas que povoavam a América do Norte foram mortalmente atingidos pelas epidemias de doenças para as quais eles não tinham defesa.²¹² Os colonos ingleses, nomeados de peregrinos, promoveram também a escravização e genocídio de diversas populações indígenas, baseando-se em uma ideia de superioridade e colocando-se como povos civilizados frente aos nativos não considerados assim por eles.

No início da colonização inglesa ocorreram diversas formas de resistência indígena, como violentos ataques a aldeias e plantações de colonos, por exemplo. Karnal aponta que disso surgiram diversos tratados entre colonos e indígenas e também o início da prática de reservas indígenas²¹³. No entanto, muitos desses acordos não eram respeitados pelos colonos e é

²¹⁰ QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales**. Buenos Aires, 2005, p. 117. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em fevereiro de 2024.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² KARNAL. *op. cit.* p.59

²¹³ *Ibidem*, p. 60.

importante considerarmos também a questão religiosa ligada a esse processo. A respeito disso, Karnal pontua:

A ocupação das terras indígenas por parte dos colonos baseava-se em argumentos de ordem teológica. Os peregrinos haviam se identificado com o povo eleito que Deus conduzia a uma terra prometida. Tal como Deus dera força a Josué (na *Bíblia*) para expulsar os habitantes da terra prometida, eles acreditavam no seu direito de expulsar os que habitavam a sua Canaã. John Cotton, pastor puritano, fez vários sermões nos quais destacou a semelhança entre a nação inglesa e a luta pela terra prometida descrita no Antigo Testamento.²¹⁴

Os conflitos entre indígenas e colonos continuaram pelos séculos seguintes, mas se intensificaram bastante com a marcha para o oeste ocorrida ao longo do século XIX. A historiadora Jill Lepore considera que “cada geração de europeus e americanos que deparou com aquilo que, na metade do século XIX, passou a ser chamado de ‘problema indígena’ fracassou perante sua própria compreensão do que é justiça”²¹⁵ e um dos exemplos trazidos pela autora foi o da lei Dawes, aprovada pelo Congresso em 1887:

[...]A lei Dawes outorgava ao governo federal a autoridade para dividir terras indígenas em lotes e conceder a cidadania americana aos índios que concordassem em viver neles, renunciando às suas tribos. Ao apresentar seu projeto, o senador de Massachusetts Henry Laurens Dawes argumentou que havia chegado a hora de os indígenas escolherem entre “o extermínio e a civilização”, e ressaltou que a lei oferecia aos americanos a oportunidade de “apagar a desgraça de nossas condutas do passado” e promover os índios à condição de “seres humanos e cidadãos”.

Porém, na verdade a lei Dawes não considerava os indígenas nem como cidadãos nem como “pessoas de cor” e não levou a nada além da assimilação forçada e mais expropriações de terras nativas.²¹⁶

A desconsideração da cidadania dos nativos norte-americanos é um fator que perdurou nas produções (áudio)visuais do século XX, principalmente naquelas que os vilanizavam ou utilizavam suas etnias e expressões culturais como piadas em situações cômicas. Um exemplo dessas produções é um curta animado da *Columbia Pictures* inteiramente dedicado a fazer chiste com os nativos americanos. Na animação de 1942 intitulada “*Wacky Wigwams*” (“Tendas Malucas”)²¹⁷, dentre as várias situações construídas, a primeira que destacamos é a de um

²¹⁴ *Ibidem*, p. 59.

²¹⁵ LEPORE, Jill. **Estas Verdades**: a história da formação dos Estados Unidos. Trad. André Czarnobai e Antenor Savoldi Jr. - 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020, p. 377.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 376.

²¹⁷ O termo “*wigwam*” designa uma tenda feita por nativos americanos em formato cônico, mas coberta geralmente por grama, casca de árvores e peles de animais e com o topo arredondado, diferenciando-se, assim, dos tipis (ou *tepees*) representados na animação, os quais também eram tendas indígenas, mas com o formato cônico mais definido e revestidas apenas com peles de animais.

curandeiro indígena que faria uma dança para chover chamada “*snake dance*” (“dança da cobra”), assim, seu corpo se torna flexível e assume o formato de uma serpente (imagem 92).²¹⁸

Após isso, o indígena começa a dançar se arrastando em círculos pelo chão. A narrativa segue com outras situações, mas volta nesse curandeiro que, ainda em círculos, já abriu um buraco redondo no chão com sua dança. Outras situações envolvendo uma caça a búfalos dão sequência à animação, a qual termina voltando a esse curandeiro, que, saindo do buraco ainda mais profundo, corre em sua tenda, pega uma lata de produto para polimento de carro e passa o produto em seu carro antes de a chuva cair (imagem 93).²¹⁹



Imagem 92: Curandeiro fazendo a “*snake dance*”.



Imagem 93: Indígena polindo o seu carro.

Dentre as várias situações ocorridas no curta, destacamos outra que dialoga com as discussões sobre representações de gênero que elaboramos no capítulo 2. Nessa sequência, o narrador menciona a existência de um antigo território indígena chamado “*Cherokee strip*” (ou “faixa *Cherokee*”), mas, fazendo um trocadilho com a palavra “*strip*” (que também significa o ato de despir), a imagem se move lateralmente e aparece uma mulher indígena dançando lentamente e tirando seu vestido, deixando à mostra o maiô com que a vemos na imagem 94²²⁰, em seguida ela também tira seu maiô, mas uma mensagem na tela²²¹ não a permite ser vista totalmente nua.

A construção visual de uma mulher indígena a partir de elementos ligados ao padrão de beleza das atrizes e modelos do período também ocorre na animação “*The Land Of Fun*”, de 1941. Em uma rápida sequência desse curta, um chefe indígena dita uma carta à sua secretária.

²¹⁸ WACKY Wigwags. Direção: Alec Geiss, Frank Tashlin . Estados Unidos: Columbia Pictures, 1942. (08 min.)

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ A mensagem “*Will Dr. Schmaltz please call at the box office*” (Dr. Schmaltz, por favor, ligue na bilheteria) surge tapando toda a tela nos dois momentos em que a mulher indígena se despe. No momento em que ela ficaria totalmente nua, surge uma voz masculina irritada com a mensagem, simulando a reação de um espectador.

Nesse ponto, a animação torna cômico o fato de o indígena dizer apenas a expressão “ugh!” e sua secretária datilografar freneticamente uma mensagem. Em outro ponto, a secretária cruza suas pernas deixando seu joelho à mostra e o chefe indígena, que antes estava fumando seu cachimbo com uma expressão plácida, arregala os olhos, abre um sorriso e grita “Ooh!” (imagem 95)²²², deixando-a irritada.



Imagem 94: Mulher indígena dançando.



Imagem 95: Chefe indígena e sua secretária.

Tanto a preocupação do indígena em proteger seu carro da chuva, quanto o uso de adereços como sapatos de salto fino, roupas justas, maquiagem, entre outros, pelas mulheres indígenas, bem como a reação dos personagens masculinos a isso; podem ser interpretados como alguns exemplos do que os produtores dessas animações entendem por assimilação e veiculam isso de forma jocosa.

Em várias outras animações, as expressões artísticas e culturais de povos nativos americanos são também mobilizadas de modo cômico em situações de conflito entre personagens. Nas imagens 96 e 97 foram selecionados dois frames de Tom & Jerry em que isso ocorre, o primeiro é da animação de 1947 “*Kitty Foiled*”²²³ e o segundo é do curta de 1948 “*The Little Orphan*”.²²⁴ Já na imagem 98 foi selecionado um frame da animação do personagem Popeye, retirado do curta de 1941 intitulado “*The Mighty Navy*”.²²⁵

²²² THE land of fun, *op. cit.*

²²³ KITTYY Foiled. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1947. (07 min.).

²²⁴ THE little orphan. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1948. (07 min.).

²²⁵ THE mighty navy. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1941. (07 min.).



Imagem 96: Jerry e seu amigo em trajes indígenas.



Imagem 97: Tom simulando grito de guerra.



Imagem 98: Navios simulando dança indígena.

Em “*Kitty Foiled*”, como é comum em quase todas as narrativas dos personagens, Tom persegue Jerry, que desta vez é salvo por um passarinho que estava em sua gaiola. Jerry e o pássaro passam, então, a fugir dos ataques de Tom. Em uma rápida sequência desse curta, Jerry se “disfarça” de indígena, levando em suas costas o pássaro em um objeto que remete àquele utilizado pelos povos Navajo e que servia para levar os bebês nas costas: o *Cradleboard*. Apesar de Jerry e o pássaro usarem esses adereços e inicialmente conseguirem enganar Tom, ele percebe o disfarce usado e volta a persegui-los.

Em “*The Little Orphan*”, Jerry recebe o ratinho órfão Nibbles para um jantar do dia de ação de graças, mas como não tem comida em sua toca, eles acabam subindo em uma farta mesa de jantar. Sobre a mesa, Jerry e Nibbles pegam os chapéus e um bacamarte de dois soldadinhos de enfeite. Quando Tom percebe a presença deles, ele os segue escondido em um espanador, o qual surge depois no topo de sua cabeça em alusão a um cocar indígena. Os personagens entram em conflito usando talheres como armas e comidas e adornos da mesa como munição. Por fim, Tom é atingido por uma garrafa de espumante e lançado na direção de

um armário de porcelanas. De dentro da pilha de louças quebradas no chão, vemos sua mão erguer uma bandeira branca de trégua e, em seguida, os três se sentam à mesa para comer.

Já no curta “*The Mighty Navy*”, Popeye está em um navio militar realizando vários tipos de treinamento de guerra, mas como se atrapalha em todos, o comandante o coloca para cortar cebolas. Enquanto faz o trabalho, Popeye ouve ruídos de bombas e vai até uma escotilha ver do que se trata: vários navios inimigos circulam e atiram no navio em que ele está. Em determinado momento, esse movimento circular dos navios passa a reproduzir uma dança indígena e eles passam a “dançar”, envergando-se ao som de tambores. Ao ver isso, Popeye sobe ao deck, toma um canhão em seus braços como se fosse uma pistola e passa a atirar nos navios e aviões inimigos, conseguindo, no fim, a vitória sobre eles e o reconhecimento por isso.

Nota-se que ao menos nas duas últimas animações analisadas, o uso de elementos indígenas foi associado às partes perdedoras dos conflitos em que os personagens estavam envolvidos. Nos filmes desse período, principalmente aqueles cujas narrativas se passam no “velho oeste”, também não é incomum as cenas em que povos indígenas são os vilões, mas, em relação a anúncios de filmes que analisamos na revista *Motion Picture Daily*, em dois deles surgiu uma imagem indígena novamente ligada a situações cômicas: o índio de madeira, ou índio da charutaria (“*Cigar Store Indian*”).

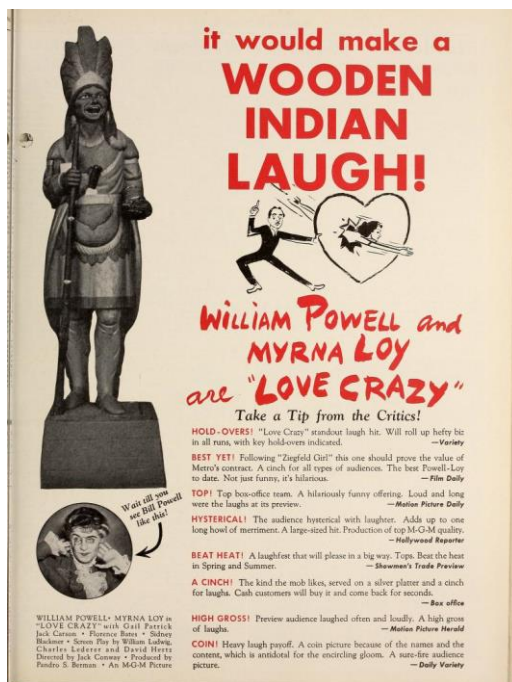


Imagem 99: Anúncio “*Love Crazy*”.



Imagem 100: Recorte do anúncio “*Love Crazy*”.

Na Imagem 99 observamos um anúncio do filme de comédia “*Love Crazy*”, de 1941, cuja frase inicial é “ele faria um ÍNDIO DE MADEIRA RIR!” (“*it would make a WOODEN INDIAN LAUGH!*”), colocada ao lado de um índio de madeira e acima de um desenho em que um homem segura um coração enquanto uma mulher passa, rompendo-o.²²⁶ Como elementos para persuadir o leitor a ir aos cinemas e ver o filme, no anúncio consta algumas das críticas que ele recebeu por diversas revistas, bem como uma pequena imagem do ator William (Bill) Powell com penteado e vestes femininas ao lado da frase onde se lê “Espere até você ver Bill Powell assim!” (*Wait till you see Bill Powell like this!*). A partir do recorte do anúncio trazido na imagem 100, percebemos a construção visual dessa estátua indígena rindo, segurando um cetro ou lança com a mão direita e com a mão esquerda estendida para frente, onde provavelmente se apoiariam os charutos associados a ela.

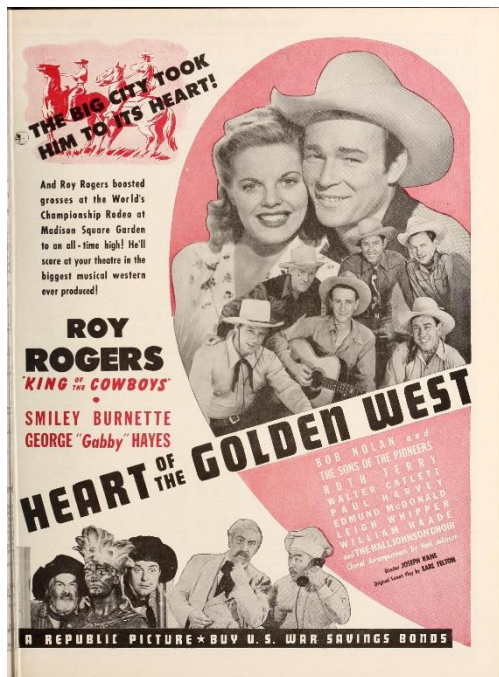


Imagem 101: Anúncio “*Heart of the Golden West*”. Imagem 102: Recorte do anúncio “*Heart of the Golden West*”.

Em um outro anúncio (imagem 101), dessa vez do filme de faroeste “*Heart Of The Golden West*”, de 1942, notamos a centralidade dos personagens brancos, especialmente dos atores Roy Rogers e Ruth Terry. Presente em uma cena em que personagens se escondem atrás

²²⁶ LOVE CRAZY. *Motion Picture Daily*, Nova York, v. 49, n.98, p.3, mai. 1941. Disponível em: <https://archive.org/details/motionpicturedai52unse_0/page/n375/mode/2up>. Acesso em fevereiro de 2024.

dela, e ligada provavelmente a um elemento cômico, vemos uma estátua do índio de madeira no canto inferior esquerdo, aproximada por meio do recorte presente na imagem 102²²⁷.

O que percebemos em relação às construções visuais de nativos americanos nas produções da indústria cultural de massa é sua íntima ligação à lógica do poder, da modernidade, da colonialidade; que veiculava narrativas onde suas expressões artísticas e religiosas eram apropriadas culturalmente e associadas a situações cômicas ou estereotipadas e colocadas como algo negativo.

Voltando especificamente às animações do Superman analisadas nos subitens 3.1 e 3.2, pudemos perceber como o personagem do vilão indígena aparece como um certo passado-fantasma a ser exorcizado, compondo uma alteridade histórica, do mesmo modo que os negros compõem uma certa alteridade cultural na animação, visto que sofrem praticamente um completo apagamento, já os únicos que são visualmente construídos não são cidadãos estadunidenses.

²²⁷ HEART OF THE GOLDEN WEST. *Motion Picture Daily*, Nova York, v. 52, n.109, p.5, dez. 1942. Disponível em: <https://archive.org/details/motionpicturedai52unse_0/page/n375/mode/2up>. Acesso em fevereiro de 2024.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos ao longo dos três capítulos dessa dissertação que, dentro do nosso recorte temporal, a construção da ideia de nação nos Estados Unidos criava e veiculava discursos de poder por meio de suas produções culturais, especialmente as (áudio)visuais. Partindo de temáticas patentes na primeira série de animações do Superman para o cinema, ao colocá-la em diálogo com outras fontes, pudemos perceber no capítulo 1 a clara defesa de um modo de vida urbano e extremamente industrializado, além de uma naturalização em relação à exploração da natureza em detrimento de toda a poluição, destruição e problemas ambientais que isso causaria.

No capítulo 2 observamos como as representações e relações de gênero eram elaboradas a partir do que era considerado desejável ou não dentro dos padrões de beleza e comportamento, majoritariamente para mulheres, mas também para homens; e como isso mantinha as profundas desigualdades de gênero no período.

Já no capítulo 3 pudemos ver como a indústria cultural de massa, por meio de suas produções, procurava excluir da formação da nação a parcela da população norte americana composta por nipo-americanos, afro-americanos e indígenas, buscando construir uma visualidade uniformizada da sociedade estadunidense composta somente por pessoas brancas, uma vez que segregava, violentava ou dizimava essas demais populações.

Os diálogos de fontes empreendidos metodologicamente na pesquisa se relacionam ao conceito de “complexos de visualidade”, ou seja, verificamos como diferentes imagens (e até textos) de suportes distintos criam, estetizam e veiculam discursos e mensagens ideológicas ligadas ao poder das classes dominantes, que separa e hierarquiza o que é considerado por elas bom ou ruim, belo ou feio, certo ou errado, desejável ou evitável e, com isso, promovendo apagamentos e ridicularizações ou elegendo inimigos a serem combatidos.

Desvelar, tecer críticas e, assim, combater esse tipo de construção excludente da realidade - propondo novas perspectivas que desafiem seu poder – foi um dos objetivos dessa pesquisa e têm sido preocupações dos estudos mais recentes das visualidades e da perspectiva decolonial. Durante a tessitura desse texto, principalmente a partir da inclusão de novas perspectivas analíticas, fontes e autores, procedemos ao aprofundamento de uma pesquisa já iniciada na graduação sobre o mesmo tema, mas também enxergamos as inúmeras possibilidades de pesquisas a serem ainda realizadas levando em contas as reflexões aqui trazidas.

FONTES

Anúncios e reviews em periódicos:

10 PERCENT WOMAN. **Motion Picture Daily**, Nova York, v. 54, n.13, p.08, jul. 1943. Disponível em: <<https://archive.org/details/motionpicturedai54unse/page/n147/mode/2up>>. Acesso em fevereiro de 2024.

APPOINTMENT FOR LOVE. **Motion Picture Daily**, Nova York, v. 50, n.80, pp. 06-07, out. 1941. Disponível em: <https://archive.org/details/motionpicturedai50unse_0/page/n139/mode/2up>. Acesso em fevereiro de 2024.

CABIN IN THE SKY. **Motion Picture Daily**, Nova York, v. 53, n.51, p.4, mar. 1943. Disponível em: <<https://archive.org/details/motionpicturedai53unse/page/n483/mode/2up>>. Acesso em fevereiro de 2024.

COVER GIRL. **Motion Picture Daily**, Nova York, v. 54, n.13, p.09, jul. 1943. Disponível em: <<https://archive.org/details/motionpicturedai54unse/page/n147/mode/2up>>. Acesso em fevereiro de 2024.

HEART OF THE GOLDEN WEST. **Motion Picture Daily**, Nova York, v. 52, n.109, p.5, dez. 1942. Disponível em: <https://archive.org/details/motionpicturedai52unse_0/page/n375/mode/2up>. Acesso em fevereiro de 2024.

KITTY FOYLE. **Motion Picture Daily**, Nova York, v. 49, n.42, p.04, mar. 1941. Disponível em: <<https://archive.org/details/motionpicturedai49unse/page/n385/mode/2up>>. Acesso em fevereiro de 2024.

LAMENT TO AN EXHIBITOR. **Motion Picture Daily**, Nova York, v. 50, n.50, pp.05-08, set. 1941. Disponível em: <<https://archive.org/details/motionpicturedai50unse/page/n469/mode/2up>>. Acesso em fevereiro de 2024.

LOVE CRAZY. **Motion Picture Daily**, Nova York, v. 49, n.98, p.3, mai. 1941. Disponível em: <https://archive.org/details/motionpicturedai52unse_0/page/n375/mode/2up>. Acesso em fevereiro de 2024.

MENACE OF THE RISING SUN. **Motion Picture Daily**, Nova York, v. 51, n.56, p.05, mar. 1942. Disponível em:

<<https://archive.org/details/motionpicturedai51unse/page/n465/mode/2up>>. Acesso em fevereiro de 2024.

OUR WIFE. **Motion Picture Daily**, Nova York, v. 50, n.30, pp.04-05, ago. 1941. Disponível em: <<https://archive.org/details/motionpicturedai50unse/page/n289/mode/2up>>. Acesso em fevereiro de 2024.

ROAD TO ZANZIBAR. **Motion Picture Daily**, Nova York, v. 49, n.81, p.3, abr. 1941. Disponível em: <https://archive.org/details/motionpicturedai49unse_0/page/n177/mode/2up>. Acesso em fevereiro de 2024.

TARZAN'S NEW YORK ADVENTURE. **Motion Picture Daily**, Nova York, v. 51, n.63, p.07, abr. 1942. Disponível em:

<https://archive.org/details/motionpicturedai51unse_0/page/n13/mode/2up?q>. Acesso em fevereiro de 2024.

THE ELECTRIC EARTHQUAKE. **Motion Picture Daily**, Nova York, v. 51, n.124, p.8, jun. 1942. Disponível em:

<https://archive.org/details/motionpicturedai51unse_0/page/n653/mode/2up?q=>>. Acesso em fevereiro de 2024.

YOU BELONG TO ME. **Motion Picture Daily**, Nova York, v. 50, n.80, pp. 10-11, out. 1941. Disponível em:

<https://archive.org/details/motionpicturedai50unse_0/page/n143/mode/2up>. Acesso em fevereiro de 2024.

Curtas-metragens animados:

ALL this and rabbit stew. Produção: Leon Schlesinger. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1941. (06 min.).

BILLION Dollar Limited. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1941. DVD (10 min.).

CASANOVA cat. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1950. (06 min.).

DESTRUCTION, Inc. Direção: Isadore Sparber. Estados Unidos: Famous Studios, 1942. DVD (08 min.).

ELECTRIC Earthquake. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1942. DVD (08 min.).

ELEVENTH Hour. Direção: Dan Gordon. Estados Unidos: Famous Studios, 1942. DVD (08 min.).

JAPOTEURS. Direção: Seymour Kneitel. Estados Unidos: Famous Studios, 1942. DVD (09 min.).

JUNGLE Drums. Direção: Dan Gordon. Estados Unidos: Famous Studios, 1943. DVD (08 min.).

KITTY Foiled. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1947. (07 min.).

MOTOR Mania. Direção: Jack Kinney. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1950. (06 min.).

MOUSE cleaning. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1948. (07 min.).

MOUSE in Manhattan. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1945. (07 min.).

PROBLEM Pappy, Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1941. (06 min.).

PUSS n' Toots. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1942. (07 min.).

QUIET! Pleeze. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1941. (06 min.).

REBEL Rabbit. Direção: Robert Mckimson. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1949. (06 min.).

SATURDAY Evening Puss. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1950. (06 min.).

SECRET Agent. Direção: Seymour Kneitel. Estados Unidos: Famous Studios, 1943. DVD (07 min.).

SHOWDOWN. Direção: Isadore Sparber. Estados Unidos: Famous Studios, 1942. DVD (08 min.).

SUPER-RABBIT. Produção: Leon Schlesinger. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1943. (08 min.).

SUPERMAN. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1941. DVD (10 min.).

THE Artic Giant. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1942. DVD (08 min.).

THE cat and the mermouse. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1949. (07 min.)

THE land of fun. Direção: Sid Marcus. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1941. (07 min.)

THE little orphan. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1948. (07 min.).

THE Mechanical Monsters. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1941. DVD (10 min.).

THE mighty navy. Direção: Dave Fleischer. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1941. (07 min.).

THE Million Dollar Cat. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1944. (07 min.).

THE Mouse Comes to Dinner. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: MGM Studios, 1945. (07 min.).

THE Mummy Strikes. Direção: Isadore Sparber. Estados Unidos: Famous Studios, 1943. DVD (07 min.).

THE New Spirit. Direção: Wilfred Jackson, Ben Sharpsteen. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1942. (07 min.).

THE Unruly Hare. Direção: Frank Tashlin. Estados Unidos: Warner Bros Pictures, 1945. (07 min.).

WACKY Wigwams. Direção: Alec Geiss, Frank Tashlin . Estados Unidos: Columbia Pictures, 1942. (08 min.).

Fotografias:

ABBOTT, Berenice. **New York at Night**. 1933. 1 fotografia. 32.7 × 26.9 cm. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/44501>>. Acesso em fevereiro de 2024.

_____. **View of Manhattan, Lower Manhattan**. Sem data. 1 fotografia. 24.7 × 19.7 cm Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/420777>>. Acesso em fevereiro de 2024.

FITZPATRICK, Laura. **Photograph of ten friends of Laura Fitzpatrick posed on and around a bench**. 1942, 1 fotografia. 7.5 × 11.6 cm. Disponível em: <https://nmaahc.si.edu/object/nmaahc_2016.72.2.3.30>. Acesso em fevereiro de 2024.

PALMER, Alfred. **Working on the horizontal stabilizer of a “Vengeance” dive bomber at the Consolidated-Vultee plant in Nashville**. 1943. 1 fotografia. 650 x 507 pixels. Disponível em: <<https://artblart.com/tag/1940s-american-photography/>>. Acesso em fevereiro de 2024.

PARKS, Gordon. **Radio Technicians' Class, Daytona Beach, Florida, 1943**. 1943, 1 fotografia. Disponível em: <<https://www.gordonparksfoundation.org/gordon-parks/photography-archive/bethune-cookman-college-1943?view=slider#2>>. Acesso em fevereiro de 2024.

STEICHEN, Edward. **Rockefeller Center**, 1932. 1 fotografia. 118.7 x 88.9 cm. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/edward-steichen/rockefeller-center-txXB72vx1wa_nXzihLbj0Q2>. Acesso em fevereiro de 2024.

Pinturas e cartazes:

HOPPER, Edward. **City Roofs**. 1932, óleo sobre tela. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/city-roofs>>. Acesso em fevereiro de 2024.

O'KEEFEE, Georgia. **East River from the Thirtieth Story of the Shelton Hotel**, 1928, óleo sobre tela. Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/georgia-o-keeffe/east-river-from-the-thirtieth-story-of-the-shelton-hotel>>. Acesso em fevereiro de 2024.

_____. **Shelton Hotel New York No1**, 1926, óleo sobre tela. Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/georgia-o-keeffe/shelton-hotel>>. Acesso em fevereiro de 2024.

HOPPER, Edward. **Office At Night**, 1940, óleo sobre tela. Disponível em <<https://www.edwardhopper.net/office-at-night.jsp>>. Acesso em fevereiro de 2024.

_____. **Tables For Ladies**, 1930, óleo sobre tela, 122.6 x 153.4 cm. Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/487695>>. Acesso em fevereiro de 2024.

LAWRENCE, Jacob. **And the migrants kept coming**. 1940-41, óleo sobre tela. Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/78550>>. Acesso em fevereiro de 2024.

_____, Jacob. **Home Chores**. 1945, óleo sobre tela. Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/jacob-lawrence/home-chores-1945>>. Acesso em fevereiro de 2024.

_____. **The Seamstress**. 1946, óleo sobre tela. Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/jacob-lawrence/the-seamstress-1946>>. Acesso em fevereiro de 2024.

PIPPIN, Horace. **Harmonizing**. 1944, óleo sobre tela, 62.2 x 77.2 cm. Disponível em <<https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/10131/>>. Acesso em fevereiro de 2024.

_____. **Interior**. 1944, óleo sobre tela. Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/horace-pippin/interior-1944>>. Acesso em fevereiro de 2024.

MILLER, J. Howard. **We Can Do It!**. 1942, cartaz, 55.88 cm x 43.18 cm. Disponível em: <https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_538122>. Acesso em fevereiro de 2024.

ROCKWELL, Norman. **Rosie The Riveter**. 1943, ilustração. Disponível em: <<https://www.nrm.org/rosie-the-riveter/>>. Acesso em fevereiro de 2024.

TRAYLOR, Bill. **Untitled (Woman with Umbrella and Man on Crutch)**. 1939, lápis e aquarela opaca sobre papelão, 43,8 x 28,6 cm. Disponível em:

<<https://americanart.si.edu/artwork/untitled-woman-umbrella-and-man-crutch-32317>>.

Acesso em fevereiro de 2024.

Sites Consultados:

CHRYSLER BUILDING, HISTORY. Disponível em:

<<https://chryslerbuilding.com/history/>>. Acesso em fevereiro de 2024.

CONWAY, Terry. Horace Pippin: An American Original. **WHYY**, Philadelphia, 28. abr.

2015. Disponível em: <<https://whyy.org/articles/horace-pippin-an-american-original/>>.

Acesso em fevereiro de 2024.

SWINDLE. In: **Cambridge Dictionary**, Cambridge University Press & Assessment.

Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/swindle>>. Acesso em fevereiro de 2024.

THE GORDON PARKS FOUNDATION, BIOGRAPHY. Disponível em:

<<https://www.gordonparksfoundation.org/gordon-parks/biography>>. Acesso em fevereiro de 2024.

TINT, Deborah. A Decade in the Life of a Brooklyn Photographer: the Laura Fitzpatrick Collection. **Brooklyn Public Library**. Nova York, 23 fev. 2023. Disponível em:

<<https://www.bklynlibrary.org/blog/2023/02/23/decade-life-brooklyn> >. Acesso em fevereiro de 2024

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história**. Obras Escolhidas. Volume I. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BRODA, Paula de Castro. *“This is our fight!”*: as animações de Hollywood utilizadas como propaganda política durante a II Guerra Mundial. Dissertação de Mestrado em História – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2017.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. 2. ed. Trad. V. Daminelli e D. Françoli. São Paulo: n-1 edições/Crocodilo, 2020.
- CHAKRABARTY, Dipesh. O Clima da História: quatro teses. Trad. Denise Bottmann, Fernanda Ligocky, et.al. In: **Sopro**, Florianópolis: Cultura e Barbárie, v. 91, 2013. Disponível em: <<https://culturaebarbarie.org/sopro/n91.html>>. Acesso em dezembro de 2023.
- CONNELL, Raewyn & MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 21(1): 241-282, jan-abr/2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014>>. Acesso em fevereiro de 2024. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100014>
- COSTA, Joaze Bernardino & GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. In: **Revista Sociedade e Estado**, v.31, n.1, jan/abr, Brasília, 2016. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100002>
- ECO, Umberto. O Mito do Superman. In: _____. **Apocalípticos e Integrados**. 2. ed. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.239-280.
- FERNANDES, Luiz; MORAIS, Marcus. In: KARNAL, Leandro (org.). **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2017, pp. 99-172.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. pp. 169-214. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

KARNAL, Leandro. A formação da Nação. In: _____ (org.). **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2017. pp. 23-98

_____. Conclusão. In: KARNAL, Leandro (org.). **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2017. pp. 277-282.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LANGER, Mark. Institutional Power and the Fleischer Studios: The Standard Production Reference. In: **Cinema Journal**, Austin, v. 30, n. 2, pp. 3-22, 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1224976?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em fevereiro de 2024. <https://doi.org/10.2307/1224976>

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA. Heloisa Buarque de (org.) **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEPORE, Jill. **Estas Verdades**: a história da formação dos Estados Unidos. Trad. André Czarnobai e Antenor Savoldi Jr. - 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020. 1072 p.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MELANDRI, Pierre. **História dos Estados Unidos desde 1865**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2000.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.32, n.94. São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt>>. Acesso em fevereiro de 2024. <https://doi.org/10.17666/329402/2017>

MIRZOEFF, Nicholas. **How to see the world**: an introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and more. New York: Basic Books, 2016.

_____. O direito a olhar. In: **ETD - Educação Temática Digital** 18(4), 745-768. Campinas, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472>>. Acesso em fevereiro de 2024. <https://doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472>

_____. Visualizing the Anthropocene. In: **Public Culture**, v.26, n.2. Durham, NC, USA: Duke University Press, 2014. <https://doi.org/10.1215/08992363-2392039>

NAME, Leonardo. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões espaciais básicas e em arquitetura. In: **Pos**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, São Paulo, 2021 v. 28, n. 52, pp. 1-12. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/176627>>. Acesso em fevereiro de 2024. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.psrevprogramapsgradarquiterurbanfauusp.2021.176627>

MOORE, Jason. O Surgimento da Natureza Barata. In: _____ (org.), **Antropoceno ou Capitaloceno?** Natureza, história e a crise do capitalismo. Trad. Antônio Xerxenesky e Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022, pp.129-186.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. **A política externa dos Estados Unidos**: continuidade ou mudança. - 2. ed.ampl.atual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

PURDY, Sean. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro (org.). **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2017. pp. 173-276.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales**. Buenos Aires, 2005, pp. 117-142. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em fevereiro de 2024.

RAIMUNDO, Roger Randerson Alves. **O cinema como propaganda de guerra**: análise da série de animações “Superman” (1941-1943). Monografia (Bacharelado e Licenciatura) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História, Uberlândia, 2017.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. In: **Domínios Da Imagem** 2(3), Londrina, 2008, pp. 65-78. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23146>>. Acesso em fevereiro de 2024.

SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco e COSTA, Eduardo Augusto (org.). **Cultura Visual e História**. - 1.ed. São Paulo: Alameda, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019. p. 1-91.