

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito dos Projetos (Per)cursos da graduação em História: entre a iniciação científica e a conclusão de curso, referente ao EDITAL Nº 002/2017 PROGRAD/DIREN/UFU e *Entre a iniciação científica e a conclusão de curso: a produção monográfica dos Cursos de Graduação em História da UFU*. (PIBIC EM CNPq/UFU 2017-2018). (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

Ambos visam à digitalização, catalogação, disponibilização online e confecção de um catálogo temático 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 recursoscontínuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE HISTÓRIA - INHIS

ROGER RANDERSON ALVES RAIMUNDO

**O CINEMA COMO PROPAGANDA DE GUERRA: ANÁLISE DA SÉRIE DE
ANIMAÇÕES “SUPERMAN” (1941-1943)**

UBERLÂNDIA

2017

ROGER RANDERSON ALVES RAIMUNDO

O CINEMA COMO PROPAGANDA DE GUERRA: ANÁLISE DA SÉRIE DE
ANIMAÇÕES “SUPERMAN” (1941-1943)

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em História, da Universidade
Federal de Uberlândia, como exigência
parcial para a obtenção do título de
Bacharelado e Licenciatura em História.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Spini.

UBERLÂNDIA

2017

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

RAIMUNDO, Roger Randerson Alves, 1994-
O cinema como propaganda de guerra: análise da série de animações “Superman”
(1941-1943). / Roger Randerson Alves Raimundo. – 2017.
65 f.

Inclui bibliografia.

Orientação: Profa. Dra. Ana Paula Spini.

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

Palavras-chave: História e Cinema. Superman. Segunda Guerra Mundial.

FOLHA DE APROVAÇÃO

ROGER RANDERSON ALVES RAIMUNDO
O CINEMA COMO PROPAGANDA DE GUERRA: ANÁLISE DA SÉRIE DE
ANIMAÇÕES “SUPERMAN” (1941-1943)

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Ana Paula Spini
Orientadora, UFU/MG

Profª. Ms. Lara Lopes UFU/MG

Prof. Ms. Lucas Henrique dos Reis UFU/MG

Uberlândia, 20 de dezembro de 2017.

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos últimos anos vi minha vida mudar de forma drástica. Entrar para o curso de História da Universidade Federal de Uberlândia em 2012 era um sonho tornando-se realidade, hoje, ao terminá-lo, vejo esse sonho realizado e uma página de minha vida sendo virada, juntando-se às anteriores e dando espaço para eu escrever muitas outras mais.

Saio desse curso com a satisfação de saber que me tornei uma pessoa melhor do que quando entrei. As diversas experiências boas e ruins pelas quais passei fizeram de mim uma pessoa mais forte e consciente do meu papel no mundo. Não foi fácil, mas valeu a pena, e isso é algo que levarei para todo o resto de minha trajetória.

Em relação às pessoas que contribuíram para que hoje eu esteja finalizando essa importante etapa em minha formação, primeiramente eu agradeço aos meus pais Marco Antônio e Regina, cujo amor e apoio incondicional me fizeram ir longe. Sem eles, cada passo seria em falso e cada sonho seria distante demais. Felizmente eu os tenho em minha vida e sinto-me extremamente privilegiado e agradecido por isso. A eles dedico o meu amor e admiração.

Do restante de minha família agradeço ao meu irmão Railson pelos momentos em que ele me socorreu quando precisei; aos meus avós maternos Euridima e João pelo amor e preocupação para comigo; à minha prima Érita pelo importante papel que ela teve em minha formação quando eu era criança e pelas inúmeras vezes que ela disse “vai” e me motivou a sonhar cada vez mais alto; à minha madrinha Eliamar, que sempre procura saber se estou bem e me dá aporte como mais ninguém, e a quem sempre considerei como uma segunda mãe; e também a meus primos(as), tios(as) e avós paternos que de uma forma ou de outra também me motivam a seguir meus sonhos e a acreditar em mim mesmo.

Das pessoas que conheci na universidade agradeço imensamente a meus amigos Ana Cláudia, Paulo Henrique e Luiza Helena pelas horas e horas de boa conversa, de boa companhia, de boa comida e de bons vinhos. Eles, em especial a Ana Cláudia, me proporcionaram um crescimento e amadurecimento pessoal e psicológico imenso, que deram sentido à minha vida e dos quais eu me orgulho muito. Em momentos felizes e tristes tínhamos uns aos outros e, apesar da distância física que nos separa, ainda temos.

Dos amigos e colegas que tive ao longo da minha graduação, muitos dos quais também companheiros das viagens em turma inesquecíveis que fiz, agradeço à Jeane, Kênia, Darliene, Kelly, Susana, Taty, Flávio, Vivian, Miriam, Edsolanja e Maria Clara. Além desses, muitos outros colegas fizeram com que o curso fosse especial. Aos que não mencionei, agradeço da mesma forma pelas conversas e reflexões feitas em conjunto em sala de aula e fora dela.

Aos professores e professoras que tive ao longo de toda a graduação, sinto-me imensamente grato não apenas pelos ensinamentos em História, mas também pelos ensinamentos de vida. Foram anos de contato com diferentes perspectivas que fizeram de mim um professor e historiador consciente de minha responsabilidade enquanto profissional e, principalmente, enquanto cidadão. Sinto-me extremamente grato a todos os docentes que tive, sem exceção, mas em especial agradeço às professoras Mara, Jorgetânia, Jacy, Maria Andréa, Luciene (não mais no Inhis/UFU), Regina, Dilma, Ana Flávia, Daniela e Maria Elisabeth; e aos professores Gilberto, Newton e Cléber.

À professora Ana Paula Spini agradeço não apenas pelas felizes experiências de ter sido seu aluno e, posteriormente, monitor nas disciplinas de História da América I e II, mas também por ter sido seu orientando em Iniciação Científica e em monografia. Ana, atribuo a você grande parte do meu aprendizado como historiador. Agradeço-lhe imensamente pela paciência, pelo carinho e pela confiança. Sem suas valiosas orientações e apontamentos essa pesquisa não teria se desenvolvido da mesma forma. Muito obrigado por tudo!

Agradeço também o apoio dado pelo pessoal com o qual dividi e ainda divido vários momentos em meu dia a dia: Paula, Yara, Vinícius, Luciana, Otávio e Lúrian. Outra grande amiga da qual eu guardo afetuosas recordações, e que infelizmente já não está mais entre nós, foi minha forte e guerreira amiga Maria de Fátima. Sou grato à Fátima pois ela me ensinou a lutar por condições melhores de vida e de trabalho; me ensinou a combater o golpismo, o racismo, o preconceito e a acreditar que dias melhores virão. Grande mulher, grande exemplo!

Gostaria também de prestar encarecidos agradecimentos à Universidade Federal de Uberlândia enquanto instituição. Sem ela eu jamais seria quem sou hoje. Nela diversas oportunidades me foram ofertadas e atualmente saio dela com a certeza de ter aproveitado todas. Simpósios, seminários, semanas de História, palestras, oficinas, debates, conferências, Iniciação Científica, estágios, monitorias, etc.; configuram diversas formas e locais para a reflexão e o aprendizado para além das salas de aula. Ao participar de todas elas eu aprendia a valorizar e defender o que de mais precioso a universidade possui: o espaço para o pensar.

Das oportunidades que tive na UFU, a que tenho mais gratidão foi o intercâmbio de dez meses que fiz na Universidade de Évora, em Portugal. Em um momento em que nosso país ainda não havia sido assolado pelo golpismo, a UFU me deu suporte para que eu pudesse viajar e me manter durante meu intercâmbio, o que me proporcionou a realização de um grande sonho: um período de aprendizado incomensurável e de experiências maravilhosas na Europa.

Por fim, agradeço à Lara Lopes e ao Lucas Reis por terem aceito compor essa banca.

Dedico esse trabalho à vida, e a tudo que ela me proporcionou nesses últimos anos!

“A cada nova configuração, certa parcela da sociedade americana usava o perigo real ou aparente para construir o ‘quem somos’ em oposição ao ‘quem devemos evitar ser’.”

(Leandro Karnal)

RESUMO

Ao longo do período entre 1941 e 1943 o personagem Superman ganhou sua primeira série de animações para o cinema lançada pelos estúdios Fleischer/Famous e distribuída pela Paramount. A série contou com dezessete curtas-metragens e trazia histórias adaptadas das revistas em quadrinhos do Superman. Nos curtas-metragens o herói “ganhou vida” de forma bastante intensa e as representações de diversos elementos relacionados aos Estados Unidos nesse período podem ser observadas. Saltam à vista principalmente as relações entre campo e cidade, as representações das indústrias siderúrgica e bélica e também questões de gênero e de identidade. A presente pesquisa utiliza a série em questão como objeto de estudo, promovendo análises imagéticas e propondo reflexões acerca de como se configuram as diversas representações desses elementos norte-americanos, principalmente durante o período de efervescência da Segunda Guerra Mundial, que justificam a série ser considerada como propaganda de guerra.

Palavras chave: História e Cinema; Superman; Segunda Guerra Mundial.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I - Superman como produto norte americano	13
1.1. A primeira aparição animada do Superman	14
1.2. Superman nos quadrinhos e no rádio	24
CAPÍTULO II - Superman como produto cultural propagandístico: a exaltação das indústrias siderúrgica e bélica	31
2.1. Representações do aço nos curtas do “Superman” produzidos pelos <i>Fleischer Studios</i>	34
2.2. Superman em guerra: o (homem de) aço representado nos curtas-metragens produzidos pelos <i>Famous Studios</i>	40
CAPÍTULO III - Questões de gênero e de identidade na série “Superman”	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
FONTES	61
BIBLIOGRAFIA	63

INTRODUÇÃO

Aclamada até hoje como uma das melhores séries de animações já produzidas, “Superman”, lançada para exibição em cinemas entre setembro de 1941 e julho de 1943, constitui a primeira aparição animada do personagem que atualmente, mesmo passando por modificações e ressignificações, ainda é conhecido e consumido em massa.

A série em questão constitui o principal *corpus* documental desta pesquisa, que visa traçar um panorama do período em que ela foi lançada, juntamente à análise imagética de vários de seus episódios, além do trato com outras fontes históricas relacionadas à mesma.

Contando com dezessete curtas-metragens de cerca de oito minutos cada, a série possui no total 139 minutos de duração. Atualmente ela encontra-se totalmente em domínio público e suas versões em inglês e dubladas em português estão amplamente difundidas pela Internet.

Para a análise fílmica aqui empreendida eu tomei como fonte tanto as versões dubladas em português, como as versões em inglês restauradas e lançadas em DVD no Brasil pela empresa Classicline. Optei por utilizar as duas versões por duas razões: a versão dublada em português é mais simples de ser encontrada e entendida pelos leitores desse texto, por isso também tratei todos os curtas-metragens por seus nomes em português; já a versão restaurada em inglês foi utilizada para se melhor compreender algumas falas dos personagens em seu contexto original, e por possui imagens mais nítidas e com maior qualidade em comparação à versão dublada.

Em termos metodológicos, procedi primeiro à pesquisa acerca do contexto de criação da série, não descrevendo tão detalhadamente aspectos mais técnicos, mas buscando compreender sua inserção no contexto da Segunda Guerra Mundial e de crescimento econômico dos Estados Unidos. Em seguida procedi à decupagem de algumas cenas de toda a série, de modo a promover uma análise imagética, muitas vezes comparativa e que aborda os curtas-metragens transversalmente. Para embasar minhas considerações e agregar informações à pesquisa, recorri a diversos autores cujos trabalhos dialogam com as questões e reflexões aqui propostas. Além disso, realizei buscas em diversas revistas e jornais norte-americanos de época que atualmente encontram-se digitalizados e disponíveis online, procurando escritos que fizessem qualquer menção ao personagem ou à série de animações, bem como procurei e abordei a primeira história em quadrinhos do personagem, onde ele fora inicialmente criado.

Em termos de análise imagética preferi trazer as imagens para o corpo do texto (ao invés de ir numerando-as e trazê-las em anexo no fim) de modo a promover um diálogo mais consistente e imediato entre as fontes e a bibliografia utilizada. As imagens foram numeradas e legendadas, sendo que suas referências estarão nas notas de rodapé e em suas legendas constarão o número do episódio de onde elas foram retiradas.

Acerca das nomenclaturas, às vezes utilizei “curtas-metragens”, a forma abreviada “curtas”, ou “episódio” para me referir a cada uma das animações; e apesar de ter escolhido citar cada curta por seu nome em português, optei por nomear o personagem ao longo do todo o texto apenas por “Superman”, ao invés de utilizar a forma traduzida “Super-Homem”.

Objetivando compreender melhor o contexto de produção da série e refletir acerca dos elementos nela representados, tive como norte algumas problematizações que foram movendo a pesquisa: Que valores e visões de mundo a série “Superman” defende? O que as características do personagem Superman, da personagem Lois Lane e de outros personagens da série nos dizem acerca dos padrões estéticos e de comportamento no período? Que padrões de vida/consumo a série defende ou não? Considerando as representações do “masculino” e do “feminino”, de que forma a animação aborda questões de gênero? Como as mudanças nos estúdios de criação da série afetou seu conteúdo? Qual o papel das representações das indústrias siderúrgica e bélica, além da tecnologia militar norte-americana na animação? Como as representações dos personagens não americanos relacionam-se a estereótipos ou estigmas negativos? De que modo a série de animações “Superman” se configura como propaganda de guerra?

Buscar respostas para tais questões demandou a leitura de bibliografia sobre o tema. Ao fazer pontes entre as considerações dos(as) diversos(as) autores(as) elencados(as) e as imagens selecionadas, também trazendo inferências minhas, vi a necessidade de organizar a pesquisa dividindo-a em três capítulos cujos nomes são, respectivamente, “Superman como produto norte americano”; “Superman como produto cultural propagandístico: a exaltação das indústrias siderúrgica e bélica”; e “Questões de gênero e de identidade na série “Superman”.

A escolha dessas fontes e desses aportes teóricos e metodológicos para a realização desse estudo tem uma motivação: desde os cinco anos de idade eu assistia a alguns desses curtas em sua versão dublada lançada em fita VHS; após alguns anos, já na adolescência, eu voltei a assistir a esses curtas e já notei uma série de elementos não antes vistos quando eu era menor; passados mais alguns anos, já na universidade, vi-me diante da difícil tarefa de escolher alguma

fonte para iniciar a pesquisa monográfica. Decidi pelo estudo da série “Superman”, portanto, por razões afetivas, mas também pela vontade de compreender melhor o personagem, uma vez que me propus, assim, a estudá-lo de modo mais profundo e sob olhares bem mais críticos.

Ao longo do texto, um conceito bastante utilizado será o de “representação”. Compreendendo-o dentro do estudo feito pelo historiador Roger Chartier (1991, p. 184), é possível notar que o conceito possui dois sentidos aparentemente contraditórios ao considerarmos que: “por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa”.

Tomemos como exemplo a cidade de Nova York. Na animação, uma cena que evoca a cidade de Nova York toma o lugar da cidade nessa situação circunscrita, tornando a cidade presente. Entretanto as imagens na animação não são retratos detalhados da realidade, dessa forma a animação apresenta uma ausência em relação a alguns aspectos específicos da cidade. Portanto, as imagens na animação que representam Nova York atribuem a cidade significados parecidos, mas não iguais. O mesmo ocorre em relação à representações de coisas e situações inexistentes. Ao trazer imagens de máquinas e objetos de grande dimensões e poder de destruição, mas que não existiram, a animação produz representações aceca do poderio norte-americano no período, do que não existe (ausente), mas que teria condições de existir (presente).

CAPÍTULO I

SUPERMAN COMO PRODUTO NORTE AMERICANO

1.1. A primeira aparição animada do Superman

A entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial em 1941 foi sem dúvida um fator que influenciou imensamente sua produção cultural naquele período. O personagem *Superman*, que fora criado três anos antes e até então protagonizara várias histórias nos quadrinhos e no rádio, passou a contar a partir desse ano com sua primeira série de animações. Nela as histórias publicadas pela revista *Action Comics* e pelas revistas do *Superman* foram adaptadas para o cinema e a temática da guerra fora abordada juntamente a diversas outras.

As animações aqui analisadas trazem diversos elementos que abordam os imaginários norte-americanos da época e fazem defesa dos projetos dos Estados Unidos enquanto nação e enquanto potência mundial. Nesse capítulo a intenção é privilegiar a pesquisa e análises feitas acerca da propaganda do “american way of life”¹ ao longo das dezessete animações; bem como abordar as histórias em quadrinhos e os programas do Superman no rádio, locais onde o personagem fora construído e que compreendem as primeiras formas de consumo em massa de suas histórias e dos produtos a ele associados.

A partir de 1940 algumas revistas voltadas às produções do cinema e do rádio nos Estados Unidos já começaram a veicular anúncios sobre a série de animações do Superman que deveria chegar aos cinemas ainda no fim de 1940². Ela contaria com 24 animações em Technicolor³ lançadas mensalmente pelo Fleisher Studios⁴ e distribuídas pela Paramount Pictures. Dentre as revistas que veicularam esses anúncios e diversas reportagens sobre o personagem, as principais são a *Motion Picture Daily*, a *Radio Showmanship*, a *Motion Picture Herald* e a *The Film Daily*.

Superman chegou aos cinemas apenas um ano depois da veiculação dos primeiros anúncios, em setembro de 1941, sendo a maioria de seus episódios lançados em meio ao clima

¹ Podendo ser traduzida como “o jeito/estilo de vida americano” essa expressão denota um modo de vida urbano e industrializado, no qual a felicidade está associada ao consumo.

² Conforme veiculado em um anúncio nas revistas “Motion Picture Daily” e “Showmen’s Trade Review” em 26/09/1940 e 28/09/1940, respectivamente. O anúncio presente nas duas revistas é o mesmo e ele noticia que a série estava sendo produzida naquele momento e seria lançada no natal daquele ano. Anúncios disponíveis respectivamente em: <<http://archive.org/stream/motionpicturedai48unse#page/n561/mode/2up>> e <<http://archive.org/stream/showmenstraderev3233lewi#page/n469/mode/2up>>. Acesso em 12 de dezembro de 2016.

³ Conforme veiculado em anúncio da revista “Radio Showmanship” em setembro de 1941. Disponível em <<http://archive.org/stream/radioshowmanship02radi#page/n289/mode/2up>>. Acesso em 12 de dezembro de 2016.

⁴ Criado em 1921 como “Inkwell Studios” pelos irmãos Max Fleischer e Dave Fleischer o estúdio passou a ser nomeado a partir do sobrenome dos irmãos apenas posteriormente. Até o lançamento da série “Superman” os personagens animados de maior sucesso do estúdio eram Popeye e Betty Boop.

marcado pela entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial e os desdobramentos disso, apesar de a princípio a temática da Guerra não ter sido abordada nas animações.

Alguns autores analisaram os elementos constitutivos do personagem colocando-o como um herói “essencialmente” americano. Apesar de o uso do termo “essência” ser problemático por pressupor haver características inerentes ao personagem, é frequentemente assim que alguns autores o pensaram: como algo que não poderia ter sido criado em nenhum outro lugar além dos Estados Unidos. Notadamente, Umberto Eco é um desses autores. Citando metaforicamente outros personagens heroicos conhecidos por nós, ele faz uma análise sociológica interessante sobre o Superman e também nos ajuda a compreender os processos envolvidos em sua posterior mitificação:

Imagem simbólica de particular interesse é a dos Superman. O herói dotado de poderes superiores aos do homem comum é uma constante da imaginação popular, de Hércules a Siegfried, de Roldão a Pantagruel e até Peter Pan. Frequentemente, a virtude do herói se humaniza, e seus poderes, ao invés de sobrenaturais, são a alta realização de um poder natural – a astúcia, a velocidade, a habilidade bélica, e mesmo a inteligência silogisticizante e o puro espírito de observação, como acontece em Sherlock Holmes. Mas numa sociedade particularmente nivelada, onde as perturbações psicológicas, as frustrações, os complexos de inferioridade estão na ordem do dia; numa sociedade industrial onde o homem se torna número no âmbito de uma organização que decide por ele, [...] – numa sociedade de tal tipo, o herói positivo deve encarnar, além de todo limite pensável, as exigências de poder que o cidadão comum nutre e não pode satisfazer. (ECO, 2004, pp. 246-247)

A perspectiva trazida por Eco de que esse herói deve encarnar os anseios do cidadão comum nos remete até mesmo ao disfarce utilizado pelo Superman: o repórter Clark Kent. Sendo um homem que não se destaca entre outros, Clark (imagem 1)⁵ possui vestes e personalidade comuns para um homem americano branco e urbano, características totalmente contrárias ao Superman (imagem 2)⁶, cujas vestes são chamativas e cuja postura demonstra força e imponência ao longo de toda a série de animações.

O herói “essencialmente” norte-americano corporificado pelo Superman contém elementos construídos em sua estética que corroboram tal ideia. Além da figura fisicamente máscula e viril, talvez os elementos físicos mais visíveis relacionados à construção da nacionalidade do personagem sejam as cores de suas roupas representando as cores da bandeira dos Estados Unidos, o azul e o vermelho. Numa análise mais profunda e, de certo modo abstrata,

⁵ O CIENTISTA MALUCO. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios, 1941. 10 min. son.. color.

⁶ *Ibidem*.

creio ser possível, inclusive, inferir que o personagem carrega até a terceira cor da bandeira americana, o branco, no caso representada por ele próprio.

Imagem 1: Clark Kent – abertura do 1º episódio Imagem 2: Superman – abertura do 1º episódio



As imagens 1 e 2 constam de um trecho da abertura da 1ª animação, mas que aparece também em todas as outras. Nelas o foco central sob holofotes é o personagem principal da série, o Superman. Na abertura, à medida em que são narradas suas habilidades (tais como pular altos edifícios em um só salto e ser mais veloz que uma locomotiva), aparece também o que seria a principal missão do homem de aço: lutar incessantemente pela verdade e justiça.⁷

Um outro momento extremamente representativo do Superman como defensor desses ideais americanos encontra-se no 17º (último) episódio, intitulado “Agente Secreto”. Nesse episódio o Superman consegue levar a Washington uma mulher que havia convivido com gangsters e juntara provas contra eles. Após deixar a mulher em frente à Casa Branca, onde ela faria sua denúncia, o herói vai embora voando, mas antes passa por uma bandeira americana hasteada e presta continência a ela (imagem 3⁸), mostrando estar a serviço da nação.

O episódio em questão, e consequentemente a série de animações, terminam de uma forma bem simbólica: após a saudação militar do Superman a bandeira dos Estados Unidos fica centralizada e podemos observar melhor alguns detalhes. Estando hasteada em um mastro com

⁷ Algumas versões dubladas brasileiras também traduziram o trecho “never-ending battle for truth and justice” que consta na abertura como “incessante luta pelo bem e justiça”.

⁸ AGENTE SECRETO. Direção: Seymour Kneitel. Famous Studios, 1943. 07 min. son.. color.

uma águia, símbolo do país (imagem 4⁹), a bandeira americana de 48 estrelas¹⁰ balança vigorosamente ao vento.

Imagem 3: Superman presta continência (17º episódio)



Imagem 4: Bandeira dos EUA tremulante (17º episódio)



A construção do personagem Superman passa por uma série de questões relacionadas às configurações da sociedade norte americana. Acerca disso, Umberto Eco menciona que o público alvo das histórias desse super-herói seria o que algumas pesquisas sociológicas chamaram de “homem heterodirigido”. De acordo com Eco,

Um homem heterodirigido é um homem que vive numa comunidade de alto nível tecnológico e particular estrutura social e econômica (nesse caso baseada em uma economia de consumo), e a quem constantemente se sugere (através da publicidade, das transmissões de TV, das campanhas de persuasão que agem sobre todos os aspectos da vida cotidiana) o que deve desejar e como obtê-lo segundo certos canais pré-fabricados que o isentam de projetar *perigosamente e responsavelmente*. Numa sociedade desse tipo a própria opção ideológica é “imposta” através de um cauteloso controle das possibilidades emotivas do eleitor, e não promovida através de um estímulo à reflexão e à avaliação racional. (ECO, 2004, p. 261)

Dentro das animações é colocada a todo momento o que Eco nomeia como “opção ideológica”. Ao representar a sociedade americana do período como extremamente urbanizada e industrializada os diretores construíram diversas sequências destinadas a mostrar a grandiosidade das indústrias americanas. As principais representações são da indústria siderúrgica e bélica que serão melhor analisadas no capítulo 2, contudo, o poder e dimensão dessas indústrias e todo aparato que elas criam para a vida urbana despertaram meu olhar para

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Com cada estrela representando um estado, a bandeira de 48 estrelas, vigente de 1912 a 1959, não incluía ainda o Alasca e o Havai. Disponível em <<http://www.usflag.org/history/the48starflag.html>>. Acesso em 15 de agosto de 2017.

algo bastante recorrente nas animações: as representações de campo e cidade, e como essas representações também reconfiguram os conceitos de “campo” e “cidade”.

Ao procurar interpretar os significados dos conceitos de “campo” e “cidade” ao longo das animações me amparei na história dos conceitos amplamente estudada por Reinhart Koselleck. Segundo o autor,

A história dos conceitos põe em evidência, portanto, a estratificação dos significados de um mesmo conceito em épocas diferentes. Com isso ela ultrapassa a alternativa estreita entre diacronia ou sincronia, passando a remeter à possibilidade de simultaneidade e da não simultaneidade que pode estar contida em um conceito. [...] A profundidade histórica de um conceito, que não é idêntica à sequência cronológica de seus significados, ganha com isso uma exigência sistemática, a qual toda investigação de cunho social e histórico deve ter em conta. (KOSELLECK, 2006, p. 115)

Acerca das mudanças ocorridas em relação aos conceitos de “campo” e “cidade”, podemos ter dimensão das conotações associadas aos dois conceitos se analisarmos como, ao longo do tempo, características positivas e negativas foram sendo evocadas para exaltá-los ou preteri-los. De acordo com Raymond Williams,

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica. (WILLIAMS, 2011, p. 11)

Nas animações fica bastante clara a defesa do modo de vida urbano em detrimento do modo de vida rural. A cidade americana é constituída por uma série de estruturas tecnológicas grandiosas¹¹ e que representavam no período o auge do desenvolvimento urbano, seja em Metrópolis (a cidade fictícia onde se passam as histórias do Superman), sejam em outras, como por exemplo Nova York, que também fora representada. Em contrapartida o campo é mostrado mais brevemente que as cidades, e o fato de em vários episódios os esconderijos ou moradas de alguns dos vilões ser localizado fora das cidades (principalmente entre montanhas) é bastante significativo, pois há aí o reforço da noção de que o perigo vem de fora; de que o que é nocivo às cidades vem do campo.

¹¹ Refiro-me aqui às diversas vezes em que são representadas enormes pontes, viadutos, represas, etc.

A imagem 5, retirada do 1º episódio intitulado “O Cientista Maluco”¹² e a imagem 6 retirada do 11º episódio intitulado “O Falso Super Homem”¹³ representam bem a ideia de que o perigo é externo, pois nesses dois episódios os vilões possuem moradas fora da cidade. Na imagem 5, especificamente, vemos que o laboratório do vilão (um cientista maluco que cria um raio laser capaz de destruir a cidade) localiza-se bem no cume de uma montanha, tendo ampla visão para a cidade, de modo a cumprir com a finalidade de atacá-la.

No 11º episódio intitulado “Showdown” e traduzido como “O falso Super Homem”, um homem se passa por Superman de modo a cometer roubos de dinheiro e joias, no entanto ele possui um chefe, cuja suntuosa casa se localiza também em montanhas fora da cidade. A imagem 6 representa o momento em que o Superman consegue capturá-los após ter saído de uma profunda masmorra onde havia sido jogado por eles por meio de um alçapão no assoalho.

Imagem 5: Raio do cientista louco (1º episódio)



Imagem 6: Superman captura vilões (11º episódio)



Notadamente, o 2º episódio também é repleto de representações de campo e cidade. Nesse episódio intitulado “Os Monstros Mecânicos”, um homem, que também mora fora da cidade, constrói uma série de monstros mecânicos programados e controlados a longa distância para cometer roubos na cidade e levar os frutos dos roubos para sua morada localizada também no interior de uma montanha.

Há vários quadros nesse episódio passíveis de análises interessantes. Na imagem 7¹⁴ é aparente a profusão de altos edifícios à medida que o monstro mecânico chega a uma exposição de joias para cometer um roubo. Aqui fica evidente certa defesa da cidade de Nova

¹² O CIENTISTA MALUCO. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios, 1941. 10 min. son.. color.

¹³ O FALSO SUPER HOMEM. Direção: Isadore Sparber. Famous Studios, 1942. 08 min. son.. color.

¹⁴ OS MONSTROS MECÂNICOS. Direção: Dave Fleischer, Fleischer Studios, 1941. 10 min. son.. color.

York como modelo urbano a ser seguido, pois a imagem referente à cidade de Metrópolis nos remete imediatamente à estética e dinâmica urbana nova-iorquina.

Já na imagem 8¹⁵ podemos perceber os limites entre campo e cidade, ainda que mesclados, à medida em que o monstro mecânico volta para seu local de origem com as joias roubadas e com a personagem Lois Lane (que entra deliberadamente no compartimento localizado em suas costas). Aqui a cidade/urbanidade é representada pela grande densidade de edifícios, enquanto o campo é representado pelos largos terrenos de plantações, pelo rio e pelas montanhas.

Imagem 7: Mostro chegando à cidade (2º episódio) Imagem 8: Mostro saindo da cidade (2º episódio)



No final do mesmo episódio, após o Superman ter resgatado Lois e o vilão do esconderijo em ruínas e chamas, ele os leva de volta à cidade. No momento em que ele leva o vilão para a polícia temos na tela a visão do Superman e em certo ponto há uma sequência em que vemos a cidade de cima. Nesse momento a representação do urbano na animação ganha mais uma particularidade. Como consta na imagem 9¹⁶, a “cidade modelo” no período é também a cidade planejada, esteticamente simétrica e com ruas e avenidas retas, longas e largas.

No fim da 1ª animação, já supracitada, há também um outro quadro (que compõe a vista da janela da redação do jornal Planeta Diário) em que é possível ver novamente como campo e cidade se relacionam. Conforme percebemos a partir da imagem 10¹⁷, a vida na animação acontece majoritariamente na cidade, assim, quando vemos o campo a partir dela acabamos tendo suas paisagens verdes e montanhosas como parte de um segundo plano.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ O CIENTISTA MALUCO. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios, 1941. 10 min. son.. color.

Imagem 9: *Metrópolis vista por cima* (2º episódio) Imagem 10: *Vista do edifício da redação* (2º episódio)



As representações de campo e cidade na animação são inúmeras e perpassam quase todos os dezessete episódios da série de animações *Superman*, apesar de a seleção aqui adotada ter permitido a análise de apenas algumas imagens de alguns episódios mais emblemáticos e/ou específicos relativos a essas construções de imagens do urbano e do rural. No entanto, uma última reflexão relacionada a essa discussão fez-se presente: a nomenclatura da cidade fictícia onde se passam maioria das histórias do Superman, *Metrópolis*.

O conceito de *Metrópolis* e outros relacionados a ele são históricos e sofreram mudanças com o tempo. Segundo Raymond Williams,

Metrópolis [metrópole] designava a principal cidade ou sede de uma diocese desde o século XVI; *metropolitan* [metropolitano] permanece como termo basicamente descritivo até o século XVIII, quando começa a ganhar suas implicações sociais modernas. *Suburban* [suburbano] também tem um significado descritivo desde o início do século XVII e adquire conotação social a partir do começo do século XIX. (WILLIAMS, 2011, p. 500)

Metrópolis na animação passa a representar uma cidade extremamente moderna e que, como dito anteriormente, apesar de ser fictícia foi moldada tendo Nova York como modelo. Tal inferência é embasada a partir da análise de quatro imagens referentes a duas sequências, uma no início e outra no final do 7º episódio intitulado “O Terremoto Elétrico”. A narrativa do episódio em questão se passa em Nova York e percebemos na primeira sequência (imagem 11¹⁸ e imagem 12¹⁹) a representação da ilha de Manhattan já altamente povoada e repleta de enormes edifícios, defendendo um modelo urbano vigente em que é priorizada a organização da cidade com base em seu planejamento urbano e em sua densa verticalização.

¹⁸ O TERREMOTO ELÉTRICO. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios, 1942. 08 min. son.. color.

¹⁹ *Ibidem*.

Imagem 11: Ilha de Manhattan (7º episódio) Imagem 12: Edifícios na Ilha de Manhattan (7º episódio)



Entender como as metrópoles funcionam nesse período nos ajuda a entender também suas representações na animação. O lugar delas dentro da discussão “campo e cidade” é sempre de certa dependência em relação ao campo, pois, ao longo da história as cidades sempre necessitaram do campo como local provedor de seus alimentos e matérias primas para a produção artesanal e principalmente industrial. Tal relação de dependência permanece, mas ela se modifica enormemente com a revolução industrial na Inglaterra e com o advento e crescimento das fábricas nas cidades, o que as coloca também como locais de grande importância econômica.

Essa mudança na dinâmica urbana ao longo dos séculos XIX e XX e o papel das metrópoles já industrializadas foram também estudados por Raymond Williams. O autor (2011, p. 456) coloca que em termos políticos e econômicos um modelo de campo e cidade é visto, porém, contestado em todo o mundo, fato que transcende até as fronteiras de nação-Estado. Acerca das sociedades metropolitanas, as quais se distinguem das sociedades “agrícolas” ou “subindustrializadas”, Williams aponta que:

Atualmente, as grandes sociedades industriais são com frequência qualificadas de “metropolitanas”. À primeira vista, pode parecer que o termo designa apenas seu desenvolvimento interno, no qual as metrópoles se tornaram dominantes. Mas quando examinamos a questão mais a fundo, no contexto de seu desenvolvimento histórico, constatamos que o que se faz, ao empregar o termo, é estender ao mundo como um todo aquela divisão de funções que, no século XIX, se dava no interior de um determinado estado. As sociedades “metropolitanas” da Europa Ocidental e da América do Norte são os Estados “avançados”, “desenvolvidos”, industrializados; são centros de poder econômico, político e cultural. (WILLIAMS, 2011, p. 456)

A cidade (metrópole), desse modo, representa o local onde o estilo de vida “desenvolvido”, “avançado”, etc.; é de certa forma “cultuado”. Daí vem a recorrente ênfase nos

“templos” destinados a esse culto, ou seja, a ênfase nas grandes construções, especialmente nos edifícios. Na segunda sequência de imagens, retiradas do final do 7º episódio, vemos Lois Lane e Clark Kent em um barco após Clark (Superman) já haver salvado a ilha de Manhattan da destruição promovida por um vilão de origem indígena (maiores considerações acerca desse ponto serão desenvolvidas no capítulo 3). Em seguida aparece a imagem do jornal Planeta Diário (imagem 13)²⁰ com uma foto em preto e branco dos edifícios da ilha, logo após a imagem é aproximada e ganha cores transformando-se no panorama que vemos na imagem 14²¹, depois imagem é afastada e vemos Clark e Lois no barco com Manhattan ao fundo (imagem 15)²².

Imagem 13: Planeta Diário - “Superman salva Ilha de Manhattan” (7º episódio)



Imagem 14: Panorama da Ilha de Manhattan (7º episódio)



Imagem 15: Clark e Lois com Manhattan ao fundo (7º episódio)



Nos episódios da animação em que as cidades aparecem, tanto Nova York quanto Metrópolis têm suas imagens construídas de acordo com as configurações de uma metrópole

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

americana do período, creio também não haver razões para que os diretores representassem outro(s) modelo(s) de cidade, visto que, como colocado anteriormente, essas representações configuram-se dentro de um projeto de nação bastante complexo, o qual eles também defendiam.

1.2. Superman nos quadrinhos e no rádio

A animação do Superman que constitui o principal objeto de análise dessa pesquisa tem seus episódios baseados e/ou adaptados de histórias previamente publicadas pelas revistas de histórias em quadrinhos *Action Comics* e pelas revistas do *Superman*. Por isso a importância de abordar também essas fontes. Outro fator de grande importância para o estudo das animações se refere ao sucesso do personagem também em histórias contadas no rádio e que mobilizavam milhares de ouvintes. O sucesso nos quadrinhos e no rádio foi utilizado como chamariz nos anúncios da produção das animações, sendo recorrente nesses anúncios a menção ao número de fãs que o super-herói possuía já no final da década de 1930 e início da década de 1940.

Falar sobre o Superman nos quadrinhos é falar sobre sua gênese três anos antes do lançamento do primeiro episódio da animação aqui analisada. O personagem criado por Jerry Siegel e Joe Shuster apareceu pela primeira vez em junho de 1938 em uma história publicada na revista *Action Comics* nº1. O historiador Ricardo Bruno Flor, que fez um estudo acerca do Superman em suas primeiras histórias em quadrinhos, descreveu a primeira aparição impressa do personagem da seguinte forma:

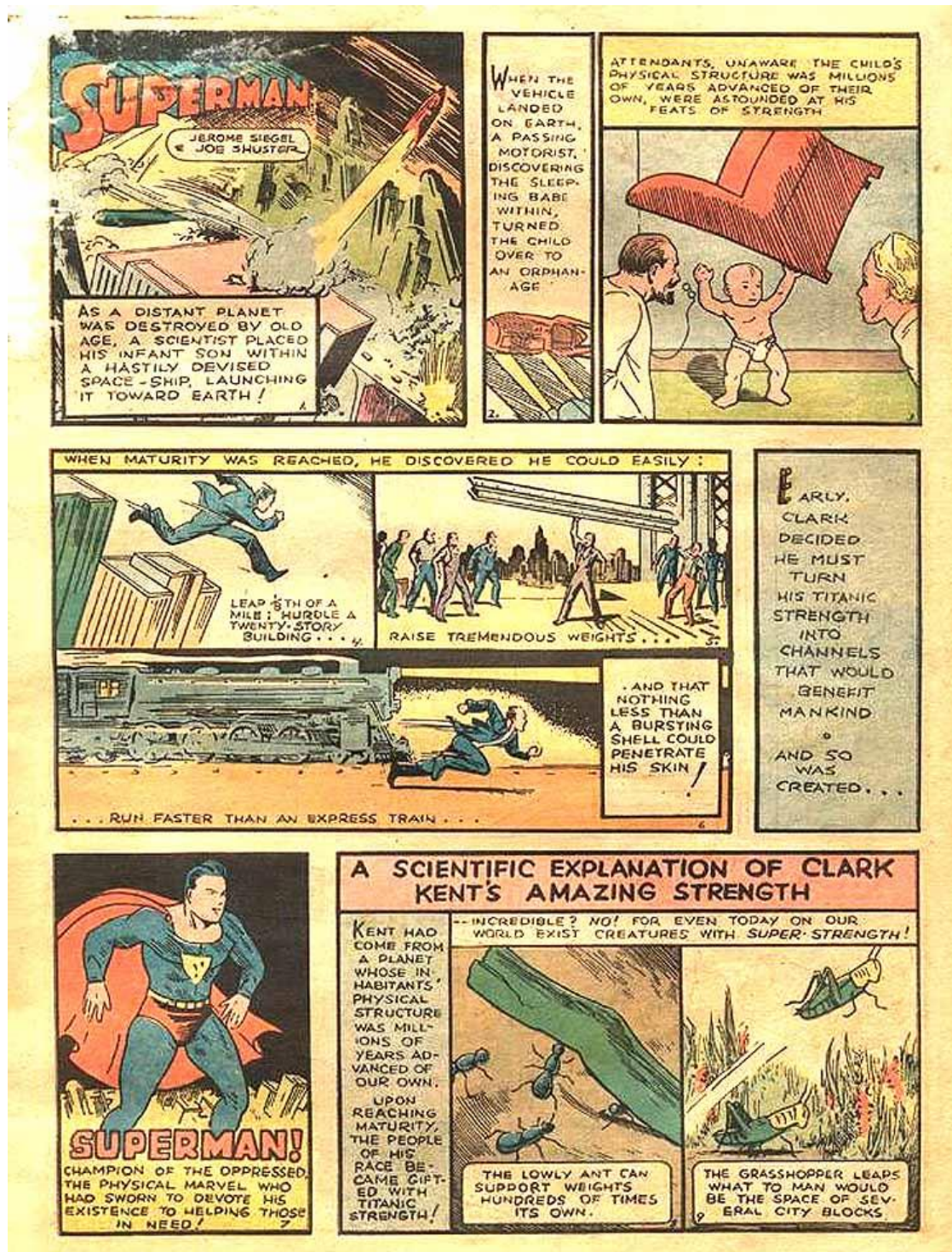
Sua história é a primeira da revista. A primeira página é dedicada a explicar seus poderes e a contar como se tornou o campeão dos oprimidos que viria a ser. Os painéis explicam como ele foi enviado em uma pequena nave, fugindo de um planeta cuja velhice o destruía. Ainda bebê, foi encontrado por um motorista e entregue para um orfanato. O que se segue é uma comparação das capacidades de Superman (agora adulto) com diversas tecnologias da época: sua capacidade de pular sobre um prédio de 20 andares, levantar pesos tremendos [...], correr mais rápido que um trem expresso e ter a sua pele invulnerável a qualquer coisa menos potente que uma cápsula explodindo [...]. (FLOR, 2014, p. 53)

Já nessa primeira página descrita por Flor (imagem 16)²³ vemos toda a sequência acerca das origens do super herói que foram adaptadas para a animação com exatamente as mesmas informações. Nos quadrinhos o Superman fora representado fisicamente do mesmo modo como fora posteriormente na animação com apenas um detalhe diferente em sua roupa,

²³ A imagem referente a essa página da revista foi anexada em tamanho maior de modo a possibilitar a leitura de seus balões. Fonte: SIEGEL, Jerome. SHUSTER, Joe. Superman. Action Comics, n. 1, 1938. Disponível em: <<http://www.reading-room.net/Action1/Action1P01.html>>. Acesso em 11 de novembro de 2017.

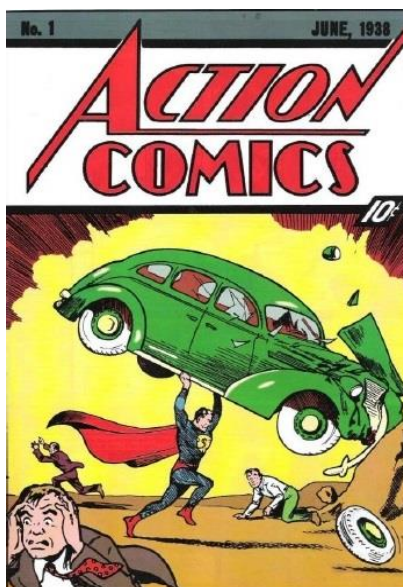
o “S” em seu peito fora inicialmente colocado dentro de um escudo amarelo, sendo que na animação esse escudo é preto. O apelo para uma explicação científica do poder do Superman parece evitar que ocorra algum estranhamento dos seus leitores (e posteriormente espectadores) em relação às coisas sobrehumanas que ele é capaz de fazer, e que de fato faz desde sua primeira narrativa.

Imagem 16: Primeira página da história do Superman na Action Comics nº1



A história do Superman fora colocada como carro chefe dessa edição da *Action Comics*. Contando com uma imagem retirada da história em quadrinhos e construída de modo a já chamar a atenção dos leitores para a força física do personagem, a capa da revista (imagem 17)²⁴ mostra o Superman levantando um carro em meio ao que parece ser uma explosão. Creio que à primeira vista o que chama a atenção na imagem é realmente a capacidade e força do super-herói que surgia naquele momento. A imagem, dentro do contexto da história em quadrinhos, apresenta o momento em que o Superman ergue o carro no qual alguns homens haviam capturado Lois Lane. Superman os chacoalha para fora e eles saem a correr desesperados.

Imagem 17: Capa da Action Comics nº 1



Fonte: SIEGEL E SHUSTER, 2006, p.03 apud FLOR, 2014, p.52

Quanto ao conteúdo da primeira história em quadrinhos, Flor aponta para as proximidades entre o Superman e outros heróis americanos, como cowboys e detetives, em relação às situações que ele enfrenta e a seus modos de agir. O autor também aponta para o aparecimento da missão do Superman desde essa primeira história, missão a qual apareceu também na animação e já fora citada aqui anteriormente: a “luta incessante pela verdade e justiça”. De acordo com o autor,

Em termos de enredo, Superman se encaixa bem na linguagem do herói americano que estabelecemos a partir dos quadrinhos de cowboys: suas histórias são todas repletas de ação; mais precisamente, tiroteios, perseguições, lutas, explosões, armadilhas e outras proezas semelhantes.

²⁴ SIEGEL, Jerome; SHUSTER, Joe. Superman: [Superman: Champion of the oppressed!]. In: **The Superman chronicles**: v. 1. Ilustrado por Joe Shuster e escrito por Jerry Siegel. Warner Bros: Dubuque, c2006. p. 3.

Quase sempre Superman precisa, para obter sucesso em sua empreitada do mês, lutar, impedir crimes, enfrentar máquinas de combate e resistir a desastres naturais e a ataques de homens armados. No entanto, a solução de um crime e/ou a luta contra criminosos desse tipo raramente é o assunto central das suas histórias. O que ocorre na maioria dos casos é que o embate com capangas e criminosos é normalmente parte de uma empreitada maior. Superman não é caracterizado por seus autores como combatente do crime, mas como alguém que luta contra a injustiça e a opressão. (FLOR, 2014, p. 55)

Ricardo Flor descreve detalhadamente algumas das histórias do Superman desde a *Action Comics* nº1 e fala acerca da primeira edição da revista *Superman* (apenas com histórias do personagem – e cujas histórias também foram adaptadas para a produção da animação) lançada a partir de julho de 1939. Ela trazia uma compilação de algumas das histórias anteriores do personagem já lançadas pela Action Comics, algumas tirinhas do personagem lançadas em alguns jornais, além de uma história de duas páginas apenas em texto e uma minibiografia dos criadores do super-herói, Joe Shuster e Jerome Siegel. (FLOR, 2014, p. 61).

Um aspecto importante notado tanto por Flor quanto por Umberto Eco é a maneira como as histórias do Superman foram criadas. Ambos os autores chamam a atenção para o fato de raramente as histórias do personagem retomarem elementos de histórias anteriores. Desse modo, geralmente cada uma delas apresenta início, meio e fim. Segundo Eco,

No âmbito de uma estória, o Superman pratica uma dada ação (desbarata, por exemplo, uma quadrilha de gangsters); nesse ponto, termina a estória. No mesmo comic book, ou na semana seguinte, inicia-se uma nova estória. Se ela retomasse o Superman do ponto em que o havia deixado, o Superman teria dado um passo para a morte. [...].

Os roteiristas do Superman, ao contrário, excogitaram uma solução muito mais sensata e indubitavelmente original. Essas estórias desenvolvem-se, assim, numa espécie de clima onírico – inteiramente inadvertido pelo leitor – onde aparece de maneira extremamente confusa o que acontecera antes e o que acontecera depois, e quem narra retorna continuamente o fio da estória como se se tivesse esquecido de dizer alguma coisa e quisesse acrescentar alguns pormenores ao que já dissera. (ECO, 2004, pp. 257-258)

O sucesso obtido pelo personagem nos quadrinhos, devido às suas histórias e suas características, fizeram com que a partir de 1940 essas narrativas fossem levadas para um programa de rádio que, por sua vez, também fez muito sucesso. No mesmo ano começaram também a ser veiculados anúncios da produção das animações pelos *Fleischer Studios* em jornais e revistas (como supracitado no início desse capítulo), o que pode fazer pressupor que inicialmente houvesse a intenção de que o personagem chegasse ao cinema e ao rádio ao mesmo tempo, o que não ocorreu.

O elevado número de fãs que o personagem atingiu ao chegar ao rádio pode ser melhor compreendido se conseguirmos entender o papel desempenhado pelo rádio no início da década de 1940. De acordo com o historiador Eric Hobsbawm (1995, p.195) alguns governantes já haviam descoberto o potencial do rádio já no início da década de 1930, sendo que ele acabou se tornando maior dentro do contexto da Segunda Guerra Mundial por conta de seu potencial como meio político e como meio de difusão de informações. O autor aponta que,

Ao contrário do cinema, ou mesmo da nova imprensa de massa, o rádio não transformou de nenhum modo profundo a maneira humana de perceber a realidade. Não criou novos meios de ver ou estabelecer relações entre as impressões dos sentidos e as ideias [...]. Era simplesmente um veículo, não uma mensagem. Mas sua capacidade de falar simultaneamente a incontáveis milhões, cada um deles sentindo-se abordado como indivíduo, transformava-o numa ferramenta inconcebivelmente poderosa de informação de massa, como governantes e vendedores logo perceberam, para a propaganda política e publicidade. (HOBBSAWM, 1995, pp. 194-195)

Tais considerações relacionam-se aos objetos de análise aqui elencados se consideramos os números de consumidores associados ao Superman e o apelo dos anunciantes para esses números. Dentre os anúncios encontrados nas revistas e que se referem ao Superman há um veiculado na revista “Radio Showmanship” de setembro de 1941 (mesma data do lançamento do primeiro episódio da série) que chama bastante atenção (imagem 18)²⁵. No topo do anúncio a imagem do personagem está ao lado de uma frase escrita em letras grandes: “Ever see T.N.T with a Crossley Rating?”²⁶ e abaixo dele há a frase “Let Superman be your Super-Salesmen!”²⁷.

De fato o anúncio tem como público alvo outros patrocinadores para o “Superman Radio Show” citando para eles alguns atrativos do personagem como, por exemplo, a circulação de mais de dois milhões e duzentas mil de suas revistas, o alcance de 20 milhões de pessoas por meio da syndicação do personagem em mais de 385 jornais e da série animada de 24 curtas-metragens que seriam lançados mensalmente pela Paramount. Além disso, são trazidos outros atrativos aos patrocinadores em potencial: depoimentos de outros anunciantes falando sobre as vantagens de terem seus produtos e/ou negócios vinculados ao personagem, e uma pesquisa da companhia Hooper, que fazia medições de audiência em rádio e televisão, mostrando que na

²⁵ Anúncio veiculado na página 269 da revista “Radio Showmanship” de setembro de 1941. Disponível em: <<http://archive.org/stream/radioshowmanship02radi#page/n289/mode/2up>>. Acesso em 12 de dezembro de 2016.

²⁶ “Já viu T.N.T em Crossley Rating?” em tradução livre. O termo “Crossley Rating” se refere a um sistema de medição de audiência para os programas de rádio nesse período. De acordo com o anúncio, após dez semanas no ar o “Superman Radio Show” quebrou todos os recordes de shows juvenis de um quarto de hora, além de todos os 40 patrocinadores regionais do show haverem reportado aumento em seus negócios.

²⁷ “Deixe o Superman ser seu super homem de vendas!” em tradução livre.

cidade de Cincinnati, de todos os ouvintes de rádio, 47,9% ouviam Superman após doze semanas de seu programa ir ao ar.

Imagem 18: Anúncio do Superman na revista "Radio Showmanship"



**EVER SEE
T.N.T.
WITH A
Crossley Rating?**

**LET SUPERMAN
BE YOUR
SUPER-SALESMAN!**

THESE SHOWED UP IN THE MAIL

"... Superman campaign going great guns ... 53.04% sales gain in 4th week of campaign ..."

—Normand Brothers,
Manchester, N. H.

"... radio program, Superman, doing a splendid job for our clients ... Dairyland Products Co."

—Evans and LeMay
Adv. Agency,
Forth Worth, Tex.

"... Superman show so satisfactory ... decided to replace newspaper campaign ..."

—Rosefield Packing Co.,
San Francisco, Calif.

"... wholeheartedly endorse Superman program and fully recommend its use."

—White Belt Dairy,
Miami, Fla.

"... it has built up the largest juvenile listening audience this station has ever known."

—Station KVOD,
Denver, Colorado

THIS SHOWED UP IN THE HOOPER SURVEY

In Cincinnati—One Week—6:00 P.M. to 6:15 P.M.
(after only 12 weeks on the air)

47.9% of all radio listeners heard **SUPERMAN**
7.4% was next highest individual program listenership

COMPARATIVE CINCINNATI LISTENERSHIP

Juvenile Program A . . 28.9%, B . . 18.7%, C . . 18.6%

SUPERMAN INC.

195 RECORDED EPISODES AVAILABLE
TO LOCAL AND REGIONAL SPONSORS

Write! Wire! Phone! for detailed information
480 Lexington Avenue • New York City
PLaza 3-0740

Apesar de tais números serem importantes para mensurar o sucesso obtido pelo Superman, o que mais me chamou atenção foi o fato de a série de animações a ser distribuída aos cinemas pela Paramount ter sido planejada com um número de 24 curtas-metragens, sendo que em realidade foram lançados apenas 17 no total.

A publicação desse anúncio me remete imediatamente ao que consideramos indeterminação histórica, ou seja, quando temos certos horizontes de expectativa, mas não sabemos de fato o que ocorrerá futuramente. Quando esse anúncio foi veiculado em setembro de 1941, a intenção dos idealizadores da animação era lançar 24 episódios mensalmente a partir daquele mês, no entanto, do primeiro ao último eles foram lançados com um intervalo médio de três meses. O fato de o número total de curtas ser menor do que o anunciado pode ter relação também com as mudanças promovidas pela Paramount nos estúdios que os produziram, fator sobre o qual me debruçarei mais profundamente no capítulo 2.

CAPÍTULO II

SUPERMAN COMO PRODUTO CULTURAL PROPAGANDÍSTICO: A EXALTAÇÃO DAS INDÚSTRIAS SIDERÚRGICA E BÉLICA

O teor propagandístico que as histórias do Superman possuíam em relação ao ideal de um modo de vida urbano e industrializado esteve presente em praticamente todos os dezessete episódios da animação. Nelas o “modo de vida americano” estava completamente dependente da existência e produção da indústria siderúrgica para a garantia da manutenção de sua infraestrutura. No entanto, essas imagens podem ser divididas a partir de um marco ocorrido em 1942: a reorganização do *Fleischer Studios*, que passou a ser nomeado *Famous Studios* após a interferência da Paramount Pictures.

Os *Fleischer Studios*, que produziram os curtas do Superman distribuídos aos cinemas pela Paramount, foram criados em Nova York mas haviam mudado suas instalações para Miami no final da década de 1930. Desse modo, a série *Superman* começou a ser produzida em Miami, no entanto, como aponta o historiador Mark Langer (1991, p. 13), a partir de 1942 os estúdios foram rearranjados pela Paramount por conta das dívidas que os irmãos Fleischer possuíam para com ela. Dave Fleischer deixou seu posto de diretor dos curtas e o cargo foi ocupado por Isadore Sparber, Seymour Kneitel e Dan Gordon²⁸, que já haviam trabalhado nas animações realizadas até então como responsáveis pela produção, animação e roteiros. No final desse mesmo ano os estúdios, agora renomeados como *Famous Studios*, voltaram para Nova York, apesar de ainda continuarem operando parcialmente em Miami.

A mudança ocorrida nos estúdios são fundamentais para entendermos a dinâmica dos dezessete episódios da série de animações. Os episódios de 1 a 9 foram lançados pelos *Fleischer Studios* entre 26 de setembro de 1941²⁹ e 28 de agosto de 1942³⁰, sendo que a direção de Dave Fleischer consta em todos eles³¹. Já os episódios de 10 a 17 foram lançados pelos *Famous*

²⁸ A notícia de que Dave Fleischer deixara seu cargo de diretor foi veiculada pelo jornal “The Film Daily” no dia 02 de janeiro de 1942, em uma seção intitulada “Dave Fleischer Quits As Studios Chieftain” dividida entre as páginas 1 e 4 do periódico. Disponível em: <<https://archive.org/stream/filmdaily81wids#page/n5/mode/2up>> e <<https://archive.org/stream/filmdaily81wids#page/n17/mode/2up>>. Acesso em 28 de outubro de 2017.

²⁹ Data do lançamento do primeiro curta intitulado “Superman”. A data “9-26-41” consta na página 310 da revista especializada em cinema intitulada Motion Picture Herald de 11 de outubro de 1941, na seção “Shorts Chart”, cujo objetivo é divulgar os números de produção, as datas de lançamento e o tempo de duração dos curtas e longas metragens que chegavam aos cinemas nos Estados Unidos. Disponível em: <<http://archive.org/stream/motionpictureher1441unse#page/310/mode/2up>>. Acesso em 05 de novembro de 2017.

³⁰ Data de lançamento do nono curta do Superman, último com Dave Fleischer creditado como diretor. O curta intitulado “Terror in the Midway” (traduzido como “Terror no Circo” aparece listado com a data “8-28-42” na seção “Shorts Chart” encontrada na página 1092 da revista “Motion Picture Herald” de 02 de janeiro de 1943. Disponível em:

<<https://archive.org/stream/motionpictureher150unse#page/n67/mode/2up>>. Acesso em 05 de novembro de 2017.

³¹ Apesar de Dave Fleischer ter deixado de ser diretor em janeiro de 1942, creio que o último curta que leva seu nome como diretor, lançado em agosto de 1942, havia começado a ser produzido bem antes. O que explicaria também o fato de esse curta também trazer “Fleischer Studios” como o estúdio responsável pela sua produção.

Studios entre 18 de setembro de 1942³² e 30 de julho de 1943³³, sendo que eles foram dirigidos alternadamente por Isadore Sparber, Seymour Kneitel e Dan Gordon.

Um fato importante acerca da mudança nos estúdios de produção é que a temática da guerra não aparece em nenhum episódio dirigido por Dave Fleischer (com exceção de um detalhe, analisado no item 2.2), mesmo ele dirigindo alguns com datas posteriores à entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Quando o estúdio foi rearranjado pela Paramount, o décimo episódio (o primeiro lançado pelo *Famous Studios*) já traz a temática da Guerra e outros três dos sete episódios que ainda viriam a ser produzidos também trariam essa temática.

Outra mudança interessante a ser notada é que na abertura de cada episódio, para tornar clara aos espectadores a força do super herói, os poderes do Superman são comparados a algumas invenções humanas, por exemplo, é dito que o Superman é “mais poderoso que uma locomotiva”, ou “mais rápido que um veloz projétil”, ou que ele “consegue pular altos edifícios com um só salto”. Entretanto, a partir do décimo segundo episódio até o último deles, quando os episódios passam a representar o super-herói também na guerra, seus poderes também passam a ser comparados a fenômenos naturais, o que faz pressupor que o Superman tenha de fato uma força descomunal e inquestionável. Assim, na abertura de alguns curtas o Superman passa a ser descrito como “mais poderoso que um maremoto”, “mais veloz que um relâmpago” e “mais forte que um furacão”.

Ao longo desse capítulo analisarei como os Estados Unidos se colocaram como potência econômica nesse período por meio da representação da indústria do aço³⁴, concomitantemente, analisarei como o Superman (o homem de aço) se insere nessas representações ao longo da animação. Tais análises foram feitas considerando o recorte ocorrido com as mudanças já mencionadas acima em relação aos estúdios e aos diretores dos curtas-metragens do Superman.

³² Conforme divulgado na seção “Shorts Chart” da revista Motion Picture Herald de 02 de janeiro de 1942, o décimo curta do Superman intitulado “Japoteurs” (traduzido como “Sequestradores Japoneses”) foi lançado em “9-18-42”. Disponível em: <<https://archive.org/stream/motionpictureherl50unse#page/n67/mode/2up>>. Acesso em 05 de novembro de 2017.

³³ Conforme divulgado na seção “Short Subject Chart” da revista Motion Picture Herald de 31 de julho de 1943, o décimo sétimo curta do Superman, intitulado “Secret Agent” (traduzido como “Agente Secreto”), foi lançado em “7-30-43”. Disponível em: <<https://archive.org/stream/motionpictureherl52unse#page/n437/mode/2up>>. Acesso em 05 de novembro de 2017.

³⁴ Ao propor analisar as representações da “indústria do aço”, me refiro a observar e problematizar as imagens em que o aço é utilizado em diversos âmbitos, como em armas, máquinas industriais, carros, trens, navios, aviões, construção civil, etc.

2.1. Representações do aço nos curtas do “Superman” produzidos pelos *Fleischer Studios*

O início do século XX nos Estados Unidos foi marcado por um intenso desenvolvimento econômico e o historiador Pierre Melandri aponta vários fatos relacionados a isso. Segundo Melandri (2000, p. 78), a partir de 1900 o fluxo de estrangeiros que entraram nos Estados Unidos só aumentou, sendo que de 1901 a 1910 cerca de nove milhões de pessoas entraram no país; e de 1911 a 1915 quase 4 milhões e meio de pessoas desembarcaram em portos americanos.

Melandri (2000, p. 78) ainda aponta que entre 1900 e 1910 os Estados Unidos elevaram sua produção industrial em 76%, e que nesse período 1% da população já dividia 15% dos rendimentos nacionais. O autor coloca que a concentração de renda faria piorar a situação operária nos anos vindouros em relação às condições de trabalho e à sua exploração. No que diz respeito à indústria siderúrgica, o autor cita nesse período o surgimento da United States Steel Corporation, (uma das principais siderúrgicas dos Estados Unidos até hoje) e o contexto de sua criação:

Toda a riqueza, todos os recursos naturais, industriais, tecnológicos e humanos parecem assim em vias de ser açambarcados, explorados e até esgotados por uma ínfima minoria de privilegiados. Em 1900, dois terços dos 362.000 quilômetros da rede nacional de vias férreas são controlados por sete grupos, cuja maioria está nas mãos do Khun [*sic*], Loeb and Co. ou do banco Morgan. É este último, aliás, que cria em 1901, a primeira firma americana com um capital superior a mil milhões de dólares, a U.S Steel Corporation que, com os seus 170 000 assalariados, os seus setenta e oito altos fornos, as suas cinquenta fábricas de aço e a sua frota de cento e doze navios produz três quintos do aço dos Estados Unidos. (MELANDRI, 2000, p. 78)

Segundo Melandri (2000, p. 105), os anos de 1920 foram de extrema prosperidade para os Estados Unidos, sendo que, de 1922 a 1929 o Produto Nacional Bruto dos EUA quase aumentou em 50%, de 75 a 104 milhões de dólares. Esse período havia sido também marcado pela migração da população que deixara o campo e fora para as cidades, o que se relaciona com o aumento da industrialização no país.

No entanto, em 1929 ocorre a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, o que coloca o país em profunda crise e a população em alarmantes taxas de desemprego e pobreza. A década de 1930 reflete o cenário criado pela Grande Depressão e o período é tratado por historiadores como tempos difíceis, ou “tempos duros”, como fez Sean Purdy ao escrever sobre as condições de vida dos trabalhadores urbanos e rurais nos Estados Unidos.

De acordo com Purdy (2017, p. 206), “tempos duros” foi uma expressão comum usada pelos sobreviventes daquele período. Em relação à vida dessas pessoas o autor aponta que “trabalhadores rurais, brancos e negros, perambulavam de cidade em cidade em busca de comida e trabalho, dormindo em acampamentos, enquanto outros ‘corriam nos trilhos’ dos trens de frete, procurando em vão subsistência decente”; além de apontar que nas cidades industriais o cenário de miséria tornara-se igualmente difícil para os trabalhadores urbanos.

Esses cenários só viriam a mudar, segundo a historiadora Cristina Soreanu Pecequilo, com a eleição de Franklin Delano Roosevelt, responsável por um pacto nacional que teria sido capaz de reerguer os Estados Unidos: o New Deal. Pecequilo coloca que,

Com o New Deal, os Estados Unidos conseguiram sair da crise, recuperando sua economia que, com a Segunda Guerra Mundial, acabou ganhando um novo impulso, recuperando seu vigor. Com relação à política externa, Roosevelt comandou os Estados Unidos na guerra e, depois, nas primeiras negociações para a construção da paz. (PECEQUILO, 2005, p.107)

A guerra fora de fato importante para os Estados Unidos reerguerem sua economia. Melandri (2000, p. 148) diz que já antes do ataque a Pearl Harbor em dezembro de 1941, fator que marca a entrada dos Estados Unidos no conflito mundial, os EUA, por meio do “grande arsenal da Democracia” já produzia e comercializava armamento com as forças aliadas para frear o avanço da Alemanha nazista na Europa.

Nesse contexto, e voltando o olhar para a animação, percebemos que as representações da força armamentística norte americana são recorrentes nos primeiros nove episódios, apesar de eles ainda não tratarem da guerra em si. No segundo curta, assim que um dos monstros mecânicos de aço chegam a uma exposição de joias para roubá-las, policiais tentam interceptá-lo com tiros de fuzis (imagem 19)³⁵, já no terceiro curta, intitulado “Bilhão de Dólares Cia. Ltda.” há também uma sequência em que policiais armados fazem guarda para que um carregamento de ouro seja colocado em um trem (imagem 20)³⁶. No mesmo episódio alguns gangsters altamente armados tentam roubar esse carregamento de ouro e, ao serem impedidos pelo Superman, tentam atacá-lo em vão com vários tiros (imagem 21)³⁷. Ao final desse episódio, ao verem que os tiros não afetam o Superman, eles tentam expodi-lo juntamente ao

³⁵ OS MONSTROS MECÂNICOS. Direção: Dave Fleischer, Fleischer Studios, 1941. 10 min. son.. color.

³⁶ BILHÃO DE DÓLARES CIA. LTDA. Direção: Dave Fleischer, Fleischer Studios, 1942. 08 min. color. son.

³⁷ *Ibidem*.

trem que leva o carregamento de ouro utilizando uma bomba (imagem 22)³⁸. Nessas sequências é possível ter noção do poder dessas armas, tanto observando na animação os detalhes de seu poder destrutivo, quanto nos atentando aos efeitos sonoros dedicados aos tiros e explosões.

Imagem 19: Policiais armados (2º episódio)



Imagem 20: Policiais em guarda (3º episódio)



Imagem 21: Gangsters atirando (3º episódio)



Imagem 22: Vilão lançando bomba (3º episódio)



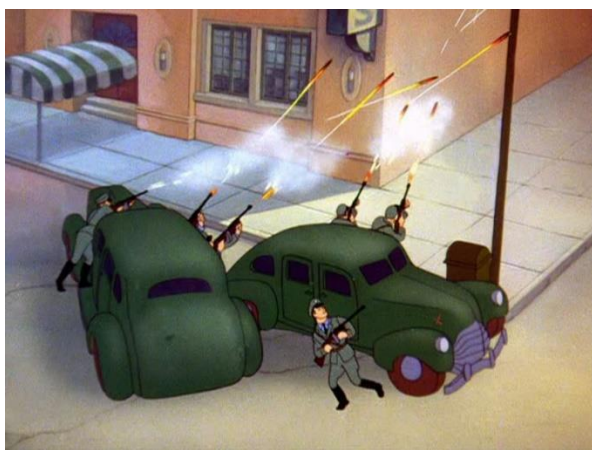
O terceiro curta é um dos poucos momentos da animação que mostram armas em poder de vilões de nacionalidade americana, o que atribui a eles igualdade com a polícia. Em outros episódios vemos que as “armas” dos vilões tendem para um aparato mais científico, como raios laser, monstros mecânicos, carro bala, terremotos elétricos, etc. Dentro do recorte de episódios de 1 a 9, outros dois com imagens bastante significativas relativas à questão do armamento em ambiente urbano são o episódio 4 (“O Gigante do Ártico”) em que policiais tentam parar um monstro pré histórico que volta à vida após ser descongelado e destrói tudo por onde passa

³⁸ *Ibidem.*

(imagem 23)³⁹; e o episódio 5 (“O Lança Balas”) em que policiais se preparam para contra-atacar os vilões de um carro bala que querem destruir a cidade (imagem 24)⁴⁰.

O “arsenal da democracia”, na animação, também é utilizado para a defesa da cidade, assim, representar armas em mãos de policiais de certo modo expressa “o mal (arma) para o bem (ordem social)”.

Imagem 23: Policiais atirando em monstro (4º episódio) Imagem 24: Policiais contra carro bala (5º episódio)



No episódio 4 também há várias outros exemplos do uso do aço, principalmente em ambiente urbano. Nesse curta um monstro pré-histórico foi trazido do Ártico em um grande navio com uma câmara de resfriamento (imagem 25)⁴¹, com a finalidade de ser exposto em um museu de Metrópolis. No museu ele é mantido congelado por meio de imensas máquinas de resfriamento que funcionam incessantemente. Na imagem 26⁴² vemos Lois Lane conversando com um dos funcionários do museu e coletando informações para a escrita de uma reportagem referente ao monstro e todo aparato necessário para mantê-lo congelado. Após essa cena o funcionário deixa uma lata de óleo próxima à máquina e essa lata cai no motor fazendo-o parar. Enquanto os funcionários tentam consertá-lo, o monstro acaba descongelando e volta à vida, destruindo o museu e caminhando pelas ruas da cidade.

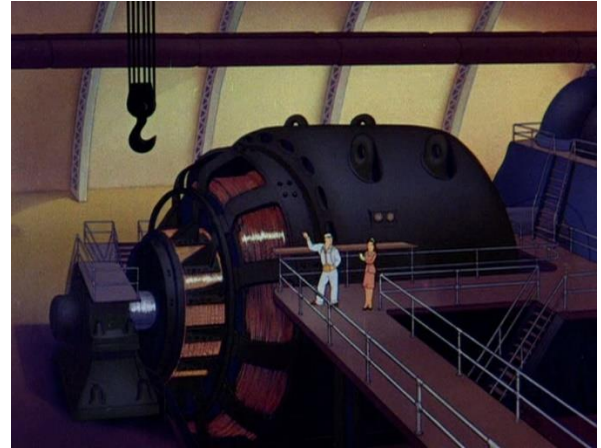
³⁹ O GIGANTE DO ÁRTICO. Direção: Dave Fleischer, Fleischer Studios, 1942. 08 min. color. son.

⁴⁰ OS LANÇA BALAS. Direção: Dave Fleischer, Fleischer Studios, 1942. 08 min. color. son.

⁴¹ O GIGANTE DO ÁRTICO. Direção: Dave Fleischer, Fleischer Studios, 1942. 08 min. color. son.

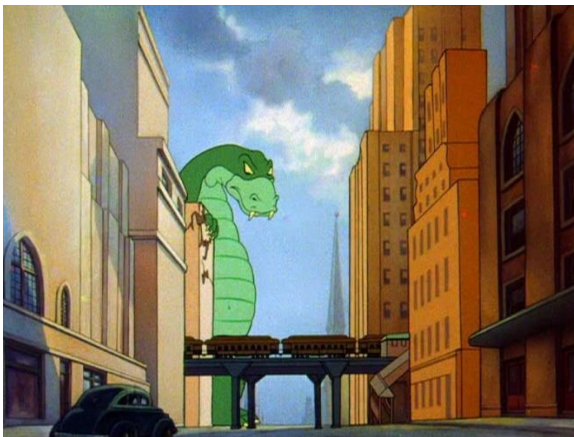
⁴² *Ibidem*.

Imagem 25: Navio transportando monstro (4º episódio) Imagem 26: Máquina de resfriamento (4º episódio)



À medida em que o monstro passa pela cidade, os policiais inicialmente tentam pará-lo atirando, o que resulta inútil. O monstro segue pisando e destruindo carros, trilhos de trem (imagem 27)⁴³ e uma ponte suspensa (imagem 28)⁴⁴. Em seguida segue para uma represa rompendo-a e, quando ele vai em direção a um estádio lotado, é interceptado pelo Superman. Nesse episódio é notável o número de referências ao uso do aço na vida urbana. Curiosamente, o Superman também só consegue deter o monstro prendendo suas pernas com o auxílio de um cabo de aço da ponte suspensa já destruída e prendendo seu pescoço ao chão utilizando um poste de iluminação pública.

Imagem 27: Monstro e linha férrea (4º episódio) Imagem 28: Monstro e ponte suspensa (4º episódio)



Outras representações do uso urbano de aço em larga escala estão em outras imensas máquinas e nas vigas de aço utilizadas na construção civil. No 7º episódio (“O Terremoto Elétrico”), por exemplo, o vilão que deseja destruir a ilha de Manhattan por meio de explosões

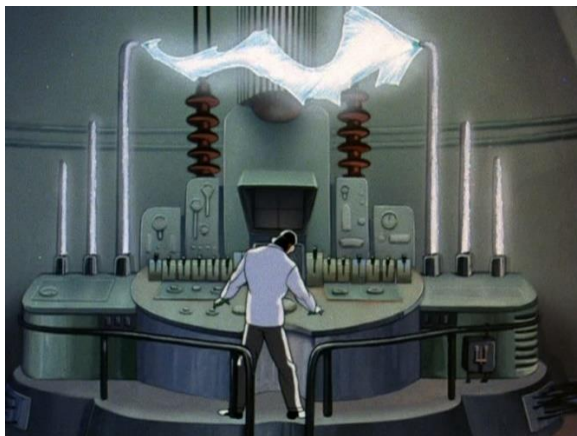
⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

elétricas, só consegue seu feito por meio de um enorme maquinário (imagem 29)⁴⁵ que concentra e distribui a energia elétrica por meio de cabos ligados a diversos pontos subterrâneos da ilha. Com seu maquinário localizado em um submarino, o vilão promove as explosões sem qualquer vestígio de que elas irão acontecer, pegando as pessoas de surpresa. Nos episódios 1, 5 e 6 também há representações de grandes máquinas com imenso potencial de destruição utilizadas por vilões. Talvez as dimensões e poderes dessas máquinas sejam representados de tais modos também como forma de mostrar aos espectadores da série o poder do Superman, uma vez que ele sempre consegue vencer os vilões e suas máquinas.

Por fim, o aço é representado na construção civil, especialmente em edifícios, em dois momentos específicos, o primeiro ocorre no primeiro episódio, quando o raio do cientista maluco atinge as fundações de um edifício expondo suas vigas de sustentação, em cor vermelha e feitas de aço. Um segundo momento ocorre no 5º episódio (“Os Lança Bala”), quando o Superman retira uma viga de aço de cima do carro de Lois após o carro bala haver destruído um edifício (imagem 30)⁴⁶. Na animação, o fato de as vigas de aço serem expostas quando os edifícios são destruídos nos diz bastante acerca da utilização cada vez mais popular dessa matéria-prima na construção civil.

Imagem 29: Vilão e máquina de terremotos (7º episódio) Imagem 30: Superman levanta viga de aço (5º episódio)



Nesse período o aço é cada vez mais produzido e sua produção está intimamente ligada à recuperação econômica dos Estados Unidos, ao desenvolvimento e criação de suas indústrias e ao crescimento e verticalização das cidades. Nelas o aço encontra-se em todo lugar. As cidades, em especial as metrópoles, dependem da indústria siderúrgica para crescer e se manterem. À luz dessas considerações, o Superman parece personificar o próprio país. O

⁴⁵ O TERREMOTO ELÉTRICO. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios, 1942. 08 min. son.. color.

⁴⁶ OS LANÇA BALAS. Direção: Dave Fleischer, Fleischer Studios, 1942. 08 min. color. son.

homem de aço que vive em ambiente urbano evoca a todo tempo a relação cidade X aço. (Ele depende da cidade e a cidade depende dele. A utilização do aço - em larga escala - depende da cidade e a cidade depende do aço para manter-se).

2.2. Superman em guerra: o (homem de) aço representado nos curtas-metragens produzidos pelos *Famous Studios*

A partir da mudança promovida pela Paramount nos estúdios que realizaram a série Superman, a temática da guerra chega às animações. Dos oito curtas-metragens que os *Famous Studios* lançaram, quatro deles abordam a guerra, sendo eles o 10º episódio (“Sequestradores Japoneses”), o 12º episódio (“O 11º dia”), o 13º episódio (“Companhia da Destruição”) e o 15º episódio (“Tambores da Selva”). São esses curtas que estarão mais em foco nesse subitem.

Esses episódios, lançados entre 1942 e 1943, fazem uma propaganda de guerra que outras animações do período também viriam a fazer⁴⁷, colocando os Estados Unidos como potência bélica e, baseando-se no maniqueísmo “bom e mau”, representando-o como o bom, defensor dos ideais libertários e democráticos.

De acordo com Sean Purdy a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, aliada à propaganda de guerra, gerou uma comoção nacional, o que também moveu o país a um aumento em seu desenvolvimento econômico. O autor aponta que

A luta contra as potências do Eixo demandou uma mobilização ideológica e econômica total dentro dos Estados Unidos. Nos primeiros meses depois do ataque contra Pearl Harbour, a febre patriótica estava em alta. Milhões de jovens e mulheres alistaram-se nas Forças Armadas. Um apelo por trabalhadores da defesa civil rendeu 12 milhões de voluntários e a população aceitou com certa docilidade o racionamento de comida e produtos essenciais. Vinte e cinco milhões compraram títulos do governo usados para financiar a guerra. Muitos americanos acreditavam que realmente era uma guerra do povo. (PURDY, 2017, p. 221)

O apontamento de Purdy dialoga com uma cena ocorrida no final do 5º episódio (“Os Lança Balas”), lançado em março de 1942, que constitui a única referência à guerra dentro do recorte dos nove primeiros curtas dirigidos por Dave Fleisher. No final desse episódio, após ser mostrada na capa do Planeta Diário que os vilões foram presos e o carro bala fora destruído, Lois e Clark caminham pela calçada passando por trás de um cavalete (imagem 31)⁴⁸ com uma propaganda contendo a imagem de um tanque de guerra e onde se lê acima a frase “Buy Defense

⁴⁷ Algumas animações desse período que tratam acerca da guerra são, por exemplo, Pato Donald e Mickey Mouse da Disney; Looney Toones da Warner Bros.; Tom e Jerry da Metro Goldwyn Mayer; dentre outras.

⁴⁸ OS LANÇA BALAS. Direção: Dave Fleischer, Fleischer Studios, 1942. 08 min. color. son.

Bonds”, ou “Compre Títulos de Defesa” em tradução livre. Ve-se então que essa propaganda do governo para que as pessoas ajudassem a financiar a guerra já acontecia a bem pouco tempo após o ataque a Pearl Harbor, e o fato de tal propaganda aparecer na animação de modo quase “espontâneo”, também faz pressupor que era usual encontrá-la pelas ruas das cidades.

Imagem 31: “Buy Defense Bonds” (5º episódio)



Sean Purdy (2017, p. 217) diz que nos Estados Unidos a Segunda Guerra Mundial tende a ser vista “como uma boa guerra do povo contra o fascismo”, e que certamente isso se deveu à propaganda empreendida pelo governo de modo a defender suas ações como uma “corajosa luta pela liberdade contra os horrores do nazismo e do militarismo japonês”. O autor propõe uma reflexão acerca disso atentando-nos para o fato de as Forças Aliadas também terem tido outros interesses com o conflito, principalmente os Estados Unidos.

Em diálogo com a perspectiva de Purdy, Cristina Pecequilo (2005, p. 108) analisa a guerra levando em conta considerações acerca dos interesses econômicos dos Estados Unidos: desde a Primeira Guerra Mundial considerava-se prejudicial aos Estados Unidos que a Europa caísse em domínio Alemão e, com a Segunda Guerra Mundial, esse medo ressurgiu.

Pecequilo (2005, p.109) aponta que até antes do ataque japonês à base naval de Pearl Harbor os Estados Unidos se limitaram a conceder às forças aliadas empréstimos e armas, além de outros suprimentos. Contudo, segundo a autora, o ataque japonês provara que os Estados Unidos não seriam poupados em uma guerra de escala mundial, assim, “com o ataque a Pearl Harbor lançado pelos japoneses, os norte americanos foram convencidos de que era preciso engajar-se diretamente no conflito”.

Passando à análise das representações da guerra na animação, vemos que o primeiro episódio que aborda esse tema traz como vilões alguns homens japoneses. No 10º episódio, intitulado “Sequestradores Japoneses”, o governo prepara o lançamento do maior avião bombardeiro do mundo, capaz de levar em seu interior grande quantidade de munição e também aviões menores, que podem sair desse imenso avião utilizando seu topo como pista de decolagem (imagem 32).⁴⁹

Esse episódio se inicia com um homem japonês sentado em seu escritório lendo a notícia sobre o avião na capa do jornal Planeta Diário (imagem 33)⁵⁰, em seguida ele aperta um botão que transforma a imagem do quadro que há em sua parede: a imagem da Estátua da Liberdade se transforma na bandeira do Sol Nascente. (imagem 34)⁵¹. Após a transformação o homem levanta e se curva em lealdade à bandeira japonesa (imagem 35)⁵²

Nessa sequência vemos novamente o apelo à imagem do aço na fabricação de grandes máquinas/meios de transporte, agora também para fins bélicos; além de um dos inimigos reais dos EUA na guerra, os japoneses, serem trazidos como vilões na animação.

Imagem 32: Avião Bombardeiro (10º episódio) Imagem 33: Notícia sobre o bombardeiro (10º episódio)



⁴⁹ SEQUESTRADORES JAPONESES. Direção: Seymour Kneitel. Famous Studios, 1942. 09 min. color. son

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

Imagem 34: Estátua da Liberdade (10º episódio)*Imagem 35: Bandeira japonesa (10º episódio)*

No 10º episódio, esse homem juntamente a alguns outros japoneses entram em algumas cápsulas vazias de bombas, de modo a se infiltrarem no imenso avião (imagem 36)⁵³. Em seguida eles saem dessas cápsulas e rendem os pilotos americanos no intuito de roubar a aeronave e levá-la para Tóquio (imagem 37)⁵⁴. Nessa sequência, as feições e maneira de falar do vilão transmitem uma imagem de vilania que parece ter sido construída como forma de identificação da animação para com seus espectadores. Conforme veremos no capítulo 3, os vilões aqui tem identidade definida.

Imagem 36: Homem saindo de cápsula (10º episódio) *Imagem 37: Japonês pilotando o avião (10º episódio)*

O segundo episódio que também aborda a guerra é o 12º, intitulado “O 11º dia”. Na realidade o nome dado em português para esse episódio comete um equívoco, visto que seu nome original “Eleventh Hour” se refere a 11 horas da noite. Nesse episódio Clark e Lois são mantidos como prisioneiros de guerra pelos japoneses em Yokohama, dada sua importância

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem.*

como repórteres de um jornal americano de grande circulação. O episódio possui esse nome por conta de todas as noites, às 11 horas, Clark romper as grades da janela de onde ele é mantido e sair como Superman promovendo sabotagens diversas aos japoneses. Ele explode hangares e pontes, afunda navios e destrói armamentos, tanques de guerra, carros, etc.

Nesse episódio há, portanto, extensa representação da tecnologia bélica do período, e novamente vemos que toda a produção da indústria bélica está intimamente dependente do aço. Outro fator que chama a atenção nesse episódio é a maneira como os japoneses foram representados. Aqui eles quase não possuem feições (imagem 38)⁵⁵ e quando seus rostos são aproximados, vemos traços até mesmo meio animais (imagem 39)⁵⁶

Imagem 38: Soldados japoneses (12º episódio)



Imagem 39: Soldado japonês (12º episódio)



Essa forma de representar os inimigos coloca-os como destemperados e despreparados. Ao mostrar o Superman destruindo seu armamento e seus meios de transporte, a animação utiliza o herói como metáfora, personificando os Estados Unidos como mais forte e por conta disso vencendo seus inimigos.

O terceiro episódio que traz de certo modo a temática da guerra não traz nenhum inimigo do Eixo. O episódio em questão é o 13º, intitulado “Companhia da Destruição”. Nesse episódio, o responsável pela fábrica de munições de Metrópolis (imagem 40)⁵⁷, recebendo ordens superiores de alguém não revelado, conta com alguns de seus funcionários para sabotar e explodir a fábrica. O episódio se inicia com a morte de um vigia do local. Após ouvir sobre

⁵⁵ O DÉCIMO PRIMEIRO DIA. Direção: Dan Gordon. Famous Studios, 1942. 08 min. color. son.

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ COMPANHIA DA DESTRUIÇÃO. Direção: Isadore Sparber. Famous Studios, 1942. 08 min. color. son.

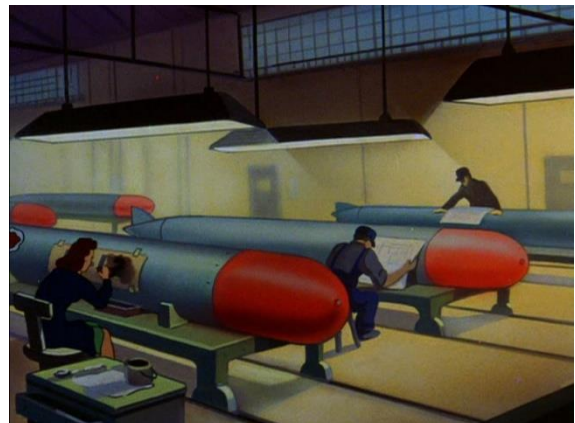
essa morte Lois Lane vai até o departamento pessoal da fábrica e começa a trabalhar lá. Clark Kent, usando um disfarce, também passa a trabalhar no local como vigia. (imagem 41).⁵⁸

Imagem 40: Fábrica de Munições (13º episódio) Imagem 41: Lois e Clark disfarçado (13º episódio)



Desejosa de saber mais sobre o que ocorre na fábrica, Lois começa seu emprego. À medida em que a cena dela trabalhando se desenvolve, a animação nos mostra uma sequência com toda a linha de produção dos armamentos. Inicialmente é mostrado um imenso galpão onde o aço está incandescente, em seguida são mostrados alguns operários trabalhando com maçaricos em cápsulas de bombas ou mísseis (imagem 42)⁵⁹, depois aparece uma série de peças de metal presas a um guindaste eletromagnético e, por fim, o plano chega ao galpão onde Lois e outros funcionários estão imprimindo os números nas cápsulas de mísseis (imagem 43)⁶⁰

Imagem 42: Operários utilizando maçaricos (13º episódio) Imagem 43: Lois trabalhando (13º episódio)



⁵⁸ *Ibidem.*

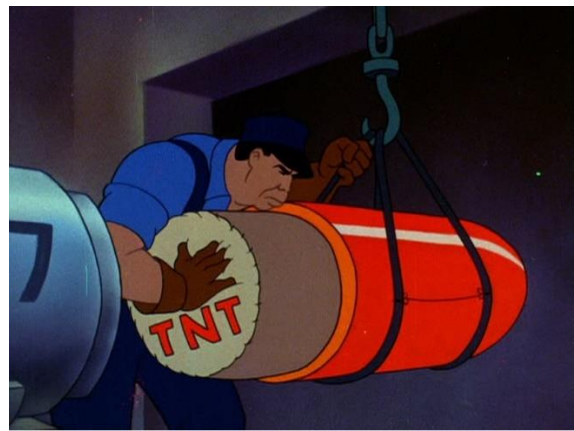
⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

Em seguida, Lois ouve a conversa do chefe que pretende explodir a fábrica, mas é descoberta e daí inicia-se uma perseguição a ela. Quando Lois é pega, os vilões a colocam amarrada dentro de um míssil (imagem 44)⁶¹ e na ponta da cápsula colocam TNT (imagem 45)⁶². A intenção dos vilões é matá-la em um teste de alcance de míssil que ocorreria em breve.

Um aspecto interessante nessas imagens é também notar como os homens foram apresentados. Seus corpos de dimensões bem maiores que o corpo de Lois imprimem a eles uma força física que a personagem feminina jamais conseguiria enfrentar.

Imagem 44: Lois colocada em míssil (13º episódio) Imagem 45: Colocação de TNT (13º episódio)



No desfecho desse episódio Superman retira Lois do míssil e impede que a fábrica seja explodida. Após isso todos os envolvidos na sabotagem são presos. A representação do poder de destruição da tecnologia bélica nesse período é bastante explorada nesse episódio. Nele, juntamente ao 10º episódio (“Sequestradores Japoneses”) são incontáveis as bombas que aparecem.

No 10º episódio, inclusive, quando o imenso avião bombardeiro estava sendo carregado com outros aviões menores (imagem 46)⁶³ e bombas (imagem 47)⁶⁴, temos noção das dimensões de todo esse aparato bélico e de todo o trabalho que ele demanda. Nessas imagens os homens tornam-se minúsculos e as máquinas e bombas de dimensões enormes fazem alusão à consolidação dos Estados Unidos como potência militar nesse período.

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem.*

⁶³ SEQUESTRADORES JAPONESES. Direção: Seymour Kneitel. Famous Studios, 1942. 09 min. color. son

⁶⁴ *Ibidem.*

Imagem 46: Avião sendo içado (10º episódio)

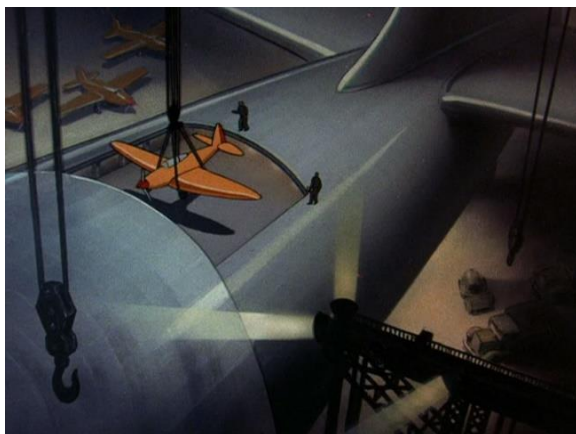
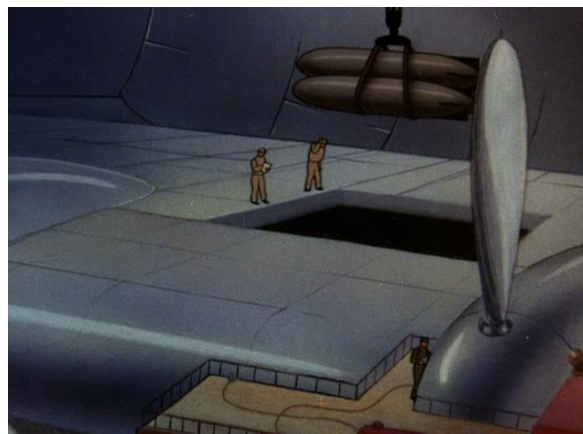


Imagem 47: Carregamento de bombas (10º episódio)



De fato, esse período de efervescência da Segunda Guerra Mundial foi de uma vertiginosa recuperação econômica para os Estados Unidos. Segundo Pierre Melandri (2000, p. 150) de 1941 a 1945 o governo havia despendido mais dinheiro do que no século e meio anteriores, o que ajudou a mudar a marca de 8 500 000 desempregados em 1940 para cerca de 700 000 desempregados em 1944. Tecendo um panorama acerca da produção bélica dos Estados Unidos e de sua recuperação econômica nesse período, Melandri aponta que

Esta restauração do pleno emprego mais não era, evidentemente, do que um reflexo do regresso fulgurante da prosperidade. Os mais diversos recordes de produtividade foram pulverizados e os planos *a priori* mais utópicos praticamente realizados. Em poucos anos, a produção de aço quase duplicou, 746 navios de guerra e 24 000 barcos de desembarque foram fabricados e o ritmo anual da produção de aviões multiplicou-se por várias vezes. Em 1944, o PNB americano (231 mil milhões de dólares) tinha mais do que duplicado desde 1940. Técnicas inovadoras tinham sido dominadas, do fabrico de borracha sintética à tecnologia nuclear, passando pela generalização dos sistemas de radar. (MELANDRI, 2000, p. 150)

A exaltação do potencial bélico dos Estados Unidos dentro do contexto da Segunda Guerra Mundial é trazido na animação pela quarta e última vez no 15º episódio, o qual considero o mais emblemático de todos. Nesse episódio, intitulado “Tambores da Selva” e lançado em 26 de março de 1943⁶⁵, Lois Lane tem de transportar documentos secretos do governo americano por meio de um avião. Ao passar por uma floresta tropical seu avião é abatido por oficiais nazistas que tomaram a liderança de um grupo de nativos (aspectos sobre a representação desses nativos serão melhor analisados no capítulo 3). Após recusar-se a entregar os documentos, os

⁶⁵ De acordo com a seção “Short Subjects Charts” presente na página 1458 da revista Motion Picture Herald de 31 de julho de 1943, o curta do Superman intitulado “Jungle Drums” fora lançado na data “3-26-43”. Disponível em: <<https://archive.org/stream/motionpictureher152unse#page/n437/mode/2up>>. Acesso em 05 de dezembro de 2017.

nazistas entregam Lois para os nativos a queimarem em uma fogueira. Quando ela é amarrada à fogueira, Clark que vinha logo atrás dela também de avião vê o que ocorre e desce como Superman para salvá-la.

As cenas de guerra ocorrem em seguida: enquanto Superman combate os oficiais nazistas, Lois, disfarçada como um deles, avisa as autoridades americanas por meio do rádio que submarinos nazistas (imagem 48)⁶⁶ pretendem torpedear uma frota de navios americanos (imagem 49)⁶⁷. Após isso os bombardeiros americanos (imagem 50)⁶⁸ lançam dezenas de bombas sobre os submarinos nazistas, afundando-os (imagem 51)⁶⁹. Esse é o único episódio da série que constrói cenas de um embate “real” entre as forças Aliadas e as do Eixo. Nele o Superman não foi o responsável pela vitória americana, mas representou parte importante dela.

Imagem 48: Submarinos Nazistas (15º episódio)

Imagem 49: Submarinos e navios (15º episódio)



Imagem 50: Bombardeiros americanos (15º episódio)

Imagem 51: Submarinos sendo atacados (15º episódio)



⁶⁶ TAMBORES DA SELVA. Direção: Dan Gordon. Famous Studios, 1943. 08 min. color. son.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem.*

Considero esse episódio como o mais emblemático da série não apenas por essa sequência de um conflito direto entre os Estados Unidos e a Alemanha Nazista, mas também pelo fato de no final desse episódio Adolf Hitler em pessoa ser representado. Tendo ao fundo um mapa da Europa e parte da Ásia, sentado em uma poltrona frente a um rádio e frente a uma janela em cujo exterior uma chuva intensa cai, Hitler ouve a notícia de que uma frota inteira de submarinos nazistas havia sido destruída por bombardeiros americanos (imagem 52)⁷⁰. Após ouvir a notícia, Hitler se levanta nervoso, desliga o rádio e fica de costas com mãos para trás e cabeça baixa. A representação da derrota e certa submissão de Hitler ao poderio americano na animação fica mais acentuada quando bem no fim do episódio começa a tocar, na voz de Nelson Eddy, a canção patriótica americana “Praise the Lord and Pass the Ammunition”⁷¹.

Imagem 52: Adolf Hitler de frente ao rádio (15º episódio)



⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ De acordo com informações do site do “The National Museum of American History” (Museu Nacional da História Americana), a partitura “Praise the Lord and Pass the Ammunition” (“Louve ao Senhor e Passe a Munição”, em tradução livre) é uma canção patriótica lançada em 1942. De acordo com o site a frase foi passando entre soldados até atingir a imprensa e depois o compositor Frank Loesser, creditado como autor da canção. Fonte: <http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_670902>. Acesso em 05 de dezembro de 2017.

CAPÍTULO III

QUESTÕES DE GÊNERO E DE IDENTIDADE NA SÉRIE “SUPERMAN”

Ao projetar olhares para os curtas-metragens do Superman, além das considerações acerca da construção do personagem enquanto super-herói; das análises sobre as representações de campo e cidade, sobre a indústria siderúrgica e bélica nos Estados Unidos e sobre a guerra; também chamam atenção ao longo de todos eles questões outras, como gênero e identidade. Nesse capítulo eu abordarei essas questões buscando compreender melhor também como elas se juntam às dinâmicas de construção da identidade americana nesse período.

Por meio da análise imagética e da leitura bibliográfica referente ao tema procurei traçar os perfis das personagens de modo a analisar a construção ou a reafirmação de estereótipos masculinos e femininos ao longo da série, propondo um enfoque na problematização das representações do masculino e do feminino, particularmente em relação à caracterização da “mulher moderna” contida na personagem Lois Lane o do “homem urbano” contido em Clark Kent.

Segundo a professora Denise Jodelet,

[...] as ideias conscientes do masculino e do feminino não são fixas, já que elas variam segundo os usos do contexto. Portanto, existe sempre um conflito entre a necessidade que o sujeito tem de uma aparência de totalidade e a imprecisão da terminologia, a relatividade do seu significado e sua dependência em relação à repressão. Esse tipo de interpretação torna problemáticas as categorias “homem” e “mulher” sugerindo que o masculino e o feminino não são características inerentes e sim construções subjetivas (ou fictícias). Essa interpretação implica também que o sujeito se encontra num processo constante de construção e oferece um meio sistemático de interpretar o desejo consciente e inconsciente, referindo-se à linguagem como um lugar adequado para a análise. (JODELET, 2001, p.16)

Apesar de os textos referentes à história e gênero aqui elencados serem produções recentes, eles propõem, de certo modo, pensarmos nas relações de gênero de qualquer período como construções sociais. Exemplo disso é o fato de qualquer categoria de gênero que não se encaixasse em “homem” ou “mulher” sequer ser considerada na série, ou até cogitada pela maioria das pessoas nesse período. Tendo em mente a questão de que os “papéis” masculino e feminino e a relação entre eles são construtos, procedi a uma descrição e análise de como essas relações se apresentam ao longo dos 17 episódios da série.

Clark Kent/Superman representa o homem urbano (em especial o norte americano) no que diz respeito à sua forma física, aparência, virilidade, e na maneira de se portar, sendo gentil, cordial no dia a dia, mas assumindo comportamento implacável diante de situações ameaçadoras.

Em relação às representações masculinas, temos (conforme a imagem 53)⁷² as representações femininas construídas principalmente por meio da personagem Lois Lane, uma jovem mulher que trabalha como repórter no mesmo jornal que Clark Kent.

Imagem 53: Lois Lane e Clark Kent na redação do Planeta Diário (3º episódio)



Despertou minha atenção ao longo da série como a personagem foi sendo colocada. Lois é uma mulher urbana, possui emprego em um local onde majoritariamente homens trabalham, e possui personalidade ávida. Seu fenótipo retrata o padrão de beleza americano em voga nos anos 1940 (vide imagens 54⁷³ e 55⁷⁴): corpo esbelto, cabelos lisos e penteados, olhos azuis, batom vermelho, vestes bem arrumadas e sapatos de salto. O estilo construído para a personagem não destoa do de outras personagens femininas que por vezes aparecem.

Imagem 54: Lois em exposição de joias (2º episódio) Imagem 55: Lois junto a Clark Kent (13º episódio)



⁷² BILHÃO DE DÓLARES CIA. LTDA. Direção: Dave Fleischer, Fleischer Studios, 1942. 08 min. color.

⁷³ OS MONSTROS MECÂNICOS. Direção: Dave Fleischer, Fleischer Studios, 1941. 10 min. color. son.

⁷⁴ COMPANHIA DA DESTRUIÇÃO. Direção: Isadore Sparber. Famous Studios, 1942. 08 min. color. son.

Outros fatores interessantes sobre Lois dizem respeito a ela não ser apresentada em ambiente doméstico, e também a não aparição de qualquer aspecto de sua família. Lois não possui pais, irmãos(ãs) ou cônjuge que apareçam ao longo da série. Tal fator me ajudou a pensar sobre a personagem e em seu lugar de atuação nessa sociedade. Nesse sentido, considero importantes os apontamentos de Jodelet quando ela diz:

Alguns(mas) pesquisadores(as), notadamente antropólogos(as) reduziram o uso da categoria de gênero ao sistema de parentesco (fixando o seu olhar sobre o universo doméstico e na família como fundamento da organização social). Precisamos de uma visão mais ampla que inclua não só o parentesco, mas também (em particular, para as sociedades modernas complexas) o mercado de trabalho (um mercado de trabalho sexualmente segregado faz parte do processo de construção do gênero), a educação (as instituições de educação socialmente masculinas, não mistas ou mistas fazem parte do mesmo processo), o sistema político (o sufrágio masculino universal faz parte do processo de construção do gênero). (JODELET, 2001, p. 22)

Pensar nesses diversos locais de atuação de homens e mulheres e nas relações de gênero presentes nos mesmos nos reporta ao modo como Lois e Clark agem. Um dos aspectos que se destacam em Lois Lane é sua ousadia. Lois sempre procura estar nas situações sobre as quais ela pode escrever artigos que estampem a primeira página do jornal, e em maioria dos episódios é esse seu objetivo. Para isso, ela não se importa em ser desonesta com seu colega de profissão a fim de estar sempre a frente dele na escrita para o jornal. Entretanto, não por acaso, as matérias de capa que Lois escreve acabam majoritariamente sendo sobre o Superman e sobre ele ter salvado a cidade de alguma ameaça, conforme consta na imagem 56⁷⁵ e na imagem 57⁷⁶.

Imagem 56: Capa do jornal por Lois Lane (5º episódio) Imagem 57: Capa do jornal por Lois Lane (3º episódio)



⁷⁵ OS LANÇA BALAS. Direção: Dave Fleischer, Fleischer Studios, 1942. 08 min. color. son.

⁷⁶ BILHÃO DE DÓLARES CIA. LTDA. Direção: Dave Fleischer, Fleischer Studios, 1942. 08 min. color. son.

As tensões nas relações de gênero estão presentes mais fortemente nas cenas em que Lois se impõe, quando ela diz que é capaz de cobrir determinado assunto ou quando quer ir a determinado lugar para escrever sobre ele. Nessas cenas vemos a destreza e o caráter forte de Lois, contudo, suas ações maioria das vezes causam problemas que só serão resolvidos pelo Superman, o que não deixa de ser simbólico, por demonstrar que de certa forma seu comportamento é “inconsequente” e que seus problemas dependem de um homem para serem resolvidos.

Como exemplo dessas situações temos sequências em que Lois, buscando escrever matérias que a destaquem no jornal, vai pilotando um avião até o cume de uma montanha onde vive um cientista maluco, o qual quer destruir a cidade com um raio laser, e acaba sendo presa por ele (1º curta-metragem). Também há um exemplo em que Lois rouba o passe de imprensa de Clark para que apenas ela consiga visitar e escrever sobre um vulcão que voltou à ativa (8º curta-metragem). Há também outro exemplo em que Lois é interrogada por oficiais nazistas, mas se recusa a entregar documentos secretos americanos e é mandada a uma fogueira (15º curta-metragem). Em meio a todas essas situações e algumas outras ela acaba sempre sendo salva pelo Superman, terminando em seus braços e sendo representada por uma figura frágil e indefesa, vide imagem 58⁷⁷, na qual Lois é retirada da fogueira de nativos pelo Superman.

Imagem 58: Superman salvando Lois Lane de fogueira (15º episódio)



⁷⁷ TAMBORES DA SELVA, Direção: Dan Gordon. Famous Studios, 1943. 08 min. color. son.

Pensando um pouco mais na relação entre Lois e Clark/Superman, na qual observamos bastante rudeza e menosprezo por parte dela a Clark (sendo que tais atitudes acabam ofuscadas pelos atos heroicos dele como Superman, que sempre a salva), podemos entendê-la também a partir da seguinte afirmação de Teresa de Lauretis:

O termo “gênero” é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. Gênero é a representação de uma relação, [...] o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer; [...] Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe. (LAURETIS, 1994. p. 210-211)

Juntamente às considerações dentro dos estudos de História e Gênero, vim identificando alguns elementos importantes acerca de questões de identidade que despertaram meu olhar também para esse aspecto ao longo da minha análise sobre a série. De acordo com Tomaz Tadeu da Silva,

A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir. [...] dizer “o que somos” significa também dizer “o que não somos”. A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. (SILVA, 2008, p. 82)

A esse respeito há muito para se projetar olhares ao longo de toda a série. Tendo sido lançada majoritariamente em pleno momento de efervescência da Segunda Guerra Mundial, as histórias e personagens, e consequentemente as imagens, expressam o mundo apenas pelo viés estadunidense. Há diversas representações do “outro”, sendo ele geralmente o vilão nos episódios, algumas vezes por serem os inimigos dos americanos na própria guerra. Como exemplos, há o caso de um descendente indígena que reivindica a posse da ilha de Manhattan a seu povo (6º curta-metragem); há o caso de Japoneses que sequestram e mantêm Lois e Clark em cativeiro em Yokohama (12º curta-metragem); há o caso de oficiais nazistas que prendem Lois e no mesmo episódio há o caso da representação/aparição do próprio Adolf Hitler na animação (15º curta-metragem).

No 6º episódio (“O Terremoto Elétrico”) vemos que a única representação na série de um descendente dos povos indígenas que habitavam aquele território antes da colonização, é a de um vilão. Nesse episódio, o homem (imagem 59)⁷⁸ ameaça os habitantes da ilha de Manhattan exigindo que a ilha seja evacuada e devolvida a seu povo. Novamente são associadas

⁷⁸ O TERREMOTO ELÉTRICO. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios, 1942. 08 min. color. son.

ao vilão feições malévolas. Aliando isso às suas características, como a cor de sua pele e formato do cabelo e do rosto, a animação parece promover um estranhamento em seus espectadores. Assim, o vilão destoando dos demais cidadãos (brancos) que representam na animação os “legítimos americanos”, é imediatamente colocado como “outro” e, portanto, não confiável.

Essa questão identitária atrelada à vilania é percebida também quando os vilões representados são os japoneses. No 10º episódio (“Sequestradores Japoneses”), as feições deles denotam a todo tempo certo menosprezo (imagem 60)⁷⁹, e considerando o clima patriótico dos Estados Unidos nesse período, a animação ao representa-los também como inimigos já cria uma identificação imediata com seus espectadores.

Imagem 59: Vilão indígena (7º episódio)



Imagem 60: Vilão japonês (10º episódio)



Questões identitárias nas representações dos vilões aparecem fortemente mais uma vez no 15º episódio (“Tambores da Selva”) quando os nazistas, inclusive Adolf Hitler (como visto no capítulo 2), aparecem na animação. Os alemães nesse curta são representados como pessoas firmes, diretas, autoritárias e, curiosamente, com feições menos caricaturais do que as dos japoneses.

Nesse episódio, ao fazer a decupagem das cenas, me deparei com uma imagem de especial significado dentro desse contexto identitário nesse período de guerra. Um oficial nazista, utilizando vestes brancas com chifres na cabeça, se proclama líder de um grupo de nativos. O homem mantém Lois presa após derrubar seu avião. Ao se recusar a entregar

⁷⁹ SEQUESTRADORES JAPONESES. Direção: Seymour Kneitel. Famous Studios, 1942. 09 min. color. son.

documentos secretos americanos a ele, Lois é mandada para uma fogueira preparada pelos nativos. Nessa parte aparece bem brevemente a imagem que chama atenção: ao mostrar Lois na fogueira e o homem à frente, criou-se um jogo de sombras que faz o homem nazista personificar o próprio demônio (imagem 61)⁸⁰. Assim, para criar identificação com as pessoas em um país com base religiosa historicamente cristã, nada mais notável por parte do diretor da animação do que demonizar seus principais inimigos na época: os alemães.

Ainda no 15º episódio vemos a única representação de pessoas negras em toda a série de animações, e elas não são norte-americanas. O episódio se passa numa floresta tropical, que pressuponho ser no continente africano, onde há um grupo de nativos negros que possuem os nazistas como seus líderes. Desse modo os únicos negros que aparecem na animação são colocados como incivilizados e com feições e comportamentos extremamente infantilizados e animais (vide imagem 62).⁸¹

Imagem 61: Alemão frente à fogueira (15º episódio)

Imagem 62: Nativo dançando (15º episódio)



Contrariamente às representações do “outro” na animação, podemos ver aspectos que caracterizam o “nós”, no caso, os estadunidenses. Geralmente, na animação, a sociedade americana representada é extremamente homogeneizada e a identidade americana “fixada” é composta por homens e mulheres brancos em meio urbano. No 5º curta-metragem (“Os Lança Balas”), por exemplo, há uma sequência em que os cidadãos de Metrópolis se reúnem em frente à prefeitura da cidade para saberem o posicionamento do prefeito após alguns homens ameaçarem destruir a cidade com um carro bala caso seus tesouros não fossem entregues a eles.

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ *Ibidem.*

Nessa sequência há um momento (vide imagem 63)⁸² em que percebemos que a sociedade urbana americana representada é composta majoritariamente por homens brancos e que eles se vestem de forma extremamente parecida. Sendo poucas as mulheres que aparecem, elas também são colocadas com vestes extremamente parecidas, o que configura a tentativa de homogeneização já explicitada anteriormente.

Imagem 63: População de Metrópolis frente à prefeitura (5º episódio)



A urbanidade como elemento dessa identidade americana é também percebida quando constatamos que os vilões de nacionalidade americana sempre possuem seus esconderijos, laboratórios, oficinas, etc.; fora da cidade, significando eles uma ameaça externa a ela.

As cidades, representadas por meio de grandes edifícios, pontes, ferrovias, etc., são uma parte relevante da construção imagética dessa identidade americana. Como visto no capítulo 1, a própria cidade fictícia de Metrópolis evoca a todo momento características de Nova York, considerada o melhor modelo para analisarmos o tão colocado “american way of life” (“modo de vida americano”). Essa homogeneização das identidades colocada na animação pode ser entendida como forma de normalização/hierarquização, como propõe Tadeu Tomaz Silva:

Fixar uma determinada identidade como norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades serão avaliadas e hierarquizadas. (SILVA, 2008, p. 83)

⁸² OS LANÇA BALAS. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios, 1942. 08 min. color. son.

Essa hierarquização torna-se evidente quando pensamos acerca do ocultamento de outras realidades existentes nos Estados Unidos nesse período, como o uso extenso da mão de obra de pessoas negras e latinas, as quais vivem e trabalham também em ambiente urbano, mas não foram representadas como parte da sociedade norte-americana ao longo da animação.

As relações de gênero também se incluem nessa discussão quando observamos que a centralidade da figura masculina fazia parte não somente da configuração social, mas também do projeto de identidade dos Estados Unidos nesse período. Ao se representar o país com uma população majoritariamente masculina e branca, excluiu-se o papel das mulheres brancas e negras (sendo que as brancas, ainda aparecem na animação), dos homens negros, dos descendentes de povos ameríndios (sem ser como vilão), dos mexicanos e demais latinos, dentre outros (que também não aparecem ao longo da animação).

Stuart Hall, ajuda-nos a compreender melhor essa construção de identidade proposta pela animação ao colocar que.

Acima de tudo, e de forma diretamente contrária àquela pela qual elas são constantemente invocadas, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. [...] As identidades podem funcionar; ao longo de toda a sua história, como pontos de identificação e apego apenas por causa de sua capacidade para excluir para deixar de fora, para transformar o diferente em “exterior” em abjeto. (HALL, 2008, p. 110)

Desse modo, deixar de fora da série os grupos de pessoas anteriormente citados faz parte de uma proposta de identificação que os diretores pretenderam criar ou, de fato, criaram com seu público, que provavelmente concordavam com o projeto de nação racista e excludente ali representado e, conseqüentemente, defendido.

Em relação ao “papel feminino” e à postura de Lois Lane ao longo da série, parece que seu comportamento vai se configurando em um modelo a não ser seguido. Quase o tempo todo ela é representada como uma mulher ávida e decidida (o que denotaria certo poder), mas o fato de em todos os episódios ela precisar da ajuda do Superman muitas vezes para até mesmo não ser morta, nos indica que aquele lugar social que ela ocupa não é o ideal para ela. Parece que os idealizadores e produtores da série (percebe-se também aqui a ausência de mulheres) nos dizem o tempo todo que uma mulher independente, de personalidade forte e bem colocada socialmente e no mercado de trabalho é um modelo arriscado de ideal a se seguir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A série de animações “Superman” pode ser compreendida como uma potente e eficaz forma de propaganda dentro do seu período de produção. Os números de leitores, ouvintes e espectadores do personagem sem dúvida corroboram tal inferência. No entanto, dentro desse contexto de guerra, não apenas ele estaria a serviço da nação, mas também diversos outros produtos culturais. De acordo com Sean Purdy,

O Escritório de Informação de Guerra, fundado em 1942 para mobilizar a opinião pública, lançou uma campanha ampla de propaganda, empregando a imprensa, o rádio, o cinema e outras mídias para incitar a mobilização econômica, social e cultural. A indústria cultural juntou-se aos esforços em favor dos Aliados. (PURDY, 2017, p. 223)

O apelo imagético relacionado a essa propaganda de ideais norte-americanos já foram analisados, mas fator de extrema importância é também a trilha sonora da animação. O tema musical original da série composto por Sammy Timberg e as melodias e efeitos sonoros que aparecem na série, se assemelham muitas vezes a (ou até podem ser considerados) marchas militares. Os efeitos sonoros são um dos aspectos que mudam quando comparamos as versões em inglês e as versões dubladas da série. Nas versões dubladas, algumas melodias são às vezes retiradas.

Alguns episódios do Superman se tratam de histórias com certo clima de aventura e sem muitas possibilidades de análise, se consideramos os recortes feitos a partir das problematizações centrais aqui propostas. Tais episódios tem apenas alguns aspectos ou partes citadas ao longo do texto, ou até mesmo nenhuma citação ou análise. Os curtas em questão são o 6º (“O Telescópio Magnético”), o 9º (“Terror no Circo”), o 14º (“A Múmia Ataca”) e o 16º (“O Mundo Subterrâneo”).

Já acerca do conceito de “propaganda de guerra”, presente no título desse estudo, apesar de efetivamente apenas três episódios terem representados como inimigos os japoneses e alemães, inimigos reais dos Estados Unidos na guerra, decidi por manter o conceito se referindo à série como um todo.

Tal escolha se deve ao fato de que todos os episódios estão imbuídos de valores norte-americanos, principalmente os de liberdade e democracia, que os EUA defenderam amplamente na guerra e fora dela. Desse modo a série de certa forma parece funcionar como manual de conduta a seus espectadores, entretendo-os, mas levando-os a crer que o modelo de vida ali representado seria o correto.

FONTES

O CIENTISTA MALUCO. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios, 1941. 10 min. color. son.

OS MONSTROS MECÂNICOS. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios, 1941. 10 min. color. son.

BILHÃO DE DÓLARES CIA. LTDA. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios, 1942. 08 min. color. son.

O GIGANTE DO ÁRTICO. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios, 1942. 08 min. color. son.

OS LANÇA BALAS. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios, 1942. 08 min. color. son.

O TELESCÓPIO MAGNÉTICO. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios, 1942. 07 min. color. son.

O TERREMOTO ELÉTRICO. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios, 1942. 08 min. color. son.

O VULCÃO. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios, 1942. 07 min. color. son.

TERROR NO CIRCO. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios, 1942. 10 min. color. son.

SEQUESTRADORES JAPONESES. Direção: Seymour Kneitel. Famous Studios, 1942. 09 min. color. son.

O FALSO SUPER HOMEM. Direção: Isadore Sparber. Famous Studios, 1942. 08 min. color. son.

O DÉCIMO PRIMEIRO DIA. Direção: Dan Gordon. Famous Studios, 1942. 08 min. color. son.

COMPANHIA DA DESTRUIÇÃO. Direção: Isadore Sparber. Famous Studios, 1942. 08 min. color. son.

A MÚMIA ATACA. Direção: Isadore Sparber. Famous Studios, 1943. 07 min. color. son.

TAMBORES DA SELVA. Direção: Dan Gordon. Famous Studios, 1943. 08 min. color. son.

O MUNDO SUBTERRÂNEO. Direção: Seymour Kneitel. Famous Studios, 1943. 08 min. color. son.

AGENTE SECRETO. Direção: Seymour KNEITEL. Famous Studios, 1943. 07 min. color. son.

BIBLIOGRAFIA

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601/10152>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2017.

ECO, Umberto. O Mito do Superman. In: _____. *Apocalípticos e Integrados*. 2. ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.239-280.

FLOR, R. B. *Superman e a Guerra: dos magnatas das munições ao arsenal da democracia*. 2014. 143 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2014. Disponível em: <<http://meriva.pucrs.br/dspace/handle/10923/6805>> Acesso em janeiro de 2017.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, et. al. (org.) *Identidade e diferença: perspectivas dos estudos culturais*. 8ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 103-133.

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

JODELET, Denise. Representações Sociais: um domínio em expansão. In: _____ (org.) *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p.17-44.

KOSELLECK, Reinhart. História dos Conceitos e História Social. In: *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. p. 97-118.

LAGNY, Michèle. História e Cinema. In: GARDIES, René (org.) *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2007.

LANGER, Mark. Institutional Power and the Fleischer Studios: The Standard Production Reference. *Cinema Journal*, Austin, vol. 30, n. 2, p. 3-22, 1991. Disponível em:
<https://www.jstor.org/stable/1224976?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 19 de abril de 2015.

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

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

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes Históricas*. 3.ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011. p. 235-287.

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

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

SCOTT, Joan. *Gênero: categoria útil de análise histórica*. Trad. Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Nova York: Editora da Universidade de Columbia, 1989. Disponível em:

<https://edisiplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf>. Acesso em 10 de fevereiro de 2017.

SILVA, Tadeu Tomaz. “A produção social da identidade e da diferença”. In: SILVA, et. al. (org.) *Identidade e diferença: perspectivas dos estudos culturais*. 8ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 73-103.

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