

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

Namor, Tocha Humana e Capitão América em *Marvels*:
Ao lado dos Aliados na 2ª Guerra Mundial

ELCIO EDUARDO DA SILVA

ELCIO EDUARDO DA SILVA

Namor, Tocha Humana e Capitão América em *Marvels*:
Ao lado dos Aliados na 2ª Guerra Mundial

Monografia apresentada ao curso de
graduação em História, do Instituto de
História da Universidade Federal de
Uberlândia, como exigência parcial para
obtenção do título de Bacharel em
História, sob orientação da Profa. Dra.
Karla Adriana M. Bessa.

Uberlândia, julho de 2008.

Silva, Elcio Eduardo Da. 1980.

Namor, Tocha Humana e Capitão América em *Marvels*: Ao lado dos Aliados na 2ª Guerra Mundial.

Elcio Eduardo da Silva, Uberlândia, 2008.

65 páginas.

Orientadora: Dra. Karla Adriana M. Bessa.

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia.

Palavras-chaves: super-herói, História em Quadrinhos, 2ª Guerra Mundial.

Elcio Eduardo Da Silva

Namor, Tocha Humana e Capitão América em *Marvels*:
Ao lado dos Aliados na 2ª Guerra Mundial

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Karla Adriana M. Bessa - Orientadora

Prof. Dr. Guilherme Amaral Luz

Prof. Ms. Fábio Piva Pacheco

Agradecimentos

A todos que contribuíram mais diretamente, de um jeito ou de outro: Aos meus pais, que me forneceram o que precisava, sem os quais seria impossível. Ao meu irmão, que me forneceu uma bagagem de História em Quadrinhos. À profa. Dra. Karla Adriana M. Bessa, que aceitou me orientar e orientou ao sugestionar, corrigir e indicar mais possibilidades. E à ladainha produtiva sobre guerras, que tive com os meus camaradas “Sgt. Jesus e seu fiel escudeiro Timóteo”.

Dedicação

À utopia Ludimila, ao infante Kauã, à estrutura amiga mais próxima da vivência – ao José e a Sandra, ao Edson, a Rejane e o Luciano, a Gislane e o Douglas, a Rosilane, ao tio Nardélio e seu núcleo familiar, e aos meus demais amigos, como o Geraldo, etc.

Como a escrita científica é repetição em forma, e é do outro lado que esta a beleza na mágica e criadora escrita artística (amadora, informal, solta, livre e sem obrigação), também dedico ao meu esforço a este mediano produto de neurônios maus acomodados. Foi tarefa exigente, dado a minha preguiça às exigências e formalidades da escrita científica (a qual no fim fiz um arremedo). Por isso deixe-me dedicar, por mais que não deva, porque basta ver o resultado no texto (mesmo através de orientações e correções dedicadas da Profa. Karla) para saber que minha birra predominou nas frestas.

Tanta dedicação obviamente não enaltece o produto. Mas é planejamento que não me oferece mais linhas que me dá esta oportunidade para escrever as primeiras das últimas.

Quase estava esquecendo...Por mais que falar isso é impingir como eles, é com o carinho frio do aço que dedico às opressões dissimuladas e às explícitas.

Os animais da Itália possuem cada um sua toca, seu abrigo, seu refugio. No entanto, os homens que combatem e morrem pela Itália estão a mercê do ar e da luz e nada mais: sem lar, sem casa, erram com suas mulheres e crianças. Os generais mentem aos soldados quando, na hora de combate, os exortam a defender contra o inimigo suas tumbas e seus lugares de culto, pois nenhum destes romanos possui nem altar de família, nem sepultura de ancestral. *É para o luxo e enriquecimento de outrem que combatem e morrem tais pretensos senhores do mundo, que não possuem sequer um torrão de terra.*¹

¹ PLUTARCO, Tibério Graco, IX, 4. apud. PINSKY, Jaime. **100 Textos de História Antiga**. 2ª ed. São Paulo: Global Editora, 1980, p. 20.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1. <i>Marvels</i> em Histórias em Quadrinhos.....	14
Capítulo 2. A transformação de Namor e Tocha Humana na consideração ordeira.....	29
Capítulo 3. Ordem e filantropia. Capitão América, Namor e Tocha Humana em <i>Marvels</i> , ao lado dos Aliados na 2ª Guerra Mundial.....	47
Considerações Finais.....	59
Fontes.....	62
Referências Bibliográficas.....	63

Lista das ilustrações

FIGURA 1 – Capa de Marvels, edição de 2005.....	13
FIGURA 2 – Capa de Captain America # 1.....	22
FIGURA 3 – Capa de Marvel Comics # 4.....	23
FIGURA 4 – Capa de Marvel Comics # 32.....	24
FIGURA 5 – Capa de Capitain America # 13.....	25
FIGURA 6 – Página 30 de Marvels.....	31
FIGURA 7 – Página 38 de Marvels.....	32
FIGURA 8 – Página 50 de Marvels.....	38
FIGURA 9 – Página 51 de Marvels.....	39
FIGURA 10 – Página 47 de Marvels.....	40

Resumo

Falar sobre o primeiro capítulo de *Marvels* é dizer que este capítulo se inspira na produção de Histórias em Quadrinhos da primeira metade da década de 1940. Na qual, feita no momento da 2ª Guerra mundial, se ilustrava a luta dos personagens Namor, Tocha Humana e Capitão América contra o Eixo. Em um processo imagético que nos traz tais super-heróis engajados à ordem hegemônica de países com discurso liberal democrata sobre o mundo, quando ameaçada pelo expansionismo do Eixo.

Marvels resgata essa noção na década de 1990 e no início do séc. XXI. Mas em um contexto no qual momentaneamente se firmou a hegemonia capitalista com a forma liberal democrata.

É nessa relação contextual presente-passado que *Marvels* é analisada nesta pesquisa. Que coloca em destaque o apreço do super-herói à uma determinada ordem hegemônica e seu discurso de salvamento do mundo. Discurso que influenciará na arte de *Marvels* as expressões “forças da liberdade e da justiça” e “o lado dos anjos” quando falar dos Aliados no conflito da 2ª Guerra. O que nos traz a possibilidade de pensar a imprudência de se associar o ideal humanitário do super-herói típico das Histórias em Quadrinhos com uma postura hegemônica, mesmo entendendo que também outra característica do super-herói típico além do humanitarismo é ser a favor de uma ordem.

Introdução

Esta pesquisa tem a intenção de examinar o primeiro capítulo de *Marvels*, revista de História em Quadrinhos editada no Brasil primeiramente na década de 1990, e reeditada em 2005. Tem uma arte que reinventa o tema de produções de HQs¹ da primeira metade da década de 1940. Quando estas estavam engajadas com a ótica norte-americana sobre a situação do decorrer da 2ª Guerra Mundial (1939-45), no que se refere a entrada dos EUA na guerra com seu discurso de salvamento do mundo contra a expansão do Eixo. Essa monografia parte desse recorte para refletir com a arte em *Marvels*, na qual são situados os super-heróis Namor, o Tocha Humana original e o mais conhecido Capitão América, estes lutando pelos Aliados contra o Eixo.²

Tenciono relacionar presente-passado compreendendo que *Marvels*, da década de 1990, recorre ao tema vislumbrado utilizado pelas já ditas produções HQ passadas feitas na primeira metade da década de 1940 em pleno momento de guerra. Relação que por outro lado exige situar *Marvels* como uma visão de uma arte recente que se constitui referenciada no passado contextual de outra arte.

Para estabelecer esta relação é necessário situar contextos diferentes, bélicos (1939-1945) e não bélicos (anos 1990), com relação a ameaça à ordem hegemônica liberal democrata no primeiro momento, para o segundo momento com provisório triunfo desta referência liberal democrata sobre o mundo, ambas as situações contextuais representadas principalmente pela potência estadunidense como baluarte liberal democrata.

Ao apontar o clichê de interesses hegemônicos internacionais como uma realidade, principalmente na contemporaneidade na qual situações locais têm repercussões internacionais, remeto que, entre outras coisas, *Marvels* trata do alinhamento imagético dos super-heróis em um dos lados combatentes de um período de

¹ Sigla de Histórias em Quadrinhos, no singular HQ (História em Quadrinho). Trata-se da nona arte, que apresenta ao mesmo tempo a narração escrita acompanhada de imagens gráficas. Entre outras designações são também chamadas de bandas desenhadas, comix, arte seqüencial, ou mais popularmente no Brasil como gibis.

² Segundo M. Moretti, é na revista HQ *Marvel Comics 1*, publicada nos EUA em 1939, que há a estréia de Namor. Mas o personagem que estampa a capa é do Tocha Humana. (MORETTI, Marcos. “O mutante original da Marvel”. In: *Wizmania*, nº 52. São Paulo: Panini Comics, 2008, p. 57). Já o Capitão América, que segundo L. Trindade foi criado em 1941, possuiu na ocasião revista própria, a *Capitain America*. (SIMON, Joe. Apud. TRINDADE, Levi. “O Crepúsculo de Uma Lenda”. In: *Wizmania*, n. 44. São Paulo: Panini comics, maio de 2007, p. 14).

conflito ou disputa hegemônica na 2ª Guerra mundial. Eles alinham-se imagetivamente à ótica de países com discurso liberal democrata contra a expansão mais explicitamente agressiva da Alemanha nazista e do Japão nacional-militarista.

Para começar a problemática de se associar imagetivamente na arte os super-heróis da ficção com um partido em um conflito, a finalidade do capítulo 1 é primeiro situar História em Quadrinhos e especificar dentre esta arte o gênero super-herói. Do qual *Marvels* faz parte.

Este capítulo também traz a discussão da hegemonia semeada no social, que influência os valores contidos nas obras. R. Williams serve como abertura geral à proposta, por trabalhar o conceito de hegemonia na contemporaneidade e o artista sobre ela.

Sobre o conceito de hegemonia, além do aspecto de hegemonia social tratado primeiramente por A. Gramsci, como aponta R. Williams em *Marxismo e Literatura*, o conceito de hegemonia empregado na monografia será amplo, pois além da relação de hegemonia de classes visto em Gramsci e Williams, hegemonia vai servir para situar interesses político-econômicos estratégicos internacionais, quando eu falar sobre relação entre países. Em *Marxismo e Literatura*, R. Williams fala sobre os dois tipos de hegemonia, que não se excluem, pelo contrário, se enriquecem:

*“A definição tradicional de ‘hegemonia’ é poder ou domínio político, especialmente nas relações entre Estados. O marxismo ampliou essa definição para as relações entre as classes sociais, especialmente a definições de uma classe dominante. ‘Hegemonia’ adquiriu então outro significação na obra de Antonio Gramsci”.*¹

Também como abertura para situar *Marvels*, como Umberto Eco fala especificamente das Histórias em Quadrinhos de super-heróis e valores contido nelas, Eco é vislumbrado no capítulo 1 e em outros.

A partir da revista *Marvels*, além de outras qualidades busquei situar duas características dos super-heróis típicos. Serem alinhados a ordem e serem humanitários. Na primeira, Namor e Tocha sendo dignificados como super-heróis quando lutando pelos aliados, contrastando com o momento anterior da trama no qual eles eram marginais/monstros superpoderosos por não se aliarem a um poder instituído (isto no capítulo 2). Já no humanitarismo do super-herói, a tentei problematiza-la como imprudente quando associada a uma coligação combatente da realidade. Imprudente por

¹ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 111.

constatar o entendimento de uma bibliografia que vê o embate hegemônico como um dos ingredientes da 2ª Guerra Mundial.

Então, “as forças da justiça e da liberdade” ou o “lado dos anjos”, presente em *Marvels*, expressões em parte inspiradas na realidade do discurso estadunidense de “salvar o mundo”, forneceu elemento a ser pensado.

Na imprudência de se associar imagetivamente o ideal filantrópico típico do super-herói com forças combatentes que não a tem. Claro que a arte já se explica por si, a questão aqui é ajudar a descobrir a cortina problemática que nos confunde quando não separamos o joio do trigo. Separar a sinceridade do ideal filantrópico do super-herói do discurso de um partido hegemônico.

Por isso que me situei sobre a conjuntura desta guerra trazendo vários autores da coletânea atualizada sobre ela em *Segunda Guerra Mundial. Um balanço histórico*¹. Como também a importância de *Era dos Extremos*,² de E. Hobsbawn.

Antes de entrar no capítulo 1, é necessário ver que a pesquisa pela disciplina de História aparentemente pouco se debateu sobre as Histórias em Quadrinhos. Há apenas apontamentos, como os breves de M. Vovelle em *Imagens e Imaginário na História*.³ Pelo contrário, foi a pesquisa no âmbito da sociologia analisando os meios de comunicação e arte que mais debateu sobre este campo de pesquisa. Aí, U. Eco, em *Apocalípticos e Integrados*,⁴ foi fundamental, por fornecer elementos básicos de análise da História em Quadrinhos, dos quais alguns continuam atuais, como a relação super-herói/ordem.

Por fim, ao entender que as histórias em quadrinhos são constituídas pela forma simultânea de textos e imagens gráficas, por conveniência de não se estender o trabalho por um rumo que não interesse neste momento de pesquisa monográfica, o recorte privilegiado foi a análise do conteúdo narrativo da revista *Marvels*, e menos o desenho e a imagem gráfica.

¹ COGGIOLA, Osvaldo (org.). **Segunda Guerra Mundial: Um Balanço Histórico**. São Paulo: Xamã, USP, 1995.

² HOBBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos. O breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.

³ VOVELLE, Michel. **Imagens e Imaginário na História. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX**. São Paulo: Ática, 1997.

⁴ ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FIGURA 1 – Capa de Marvels, edição de 2005.



FONTE: BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. **Marvels: Edição de 10º Aniversário**. São Paulo: Ed. Panini Comics, 2005.

NOTA: O primeiro capítulo a disposição da pesquisa é ilustrado pelo primeiro quadro desta capa, no qual aparece o Tocha Humana original. Os outros quadros indicam outros capítulos, outras temáticas e outros heróis protagonistas. Então, quando apontar *Marvels* falo é do primeiro capítulo.

Capítulo 1. *Marvels* em História em Quadrinhos

As Histórias em Quadrinhos, mídia relativamente “barata e de grande alcance de público”,¹ são “um dos mais difundidos meios de fabulação visual e popular do planeta[...] [e] hoje também são produzidas por adultos e para adultos”.² Nelas há diferentes criações para públicos diversos,³ ao possibilitar “espaço suficiente na imaginação de criadores e leitores para que haja quadrinhos de todo tipo”.⁴

Mas primeiramente a sua grande publicidade no séc. XX ocorreu quando “o mundo ocidental, logo antes, mas, sobretudo, depois da 2ª Guerra Mundial, assistiu a explosão norte-americana de publicações populares de HQs. Os diversos públicos, expostos às HQs, manifestaram desejo não apenas de ler mais gibis e páginas dominicais, mas de também fazê-los.”⁵ Assim, os quadrinhos de super-heróis eram lidos em massa por adultos nos EUA, mesmo antes de Umberto Eco destacar isso na década de 70.⁶

No Brasil, foi principalmente a partir da década de 60, que “os personagens [da editora] Marvel, [então] predominantemente super-heróis e super-vilões, chegaram ao Brasil pouco anos depois de terem sido criados, e desde então são muito populares aqui.”⁷

Expandem-se facilmente, pois além de relativa facilidade de aquisição, é uma literatura popular por possuir comunicação fácil através de imagens que ilustram os textos. Até testes “demonstraram que a informação quando transformada em história em quadrinhos era apreendida num tempo assustadoramente pequeno.”⁸

Eis a situação das HQs na contemporaneidade, na qual adquire grande expansão. Pois, ao entender que articulações parecidas com os quadrinhos como forma de

¹ PATATI, Carlos; BRAGA, Flavio. **Almanaque dos Quadrinhos. 100 anos de uma mídia popular.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p.12.

² Ibidem, p. 9.

³ Ibidem, p. 12.

⁴ Ibidem, p. 23.

⁵ Ibidem, p. 180.

⁶ ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados.** 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 244.

⁷ PATATI, Carlos; BRAGA, Flavio. Op. Cit, p. 196.

⁸ KLAWA, Laonte & COHEN, Haron. “Os quadrinhos e a comunicação de massa”. In: MOYA, Álvaro de (org.). **Shazam!** 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 113.

comunicação existia desde as pinturas nas cavernas, só com a contemporaneidade os meios expandem as HQs.

E ao entender que a imprensa escrita, o cinema, as Histórias em Quadrinhos são reservatórios mitológicos de nossa sociedade,¹ nos é mostrado que além do arte como fruição estética e entretenimento, ao historiador é fornecido a possibilidade de analisar valores contidos na obra. Não poucas vezes hegemônicos, pois são estes bastante recorrentes.

Em outras palavras, a imagética em mitos e símbolos contidas nos quadrinhos encontram apreço junto aos leitores. Porque todas as sociedades possuem símbolos, no mínimo muitas vezes afeitos à ordem.

Então, pela existência de valores não poucas vezes hegemônicos numa brecha ou outra das Histórias em Quadrinhos de super-heróis, R. Williams com o trabalhado conceito de hegemonia social é proveitoso a essa discussão para situar arte e valores.

Segundo R. Williams, o conceito de hegemonia “não exclui, é claro, os significados, valores e crenças formais e articulados, que uma classe dominante desenvolve e propaga.” Mas vai além disso, pois, a hegemonia é

“então não apenas o nível articulado superior de ‘ideologia’, nem são as suas formas de controle apenas as vistas habitualmente como ‘manipulação’ ou ‘doutrinação’. É todo um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo [...] Em outras palavras, é no sentido mais forte uma ‘cultura’, mas uma cultura que tem também de ser considerada como domínio e subordinação vividos de determinadas classes [...] suas formas de domínio e subordinação [do conceito hegemonia] correspondem muito mais de perto aos processos normais da organização social e controle nas sociedades desenvolvidas do que as projeções mais familiares da idéia de uma classe dominante, e que se baseiam habitualmente em fases históricas muito anteriores e mais simples. Pode falar, por exemplo, às realidades da democracia eleitoral, ou a significativas áreas modernas de ‘lazer’ e ‘vida privada’. Mais especificamente e mais ativamente do que as idéias mais antigas de domínio, com suas explicações triviais de simples ‘manipulação’, ‘corrupção’ e ‘traição’.”²

Assim, na complexidade da contemporaneidade, o uso do conceito de hegemonia social tem melhor precisão em problematizar a arte na contemporaneidade, porque este autor também situa a arte nesta situação, na qual não recusa a influência da

¹ MOYA, Álvaro de. “Era uma vez o menino amarelo”. In: _____ (org.). Op. Cit, p. 91.

² WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 113.

hegemonia com seus correlatos valores na arte, mas também não a vê como determinante e única na constituição da arte.

Isso é entendido quando esse conceito de hegemonia abriga também a concepção na qual a cultura e política alternativa podem ser controladas, transformadas ou incorporadas pela hegemonia.¹ Daí se entende duas proposições; na primeira existe cultura/política alternativa. Na segunda, a hegemonia pode adaptar a seu modo a cultura/política alternativa.

Logo, a influência de valores pode fazer com que um personagem ordeiro seja criado, ou personagens não ordeiros podem ser apropriados ou adaptados à imagética do ordenamento social no qual o artista se insere. O que em frente ilustrarei com os personagens tidos no primeiro capítulo em *Marvels*.

Também, o entendimento de U. Eco sobre a influência indireta da ordem social sobre as HQs se coaduna com a hegemonia de R. Williams, à medida que por caminhos diferentes elas aludem a influência de valores sociais sobre os artistas e as obra.

Para chegar a constatação de símbolos² nas imagens da arte na modernidade, Eco fala sobre a substituição de símbolos colocados diretamente pela instituição da Igreja do medievo por símbolos subjetivos do artista na arte na modernidade.³

Nesses conformes, também constatados em minha pesquisa, os valores não são colocados com a influência direta das instituições (forma mais aparente da ordem social). Sim os valores hegemônicos estão presentes num grau ou outro na arte, no artista que por sua vez está inserido na coletividade de uma conjuntura peculiar, que possui valores.

Mas como tal identificação a valores na criação artística “incôscia”, do artista, bebe indiretamente da hegemonia de uma pedagogia paternalista “côscia”, a ordem ainda persuade de forma oculta sobre a obra.⁴

¹ WILLIAMS, Raymond, Op. Cit, p. 116.

² Neste trecho, entendidos entre outras coisas como valores.

³ ECO, Umberto. Op. Cit, pp. 240, 241.

⁴ Eco, ao falar como lida com as imagens na sociedade de massa, alude às exigências incôscias (do artista) e côscias (de valores da ordem) sobre a imagem carregada de símbolos/valores em relação a hegemonia. Também, diante das imagens acha necessário processar uma “*desmistificação*”, que consiste em identificar *o que esta por trás da imagem*, e, portanto, não só as exigências incôscias que a promoveram como também as exigências côscias de uma pedagogia paternalista, de uma persuasão oculta”. (ECO, Umberto. Op. Cit, p. 243).

Então, ao situar isso em meu objeto que é a luta dos super-heróis contra o Eixo, quando A. de Moya fala que na 2ª Guerra Mundial o presidente estadunidense F. D. Roosevelt mobilizou os super-heróis para se aliarem aos Aliados,¹ não interpreto este apontamento como se em termos gerais houvesse intervenção direta do poder das autoridades políticas junto às editoras. Porque sobre esse tema escolhido, observou-se com a pesquisa que foi o artista como termômetro de seu tempo,² dos valores de um tempo, que confeccionou a arte sob influência indireta de uma visão hegemônica de um dos lados em um conflito internacional.

Então quando Eco fala que

*“A estória em quadrinhos é um produto industrial, encomendado de cima, funciona segundo todas as mecânicas da persuasão oculta, supõe no fruidor uma atitude de evasão que estimula imediatamente as veleidades paternalistas dos comitentes [...] a estória em quadrinhos, na maioria dos casos, reflete a implícita pedagogia de um sistema e funciona como reforçadora dos mitos e valores vigentes”.*³ (grifo meu)

Aqui se entenderá como influência de valores sociais hegemônicos sobre o artista, dado a observação dos elementos apontados por U. Eco citados anteriormente, como valores “incôscios” no artista, na obra.

Por outro lado, há que também relativizar que atualmente as HQs de super-heróis não são tão somente “um produto industrial, encomendado de cima”, como já aludia U. Eco se referenciando à maioria das produções até o período de *Apocalípticos e Integrados* em 1976 (mas insinuando também a heterogeneidade das HQ's, ao entender que não há somente HQs sistemáticas. O que se constata que mesmo na década de 60 já havia os HQs *underground*⁴).

Pois mesmo com vários quadrinhos de super-heróis se trouxe novidades críticas principalmente a partir da década de 80. Segundo Chris B. Natal, a partir de meados dos

¹ MOYA, Álvaro de. “Era uma vez o menino amarelo”. In: _____. (org.). Op. Cit, p. 66.

² Embora N. Sevcenko fala sobre a ótica do literato e suas criações na primeira República no Brasil da passagem do séc. XIX ao XX, sua metodologia orienta no ponto em que ele situa o artista e a obra como um termômetro de uma conjuntura. Quando o artista está “a procura da sintonia com as pulsações mais íntimas dos membros da comunidade subjacente; a procura de vibrar na mesma cadência dos seus desejos, das emoções, dos seus temores. É desse manancial que a literatura, se nutre, aí sorvendo toda a sua significação e validade.” (SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ª ed. São Paulo: Cia das letras, 2003, p. 301).

³ ECO, op. Cit. p. 282.

⁴ Nas HQs, *underground* designa o movimento de natureza questionadora da sociedade norte-americana produzido principalmente na década de 1960, com trabalhos de Robert Crumb, S. Clay Wilson, Gilbert Shelton, Spain Rodriguez, entre outros, que inicialmente expandiam suas criações independentes de editoras. (PATATI, Carlos; BRAGA, Flavio. Op. Cit, p.7.)

anos 80 houve “influências qualitativas e quantitativas”¹ nas HQs de super-herói a partir da inovação criativa e crítica de autores como Alan Moore e Frank Miller, mesmo quando trabalhavam em grandes editoras nos anos 80:

“Séries de roteiro mais profundo, psicológico e intrincado surgem na Europa e EUA, dando uma opção para os não-apreciadores de super-heróis, e os que até não são contra eles, mas ao menos gostam de variar sua leitura ocasionalmente.

*Assim, a narração iconográfica adulta muito deve a dois autores, em meados da década de 80: o inglês Alan Moore e o americano Frank Miller.”*²

Então, a partir daí “a quantidade de quadrinhos adultos [interligados implicitamente pelo autor aos HQs de super-heróis] de qualidade lançados no Brasil cresceu muito após 1985 e os primeiros lançamentos deste novo levante, guiados principalmente pelas obras de Miller e Moore”.³ Além disso, eu como leitor também constato a relativa inovação cognitiva e crítica em HQs de super-heróis principalmente da década de 80 até agora.

Portanto, novidades críticas aumentaram em algumas produções HQs de super-heróis, através da participação do artista, como também alude o escritor Alan Moore:

*“Com muito raras e honrosas exceções, a maioria do material de criação própria produzido pelas editoras independentes quase não se distingue da produção corrente que o precedeu [de editoras não independentes]. Me parece que isso demonstra que o problema não é, a princípio, de condições de trabalho ou de incentivo; o problema é de criatividade, e é num nível criativo básico que ele poderá ser resolvido. Não acho que esta solução virá sem uma melhoria drástica do padrão de se escrever para os quadrinhos, uma vez que, como disse no começo, o escritor é o estopim de todo o processo criativo.”*⁴

Conforme Moore, o poder de criação ou a influência no trabalho estaria mais nos escritores. Então, o “quase” em “a maioria do material de criação própria produzido pelas editoras independentes quase não se distingue da produção corrente que o precedeu”, nos indicia certa influência das companhias ao resultado do que seja criado.

¹ NATAL, Chris B. **Literatura Visual: Influências qualitativas e quantitativas de Moore e Miller no quadrinho adulto publicado no Brasil**. INTERCOM: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Salvador/BA, 2002. pp. 1-15. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1904/19049>>. Acesso em: 6 jan. 2007.

² Ibidem, p. 7.

³ Ibidem, p. 13.

⁴ MOORE, Alan. **Como Escrever Estórias em Quadrinhos**. Publicado originalmente em The Comics Journal nº119 (Janeiro de 1988), 120 (Março de 1988) e 121 (Abril de 1988). Disponível em: <<http://www.esnips.com/doc/8576ff7b-9934-441c-9ee2-4ec4c3659597/Alan-Moore---Como-Escrever-Est%C3%B3rias-em-Quadrinhos>>. Acesso em: 13 mar. 2008, p. 4.

Então, diante da complexidade da influência das editoras de um lado e a dos artistas de outro lado, ao meu ver o resultado final na obra deve ser entendido como o produto final decorrente do embate entre as potencialidades e posições do escritor e o grau de condições dadas pelas editoras (as não independentes) para em cada produção particular.

A potencialidade e limite do artista no séc. XX até agora também são retratados por Williams:

*“Seria um erro ignorar a importância de obras e idéias que, embora claramente afetadas pelos limites e pressões hegemônicas, são pelo menos em parte rompimentos significativos em relação a estes, e que podem em parte ser neutralizados, reduzidos ou incorporados, mas que, em seus elementos mais ativos, surgem como independentes e originais.”*¹

Assim, tais indícios denotam a referência do artista na obra, mesmo nas típicas HQs de super-heróis, nas quais tende uma característica ordeira, sobre os feitos e crenças do super-herói moral e eticamente virtuoso.

Além disso, essa discussão foi tomada para recusar a noção de homogeneidade nas HQs, e mesmo dentro dos gêneros desta arte. Pois, mesmo no gênero super-heróis há produções como *Marvels* que denotam a imagética hegemônica de forma sutil (em comparação as produções mais valorativamente explícitas feitas no momento quente do contexto da 2ª Guerra Mundial). Mas apesar de sua sutileza, *Marvels* é situada como ordeira, diferente das produções de super-heróis vislumbradas anteriormente sob a criação de A. Moore, entre outros.²

Afinal, agora falando da especificidade de *Marvels*³, esta é uma obra publicada primeiramente na década de 1990 tanto nos EUA como no Brasil. No primeiro capítulo

¹ WILLIAMS, Raymond. Op. Cit, p. 117.

² Como são artificiais as delimitações que situam em que gênero está uma obra de arte, como se nela não houvesse diferentes elementos, aqui faço essa delimitação para melhor situar. Sobre definição, WANDERLEY, Jorge. Literatura. In: JOBIM, J. L. (org.) **Palavras da Crítica. Tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 253.

³ Esse título é plural de marvel, que significa em inglês maravilha, prodígio, etc. Na obra *Marvels*, este termo em parte se explica pela aparição de seres superpoderosos, neste sentido “maravilhas”, que fazem proezas aos olhos das pessoas comuns sem super-poderes. Por outro lado, também se explica por relacionar a editora estadunidense *Marvel Comics* atual que substituiu sua matriz antiga da década de 1940, chamada editora *Timely*. Esta, que segundo um dos grandes co-criadores da *Marvel Comics*, Stan Lee, lançou as bases dos super-heróis mais antigos da editora *Marvels Comics*. (LEE, Stan. “É inacreditável”. In: BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. Op. Cit, p. 6).

deste gibi,¹ aborda-se o aparecimento de três dos mais antigos super-heróis da editora *Marvel Comics*: o Tocha Humana original, o Príncipe Submarino também chamado Namor, e o Capitão América.

Neste capítulo de *Marvels* é feito um balanço do surgimento desses três superseres que apareceram primeiramente próximos e no período da 2ª Guerra. Publicados primeiramente pela editora *Timely* (que veio depois se tornar a editora *Marvel Comics*) por volta do início da década de 1940.²

Neste balanço é possível firmar duas colocações. Uma artística e outra contextual. Na artística pode-se entender esse balanço como uma reinvenção do passado recente (década de 1990) ao passado comparativamente mais distante (década de 1940), no que se refere a temática ficcional da luta dos super-heróis alinhados aos Aliados contra as forças do Eixo.³ E logicamente, a retomada de tal tema por contextos diferentes direciona que *Marvels* além de repetir este tema, o faz interpretando o passado em 1940.

O que *Marvels* faz é uma reinvenção deste tema porque não há como simplesmente imitar uma obra. Porque, firmando a situação contextual particular exigida pela historicidade, períodos históricos diferentes remetem que um mesmo objeto artístico com a mesma intenção criativa básica sofrerá resultados diferentes, sofrerá continuidades e rupturas.

Isso em decorrência do artista e da própria conjuntura cultural e econômica-política que o artista se situa. Por exemplo, neste tema, há a diferença em grau da primeira metade dos anos 1940 (no que se refere a período de guerra com vultos mais explicitamente mundiais, e sua influência numa arte feita em pleno desenrolar dos acontecimentos), para a década de 1990 (período sem esse vulto de influência mais aparente, ainda que haja outras guerras e sua influência). E ao mesmo tempo neste tema há a continuidade imagética essencial proporcionada pelo discurso da supremacia

¹ BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. “Marvels: Livro um: A era das maravilhas” In: **Marvels: Edição de 10º Aniversário**. São Paulo: Ed. Panini Comics, 2005, pp. 9-67.

² PATATI, Carlos; BRAGA, Flavio. Op. Cit, p. 81.

³ Entendido pelo consenso historiográfico, a coalizão dos Aliados foi entendida pela composição de suas potências principais com a União Soviética, EUA e Inglaterra, junto com países secundários no esforço de conter a expansão do Eixo, como o Canadá, e o Brasil, este último que pela FEB (Força Expedicionária Brasileira) forneceu efetivo militar para combater na Itália. Já o Eixo era composto por três potências principais, a Alemanha, a Itália, e o Japão, mais satélites da Alemanha nazista, como a Hungria, a Romênia e a Bulgária, que por meio de acordos militares e econômicos faziam parte da área de influência alemã. cf. TOTA, Pedro. “Segunda guerra Mundial”. In: MAGNOLI, Demétrio(org). **História das Guerras**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 368.

internacional liberal democrata, ora num momento de conflito no qual tal hegemonia se sente ameaçada, na 2ª Guerra Mundial (1939-1945), ora numa hegemonia pelo menos provisoriamente firmada por ela, no pós-guerra até pelo menos o fim do séc. XX e início do XXI.

É possível constatar isso no início na década de 1940. Ao ver a convergência entre as análises de fontes bibliográficas, depoimento e imagens, que nos trazem que uma considerável parte das criações e aventuras dos super-heróis ao menos criadas nos EUA estavam sintonizadas com a ótica estadunidense. Quando os artistas se inspiravam no conflito mundial da 2ª guerra para a criação ora de personagens, ora de aventuras.

M. Vovelle fala da super-heroína Mulher Maravilha, versão feminina dessa mobilização, que encarnou na década de 1940 a imagem liberal democrata contra o perigo do Eixo, contra o qual pela visão falocrática ela combatia “como um homem”.¹ Também destacando esse engajamento imagético, A. de Moya, em 1977, antes de *Marvels* retomar este tema na década de 1990, já lembrava da mesma situação ocorrida no início da década de 1940 que se repetiu em *Marvels*; a de que mesmo Namor, motivadamente hostil a toda espécie humana, se ingressou na luta ao lado dos Aliados.²

Também, mais próximo aos super-heróis de *Marvels* e situando os artistas criando em torno do véu de engajamento dos heróis na 2ª guerra, diz Patati & Braga que:

“Desde o inicio dos anos 40, atuava no mercado uma dupla de criação de super-heróis e quadrinhos ‘realistas’ em geral que durante anos teve influência mais ampla e duradoura. A dupla, formada pelos desenhistas roteiristas Jack Kirby e Joe Simon, donos de traços vigorosos e imaginação ousada, deixou marca indelével [...] O Capitão América nasceu em 1941. Num lance ousado para a época, estrelava o seu próprio gibi [...] aparecia esmurrando com vontade a cara de ninguém menos que Adolf Hitler! Capitão America era um gibi da Timely, a mesma editora que publicava Namor e O Tocha Humana, entre outros, e o gibi do Capitão, refletindo e influenciando no clima da época, logo se tornou seu principal título[...] Nove meses após sua estréia aconteceu o ataque japonês a Pearl Harbor. O Capitão america participaria ativamente da criação do clima pela entrada dos EUA na 2ª Guerra.

[...]

Seu sucesso [...] não se deu só porque ‘público estava pronto para aquilo’. A dinâmica criativa de Simon & Kirby era explosiva. Nas mãos de Kirby, sob a entusiasmada e muito desfraldada bandeira do Capitão America, o combate a bandidos nazistas, italianos e japoneses foi implacável e sensacionalmente

¹ VOVELLE, Michel. **Imagens e Imaginário na História. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX.** São Paulo: Ática, 1997, pp. 397-401.

² MOYA, Álvaro de. “Era uma vez o menino amarelo”. In: _____ (org.). Op. Cit, p. 66.

realizado. Era propaganda, um trabalho 'a quente'[...] E havia um imenso público para essa fórmula. Leitores que pouco depois se alistariam e combateriam numa guerra mundial.”¹

Também, as figuras seguintes apontam aos super-heróis engajados imagetivamente com os Aliados contra o Eixo nas criações do início da década de 1940, como demonstram as capas de *Captain America* e *Marvel Comics*.

FIGURA 2 – Capa de Captain America # 1.



FONTE: **Classic Captain America 1940's Comic Covers**. In: **Captain-America.US**. Disponível em: <<http://captain-america.us/comicbookwallpaper.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2008.

NOTA: Capitão América socando nazistas. Nota-se o uniforme do Capitão América que é a bandeira dos Estados Unidos, mais a sua arma que é o escudo (a defesa), e do outro lado o antagonismo em Hitler e o desenho da suástica. Também, o super-herói ostenta um escudo como arma, o que nos oferece uma metáfora para falar de um dos discursos estadunidenses para a entrada nesta guerra, entrar para defender a liberal-democracia. Também é curioso notar que mais comumente nestas capas é o Capitão America que aparece contra as autoridades seja de Hitler ou de oficiais japoneses, o que por consequência a massa de subalternos inimigos ficam quase sempre para o Tocha Humana e o Namor: esta mais que evidente o aspecto simbólico do Capitão.

¹ PATATI, Carlos; BRAGA, Flavio. Op. Cit, p. 81.

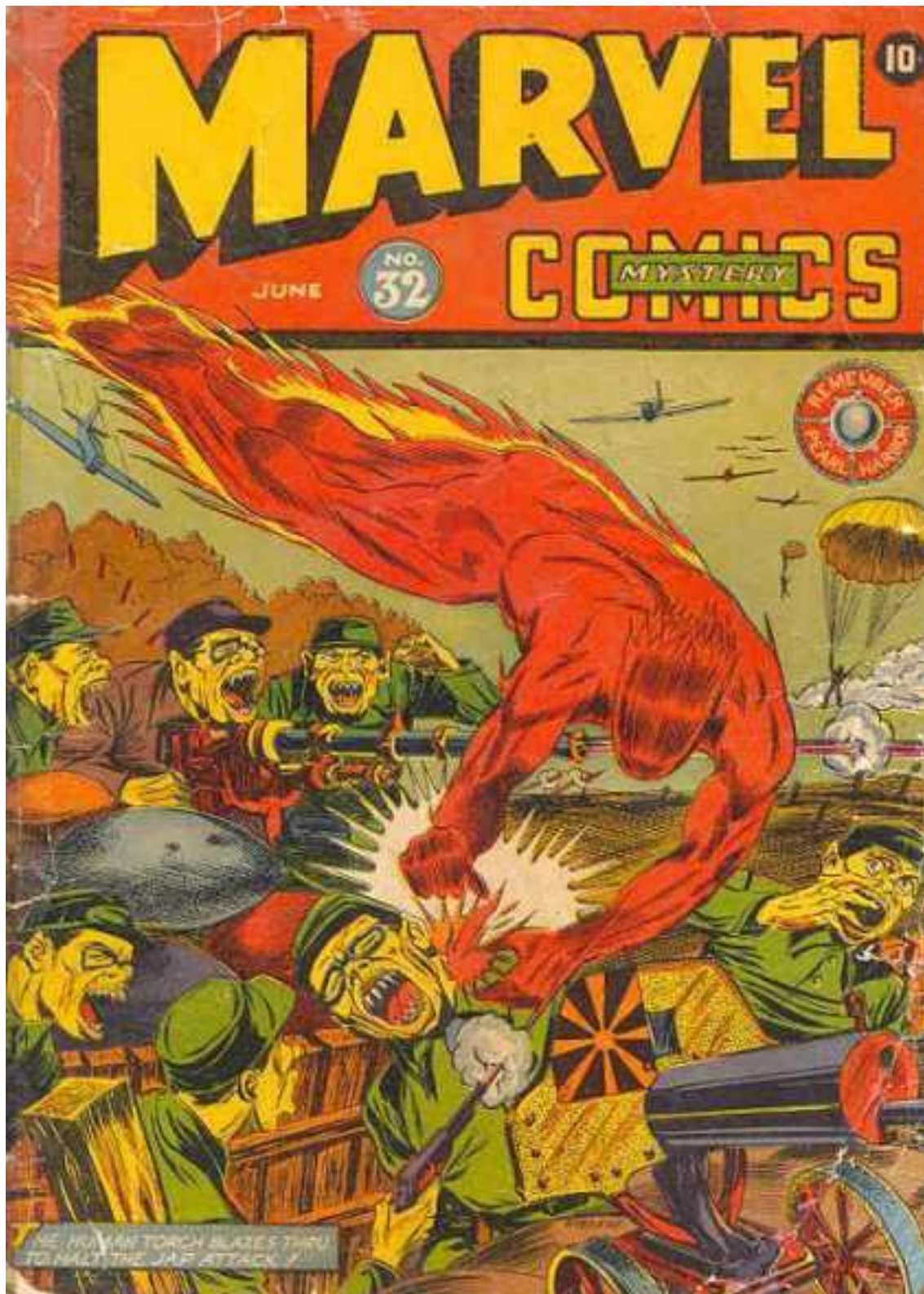
FIGURA 3 – Capa de Marvel Comics # 4.



FONTE: **Marvel Comics.** In: **Cover Browser.** Disponível em: <http://www.coverbrowser.com/covers/marvel-comics>. Acesso em: 20 mar. 2008.

NOTA: Namor abordando um submarino com a bandeira da Alemanha nazista. No sugestivo plano intermediário entre um navio de guerra Aliado e os sopapos de Namor sobre seus inimigos nazistas, a presença da moça a ser salva pode aludir que o envolvimento de Namor nesta guerra tem motivações políticas mas também humanitárias.

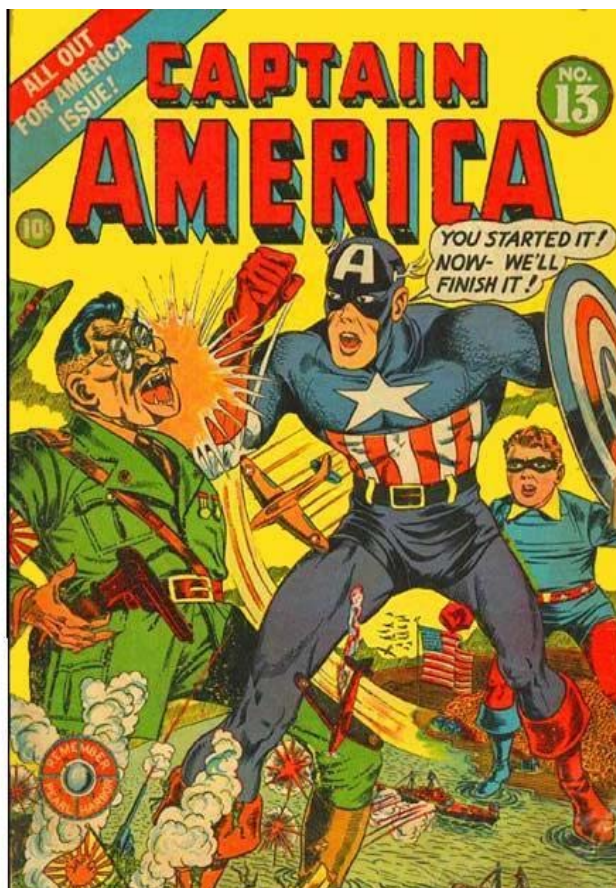
FIGURA 4 – Capa de Marvel Comics # 32.



FONTE: **Marvel Comics.** In: **Cover Browser.** Disponível em: <http://www.coverbrowser.com/covers/marvel-comics>. Acesso em: 20 mar. 2008.

NOTA: Tocha Humana abordando um grupo de soldados japoneses de tons bastante amarelos, com rostos monstruosos, também adornados de dentes pontiagudos. Com isso há o estereótipo hegemônico do outro (o inimigo) como demônios amarelos. Preconceito existente, independente se o expansionismo japonês de fato foi hostil à população civil da China, ou a possivelmente outras.

FIGURA 5 – Capa de Captain America # 13.



FONTE: **Classic Captain America 1940's Comic Covers**. In: **Captain-America.US**. Disponível em: <<http://captain-america.us/comicbookwallpaper.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2008.

NOTA: Capitão socando um oficial japonês. No balão de dialogo o Capitão fala ao japonês “você começou isso! Agora nós terminamos isso!”. Fala fictícia que talvez se inspirou na realidade do ataque japonês a base estadunidense de Pearl Harbor, em 1941, constituindo um dos motivos da entrada dos EUA na guerra, segundo o discurso estadunidense. Também é curioso notar o plano gigante dos atores principais: o oficial japonês contra o Capitão América e seu fiel escudeiro Buck engrandecem o confronto sobre a luta entre autoridades. Processo que em parte subestima o sacrifício (em vão) mais preponderante entre as massas de militares subalternos, que na figura se fulminam miniaturizados.

Além dessas imagens feitas sob a ótica estadunidense, o próprio escritor Joe Simon em um depoimento fala de sua experiência na co-criação do personagem do Capitão América como inspirada pelo calor dos acontecimentos de seu tempo:

“Eu estava num ônibus na Quinta Avenida (em Nova York) certa noite (em 1939), tentando achar idéias pra novos personagens, e os quadrinhos que estavam vendendo mais eram aqueles como Batman, porque tinham grandes vilões como o Pingüim. Os nazistas tinham pirado na Alemanha, na época, e Adolf Hitler estava toda hora nos jornais, então pensei com meus botões: ‘Porque não usamos um vilão de verdade em vez de tentar inventar um?’ Pus Hitler como vilão e isso se revelou ótimo, então era só uma questão de encontrar um herói para combatê-lo.

Com a ação sensacional de Jack, foi um belo ponto de partida e todo um novo visual pros gibis. Foi a primeira vez que (o fundador da Timely) Martin Goodman tinha lançado uma revista baseada em um só personagem, e que ela tenha vendido muito bem.”¹

Então, ao ver que esses artistas norte americanos mergulhavam naturalmente na mídia hegemônica de seu país, o partido dos personagens e suas aventuras prolongavam na arte os quentes acontecimentos que ocorriam no mundo, evidentemente sobre a visão conjuntural estadunidense.

Nesta conjuntura que via com relativo temor a expansão bélica dos países do Eixo ao mundo orientado principalmente pela supremacia do grupo de países com discurso político liberal democrata. (Situação que será trabalhada no capítulo 3).

Segundo E. Hobsbawn, ao se referir ao contexto entre 1917 à 1942, sobre o qual ele fala sobre o perigo à liberal democracia num primeiro momento ocasionado pela queda dela como forma de governo, e depois num segundo momento na 2ª Guerra com a expansão de países do Eixo que foram principalmente germinados no contexto entre a 1ª e a 2ª Guerra, a ordem liberal democrata estava em baixa diante do avanço do fascismo:

“Mesmo os EUA, a salvo de guerra e revolução, pareceram próximos do colapso. Enquanto a economia balançava, as instituições da democracia liberal praticamente desapareceram entre 1917 e 1942; restou apenas uma borda da Europa e partes da América do Norte e da Austrália. Enquanto isso, avançava o fascismo e seu corolário de movimentos e regimes autoritários.

[já na 2ª Guerra Mundial] A democracia só se salvou porque, [...] houve uma aliança temporária e bizarra entre capitalismo liberal e comunismo: basicamente a vitória sobre a Alemanha de Hitler foi, como só poderia ter sido, uma vitória do Exército Vermelho.

Sem isso, o mundo hoje (com exceção dos EUA) provavelmente seria um conjunto de variações sobre temas autoritários e fascistas, mais que de variações sobre temas parlamentares liberais.”²

É inspirada sobre esse contexto de perigo a ordem hegemônica liberal democrata vista pela ótica norte-americana, e sobre a produção HQ panfletária dos anos 1940 inspirada neste contexto, que *Marvels* constitui.

¹ SIMON, Joe. Apud. TRINDADE, Levi. “O Crepúsculo de Uma Lenda”. In: **Wizmania**, n. 44. São Paulo: Panini comics, 2007, p. 14.

² HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos. O breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995, p. 17.

Assim, o primeiro capítulo de *Marvels* é uma obra de ficção que reinventa, a partir da década de 1990, a aparição de super-heróis que se alinham aos Aliados contra o Eixo na 2ª Guerra Mundial.

E tal reinvenção, como ocorre a partir da década de 1990, vem de acordo com a atualidade de uma situação hegemônica mundial encabeçada pelos EUA e sua correspondente imagética favorável na mídia, que corresponde à vitória momentânea da proposta da liberal democracia capitalista na segunda metade do séc. XX e na passagem deste ao séc. XXI. Vitória ora na 2ª Guerra, contra inimigos que ameaçavam a hegemonia de países liberais democratas sobre o mundo, ora também, como diz Gerard Goujon, vitória contra o socialismo real encabeçado pela URSS na Guerra Fria (no pós 1945 até o símbolo da queda do Muro de Berlim em 1989), fazendo consolidar por enquanto a preponderância da hegemonia liberal democrata capitalista dos países do Ocidente, hegemonia representada principalmente pelos EUA, na década de 90 e no início deste século a única potência de grande vulto sobre o mundo:

“O mundo em que vivemos hoje é o prolongamento da Segunda Guerra Mundial. Tanto na Europa, onde as conseqüências diretas ainda se fazem sentir, como no mundo inteiro, com a posição hegemônica do imperialismo dos Estados Unidos, posição facilitada e reforçada por sua participação na guerra.

A guerra fria, a coexistência pacífica entre os EUA e os chamados países soviéticos, em particular a URSS, são produtos imediatos da guerra. E mesmo se, num certo dia de junho de 1989, as picaretas do povo alemão destruíram o Muro de Berlim, mesmo se com isso abre-se uma nova fase da história do pós-guerra, permanecemos ainda no quadro geral de uma relação de forças estabelecido ao fim da Segunda Guerra Mundial. Trata-se porém, com a queda do muro, do início da agonia irreversível, diante dos nossos olhos, de um dos dois componentes da existência pacífica: o stalinismo.”¹

E nessa momentânea consolidação hegemônica e sua expansão imagética no fim do séc. XX que *Marvels* (1994) retoma o tema dos super-heróis que se engajam na 2ª Guerra. Para isso utiliza uma mistura que articula as ações e personagens fictícios da trama com os acontecimentos históricos entendidos pela História como fatos. Pois junto com as ações dos superseres e a consideração popular a estes superseres e à situação de antes e durante a 2ª Guerra vista pela população, também é nos trazida a noção de alguns pontos da situação histórica estadunidense entre o fim da 1ª Guerra (1919) e o começo e sua participação na 2ª Guerra (1939-45). Como a depressão capitalista de 1929, os tratados entre potências liberais democratas e Hitler na situação da Europa

¹ GOUJON, Gérard. “A social-democracia e a Segunda Guerra Mundial”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). **Segunda Guerra Mundial: Um Balanço Histórico**. São Paulo: Xamã, 1995, p. 231.

entreguerras, a abertura crescente de uma situação de guerra na Europa, e a inicial política isolacionista estadunidense quanto a entrada ou não na 2ª Guerra.¹

Neste sentido, na retomada desse tema já tratado na década de 1940, que *Marvels* da continuidade ao tema que fornece a essência principal nesta pesquisa, que é a aliança dos super-heróis com os Aliados contra o Eixo, ou seja, na ficção, o engajamento dos super-heróis à ordem liberal democrata internacional.²

Mas essa obra retrata isso de forma sutil, pois além de *Marvels* não ser feita no calor da 2ª Guerra, o que poderia deixar os valores dos artistas mais em evidência na obra,³ o tempo de sua produção abre mais espaço à expansão de trabalhos criativos nas HQs mais recentes. Como dito por Patati & Braga sobre o momento atual da relação editoras/artistas na produção HQ:

“A necessidade de conquistar um público leitor vastíssimo dialogou fortemente com a criatividade dos profissionais, e isso se deu de um modo inédito. Hoje, inúmeros arranjos quanto à distribuição tornaram viáveis tiragens menores, obrigando os editores ao exercício constante da criatividade em todas as etapas do processo editorial.”⁴

Uma das faces da criatividade em *Marvels* é demonstrar um discurso maniqueísta sutil, em comparação a forma maniqueísta explícita observada nas produções panfletárias de HQs de super-heróis na década de 40.⁵ Mas evidentemente *Marvels* não se restringe a essa aplicação da criatividade, pois, é inserido nela a ótica popular ao surgimento dos super-heróis, que contrariando a política explicitamente agressiva do Eixo, tais heróis da ficção serão vistos como arautos humanitários contra a expansão mais destacadamente agressiva dos países do Eixo. Isso no segundo momento da trama, quando os heróis combatem o Eixo, pois no primeiro, quando os superseres estarem como ameaça a ordem social interna, Namor e Tocha humana serão considerados parias, marginais e outras coisas depreciativas ditas pela consideração da população estadunidense desta ficção.

¹ cf. BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. Op. Cit, p. 23.

² Relação que será levantada no capítulo 3.

³ O que a pesquisa observou em relação aos artistas e sua obra na primeira metade da década 1940, apesar de também serem criativos, como mostra a própria invenção de tais heróis.

⁴ PATATI, Carlos; BRAGA, Flavio. Op. Cit, p. 15. Como observei antes, também Chris B. Natal alude a renovação de criatividade nas HQs atuais. (NATAL, Chris B. Op. Cit, pp. 1-15).

⁵ O escritor Allan Moore alude ao chavão maniqueísta nas tramas da maioria dos HQs de super-heróis. “A maioria das histórias em quadrinhos possuem tramas nas quais o único assunto é a luta entre dois ou mais antagonistas. O resultado desse confronto, normalmente envolvendo alguma mostra *deus ex machina* de algum superpoder, é igualmente a resolução da trama. Além de uma banalidade extremamente vaga e sem graça do tipo *o bem sempre vencerá o mal*, não há realmente idéias centrais na maioria dos quadrinhos, fora a noção de que o conflito é interessante por si mesmo.” (MOORE, Alan. Op. Cit, p. 5).

Capítulo 2. A transformação de Namor e Tocha Humana na consideração ordeira

Uma particularidade da HQ *Marvels* é situar o surgimento dos superseres a partir da perspectiva das pessoas comuns. Que estão em tensão tanto com o surgimento dos superseres como com o contexto político internacional a pouco antes e durante a 2ª Guerra Mundial, na qual três super-heróis, o Namor (ou Príncipe Submarino), o Tocha Humana e o Capitão América combatem ao lado dos Aliados.

Ao fazer uma observação não cronologicamente linear, e focando principalmente sobre as ações dos super-heróis e a consideração da população e da ordem constituída sobre elas em *Marvels*, nesta ficção se observa que um dos super-heróis, o Namor, aparece primeiramente em *Marvels* como ameaça a humanidade representada pelos EUA. Pois surge em 1939 primeiramente destruindo Nova York e confrontando a polícia, e pela destruição decorrente disso tem opinião pública desfavorável, como “assustador” e “maníaco perigoso”.¹

Por mais que a narrativa não exponha mais detidamente os motivos de Namor, é curiosamente na exclamação de uma policial (como exceção da opinião da população), não envolvida pessoalmente com ele, que se vislumbra os motivos da fúria de Namor contra a humanidade. Esta policial não se enquadra na opinião geral dos cidadãos, que vê Namor apenas como um monstro ameaçador.² Quando ela responde a um comentário depreciativo: “ele só esta tentando fazer o que considera **justiça** pro seu povo. Não deviam fazer julgamentos até ouvirem os **dois lados** da história.”³

Então, vendo a perspectiva do outro “criminoso com superpoderes”, a ação de Namor é a defesa vingativa do príncipe da submersa Atlântida, que foi afetada pela intromissão do expansionismo dos interesses da raça humana no planeta terra.⁴

A consideração plausível de Namor é da humanidade corrupta, mesquinha, agressora e hostil. Por mais que a ação vingativa dele também se faz com hostilidade. Quando com o seu poder de superforça, vôo, respirar debaixo de água e sintonizar com

¹ BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. Op. Cit, pp. 32-34.

² Ibidem, pp. 32-34.

³ Ibidem, p. 39. É esta mesma policial que mais adiante intermédia o cessar do confronto entre Namor e o Tocha (p. 44).

⁴ MORETTI, Marcos. “O mutante original da Marvel”. In: **Wizmania**, nº 52. São Paulo: Panini Comics, 2008, p. 57.

animais marinhos para provocarem ondas gigantes, ele ataca a cidade litorânea de Nova Iorque, destruindo matérias e repelindo forças policiais.¹

Então, debaixo da comum consideração unilateral da população e da ordem social de um “forasteiro destrutivo”, há o motivo da ira de um príncipe representante de seu povo da Atlântida.

Na visão do outro lado, os cidadãos e as autoridades vêem inicialmente Namor como inimigo, como criminoso. Quando considerado criminoso que “escapa da morte na cadeira elétrica”. Ou quando é considerado “aquele **maníaco enfurecido**”.² Assim, é considerado mais hostil e perigoso que o Tocha Humana. Pois mesmo as pessoas em geral também não gostando do andróide Tocha Humana, torce para ele contra o Namor quando estes se confrontarem.

Também o Tocha Humana é inicialmente relegado a uma ameaça social. Como se observa nas reações das pessoas na figura seguinte e também em seu monólogo, quando confinado em uma prisão para sua demonstração à imprensa pelo seu criador:

“Os primeiros a me ver se aterrorizavam com minha habilidade peculiar. Phineas Horton era como um Prometeu da Era Moderna, roubando o fogo dos céus e trazendo uma tocha humana para o homem. A humanidade, porém, ainda não estava pronta para essa dádiva, e Horton foi desprezado por criar uma ameaça em potencial”.³

¹ BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. Op. Cit, p. 33.

² Ibidem, pp. 36, 40.

³ Ibidem, p. 14.

FIGURA 6 – Página 30 de Marvels.

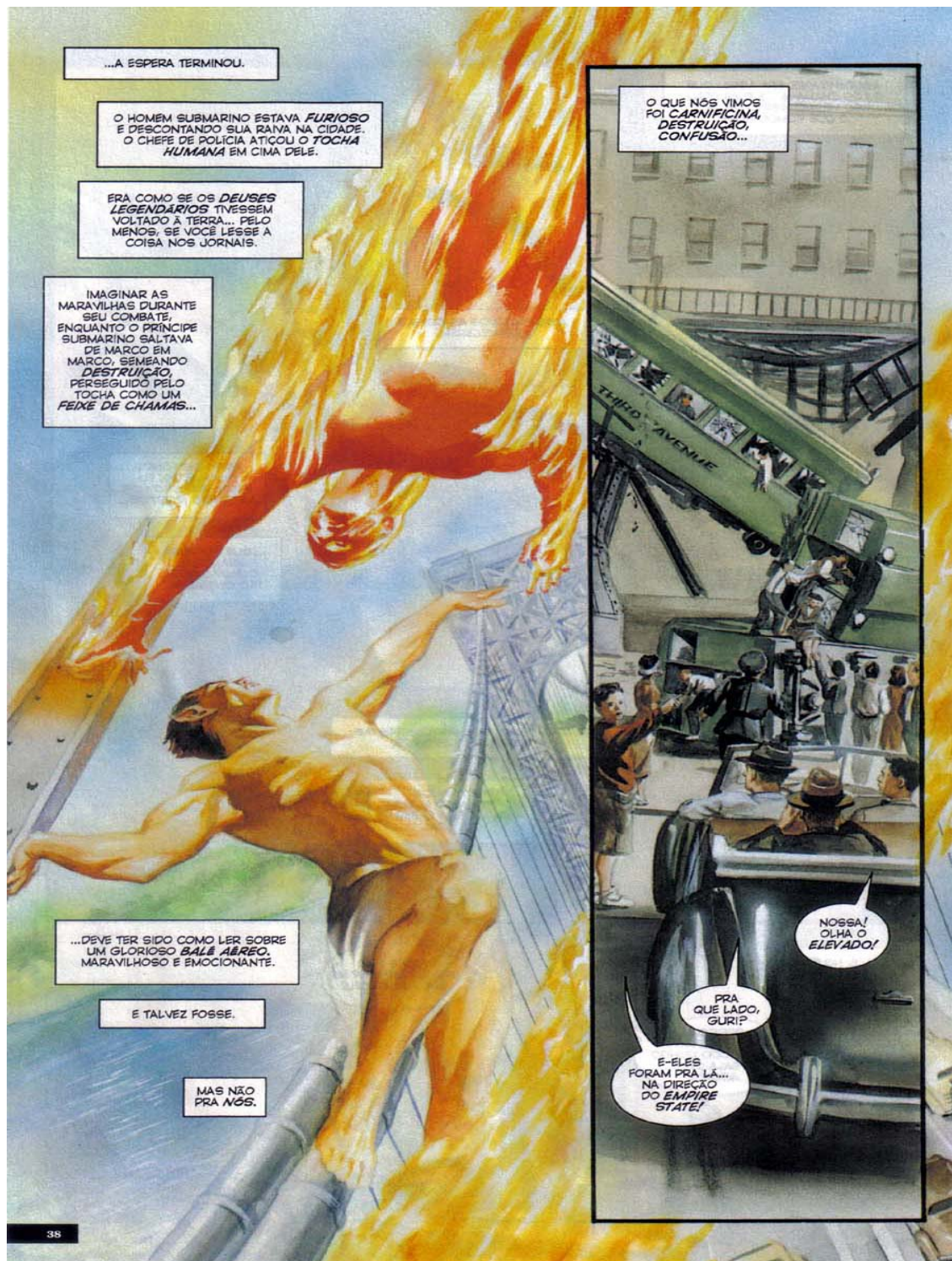


FONTE: BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. Op. Cit, p. 30.

NOTA: A reação ao Tocha Humana no momento no qual ele não tem utilidade a sociedade.

Para superar esta situação de rejeição da sociedade, só quando o Tocha Humana tiver utilidade social ordeira, ele será aprovado nela. E isso ocorre primeiro quando a ordem constituída e a população se interessam pela iniciativa do Tocha em conter a destruição de Namor em 1940, como pode ser visto na figura seguinte:

FIGURA 7 – Página 38 de Marvels.



FONTE: BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. Op. Cit, p. 38.

Nesta situação, o Tocha contraria Namor, quando Namor está enfurecido descontando sua ira na cidade, como pode ser visto pelo pensamento de uma pessoa normal vendo os acontecimentos,

*“o homem submarino estava **furioso** e descontando sua raiva na cidade. O chefe de polícia atirou o **Tocha Humana** em cima dele. Era como se os **deuses legendários** tivessem voltado à terra...pelo menos, se você lesse a coisa nos jornais.”¹*

Neste duelo com Namor toda a sociedade torce a favor do Tocha. Aqui, por tentar conter a destruição causada pela fúria de Namor, o Tocha se torna o menos pior dos forasteiros e “arruaceiros” superpoderosos, quando junto com a iniciativa voluntária do Tocha (que agradou a polícia), uma pessoa fala: “Eu não sou fã desse sujeito... não gosto de gente **artificial**... mas, neste momento, torço para ele dar uma **sova** naquele cretino do mar!”.² Assim, ganha mesmo certa afeição da ordem e consideração popular, por mais que ainda não é uniforme em todos os cidadãos.

Por outro lado, por o Tocha se aliar brevemente aos policiais contra o Namor, se mostra perseverante ao afeiçoar e trabalhar pela humanidade. Mesmo que continue repellido pela sociedade humana como paira criminoso no início da narrativa.

Mas diferente do medo das pessoas e autoridades a Namor, que é pela destruição, o pavor ao Tocha Humana parece estar na inveja a um ser superior que tem super-poderes, e principalmente no medo a um exótico super-poder, a princípio não alinhado nem para o considerado bem (a ordem social), nem para o considerado mal (a transgressão da ordem social). Pois o andróide Tocha Humana, criado por um cientista não ligado diretamente a experiências governamentais, voa com o corpo coberto de chamas e lança potentes rajadas de fogo.

Também diferente de Namor, mesmo inicialmente o andróide Tocha, logo após a sua criação na qual apreendeu a assimilação da cultura e dos costumes humanos do Ocidente, ele cultiva um interesse em se socializar com as pessoas, por identificar-se como humano, apesar de seus super-poderes e ser um andróide repellido pela sociedade. Quando Tocha pensa, em uma prisão de concreto: “No entanto, mais do que qualquer

¹ BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. Op. Cit, p. 38.

² Ibidem, p. 39.

coisa, eu queria estar com vocês. Fazer parte de seu mundo. Enquanto minha mente juvenil se desenvolvia, aprendi a reconhecer a beleza e o valor da vida humana”.¹

Isso ocorre embora o andróide seja considerado “um **objeto**, não uma pessoa”,² e um cidadão dizer que “não gosta de gente **artificial**”.³ Porém, como visto inicialmente, não tem êxito em se adaptar à sociedade, e inclusive é procurado e difamado desde a ocasião em 1939, na qual fugiu da prisão feita especialmente para o conter. Por exemplo, mesmo quando Tocha esta contra a fúria de Namor contra a cidade em 1940, uma pessoa não consegue conter o seu rancor ao desconhecido super ser, quando fala que não gosta do Tocha, ao dizer-lo “**arruaceiro** com roupa flamejante.”⁴ Isso mesmo numa situação na qual uma parte da sociedade começa a se afeiçoar pela ação ordeira do Tocha.

Por causa dessa intolerância com o outro superpoderoso que causa medo e também inveja, desde logo o Tocha vê os homens como intolerantes, como na ocasião em um bar, na qual ele não se transformou em Tocha, e escutando os outros falarem mal da “ameaça do Tocha Humana” em parte por inveja de seus super-poderes, ele perde a paciência e se transforma em fogo, e com alta temperatura derrete a parede para atravessa-la e fugir dali. Isso é provocado quando um personagem fala: “as coisas que essas aberrações aprontam... fazem caras como eu e você parecerem **frouxos!** E todo mundo acha **lindo!** A gente devia é **trancafiar** todos e jogar a chave **fora!**”⁵

Por último, ao situar os três principais super-heróis presentes no capítulo 1 de *Marvels*, no momento inicial deste capítulo mostrando o surgimento desses superseres, vê-se que a coqueluche patriótica norte-americana nos cidadãos em *Marvels* glorifica o Capitão América desde sua primeira aparição pública. Como faz o principal protagonista, Phil Sheldon, fotógrafo estadunidense de cobertura jornalística, que fala que apesar do Capitão ser superpoderoso, “uma **maravilha**, como o Tocha ou o Submarino... o Capitão não era uma **ameaça** como eles. Será porque os dois eram **forasteiros** e ele era um dos nossos? Um capitão **americano?**”⁶

¹ BUSIEK, Kurt; ROSS. Alex, op. cit, p. 18.

² Ibidem, p. 31.

³ Ibidem, p. 39.

⁴ Ibidem, p. 34.

⁵ Ibidem, p. 35.

⁶ Ibidem, p. 48.

Assim, diferente do Tocha e do Namor, o Capitão já em seu surgimento é elogiado pela população. As mulheres: “viram as fotos dele na revista **Life**”.¹ E como na trama de *Marvels* ele surge já combatendo na 2ª Guerra (1939-45) quando o exército norte-americano ainda não tinha entrado nela, os idosos falam: “esse capitão... vai dar o que o **Hitler** merece!”² e os rapazes: “ele tá fazendo o que **a gente** devia ta fazendo... levando a briga pra cima de quem **começou** ela! não vejo a hora da gente também entrar na festa!”³

Então, o Capitão América é o contrario do forasteiro, pois é estadunidense, da espécie humana, patriótico, e desde o início ao lado da ordem constituída, para a qual foi forjado a manter. Assim, também é glorificado pelo exército por ser planejado desde o início por este. O que, na trama de *Marvels*, após a guerra trará resultado, pois o capitão salvou unidades militares inteiras na guerra.⁴

Aí estando o resultado do planejamento do exército que escolheu um rapaz franzino e patriótico para experiências militares. Nestas foi elaborada superforça e destrezas sobre humanas ao rapaz Steve Rogers, que usa um uniforme que possui as cores da bandeira norte-americana, mais o acréscimo de um escudo.⁵ Então, como forjado pela ordem, mesmo o identificando a um símbolo vivo da nação, era natural que em *Marvels* ele surge como o super-herói maior no consenso da ordem e dos cidadãos, diferente com os personagens de Namor e o Tocha que na trama de *Marvels* surgem primeiramente como marginais.

Até mesmo porque o Capitão América é convicto ao seu papel a que fora criado, o chauvinismo, patriotismo e o símbolo estadunidense do discurso da liberdade e democracia nas relações internacionais.

E são nessas relações internacionais, no contexto de conflito internacional da 2ª Guerra Mundial, que ocorre espaço de fundo para continuar o desenvolvimento da narrativa de *Marvels* sobre o surgimento desses super-heróis. E esta etapa é o momento mais importante no capítulo um de *Marvels* que me interessa para a monografia, pois explicita, na típica arte HQ de super-herói, a legitimidade de superseres quando plenos à ordem vigente.

¹ BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. Op. Cit, p. 48.

² Ibidem, p. 48.

³ Ibidem, p. 48.

⁴ Ibidem, p. 70.

⁵ PATATI, Carlos; BRAGA, Flavio. Op. Cit, p. 81, e SOARES, Jô. “Os dilemas do Fantasma e do Capitão América”. In: MOYA, Álvaro de (org.). Op. Cit, p. 97-102.

Pois, como não entender assim quando os odiados e ilegais Namor e Tocha Humana se transformam em júbilos nos corações dos cidadãos e no cérebro da ordem quando enfrentam as forças do Eixo, como descrito em *Marvels*? Em uma projeção de cinema mostrando cenas obtidas pela espionagem inglesa:

*“...cenas dramáticas obtidas do alto comando alemão por agentes ingleses... mostram uma **surpreendente vitória** das forças da **liberdade e da justiça** ...quando o incrível **Tocha Humana** e o infatigável **Príncipe Submarino** massacraram a máquina de guerra niponazista. Tudo indica que os extraordinários **ases do fogo e da água** descobriram um esforço conjunto dos alemães e japoneses para escavar um **túnel de invasão** sob o estreito de Behring até o Alasca...e os **charlatões militares** ficaram surpresos ao ver os dois **convidados de última hora** aparecerem para uma **visitinha!**”¹*

Observa-se que magicamente de uma hora para outra os superseres se transformam em incríveis, infatigáveis e grandes. Vê-se a criatividade do roteirista de *Marvels* por sutilmente colocar o quanto um superpoderoso pode ser enquadrado em herói ou bandido, dependendo de que lado está. No fim da mesma projeção de cinema, Phil Sheldon, o principal protagonista humano comum fala, “e, se achei estranho aplaudir dois homens que haviam causado tanta **destruição** recentemente... eu estava... **empolgado** demais para preocupar.” Ou, “da noite para o dia adotamos as maravilhas como ‘**nosso** **meninos**’[os anteriores bandoleiros]...e nem tentamos esconder.”²

Aqui, ocorre uma extraordinária alquimia que faz dois superseres se transformarem em super-heróis, que se unem no front com o já nascido super-herói Capitão América.

Então, ao pensar além da narração em *Marvels*, que não explicita as motivações dos heróis, pois o foco é sobre a visão das personagens normais, o próprio Namor escolhe se aliar às forças Aliadas (em *Marvels* representadas principalmente pelos EUA), porque o EUA é o país mais digno de se aliar. Porque, segundo a ficção e Namor, os EUA é o país menos corrupto da espécie humana. Assim, mesmo o vingativo Namor escolhe lutar contra o Eixo.³ Isso ocorre mesmo quando a instabilidade de Namor o faz volta-e-meia se voltar contra toda a espécie humana. Mas ao fim se identifica com o suposto humanitarismo dos combatentes Aliados. Pois, em *Marvels* há

¹ BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. Op. Cit, pp. 50-51.

² Ibidem, p. 52.

³ Segundo A. de Moya, o clima da 2ª Guerra fez com que o revoltado Namor “se adoçasse e ingressasse na luta dos Aliados”. (MOYA, Álvaro de. “Era uma vez o menino amarelo”. In: ____ (org.). Op. Cit, p. 66).

um momento em que Namor volta a atacar toda a humanidade, desde países do Eixo como Aliados.¹ Portanto, um lado combatente não conseguiu beneficiar-se dele por muito tempo, como com o Tocha e o Capitão América. Também de novo ocorre outra invasão de Namor a Nova Iorque, e o Tocha a defende². Porém, Namor é instável, volta a estar “do lado dos **anjos** outra vez”.³

O Tocha também se identifica com o humanitarismo, quando aparece através de imagens de televisão, com o companheiro Namor enfrentando tropas da Alemanha nazista e do Japão.

E também, apesar da forma mais aparente da narração em *Marvels* destacar a intenção humanitária dos heróis, pode se notar que em paralelo ocorre a artificial humanização não bélica dos Aliados, como se estes também não utilizassem também as armas do militarismo no teatro de destruição da 2ª Guerra. Pois as imagens que se passam nesta situação é somente do conflito titânico entre os super-heróis e os tanques e armas do Eixo agressor, como pode ser visto nas figuras seguintes. Na figura 10, o próprio Capitão América quando aparece com seu uniforme com o símbolo da bandeira dos EUA – acrescida do humanitarismo de seus colegas super-heróis – pode se amenizar no imaginário o também caráter bélico Aliado, pois o símbolo estadunidense vivo usa como arma um escudo (a defesa)⁴, e de outro lado a ofensiva dos tanques “japanazes” pouco mostrando a presença dos exércitos Aliados.

¹ BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. Op. Cit, pp. 54, 55.

² Ibidem, p. 60.

³ Ibidem, p. 62.

⁴ SOARES, João. “Os dilemas do Fantasma e do Capitão América”. In: MOYA, Álvaro de (org.). Op. Cit, p. 97-102.

FIGURA 8 – Página 50 de Marvels.



FONTE: BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. Op. Cit, p. 50.

FIGURA 9 – Página 51 de Marvels.



FONTE: BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. Op. Cit, p. 51.

FIGURA 10 – Página 47 de Marvels.



FONTE: BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. Op. Cit, p. 47.

Sobre a trama dos heróis fortalecendo determinadamente as vitórias dos Aliados, se observa que a identificação humanitária dos heróis os fazem representar com seus Aliados, o humanitarismo. O que nos momentos finais do primeiro capítulo de *Marvels* é destacado quando finalmente Namor e Tocha, os anteriormente exóticos forasteiros e parias sociais, junto com o já nascido eterno herói Capitão América, são glorificados pelas agora afetivas autoridades, mídia e consenso popular que os elogiam.

O exemplo com o andróide Tocha Humana é que ele passa a ser visto como gente quando esta a serviço da ordem social, como diz um empresário que o Tocha salvou seu negócio “da **quadrilha de gasolina**”.¹ Isso que aconteceu antes da guerra, quando os superseres eram malvistas. Mas o empresário não quis se manifestar sobre isso quando para a mídia e a autoridade instituída o Tocha era um criminoso. Também ocorre elogios à Namor, quando “Namor impediu a fuga de um prisioneiro de guerra no Canadá! Mostrou pra eles quem é que **manda!**”,² (a ordem!).

Portanto, constata-se também que ao fundo da trama pode-se extrair que um ser super poderoso não engajado com a ordem social é marginal, para não se falar vilão. Enquanto quando engajado com a mesma são super-heróis. Ou seja, Tocha e Namor transformam-se em super-heróis. Que partindo do entendimento em *Marvels*, são tornados úteis quando alinhados à uma postura de uma referência hegemônica, a dos Aliados.

Tal associação do super-herói legitimado quando afeito a ordem, seja na hegemonia interna ou internacional (ou as duas simultaneamente), pode ser constatada quando em termos gerais alguns autores falam de algumas características dos heróis.

Ao buscar características da figura do herói para uma sociedade, M. C. Feijó relaciona um aspecto considerado universal do herói, desde o mito das sociedades antigas até hoje:

*“O interesse pelo mito (incluindo o mito do herói) é um interesse poético. São os poetas que dão forma artística às crenças, aos mitos, aos **anseios e desejos coletivos**. As vezes, são até os criadores de mitos, **dando expressão ao inconsciente coletivo**. Nesse caso, o herói se transforma numa importante categoria estética. Em outras palavras: originado do mito, ele passa por um processo de transformação, pela interferência do poeta, que a partir dele busca*

¹ BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. Op. Cit, p. 52.

² Ibidem, p. 52.

a compreensão da essência humana, tendo e transmitindo o prazer dessa descoberta.

A primeira forma que o herói atingiu na literatura foi a do herói épico e seu maior poeta foi o grego Homero.”¹ (grifo meu)

Continua,

*“a leitura dessas obras nos encantam até hoje, pois elas nasceram num contexto histórico de surgimento de uma sociedade diferenciada, **atingindo apenas uma classe, contêm um aspecto universal que ultrapassa essa mesma realidade: um desejo humano de superar seus limites, expresso na figura dos heróis.**”² (grifo meu)*

Também constatando aspirações e desejos como um dos componentes representados no herói, e agora especificando no super-herói na contemporaneidade, M. B. Rahde fala que:

“A imaginação criadora, expressa nos quadrinhos como arte gráfica, no cinema quadrinizado ou nas soluções digitais vem comunicando o estético na exploração de imagens de sonhos, de mitos, pelas criações plásticas, assim como possibilitou o encontro de caminhos para os símbolos imagísticos da fantasia ou do fantástico.”³

Assim, no herói/super-herói como escoadouro de aspirações, as aventuras se tornam projeções de sonhos dos leitores:

“Postic refere que é pelo imaginário que voltamos às fontes de nós mesmos; ao mesmo tempo evadimo-nos de nós para buscar nossa amarração no universo. Uma história... filmada... uma história em quadrinhos... permitem-nos a identificação com heróis, não apenas porque encarnam valores, mas porque suscitam admirações e sonhos com aventuras. Mais profundamente, nossa viagem imaginária alimenta-se de nossas esperanças ocultas...”⁴

Contudo, por estarmos sob a situação imagética na relação hegemonia de classes e na hegemonia internacional mundial carregada de seu consenso, é evidente que sentimentos do leitor/espectador se fundem com a existência de valores hegemônicos semeados na sociedade.

¹ FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é Herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 52.

² Ibidem, p. 56.

³ RAHDE, Maria B. Rahde. **Leituras imagísticas do herói e do imaginário mítico pós-moderno**. Trabalho apresentado ao NP 16 - Histórias em Quadrinhos do IV Encontro do Núcleo de Pesquisas da Intercom, p. 6. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1904/18220>>. Acesso em: jul. 2007.

⁴ Ibidem, p. 9.

Nesses conformes, além dos HQs como “projeção na imagem de tendências, aspirações e temores particularmente emergentes num indivíduo, numa comunidade, em toda uma época histórica”,¹ nas tendências, aspirações e temores se inclui também valores hegemônicos. No caso em *Marvels* do enfrentamento entre os heróis e o Eixo – tema que dialoga com fatos reais (2ª Guerra) – junto com temores legítimos de uma visão unilateral surtida pela mídia sobre uma sociedade particular diante de notícias de práticas expansionistas agressivas do Eixo,² se inclui valores que de fato exprimem uma ordem ameaçada, a de países com discurso liberal democrata.

Por isso, pela presença de valores típicos de uma ótica em um contexto de tensão hegemônica, ao se fazer uma delimitação necessária, mas limitada como todas as delimitações que são artificiais, a obra *Marvels* é sistemática, pois a protuberância em seu todo é ordeira. Mas não se reduz a isso. Pois por mais que se inspira em um tema que narra valores unilaterais, com relação a heróis/Aliados contra o Eixo, o faz de forma criativa, ao colocar questões que vão além do simples engajamento dos heróis. Como quando no início da trama dois deles são marginalizados quando avessos a ordem.

Então, por sua característica mais sistemática, é necessário lidar com uma das características típicas do super-herói das Histórias em Quadrinhos, que é de sua afeição à ordem político-social. Que no resultado final em *Marvels* é mais destacada do que os exemplificados surtos de enfrentamento de Namor.

Sobre a influência de valores hegemônicos, os detalhes encontrados em minha pesquisa e seu objeto específico indicaram o super-herói feito por artistas³ que reelaboraram um tema feito por outros artistas.⁴ Estes últimos que se inseriram valorativamente na ótica local em um contexto (década de 1940), para ajudar a elaborar na arte os agregados valores de uma perspectiva. Constituição do processo que me

¹ ECO, Umberto. Op. Cit, p. 239.

² Nos vídeos da série “Porque Lutamos”, feita pelo exército estadunidense na 2ª Guerra, é mostrado o discurso da defesa da liberal democracia nos EUA e no mundo sobre a ameaça do domínio totalitário e práticas agressivas dos países do Eixo, principalmente da Alemanha. Apesar de explorarem devidamente os aspectos inegavelmente hostis da política de expansão mais aparentemente agressiva dos países do Eixo, por fim nesta relação o EUA é colocado como o salvador do mundo. cf. **A Guerra Chega à América**. Direção de Frank Capra & Anatole Litvak. USA: The War Department Army Pictorial Service, Information and Education Division: London Films, 1945. 1 filme (63 min.): Legendado, preto & branco e **Prelúdio de Guerra; O Ataque Nazista**. Direção de Frank Capra & Anatole Litvak. USA: The War Department, Special Service Division S. O. S: London Films, 1942 e 1943. 2 filmes (43 min.; 42 min.): Legendado, preto & branco.

³ Kurt Busiek e Alex Ross, autores de *Marvels*.

⁴ Joe Simon e Jack Kirby, criadores do Capitão America, Carl Burgos, criador do Tocha Humana, e Bill Everett, criador do Namor.

indicou a referência hegemônica como influência dinâmica no social. Ao existir em valores mais comumente do que a suposição da relação direta das instituições sobre as HQ.

É neste caminho que U. Eco diz em 1976 que o super-herói mais recorrente tem uma tipicidade que ajuda a compor a “arte compromissada, formadora e educadora”.¹ Este autor não propõe que há um caráter astucioso da ordem/hegemonia como se a arte HQ de super-heróis fosse generalizadamente programada nos bastidores secretos, sim alude que há uma tipicidade estética narrativa (aqui ele também entende HQ de super-heróis) na contemporaneidade com os meios de comunicação expandidos, que firma, mais comumente, a transmissão de símbolos e estilizações hegemônicas, que Eco fala como ordem.²

Um de tais símbolos e estilizações poderia se falar do modelo do super-herói nas HQs, cujas ações se transmite o bem, que ao fundo é ligado à ordem, pois “cada uma dessas personagens é profundamente boa, moral, lígia às leis naturais e humanas, e portanto é legítimo (e bonito) que use seus poderes só para o bem.”³

Então, como o elemento do bem está em foco quando se lida com *Marvels*, é necessário destrinchá-lo. O que é o bem nas HQs de super-heróis? No sentido lógico⁴ que Eco propõe, o bem é, em uma de suas características, a harmonia social preservada. A desordem social evitada. Pelo contrário, o mal se configura mais no

*“submundo do crime, de preferência ocupado não em contrabandear estupefacientes nem —é evidente— em corromper administradores ou políticos, mas em esvaziar bancos e carros pagadores. Em outros termos: a única forma visível que assume o mal é o de atentado a propriedade privada. O mal extra-espacial é condimento acessório [...] o underworld é, ao contrário, mal endêmico [...] que invade o curso da história humana, claramente dividida em zonas pela incontrovertibilidade maniqueia —onde toda autoridade é fundamente boa e incorrupta, e todo perverso, perverso desde as raízes, sem esperança de redenção.”*⁵

Neste sentido, mais comumente não se vê o super-herói convencional voltado a causas abrangentes que supostamente melhoraria a humanidade. No máximo

¹ ECO, Umberto. Op. Cit, p. 214.

² Ibidem, pp. 213, 214.

³ Ibidem, p. 274.

⁴ Porque a narrativa de super-herói comumente mostra a busca da ordem social como introjetada pelo herói.

⁵ ECO, Umberto. Op. Cit, p. 276.

filantrópico “o bem configura-se apenas como caridade”,¹ (como salvar uma pessoa assaltada na esquina, um avião que está caindo, ou um vilão anti-social). E quase nunca associado a mover a ação contra a autoridade instituída dentro do país e sua lei instituída com o qual o super-herói mais comum se identifica. Conforme o dito anteriormente em nota, Namor é uma exceção apenas parcial a esse pressuposto. Porque em *Marvels* isto se estabelece mesmo no revoltado Namor. Pois, apesar deste em alguns momentos se portar desordeiro, é o balanço final da trama que fornece por fim este personagem como ordeiro. Como mesmo aponta a sua peculiaridade na sua biografia. Quando podemos ver o próprio Namor quando não influenciado pela ótica dos EUA sobre a 2ª Guerra, há relevância sobre momentos desordeiros de Namor quando na sua origem, que saiu

*“das profundezas para investir contra a civilização, destruindo tudo que encontrava pela frente [...] hoje, podemos vê-lo como um ecoterrorista avant la lettre, que lutava contra a poluição dos mares, o racismo e a exploração capitalista desenfreada.”*²

Assim, apesar da afirmação da identificação do super-herói típico com a ordem, há que se relativizar, pois de acordo com o objeto HQ os heróis nem sempre se portam de sua maneira mais recorrentemente ordeira, por mais que ao fim mesmo as exceções momentâneas tendem a se converterem à ordem.

O que se destaca em termos gerais é o caráter ordeiro do super-herói. Quando também o historiador Michel Vovelle constata os super-heróis como “agentes de uma ordem que às vezes fazem respeitar sem deslizes, ou de uma desordem simpática que conserva seu papel de purgação das paixões, sem perigo para a ordem constituída.”³ Assim, além deste autor sugestionar a sublimação de desejos e aspirações de desordem na arte, também fala sobre os super-heróis afeitos a ordem vigente.

Nesta ordem na ficção, o mal aparece para ser combatido pelo herói. Desde ações nas localidades, como no mundo, para não se dizer no cosmo, o herói “deve restaurar a ordem perturbada pelas forças do mal”,⁴ porque “o herói é o campeão do

¹ ECO, Umberto. Op. Cit, p. 277.

² MORETTI, Marcos. “O mutante original da Marvel”. In: **Wizmania**, nº 52. São Paulo: Panini Comics, 2008, p. 57.

³ VOVELLE, Michel. **Imagens e Imaginário na História. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX**. São Paulo: Ática, 1997, p. 386.

⁴ MARNY, Jacques. **Sociologia das Histórias aos Quadrinhos**. Porto: Livraria Civilização, 1970, p. 122.

bem, o restaurador da ordem, por vezes até o ‘polícia’ do cosmos. Contra ele, bem podem desencadear-se as forças do mal e da treva; acaba por sair vencedor, visto que os deuses não podem permitir que o excesso triunfe, pois assim o cosmos arruinar-se-ia.”¹

¹ MARNY, Jacques. Op. Cit, p. 123.

Capítulo 3. Ordem e filantropia. Capitão América, Namor e Tocha Humana em *Marvels*, ao lado dos Aliados na 2ª Guerra Mundial

Assim, no capítulo anterior, U. Eco e M. Vovelle aludem sobre a ação da figura simbólica do herói em favor da ordem interna (em problemas sociais). O que J. Marny confere e vai espacialmente além, ao dizer a atuação do herói como “polícia do cosmos”. Dessa forma, Eco e Vovelle indiciam e Marny aponta que a harmonia herói/ordem se estende para além de conflitos sociais locais, de um país, até o “cosmos”.

O que abre espaço para situar *Marvels*, que além de mostrar o envolvimento dos super-heróis em problemas internos, também remete ao conflito internacional chamado 2ª Guerra Mundial. Pois é possível estabelecer a mesma relação herói/ordem. Porque neste imaginário o símbolo do herói se coaduna com uma referência hegemônica quando o herói alinha-se a um dos lados nesse conflito.

Por exemplo, quando na ficção o Capitão América volta-se contra a Alemanha nazista e o Japão imperial é porque eles são os antagonistas à supremacia firmada pelos países com discurso liberal democrata sobre o mundo, além, claro, de a expansão agressiva dos países do Eixo contrariar o ideal humanitário do super-herói.

Em termos conjunturais, observa-se que a imagética representada neste super-herói criado em 1941 se insere na defesa da ordem liberal democrata. Uma vez que o engajamento político ideológico do Capitão América em suas aventuras destilam a defesa da combinação hegemônica da liberal democracia com o capitalismo. Nas suas aventuras é implícito ou explícito o discurso feito de símbolos. Pois,

*“De um chauvinismo muito conveniente a uma época de guerra como 1941, surgiu o Capitão América. Valoroso defensor dos ideais americanos à antiga [...] o Capitão América já começa sua carreira liquidando um espião nazi que mata o seu benfeitor no próprio momento da experiência”.*¹

¹ SOARES, João. “Os dilemas do Fantasma e do Capitão América.” In: MOYA, Álvaro de (org.). Op. Cit, p. 100.

Para além do contexto bélico no qual este personagem foi criado, essa interpretação sobre o Capitão América é corroborada quando na atual conjuntura da supremacia de países do Ocidente com discurso liberal democrata sobre o mundo, postura representada principalmente pelos EUA.

Mas foi primeiramente no contexto da 2ª Guerra Mundial que a imagem deste personagem foi configurada. Ao se inserir na situação importante dos EUA na política internacional, a imagem do Capitão América exprimia no imaginário os EUA como estandarte liberal democrata contra o expansionismo agressivo de países com regimes totalitários e nacional militarista¹ na 2ª guerra.

Ao entrar nesse contexto, segundo C. Sellers e outros quando falam sobre a política de envolvimento exterior dos EUA no início da 2ª Guerra (1939), o poder político e a opinião pública dos EUA estava dividido em três posturas sobre a guerra. Uma optava para o isolacionismo, uma maioria querendo ficar fora da guerra mas querendo ajudar materialmente a Grã-Bretanha sem intervenção direta, e outros eram partidários da entrada total na guerra.² O próprio presidente Roosevelt inicialmente se portava em apenas contribuir com ajuda material à Grã-bretanha,³ por mais que aumentava os recursos materiais e recrutamento militar em 1940, e considerava que a política liberal democrata no mundo estava em risco.⁴ Porém, foi o ataque a base estadunidense em Pearl Harbor pelo Japão (dezembro de 1941), depois de conflitos diplomáticos entre os dois países, que facilitou a decisão da intervenção direta na guerra.⁵ Esta ocorrida após a vitória nas eleições consolidando o terceiro mandato de Roosevelt em 1940⁶ e a superficial união política dos isolacionistas com o propósito de intervenção direta,⁷ apesar da não unificação da “opinião publica norte-americana,

¹ Alemanha nazista, Itália e Japão.

² SELLERS, Charles; e outros. **Uma Reavaliação da História dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, pp. 343, 344.

³ Pois mesmo simpatizando com a Grã-bretanha, temia a opinião pública hostil que prejudicaria seu programa na política interna, se com as eleições próximas manifesta-se francamente a favor do envolvimento na guerra para além do apoio material, contrariando a opinião de grande parte de eleitores naquele momento, que era a favor do isolacionismo. Tal é a análise dos autores sobre a política de envolvimento dos EUA antes de sua entrada oficial na guerra. cf. SELLERS, Charles; e outros. Op. Cit, p. 344.

⁴ SELLERS, Charles; e outros. Op. Cit, p. 353.

⁵ Ibidem, pp. 346-7, 353.

⁶ Ibidem, p. 344.

⁷ Ibidem, p. 353.

profundamente dividida em 1941 sobre o New Deal e a política externa intervencionista de Roosevelt.”¹

A partir daí, além de fornecer apoio material bélico como anteriormente, os EUA entram militarmente na guerra como importante força dos Aliados, dado o seu poder no esforço de guerra.² (Ainda que foi a URSS com socialista real e com regime político totalitário a preponderante para a virada dos resultados da 2ª Guerra a favor dos Aliados).³

O que correspondeu aos EUA a imagética como o principal baluarte liberal democrata em “salvar o mundo” do domínio direto e influência dos países expansionistas do Eixo.⁴

É nesta conjuntura a partir da ótica estadunidense que se insere os super-heróis nas produções imagetivamente sintonizadas da década de 1940. Na qual, além da figura simbólica da criação do Capitão América em pleno momento da 2ª Guerra, houve uma mobilização de super-heróis.⁵

Mobilização que a pesquisa observou que ocorreu através do dialogo entre os artistas e o discurso midiático em voga, sobre tensões percebidas através de um meio social naturalmente mergulhado sob valores de um partido hegemônico. Esta mobilização de super-heróis que encontrava grande recepção pública a estas criações, por elas debaterem na arte as questões envoltas na realidade, como indica o sucesso das vendas. Assim, esta situação remete que alguns artistas e editores se convergiram para a adaptação artística às noções na mídia, pois ao fazerem isto adaptaram a arte HQ a absorção de um grande público receptor, com isso aumentando as vendas com o

¹ SELLERS, Charles; e outros. Op. Cit, p. 353.

² C. Sellers e outros falam da alta capacidade de produção material militar estadunidense no esforço de guerra, mesmo enviando material para a URSS no front Leste, “a fim de ajudar a manter os alemães ocupados no Leste, a América enviou à União Soviética suprimentos, nos termos da lei de empréstimos e arrendamentos, no valor de US\$ 11 bilhões.” (SELLERS, Charles; e outros. Op. Cit, pp. 349, 355).

³ Como se observa ao constatar as batalhas mais sangrentas em quantidade de chacina militar e civil, e a qualidade de tropas de elite da Alemanha nazista e da URSS envolvidas no front Leste (entre a União Soviética e os domínios da Alemanha nazista). E também que foi o “rolo compressor russo” que primeiro chegou em Berlim, como observado por HOBBSAWN, Eric. Op. Cit, p. 17.

⁴ Dentre os países Aliados envolvidos mais diretamente na guerra, os EUA com regime político liberal democrata toma a dianteira imagética como “salvador do mundo” para liberdade e democracia em risco pelas invasões e influência do Eixo. Como se pode ver nos documentários de propaganda pró Aliados, **Prelúdio de Guerra & O Ataque Nazista**. Direção de Frank Capra & Anatole Litvak. USA: The War Department, Special Service Division S. O. S: London Films, 1942 e 1943. 2 filmes (43 min.; 42 min.): Legendado, preto & branco.

⁵ E que inspirou a arte em *Marvels* no fim do século XX, no fim de um século envolto em outras situações pela mesma hegemonia com discurso liberal democrata sobre o mundo.

“tamanho sucesso de público [...] na excepcional situação belicosa durante a qual Capitão América havia sido criado”.¹

Também Joe Simon, co-criador do Capitão América em 1941, fala sobre o sucesso de vendas de *Captain America*: “Foi a primeira vez que (o fundador da Timely) Martin Goodman tinha lançado uma revista baseada em um só personagem, e que ela tenha vendido muito bem.”²

Nesta situação, grande parte das HQs de super-heróis passaram a exprimir o “salvar o mundo” que rondava na mídia.³ Nesse “salvar o mundo”, a arte passou a explorar um aspecto contraditório da mídia, da realidade.

Pois na mídia apenas “o salvar o mundo” ocultava a preponderância que a 2ª Guerra foi de conflito hegemônico internacional, quando se constata a opinião de uma bibliografia que vê o embate entre poderes a partir do contexto entre a 1ª e 2ª Guerras, que desaguarão na própria 2ª Guerra (pois ela não nasce do nada e por isso deve ser entendida como a protuberância mais evidente de tensões principalmente encontradas entre a 1ª e 2ª Guerra).

Somos levados então para o fim da 1ª Guerra Mundial (1918) e o início da 2ª Guerra Mundial (1939), situação do entre guerras na qual E. Hobsbawm fala que houve, em termos gerais, o declinar dos governos liberais democratas pelo mundo. Quando não acontecia no mínimo a sua baixa legitimação.⁴ Sendo apenas no breve pós 1918 que aumentou os países com regimes liberais democratas.⁵ Depois, tais governos liberais democratas logo declinaram no mundo inteiro quando a depressão econômica do capitalismo e a crise social correlata⁶ (concentrada em volta de 1929), ajudou a

¹ PATATI, Carlos; BRAGA, Flavio. Op. Cit, p. 148.

² SIMON, Joe. Apud. TRINDADE, Levi. “O Crepúsculo de Uma Lenda”. Op. Cit, p. 14.

³ Naturalmente, “salvar o mundo para a liberdade” está nos vídeos de propaganda da série “Porque Lutamos”, feita pelos EUA no período da 2ª Guerra. Como no trecho que propõe aos estadunidenses lutarem “por uma idéia [a liberdade]. A idéia que é maior que o país”. (**A Guerra Chega à América**. Direção de Frank Capra & Anatole Litvak. USA: The War Department Army Pictorial Service, Information and Education Division: London Films, 1945.1 filme (63 min.): Legendado, preto & branco). Também, salvo se por erro de impressão da edição brasileira, *Guerra para Salvar o Mundo, 1941-1945*, aparece sem aspas como título do 27º capítulo em SELLERS, Charles; e outros. Op. Cit, p. 348.

⁴ HOBBSAWN, Eric. Op. Cit, p. 143.

⁵ Ibidem, p. 114, 115.

⁶ Ibidem, p. 139.

influenciar a ascensão de movimentos totalitários na Europa e autoritários pelo mundo, a custo da diminuição dos governos liberais democratas.¹

Assim, acompanhando a instabilidade econômica mundial, havia uma baixa legitimação da liberal democracia. Que propiciava a ascensão de regimes totalitários na Europa, que denotavam a ascensão e triunfo do fascismo como “a expressão mais espetacular da derrota liberal”.² Países dos quais a Alemanha nazista e a Itália de Mussolini (junto com o Japão nacionalista-militarista da Ásia) vieram a deflagrar a 2ª Guerra como os que viriam a ser chamados de as potências do Eixo nesta guerra.

Portanto, o destino da liberal democracia estava incerto.³ Porque, segundo E. Hobsbawn, a ameaça à ordem social vinha da esquerda, mas principalmente no momento entre guerras o que mais ameaçava os valores liberais era a direita,⁴ com a chegada do fascismo. Este, exemplificado no movimento nazista da Alemanha, que de certa maneira se apropriou da crise para ascender. Conforme pode se observar quando R. Cytrynowicz situa a imagem da crise social como um dos mais poderosos instrumentos de ascensão da política de direita no contexto entre a 1ª e a 2ª Guerra.⁵

Mas, para essa ascensão e ameaça à liberal democracia, não se era influenciada apenas pela crise econômico capitalista (crise que no período era associada às instituições da democracia política). Como também a ameaça à hegemonia mundial da política liberal democrata e seus valores fora construída no próprio momento do pós 1ª Guerra. Quando se formulou tratados que somente no breve momento estabeleceriam a paz, pois as potências vencedoras (Inglaterra, França e EUA) não souberam (ou não queriam) reintegrar as potências vencidas.

¹ HOBBSBAWN, Eric. Op. Cit, p. 115. cf. EKIRCH Jr, Arthur A. **A Democracia Americana: teoria e prática**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1965, pp. 258, 261.

² HOBBSBAWN, Eric. Op. Cit, pp. 138-9.

³ Ainda que Arthur A. Ekirch jr. relaciona a queda da liberal democracia como se o capitalismo só poderia existir sobre essa forma de governo, ele acerta ao constatar o clima de incerteza da liberal democracia com a crise capitalista mesmo dentro dos EUA. “Na América, uma crescente exigência de ação radical ameaçou subverter os processos e métodos democráticos normais. Nessa maré de movimentos totalitários, muitos observadores discerniram uma iminente ameaça aos conceitos tradicionais de uma democracia americana individualista [...] Incertos sobre o destino da democracia e do capitalismo, eminentes pensadores americanos volveram-se, esperançosamente, para alguma forma de coletivismo econômico e planejamento científico”. (EKIRCH Jr, Arthur A. op. Cit, p. 258).

⁴ HOBBSBAWN, Eric. Op. Cit, p. 126.

⁵ CYTRYNOWICZ, Roney. “Loucura coletiva ou desvio da história: as dificuldades de interpretar o nazismo”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). Op. Cit, p. 211.

Embora a História mostra que há muitas possibilidades de caminhos futuros sobre um mesmo fato, o que discordaria do caráter determinante do Tratado de Versalhes para uma guerra próxima, há pertinência quando E. Hobsbawm indicia que:

“não é necessário entrar em detalhes da história do entreguerras para ver que o acordo de Versalhes não poderia ser a base de uma paz estável. Estava condenado desde o início, e portanto outra guerra era praticamente certa [...] os EUA quase imediatamente se retiraram, e num mundo não mais eurocentrado e eurodeterminado, nenhum acordo não endossado pelo que era agora uma grande potência mundial poderia se sustentar. Como veremos, isso se aplicava tanto às questões econômicas do mundo quanto à sua política. Duas grandes potências européias, e na verdade mundiais, estavam temporariamente não apenas eliminados do jogo internacional, mas tidas como não existindo como jogadores independentes – a Alemanha e a Rússia soviética. Assim que uma ou as duas reentrassem em cena, um acordo de paz baseado apenas na Grã-Bretanha e na França – pois a Itália também continuava insatisfeita – não poderia durar [...] qualquer pequena chance que tivesse a paz foi torpedeada pela recusa das potências vitoriosas a reintegrar as vencidas.”¹

Assim, as potências vencedoras se preocuparam principalmente com a paz punitiva do Tratado de Versalhes que, entre outras exigências, estabelecia a divisão das antigas colônias alemãs de antes de 1918, as reintegrando às colônias do grupo de imperialistas vencedores, como a Inglaterra e a França.²

Tal efeito do pós 1ª Guerra que beneficiava os países vencedores permaneceria até pouco antes da 2ª Guerra. Porque a partir do deflagrar da 2ª Guerra pelo expansionismo do Eixo, tal ordem político-econômica³ que beneficiava países com discurso liberal democrata sobre o mundo se viu ameaçada.

Novamente, sobre possessões coloniais e influência em espaços, no “final da década de 30, como o demonstravam os exemplos italiano e japonês, sinalizava um reacomodamento de espaços e colônias, onde os Estados satisfeitos deste ponto de vista reagiam à expansão dos insatisfeitos”.⁴ Assim havia uma disputa estratégica entre bandidos imperiais velhos e os bandidos imperiais atrasados contribuindo à 2ª Guerra. Pois, esta em parte era um prolongamento da 1ª Guerra,⁵ na qual ocorrera,

“a rivalidade entre os impérios coloniais velhos e ricos: a Grã-Bretanha e a França, e os bandidos imperiais atrasados: Alemanha e Itália (...) A contradição econômica mais forte que conduziu à guerra de 1914-1918 foi a

¹ HOBBSBAWN, Eric. Op. Cit, p. 42.

² Ibidem, p. 41.

³ Expressada mais aparentemente em domínios coloniais.

⁴ VIGEVANI, Tullo. “Origens e desenvolvimento da Segunda Guerra: considerações sobre a querela dos historiadores”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). Op. Cit, p. 29.

⁵ COGGIOLA, Osvaldo. “Natureza da Segunda Guerra Mundial”. In: ____ (org.). Op. Cit, p. 39.

rivalidade entre a Grã-Bretanha e a Alemanha. A participação dos Estados Unidos na guerra foi uma medida preventiva.”¹

E. Hobsbawm constata a situação de colonialismo imposto por países com discurso liberal democrata sobre a maior parte da África, Ásia e o mundo islâmico em plena 2ª Guerra, e ainda a sua análise inspira dizer que, ao menos partes dos domínios coloniais de países como “Grã-Bretanha, França, os Países Baixos, Bélgica e os EUA” estavam ameaçados. A medida que para os colonizados, o inimigo de meu inimigo é meu amigo² (o Eixo contra parte dos Aliados colonizadores é amigo em potencial dos colonizados. Independente se a política colonizadora do Eixo poderia instalar outras formas de dominação, talvez até mais agressivas, sobre as colônias se o Eixo as conquista-se em definitivo com uma possível vitória na 2ª Guerra).

Assim, o conflito 2ª Guerra imediatamente abarcava a influência no mundo. Então, apesar de haver valores na 2ª Guerra,³ foi importante as causas estratégicas reais, que foram ocultadas por uma mídia dos vencedores no fim do séc. XX ao XXI que destaca apenas o “salvar o mundo” para liberdade:

“A segunda guerra mundial não teve o seu fim da mesma forma que a primeira, com uma data de aniversário, e sim com uma sucessão de armistícios e de capitulações das forças do Eixo, como um lento processo de decomposição.

Por uma questão de hábito – não desprovido de interesse – prevaleceu o uso do termo ‘liberação’ para qualificar a ruína destas forças. De certa maneira, o esfacelamento do aparelho militar e policial do Terceiro Reich ou do império nipônico realmente constituiu uma liberação. No entanto, o emprego desta palavra para designar uma realidade infinitamente mais complexa nos levaria para longe da história, em direção ao mito. Seria considerar que a vitória foi do “mundo livre”, quando evidentemente trata-se da vitória de uma coalizão heterogênea entre potências que tinham em seus inimigos seu único ponto em comum – o que aliás nem sempre se mostrou uma certeza absoluta.

Correndo o risco de chocar, romperemos com uma tradição de linguagem na tentativa de apreender uma realidade política diferente. Estudaremos portanto, o período dito da ‘liberação’ da Europa, sob o ângulo militar como pano de fundo, assim como sob o prisma da realização ou não dos objetivos dos

¹ “La Guerre Imperialiste et la Révolution Proletarienne Mondiale”. In: PRAGUER, R. (org.). **Les Congrès de la Quatrième Internationale**. Paris: La Brèche, 1978, pp. 337-377. Apud. COGGIOLA, Osvaldo. “Natureza da Segunda Guerra Mundial”. In: ____ (org.). Op. Cit, p. 39.

² HOBBSAWN, Eric. Op. Cit, pp. 171-172.

³ A união de inimigos, de países capitalistas, liberais e anticomunistas (EUA e Inglaterra) com a União Soviética de socialismo real contra a Alemanha nazista, “só foi possível porque a Alemanha não era tão-somente um opositor que encarnasse conflitos de interesses econômicos, mas um Estado cuja política e ambições eram determinadas por sua ideologia. [...] A Alemanha de Hitler, por exemplo, pretendia dominar a Europa e transformar os países do Ocidente em estados vassalos. O plano nazista para o lado oriental era reduzir a União Soviética à condição de colônia e transformar sua população em serviços dos ‘senhores’ germânicos.” (TOTA, Pedro. “Segunda Guerra Mundial”. In: MAGNOLI, Demétrio(org). Op. Cit, pp. 356-357).

Aliados, no que diz respeito à natureza das forças sociais que substituirão, por seu próprio Estado, o Estado que desmorona e as forças de ocupação derrotas.”¹ (grifo meu)

Então, como também indica O. Coggiola, houve causas estratégicas que desmentem “salvar o mundo”² pelos países liberais democratas contra os domínios dos países expansionistas explicitamente agressivos do Eixo. Pois há indícios que mostram que era mais discurso do que propósito prático/real, quando já em 1978 se falava que era engodo:

“a palavra-de-ordem de uma guerra da democracia contra o fascismo. Como se os operários tivessem esquecido que foi o governo britânico que ajudou Hitler e seu bando de carrascos a se apropriar do poder! [contra a possibilidade da ascensão de uma experiência socialista real na Alemanha ou isso mesmo conjuntamente a influência do socialismo real da URSS nessa ascensão] As democracias imperialistas são na verdade as maiores aristocracias da História. A Inglaterra, a França, a Holanda, a Bélgica, repousam sobre a submissão dos povos coloniais. A democracia americana repousa sobre o domínio das riquezas enorme de todo um continente.”³

Como também indica a postura inicial dos EUA na 2ª Guerra:

“Na Segunda Guerra [...] a participação dos EUA não foi preventiva, mas central, embora existisse uma forte corrente ‘isolacionista’ dentro da classe dominante americana até dezembro de 1941 (ataque japonês a Pearl Harbor), que marcou seu ingresso na guerra. Até esse momento, a política americana com relação ao Japão era ambígua, e o mesmo poder-se-ia dizer com relação à Alemanha hitleriana (o que desmente a visão ideológica retrospectiva de uma guerra de democracia versus o fascismo), isto ao ponto de Hitler ter como um de seus objetivos centrais, já em plena guerra, manter a neutralidade dos Estados Unidos, ou como disse o historiador Saul Friedlander, ‘impedir o ingresso na guerra dos Estados Unidos virou, a partir do verão de 1940, um dos objetivos essenciais da estratégia e da política do Reich’.”⁴

¹ BROUÉ, Pierre. “O fim da Segunda Guerra e a contenção da revolução”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). Op. Cit, p. 385.

² COGGIOLA, Osvaldo. “Natureza da Segunda Guerra Mundial”. In: ____ (org.). Op. Cit, p. 39.

³ “La Guerre Imperialiste et la Révolution Proletarienne Mondiale”. In: PRAGUER, R. (org.). **Les Congrès de la Quatrième Internationale**. Paris: La Brèche, 1978, pp. 337-377. Apud. COGGIOLA, Osvaldo. “Natureza da Segunda Guerra Mundial”. In: ____ (org.). Op. Cit, p. 39.

⁴ COGGIOLA, Osvaldo. “Natureza da Segunda Guerra Mundial”. In: ____ (org.). Op. Cit, pp. 39,40. Coggiola também falando sobre a especulação de Trotsky sobre essa situação dos EUA diante ao imperialismo alemão, no *Manifesto de Emergência da IV Internacional*, “Se a guerra é levada até o fim, se o exército alemão obtém vitórias, se o espectro da dominação alemã sobre a Europa surgir como um perigo real, o governo dos Estados Unidos deverá tomar uma decisão: permanecer à margem, permitindo a Hitler assimilar as novas conquistas, multiplicar a técnica alemã, transformando as matérias primas das colônias conquistadas, e esperar o domínio alemão sobre todo o planeta, ou, ao contrário, intervir no desenrolar da guerra para contribuir a cortar as asas do imperialismo alemão (grifo nosso)”. (p.43).

Diante de mais outros indícios, nos é apontado a preponderância da 2ª Guerra como conflito hegemônico mais do que discursos. Quando também se percebe que em um folheto distribuído pelo próprio Exército norte-americano após a liberação de países ocupados pelo Eixo, diz que “assim como aconteceu em 1917, em 1944 nós não viemos à França para salvar os franceses [...]. Viemos porque nós, os americanos, estávamos ameaçados por uma potência hostil, agressiva e muito perigosa”.¹ (colchetes do autor)

Então, o “salvar o mundo” não se refere apenas em humanitarismo (se alguma vez o houve nas motivações das direções políticas sobre as ações militares dos Aliados). Talvez a maior parte oculta do iceberg é a defesa da supremacia liberal democrata em termos de interesses estratégicos materiais, com uma versão de capitalismo associado a liberal-democracia.

Mas, balancear interesses de ambos os lados de forma alguma recusa as conseqüências trágicas da política agressiva dos países do Eixo. Por exemplo, como nas evidências das conseqüências da fantasia da raça superior e *lebensraum* (a busca de espaço vital), a Alemanha nazista planejou e colocou em prática o extermínio de judeus, ciganos, opositores ao nazismo, prisioneiros de guerra, e mesmo uma parte da população civil da União Soviética invadida.² Como também houve a pretensão e prática escravista na super exploração de trabalhadores judeus, poloneses e de outros países.³

Por outro lado, balancear os interesses de ambos os lados pode nos descrever da existência do suposto “lado dos anjos” que inspirou *Marvels*.⁴ Principalmente quando outros indícios também situam a violência nas ações dos mocinhos. Como as ações amenizadas e omitidas pelo discurso do suposto lado do bem. Como no caso das

“Duas bombas atômicas [que] foram lançadas contra o Japão, uma sobre Hiroxima e outra sobre Nagasaki. Em 14 de agosto de 1945, o Japão rendia-se incondicionalmente, pondo fim ao mais sangrento conflito[...] no entanto, ao que parece, a bomba não objetivava apenas acabar com que ainda restava da

¹ DE GAULLE, Philippe. **De Gaulle, mon père**. Entretiens avec Michel Tauriac. Paris: Plon, 2003, p. 149. apud. ARARIPE, Luiz de A. “Primeira Guerra Mundial”. In: MAGNOLI, Demétrio(org). Op. Cit, p. 349. Coerente com a noção referenciada nesta monografia da possibilidade da 2ª Guerra como conflito hegemônico, na mesma página, ao incluir a Inglaterra neste sentido de interesse hegemônico, Araripe alude ao General De Gaulle, figura política e militar da resistência francesa, portanto presente diretamente na conjuntura da 2ª Guerra, e que disse que “os ingleses que morreram libertando a França deram a vida pela Grã-Bretanha e pelo rei. Os americanos que morreram libertando a França morreram pelos Estados Unidos e por ninguém mais.”

² TOTA, Pedro. “Segunda Guerra Mundial”. In: MAGNOLI, Demétrio(org). Op. Cit, pp. 356-370.

³ Ibidem, p. 364.

⁴ BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. Op. Cit. pp. 49, 50, 62.

*resistência japonesa. Truman esperava que os soviéticos compreendessem o novo poderio de destruição dos Estados Unidos e avaliassem suas repercussões sobre a geopolítica e a diplomacia do pós-guerra”.*¹

Também desmentindo a “necessidade de encurtar a guerra”, O. Coggiola fala da

*“quantidade de massacres absurdos de população civil, desnecessários do ponto de vista militar, levados adiante por todos os protagonistas principais da guerra, mas especialmente pelos ‘democratas’ aliados, como o inútil bombardeio e destruição da cidade alemã de Dresden (quando a capitulação alemã era questão de horas), ou as bombas atômicas lançadas sobre Hiroxima e Nagasaki [...] isto em condições em que, segundo a insuspeita opinião de Winston Churchill, seria um erro supor que o destino do Japão foi decidido pela bomba atômica. A derrota do Celeste Império já estava assegurada antes de ser lançada a primeira bomba’.”*²

Continua, citando J. Lacouture:

*“Se a primeira bomba, pelo seu efeito de terror, podia ter o objetivo de desalentar os japoneses e evitar aos Estados Unidos a lenta reconquista e o meio milhão de homens que talvez teria custado a segunda teve um caráter de experimento científico às custas de cem mil vidas. Não acredito que a bomba atômica tenha justificativas (...) a eleição do Japão para o lançamento da bomba me parece racista: em circunstâncias semelhantes às existentes no Japão, os norte-americanos não teriam ousado lança-la sobre uma cidade alemã.”*³

Então, além da desnecessidade de Hiroxima e Nagasaki, Coggiola também alude ao racismo e barbárie de ambos os lados, quando “de fato, o racismo não foi patrimônio exclusivo dos nazistas, assim como as experiências científicas do Dr. Mengele em Auschwitz (ou de seu equivalente japonês, a unidade 731 do norte da China)”,⁴

*“os Estados Unidos acabam de reconhecer oficialmente ter submetido a provas nucleares a mais de 600 no seu próprio território durante a Segunda Guerra, incluindo 18 norte-americanos que morreram depois de ter recebido injeções de plutônio! O racismo e a barbárie foram multilaterais.”*⁵

Também, sobre o extermínio nos campos de concentração, “os Estados Unidos e o Vaticano tinham conhecimento do genocídio que estava sendo posto em prática, pelo

¹ TOTA, Pedro. “Segunda Guerra Mundial”. In: MAGNOLI, Demétrio(org). Op. Cit, p. 386.

² COGGIOLA, Osvaldo. “Natureza da Segunda Guerra Mundial”. In: ____ (org.). Op. Cit, p. 38.

³ LACOUTURE, Jean. In: PERNAU, José. **História Mundial desde 1939**. Barcelona: Salvat, 1973, p.10 apud. COGGIOLA, Osvaldo. “Natureza da Segunda Guerra Mundial”. In: ____ (org.). Op. Cit, p. 38.

⁴ COGGIOLA, Osvaldo. “Natureza da Segunda Guerra Mundial”. In: ____ (org.). Op. Cit, p. 38.

⁵ **El País**. Madri, 9 de dezembro de 1933(sic), apud. COGGIOLA, Osvaldo. “Natureza da Segunda Guerra Mundial”. In: ____ (org.). Op. Cit, p. 38.

menos desde 1942, fatos e conhecimentos diante dos quais se omitiram.”¹ Por exemplo, em uma medida simples mas eficaz, os Aliados podiam empregar ínfimo recurso bélico para prejudicar o extermínio, quanto a bombardear linhas de trilhos de locomotiva que alimentavam com condenados os campos de concentração.

*“Entre maio e julho de 1944, por exemplo, mais de 180 mil judeus húngaros foram deportados para a morte. Mesmo informados disso e com mapas aéreos que permitiriam um bombardeio preciso das câmaras de gás, Estados Unidos e Grã-Bretanha decidiram que [...] dedicar esforços para bombardear os trilhos para a Auschwitz significaria desperdiçar recursos na guerra anti-nazista. Isto mesmo quando os aviões Aliados faziam vôos diários sobre Auschwitz para bombardear indústrias a poucos quilômetros do campo. A única vez em que uma bomba caiu sobre Auschwitz foi por acidente, matando alguns presos judeus.”*² (grifo meu)

Diante disto, tal problematização tenta situar que o lado do bem só existe no discurso. É possível que exista um mal em ambos os lados quando se fala na prática da violência, portanto não existindo o bem, não existindo o lado dos “salvadores do mundo”. Em conflitos bélicos não existe isso, pois são orientados pelo alcance de objetivos estratégicos que passam por cima de humanitarismo, como indiciado anteriormente.

Caminhar assim é necessário, mas problemático. Pois o discurso “salvar o mundo” também está presente em *Marvels*. Pois, quando esta revista articula elementos da realidade e da ficção, ela se inspira na expressão contraditória de “salvar o mundo”, quando os super-heróis a serviço do lado Aliado combatem se intitulando as “forças da liberdade e da justiça”.³

Mas passar por isso é problemático porque é polêmico. Pois a mídia da virada do séc. XX ao XXI destila a referência dos vencedores países capitalistas com discurso liberal democrata,⁴ em um momento midiático que se cristalizou apenas o “salvar o mundo” na ocasião da 2ª Guerra. O que torna polêmico levantar que do lado Aliado havia interesses estratégicos.

¹ LAQUEUR, Walter. **O Terrível Segredo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981 e FRIEDLANDER, Saul. **Pio XII et le IIIe Reich**. Paris: Seuil, 1965. apud COGGIOLA, Osvaldo. “Natureza da Segunda Guerra Mundial”. In: ____ (org.). Op. Cit, p. 45.

² CYTRYNOWICZ, Roney. “Loucura coletiva ou desvio da história: as dificuldades de interpretar o nazismo”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). Op. Cit, p. 219.

³ BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. Op. Cit, p. 49.

⁴ GOUJON, Gérard. “A social-democracia e a Segunda Guerra Mundial”. Op. Cit, p. 231.

Situei estas questões para problematizar a imprudência de se associar o ideal filantrópico do super-herói típico com uma ordem a qual ele se associa, pois esta ordem não possui a consistência humanitária do super-herói.¹

¹ Apesar de não destacar a mistura de apreços de ordem social junto com humanitários na figura do super-herói típico, E. Lipszik, ao falar da estrutura do conceito do motivo para a confecção das HQs de super-heróis, cita a recorrência do ideal da honradez e a verdade como um dos principais motivos na ideologia e nas ações do super-herói típico, como em “quem faz, paga.” “as boas ações sempre são recompensadas.” “quem com ferro fere, com ferro será ferido.” “o crime não compensa.” “quem para outro cava um poço, nele cai.” LIPSZIK, Enrique. “História em Quadrinhos e seu argumento.” In: MOYA, Álvaro de (org.). Op. Cit, pp. 242-43.

Considerações Finais

A pesquisa sobre *Marvels* observou que a afeição dos super-heróis a um lado dos beligerantes, à ordem orquestrada pelos Estados de regime liberal democrata,¹ se deu por artistas (Kurt Busiek e Alex Ross) que re-elaboraram um tema feito originalmente por artistas (Joe Simon e Jack Kirby) que se inseriram valorativamente na ótica estadunidense do contexto da 2ª Guerra, ao elaborarem na arte os agregados valores da ótica hegemônica na conjuntura da 2ª Guerra.

Em comparação conjuntural, as duas produções sobre o mesmo tema foram feitas em situações hegemônicas diferentes em grau,² mas que aludem a referência da hegemonia capitalista liberal democrata na qual os artistas dos dois contextos se inspiram para trazer noções à arte. Seja nas imagens gráficas de algumas capas de gibis simbolicamente engajados da década de 1940, seja como as das expressões “forças da liberdade e da justiça” e o “lado dos anjos” vistas em *Marvels*.

Expressões que reproduz na arte o discurso em plena 2ª Guerra Mundial, que corresponde a “salvar o mundo” (evocada pelos EUA, uma das principais potências a reverter a situação desta guerra a favor dos Aliados). Expressão, o “salvar o mundo”, que aqui se tentou problematizar a partir de “forças da liberdade e da justiça” em *Marvels* mais como conflito hegemônico internacional do que o humanitarismo em “salvamento” que o discurso propõe, e que está presente na supremacia valorativa atual. Aqui isto apenas se aludiu, ao entender que tais problemas poderiam ser mais bem aprofundados num trabalho além da ocasião da monografia. Pois este trabalho ofereceria mais espaço e conveniência para isso.

Através dessa pesquisa observou-se que um dos pontos principais de quando o super-herói da ficção se articula a fatos contextuais é que corre o erro de associar o legítimo humanitarismo do super-herói da ficção com os seus aliados da realidade.

Em outras palavras, entendendo o super-herói típico das HQs que percorre o ideal da bondade (na ficção!), um partido bélico escolhido pelo super-herói em um

¹ Exceção a essa ordem foi União Soviética, que não possuía este regime, mas que integrou as forças dos países Aliados.

² Uma criação feita sob a conjuntura da ameaça da ordem hegemônica liberal democrata na 2ª Guerra, e a outra criação feita sob esta mesma hegemonia consumada na prática pelo menos até o fim do séc. XX e início do XXI.

conflito hegemônico tende a nos inferir o bem em uma ótica bélica (política-econômica), quando o discurso que elege o bem contra o mal é introjetado na arte por autores que naturalmente possuem valores. Então, em termos de problema,¹ com isso corre-se a imprudência de dignificar um lado combatente como o bem, em clara relação maniqueísta quando vista por parâmetros históricos. Como se houvesse o “bem” em um dos lados, contrariando o que sabemos que em termos de violência bélica e interesse hegemônico não existe o lado dos anjos, mesmo que o lado perdedor na 2ª Guerra Mundial muitas vezes se portou como demônios em formas muito mais aparentes de opressão e violência, como nos campos de concentração e no massacre de partes da população civil dos países inimigos.

Assim, como *Marvels* inspira-se no discurso do bem a serviço do salvamento, aqui foi vislumbrado o bem contra o mal. Através desse recorte que tenta trazer a problemática da associação imagética da legítima filantropia do super-herói típico aos Aliados, contra o Eixo. Associação contraditória quando se fundamenta a disputa hegemônica. A ordem capitalista dos países liberais democratas,² ameaçada pela tentativa de imposição de outra ordem capitalista não liberal-democrata pela política expansionista mais explicitamente hostil de países fascistas e nacional-militarista.³

Arte e realidade, associação imagética do super-herói a um aliado, parecem ser um campo fértil nas Histórias em Quadrinhos de super-heróis. Quando se entende que os artistas dialogam com valores⁴ e estes não faltam em embates entre indivíduos, grupos, sociedades, países, e coligação de forças.

¹ Como a arte é bela por ela mesma, a questão aqui é levantar problemas a se pensar. De forma alguma tenho o propósito da propaganda “não leia isso, leia aquilo”.

² EUA, Inglaterra e França. Como se tratou em manter a ordem liberal democrata capitalista, excetua-se dos Aliados o país mais fundamental para a vitória Aliada, a URSS. Porque evidentemente este país possuía um regime de economia planificada sobre o que se chamou socialismo real, e sua aliança com os inimigos menores do capitalismo (EUA e Inglaterra) foi como necessidade para superar a ameaça principal dos inimigos imediatos e maiores da situação com o expansionismo da Alemanha nazista, que ameaçava a existência da própria URSS, como provou o avanço das tropas Alemãs neste país na 2ª Guerra, além dos planos nazistas de riscar-la do mapa. cf. TOTA, Pedro. “Segunda Guerra Mundial”. In: MAGNOLI, Demétrio(org). Op. Cit, p. 370.

³ Alemanha nazista, Itália e Japão.

⁴ Por mais que a diversidade de mentalidades entre os artistas nos diz que, mesmo estando na sociedade semeada de valores, é possível criar História em Quadrinhos de super-herói trazendo questões problemas e criativas que evitam a repetição maniqueísta. cf. MOORE, Alan. **Como Escrever Estórias em Quadrinhos**. Publicado originalmente em The Comics Journal nº119 (Janeiro de 1988), 120 (Março de 1988) e 121 (Abril de 1988). Disponível em: <<http://www.esnips.com/doc/8576ff7b-9934-441c-9ee2-4ec4c3659597/Alan-Moore---Como-Escrever-Est%C3%B3rias-em-Quadrinhos>>. Acesso em: 13 mar. 2008, pp. 4-5.

Por exemplo, desses problemas comuns na nona arte, já se desponta a obra Batman contra Al-qaeda.¹ Na qual o inimigo da vez deste super-herói é o próprio Ozama Bin Laden, ao menos simbolicamente um dos maiores inimigos atuais dos países do Ocidente que possuem o discurso liberal democrata como fachada para a hegemonia. E quem planeja esta obra é o elogiado artista Frank Miller: que mais uma vez nos oferecerá a fruição da mistura de ficção e realidade.

¹ “Holy Terror, Batman”. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Terror,_Batman!>. Acesso em: 17 jun. 2008.

Fontes

Revistas HQs

BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. **Marvels: Edição de 10º Aniversário**. São Paulo: Ed. Panini Comics, 2005.

BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. **Marvels: Parte 1**. São Paulo: Ed. Abril Jovem, 1994.

Revistas sobre HQs

Enciclopédia Marvel. São Paulo: Ed. Panini, 2005.

MORETTI, Marcos. “O mutante original da Marvel”. In: **Wizmania**, n. 52. São Paulo: Panini Comics, 2008.

SIMON, Joe. Apud. TRINDADE, Levi. “O Crepúsculo de Uma Lenda”. In: **Wizmania**, n. 44. São Paulo: Panini Comics, 2007.

Sites

Classic Captain America 1940's Comic Covers. In: **Captain-America. US**. Disponível em: <<http://captain-america.us/comicbookwallpaper.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2008.

Marvel Comics. In: **Cover Browser**. Disponível em: <<http://www.coverbrowser.com/covers/marvel-comics>>. Acesso em: 20 mar. 2008.

Filmes

A Guerra Chega à América. Direção de Frank Capra & Anatole Litvak. USA: The War Department Army Pictorial Service, Information and Education Division: London Films, 1945.1 filme (63 min.): Legendado, preto & branco.

Prelúdio de Guerra; O Ataque Nazista. Direção de Frank Capra & Anatole Litvak. USA: The War Department, Special Service Division S. O. S: London Films, 1942 e 1943. 2 filmes (43 min.; 42 min.): Legendado, preto & branco.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. “A indústria cultural”. In: COHN, Gabriel (org.). **Sociologia** (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1986. pp. 92-99.

ARARIPE, Luiz de A. “Primeira Guerra Mundial”. In: MAGNOLI, Demétrio(org). **História das Guerras**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006. pp. 319-353.

BRABANT, Jean-Michel e outros. “O desembarque aliado e o movimento operário”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). **Segunda Guerra Mundial: Um Balanço Histórico**. São Paulo: Xamã, 1995. pp. 349-356.

BROUÉ, Pierre. “O fim da Segunda Guerra e a contenção da revolução”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). **Segunda Guerra Mundial: Um Balanço Histórico**. São Paulo: Xamã, 1995. pp. 385-407.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**. História e Imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

COGGIOLA, Osvaldo. “Natureza da Segunda Guerra Mundial”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). **Segunda Guerra Mundial: Um Balanço Histórico**. São Paulo: Xamã, 1995. pp. 37-57.

CYTRYNOWICZ, Roney. “Loucura coletiva ou desvio da história: as dificuldades de interpretar o nazismo”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). **Segunda Guerra Mundial: Um Balanço Histórico**. São Paulo: Xamã, 1995. pp. 207-219.

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

EKIRCH Jr, Arthur A. **A Democracia Americana: teoria e prática**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1965.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é Herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERREIRA, Muniz Gonçalves. “Europa do leste: da resistência anti-fascista às ‘democracias populares’.” In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). **Segunda Guerra Mundial: Um Balanço Histórico**. São Paulo: Xamã, 1995. pp. 357-383.

GOUJON, Gérard. “A social-democracia e a Segunda Guerra Mundial”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). **Segunda Guerra Mundial: Um Balanço Histórico**. São Paulo: Xamã, 1995. pp. 231-250.

HERF, Jeffrey. **O Modernismo Reacionário**. Tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no 3º Reich. São Paulo: Editora da Unicamp; Ensaio, 1993.

HOBBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos. O breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.

KLAWA, Laonte & COHEN, Haron. “Os quadrinhos e a comunicação de massa”. In: MOYA, Álvaro de(org.). **Shazam!** 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. pp. 103-113.

MOYA, Álvaro de. “Era uma vez o menino amarelo”. In: MOYA, Álvaro de (org.). **Shazam!** 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. pp. 15-96.

LIPSIK, Enrique. “História em Quadrinhos e seu argumento”. In: MOYA, Álvaro de (org.). **Shazam!** 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. pp. 237-260.

MARNY, Jacques. **Sociologia das Histórias aos Quadrinhos**. Porto: Livraria Civilização, 1970.

MOORE, Alan. **Como Escrever Estórias em Quadrinhos**. Publicado originalmente em The Comics Journal nº119 (Janeiro de 1988), 120 (Março de 1988) e 121 (Abril de 1988). 33p. Disponível em: <<http://www.esnips.com/doc/8576ff7b-9934-441c-9ee2-4ec4c3659597/Alan-Moore---Como-Escrever-Est%C3%B3rias-em-Quadrinhos>>. Acesso em: 13 mar. 2008.

NATAL, Chris B. **Literatura Visual: Influências qualitativas e quantitativas de Moore e Miller no quadrinho adulto publicado no Brasil**. INTERCOM: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Salvador/BA, 2002. 15p. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1904/19049>>. Acesso em: 6 jan. 2007.

PATATI, Carlos; BRAGA, Flavio. **Almanaque dos Quadrinhos. 100 anos de uma mídia popular**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

PINSKY, Jaime. **100 Textos de História Antiga**. 2ª ed. São Paulo: Global Editora, 1980.

RAHDE, Maria B. Rahde. **Leituras imagísticas do herói e do imaginário mítico pós-moderno**. Trabalho apresentado ao NP 16 - Histórias em Quadrinhos do IV Encontro do Núcleo de Pesquisas da Intercom. 12p. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1904/18220>>. Acesso em: mai. 2007.

SOARES, Jô. “Os dilemas do Fantasma e do Capitão América”. In: MOYA, Álvaro de (org.). **Shazam!** 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. pp. 97-102.

SCHILLING, Voltaire. **América: a história e as contradições do império**. Porto Alegre: L & PM, 2004.

SELLERS, Charles; e outros. **Uma Reavaliação da História dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ª ed. São Paulo: Cia das letras, 2003.

TOTA, Pedro. “Segunda guerra Mundial”. In: MAGNOLI, Demétrio(org). **História das Guerras**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006. pp. 355-389.

VIGEVANI, Tullo. “Origens e desenvolvimento da Segunda Guerra: considerações sobre a querela dos historiadores”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). **Segunda Guerra Mundial: Um Balanço Histórico**. São Paulo: Xamã, 1995, pp. 15-35.

VOVELLE, Michel. **Imagens e Imaginário na História. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX**. São Paulo: Ática, 1997.

WANDERLEY, Jorge. Literatura. In: JOBIM, J. L. (org.) **Palavras da Crítica**. Tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 253-265.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.