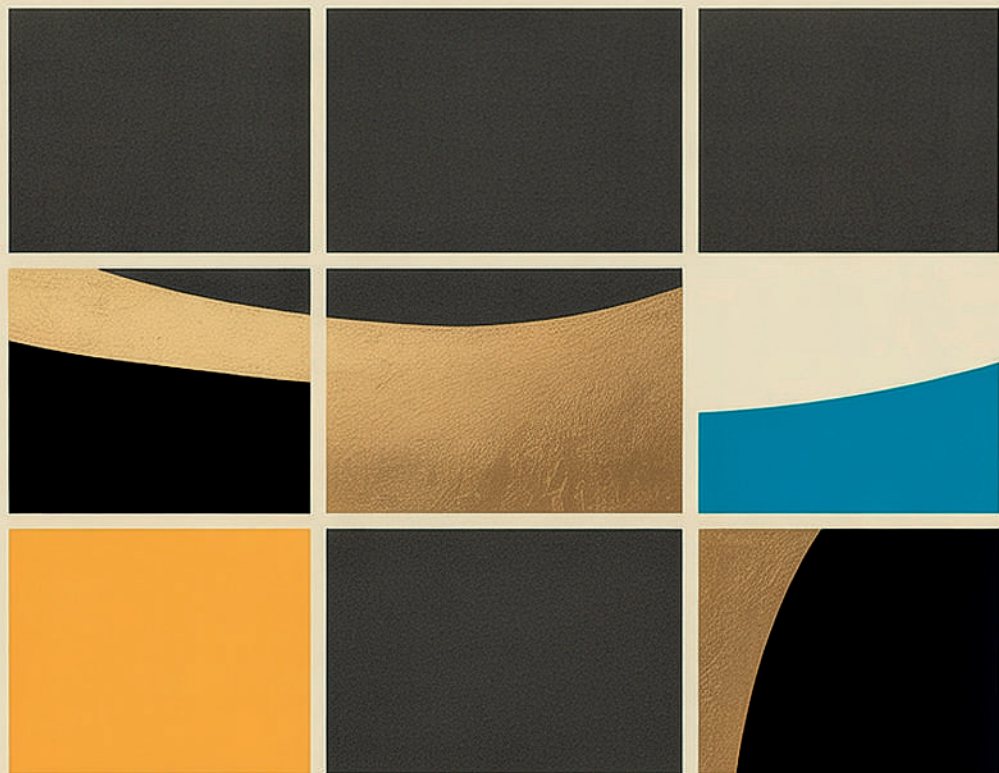




ENTRE IMAGENS QUADRINHOS, CINEMA E HISTÓRIA

Organizadores
Márcio dos Santos Rodrigues
Geovano Moreira Chaves
Lucas da Silva de Oliveira
Victor Callari



ENTRE IMAGENS

MÁRCIO DOS SANTOS RODRIGUES
GEOVANO MOREIRA CHAVES
LUCAS SILVA DE OLIVEIRA
VICTOR CALLARI
(ORGANIZADORES)

**Entre Imagens:
quadrinhos, cinema e história**

cancioneiro

Livro produzido mediante auxílio advindo do Edital nº 15/2025 - Edital de Apoio aos Grupos de Estudos do IFSULDEMINAS.

Essa obra é resultado de projeto aprovado no Edital nº 15/2025 do IFSULDEMINAS.

Ao Instituto Federal do Sul de Minas Gerais, o nosso agradecimento pelo apoio à realização deste livro.

Este livro é resultado da articulação entre ensino, pesquisa e extensão produzidas a partir do IFSULDEMINAS em conexão com pesquisadores de várias outras instituições brasileiras.

Livro produzido pelo Grupo de Estudos História e Linguagens: Pesquisa em Quadrinhos e Cinema, sediado no IFSULDEMINAS – Campus Inconfidentes.

Copyright © 2026 by Márcio dos Santos Rodrigues, Geovano Moreira Chaves
Lucas Silva de Oliveira, Victor Callari (org.).

Todos os direitos reservados.

Projeto gráfico
Ronyere Ferreira

Diagramação
Pedro Paulo Machado

Capa
Alexandre Mesquita

CANCIONEIRO

Editores
Márcio Douglas de Carvalho e Silva
Ronyere Ferreira

Conselho editorial
Eva P. Bueno (St. Mary's University, Texas - EUA)
Giselle Menezes Mendes Cintado (Université Paris-Est Créteil, França)
Héctor Fernández L'Hoeste (Georgia State University, EUA)
Johny Santana de Araújo (Universidade Federal do Piauí, Brasil)
Josenildo de Jesus Pereira (Universidade Federal do Maranhão, Brasil)
Kátia Rodrigues Paranhos (Universidade Federal de Uberlândia, Brasil)

Entre imagens: quadrinhos, cinema e história / Márcio dos
Santos Rodrigues, Geovano Moreira Chaves, Lucas Silva de Oliveira,
Victor Callari (org.). – 1. ed. – Teresina: Cancioneiro, 2026.
340 p. : il

ISBN: 978-65-5330-094-1 (físico) / 978-65-5330-093-4 (digital)

DOI: 10.29327/5796448 / <https://doi.org/10.29327/5796448>

1. História em Quadrinhos 2. Onomatopeias 3. Linguagens
4. Cinema 5. Documentos Históricos 6. Cultura
7. Imprensa Infantil I. Título

CDD 741.5

Ficha catalográfica elaborada por Larissa Andrade, CRB – 3/1179

EDITORA CANCIONEIRO
Teresina - Piauí
www.editoracancioneiro.com.br
contato@editoracancioneiro.com.br

Sumário

Apresentação.....	11
A tradução como problema para a pesquisa acadêmica em histórias em quadrinhos.....	21
<i>Márcio dos Santos Rodrigues</i>	
O papel das onomatopeias na tradução do seriado Sherlock Holmes para mangá.....	53
<i>Alessandra Matias Querido</i>	
Baratinha e Chocolate, de Alfredo Storni: imprensa infantil e racismo no pós-abolição (anos 1910).....	75
<i>Lucas Mello Neiva</i>	
Do Texto ao Traço: tradução intersemiótica do fantástico em “Pedro Pichorra”, de Monteiro Lobato...	97
<i>Felipe Krul Bettiol</i>	

“Mademoiselle Fifi”: uma proposta de transcrição feminista.....	119
<i>Sebastian Fuentes-Medina</i>	
Uma Contracultura Sem Paz e Sem Amor: sensibilidades niilistas e estética do grotesco na Revista Animal, Feio, Forte e Formal.....	143
<i>Geovano Moreira Chaves</i>	
O corpo das mulheres e o trabalho feminino no curta Swing Shift Cinderella (1945).....	167
<i>Paula de Castro Broda</i>	
Beasts of Burden, uma história de restos e ruínas.....	187
<i>Luiz Carlos Sereza</i>	
Superman e a fragmentação do imaginário heróico nos Estados Unidos (2001-2025).....	213
<i>Bruno Leonardo Ramos Andreotti</i>	
A Normalização do Absurdo: a representação da crise cultural dos Estados Unidos na distopia “Idiocracia” (2006).....	233
<i>Lucas Silva de Oliveira</i>	
<i>Shesmman Fernandes Barros de Melo</i>	
História, Memória e Quadrinhos: trauma e memória histórica nas Hqs de Paco Roca.....	255
<i>Jorge Edson Paiva Gonçalves da Silva</i>	

Entre Heróis e Estigmas: interseccionalidadesde gênero, etnia e deficiência nas histórias em quadrinhos.....	281
<i>Ariela Vezino</i>	
Entre a Memória e o Nanquim: o uso de histórias em quadrinhos no ensino do Holocausto.....	303
<i>Victor Callari</i>	
Sobre os organizadores.....	333
Sobre os autores.....	337

Apresentação

Mais do que uma simples reunião de textos, este livro congrega contribuições de coordenadores de simpósios temáticos, palestrantes e pesquisadores que apresentaram trabalhos no II Seminário Internacional de História e Linguagens: Pesquisas em Quadrinhos e Cinema, realizado entre 10 e 12 de setembro de 2025, refletindo a configuração intelectual do evento e os debates considerados centrais para o campo.

A coletânea resulta de um processo de seleção orientado por critérios de consistência analítica, pertinência historiográfica e elaboração metodológica, apresentando textos que sintetizam problemas, abordagens e tensões discutidas ao longo do seminário e que delineiam seus principais eixos de reflexão.

Registra-se, assim, um desdobramento editorial do encontro, concebido para consolidar escolhas teóricas e metodológicas que definiram seu perfil intelectual e contribuíram para ampliar a circulação dessas discussões no interior dos estudos de quadrinhos e cinema.

Com a realização de uma edição internacional em continuidade à experiência de 2024, o grupo reforça uma agenda de pesquisas construída coletivamente ao longo de mais de uma década, voltada à análise histórica das linguagens visuais. Esse percurso histórico evidencia que o seminário se ancora em um processo de articulação iniciado ao menos em 2010, quando

pesquisadoras e pesquisadores de diferentes estados, para além de São Paulo, passaram a construir espaços de debate e interlocução sobre História e, naquele momento, as histórias em quadrinhos. A participação de colegas de Minas Gerais, Santa Catarina, Bahia, Rio de Janeiro e de outras regiões em encontros como o da ANPUH em 2011 foi decisiva para a conformação de uma rede nacional de discussões, marcada pela crítica às abordagens então dominantes e pela busca de fundamentos historiográficos mais consistentes.

Inscrito nesse movimento, o livro reúne textos que enfrentam questões metodológicas relativas ao uso dos quadrinhos e do cinema como objetos de pesquisa histórica, articulando análise formal, historicidade e problematização dos regimes de interpretação.

O volume assinala ainda uma transformação institucional relevante, decorrente da formalização do coletivo organizador do seminário como grupo de pesquisa vinculado ao CNPq, após um longo período de atuação como grupo de estudos.

Formalizado sob a coordenação dos historiadores Geovano Moreira Chaves e Márcio dos Santos Rodrigues, e vinculado ao Instituto Federal do Sul de Minas Gerais – Campus Inconfidentes, o grupo passa a ter reconhecida uma prática coletiva já consolidada, marcada pela organização continuada de eventos, circulação de pesquisas e produção editorial. Esse percurso institucional encontra correspondência direta nos capítulos reunidos, que abordam traduções, adaptações, políticas editoriais, regimes de representação, disputas de memória, sensibilidades políticas e práticas pedagógicas, reafirmando o estatuto das narrativas visuais como documentos históricos situados.

Zelando pela diversidade temática e metodológica, o volume articula estudos sobre tradução e adaptação, im-

prensa infantil, racismo, contracultura, animação, ensino do Holocausto, horror, distopia, memória histórica e super-heróis, sempre a partir de problemas historicamente formulados.

Tais análises demonstram que quadrinhos e cinema produzem e organizam imaginários, estabilizam hierarquias, tensionam consensos e participam ativamente de disputas simbólicas que atravessam diferentes contextos históricos. Unidos, os textos evidenciam a maturidade alcançada pelo campo ao assumir de modo explícito seus pressupostos teóricos, seus limites metodológicos e suas implicações políticas, recusando leituras ilustrativas ou secundarizadas das imagens. Desde a atenção às condições de produção, circulação e recepção até o enfrentamento de debates contemporâneos da historiografia, os capítulos mantêm a especificidade disciplinar sem recorrer a generalizações abstratas ou isolamentos analíticos.

O conjunto afirma, por fim, o potencial formativo do volume como referência para pesquisadores em formação e como interlocutor qualificado para investigações consolidadas, contribuindo para o fortalecimento dos estudos de quadrinhos e cinema como campos legítimos de reflexão acadêmica.

Em **A tradução como problema para a pesquisa acadêmica em histórias em quadrinhos**, texto que abre a coletânea, o historiador e tradutor Márcio dos Santos Rodrigues desloca a tradução do estatuto instrumental que costuma lhe ser atribuído e a reinscreve como eixo constitutivo da pesquisa acadêmica. O argumento central sustenta que decisões tradutórias e escolhas editoriais interferem diretamente na configuração dos objetos de pesquisa. Ao partir da recusa da neutralidade dessas práticas, o texto explicita como a tradução participa ativamente da produção de sentido, da estabi-

lização de cânones e da própria delimitação do que se reconhece como corpus válido.

Em continuidade temática, **O papel das onomatopeias na tradução do seriado Sherlock Holmes para mangá**, da pesquisadora Alessandra Matias Querido, desenvolve um estudo de caso centrado nos processos intermediáticos da adaptação. A autora examina como onomatopeias e convenções gráficas do mangá *Sherlock* reorganizam experiências narrativas originalmente audiovisuais, com atenção ao ritmo, à atmosfera e à construção do som no suporte impresso. O texto se destaca pela precisão conceitual e pelo uso consistente de categorias teóricas, configurando um modelo analítico sólido para pesquisas voltadas à adaptação, à linguagem e às relações entre mídias.

Já **Baratinha e Chocolate, de Alfredo Storni: imprensa infantil e racismo no pós-abolição (anos 1910)**, de Lucas Mello Neiva, desloca personagens da revista *O Tico-Tico* para o interior das transformações do racismo brasileiro após 1888. O autor demonstra como o periódico infantil participou da naturalização de hierarquias raciais por meio do humor, da caricatura e da pedagogia visual. Ao articular essas representações ao trabalho infantil negro, às permanências de lógicas escravistas no serviço doméstico e à formação de um mercado editorial empresarial, o capítulo de Neiva evidencia como a violência racial dirigida a crianças negras integra um regime de hierarquias legitimado pela cultura impressa.

Em **Do texto ao traço: tradução intersemiótica do fantástico em “Pedro Pichorra”**, de Monteiro Lobato, Felipe Krul Bettiol propõe uma leitura da adaptação em quadrinhos como operação tradutória e interpretativa, afastando-se da concepção de ilustração como simples duplicação visual. Com apoio teórico em Jakobson, Plaza, Clüver e

Eisner, demonstra-se que a transposição para a arte sequencial envolve decisões estruturais relativas à organização do tempo narrativo, com destaque para o tratamento do clímax fantástico. Ao assumir a existência de perdas e ganhos na tradução intersemiótica, o texto contribui para pensar a adaptação como leitura crítica situada, capaz de reconfigurar regimes de recepção e de problematizar noções de equivalência, interpretação e autoria.

Em **“Mademoiselle Fifi”**: uma proposta de transcrição feminista, Sebastián Fuentes-Medina apresenta e aplica de modo sistemático a noção de Transcrição Feminista como metodologia tradutológica. Medina formula uma prática de tradução que reposiciona o protagonismo feminino, redefine a focalização narrativa e assume a tradutora como agente visível de intervenção discursiva. A análise ganha consistência ao demonstrar, por meio de exemplos textuais e visuais, como a retradução do conto de Maupassant atua como gesto de resistência à misoginia estrutural do realismo oitocentista, evidenciando a tradução como reinterpretação histórica situada.

Por sua vez, **Uma contracultura sem paz e sem amor: sensibilidades niilistas e estética do grotesco na revista *Animal, Feio, Forte e Formal***, de Geovano Moreira Chaves, examina a produção de histórias em quadrinhos alternativas publicadas em São Paulo entre 1988 e 1991, tomando a revista como eixo analítico. A partir das primeiras edições, o autor identifica o niilismo e a estética do grotesco como matrizes recorrentes dessas narrativas gráficas. O texto demonstra que essas produções se organizam a partir de uma percepção desencantada do mundo, marcada pelo pessimismo, pela violência e pela ausência de horizontes de sentido,

afastando-se das expectativas utópicas associadas às formulações clássicas da contracultura.

A seguir, no capítulo **O corpo das mulheres e o trabalho feminino no curta *Swing Shift Cinderella* (1945)**, Paula de Castro Broda propõe uma leitura historicamente situada do desenho animado, tomado como expressão condensada das tensões que atravessaram a mobilização feminina durante a Segunda Guerra Mundial. A análise de Broda articula animação, propaganda e relações de gênero para evidenciar como a valorização do trabalho feminino conviveu com práticas de sexualização, assédio e controle dos corpos, inclusive mediadas pelo humor. Ao manter atenção constante às especificidades da linguagem animada, o texto afirma o curta como fonte relevante para compreender as disputas simbólicas entre cultura visual e dimensões de gênero.

Em ***Beasts of Burden: uma história de restos e ruínas***, Luiz Carlos Sereza examina a série criada por Evan Dorkin e Jill Thompson desde seus primeiros arcos narrativos, inserindo o horror sobrenatural no campo do comentário social. O deslocamento do ponto de vista para personagens animais reorganiza a narrativa e reinscreve o subúrbio como espaço marcado por violências e apagamentos, em tensão com sua imagem recorrente de segurança e normalidade. Sereza discute como o sobrenatural emerge como chave de leitura do cotidiano, permitindo tornar visíveis violências naturalizadas e dinâmicas sociais que costumam permanecer silenciadas nas representações convencionais desses territórios.

Em ***Superman e a fragmentação do imaginário heróico nos Estados Unidos (2001–2025)***, Bruno Leonardo Ramos Andreotti analisa a trajetória recente do Superman como sintoma das transformações do imaginário político estadunidense no início do século XXI. O texto reconstrói o des-

locamento do personagem desde sua função inicial como mediador simbólico de consensos sociais até sua inserção em um campo de disputas ideológicas marcado pela polarização, pelas guerras culturais e pela crise da democracia liberal. Ao articular história dos quadrinhos e história política, o autor mostra como o herói deixa de operar como símbolo unificador e passa a condensar tensões entre nacionalismo, universalismo, humanitarismo e conservadorismo.

O capítulo **A normalização do absurdo: a representação da crise cultural dos Estados Unidos na distopia Idiocracia (2006)**, da dupla Lucas Silva de Oliveira e Shesman Fernandes Barros de Melo, analisa o filme de Mike Judge como sátira histórica das ansiedades políticas e culturais do início do século XXI. Articulando cinema e história, os autores interpretam a obra como crítica ao anti-intelectualismo, ao populismo e à captura das instituições pelo consumismo e pela lógica publicitária no contexto pós-11 de Setembro. Ao mesmo tempo, o estudo evidencia as ambiguidades do filme, ao demonstrar como sua crítica social se sustenta em pressupostos eugenistas e preconceitos de classe, permitindo compreender tanto a potência quanto os limites dessa distopia no debate contemporâneo.

No texto **História, memória e quadrinhos: trauma e memória histórica nas HQs de Paco Roca**, Jorge Edson P. G. da Silva sustenta que a produção recente de histórias em quadrinhos na Espanha deve ser compreendida em articulação direta com as políticas públicas de memória, em especial a Lei de Memória Histórica de 2007 e sua atualização posterior. O autor demonstra que essas obras emergem em um contexto de deslocamento do pacto de silêncio instaurado na redemocratização, permitindo a circulação de narrativas que

incorporam testemunhos, arquivos, fotografias e experiências traumáticas antes marginalizadas.

Já em **Entre heróis e estigmas: interseccionalidades de gênero, etnia e deficiência nas histórias em quadrinhos**, Ariela Vezino investiga como as trajetórias de Misty Knight e Tempestade, personagens da Marvel Comics, evidenciam a convivência entre visibilidade heroica e produção de estigmas no interior da cultura dos super-heróis. A partir da noção de interseccionalidade, o capítulo demonstra que gênero, etnia e deficiência aparecem como dimensões que estruturam simultaneamente hierarquizações e ambivalências narrativas. Ao analisar a deficiência tecnologicamente “corrigida” de Misty Knight e a liderança tensionada pela sexualização e exotização de Tempestade, o texto revela como os quadrinhos produzem formas de inclusão que não eliminam mecanismos de objetificação e controle do corpo feminino negro.

Victor Callari, por fim, em **Entre a memória e o nanquim: o uso de histórias em quadrinhos no ensino do Holocausto**, apresenta uma reflexão sobre o ensino do Holocausto organizada em dois eixos analíticos. Callari articula a leitura de relatórios com a observação de HQs produzidas e validadas por instituições de memória, mobilizando esse conjunto para perscrutar práticas pedagógicas e narrativas. É nesse arranjo que o capítulo sustenta uma equivalência entre chancela institucional e consistência historiográfica. Um problema emerge, porém, quando essa equivalência substitui a análise das disputas de memória, dos enquadramentos narrativos e das escolhas pedagógicas implicadas nesses materiais. Falso torna-se, assim, o pressuposto de que o tratamento dos quadrinhos como mediação histórica garantiria, por si, uma abordagem crítica do Holocausto na educação básica.

Considerados em conjunto, os capítulos deste volume evidenciam a maturidade alcançada pelos estudos de quadrinhos e de cinema ao assumirem, de forma explícita, seus pressupostos teóricos, seus limites metodológicos e suas implicações políticas. Longe de tratar imagens e narrativas gráficas como objetos secundários ou meramente ilustrativos, os textos reunidos afirmam essas expressões como práticas culturais e históricas, capazes de configurar imaginários, produzir consensos, naturalizar hierarquias e, em certos contextos, produzir deslocamentos críticos.

Este livro se destaca por reunir abordagens diversas que dialogam de modo consistente entre História, Estudos da Tradução, Teoria da Imagem, Educação e Estudos Culturais, sem diluir a especificidade de cada campo. Os capítulos aqui reunidos compartilham a preocupação em situar seus objetos historicamente, examinando condições de produção, circulação e recepção, e evitando tanto o isolamento disciplinar quanto generalizações abstratas. Ao fazê-lo, o volume busca contribuir para o fortalecimento de um campo de pesquisa que reconhece quadrinhos e cinema como fontes legítimas de reflexão acadêmica, capazes de iluminar dinâmicas sociais complexas e debates historiográficos contemporâneos. Seu potencial formativo é evidente, seja como referência para pesquisadores em formação, seja como interlocutor qualificado para investigações mais consolidadas, oferecendo um repertório analítico que entrecruza rigor conceitual, sensibilidade histórica e atenção às práticas que atravessam a cultura visual.

Os organizadores

A Tradução como Problema para a Pesquisa Acadêmica em Histórias em Quadrinhos

Márcio dos Santos Rodrigues¹

Historicamente estabilizada como prática técnica no interior do funcionamento editorial, a tradução de histórias em quadrinhos (HQs) no Brasil foi compreendida, por longo período, como procedimento de caráter funcional, subordinado às exigências de circulação e adaptação do mercado. Ao longo de décadas, essa atividade tem sido tratada como etapa destituída de implicações históricas, culturais ou políticas, o que contribuiu para afastá-la de um exame sistemático das condições sociais, institucionais e ideológicas que conformavam as obras em seus contextos de produção. Apenas em momento recente se reconheceu a tradução de HQs como campo legítimo de investigação acadêmica, em diálogo com a consolidação dos estudos de quadrinhos e com a ampliação dos Estudos da Tradução para além de modelos centrados no texto verbal². Esse deslocamento per-

1. Doutor em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Atua como editor e tradutor de histórias em quadrinhos. E-mail: marcio.strodrigues@gmail.com.

2. Para uma sistematização recente e consistente desse deslocamento historiográfico, ver o dossiê *PAM!!! Os Estudos da Tradução de Quadrinhos*, organizado por Dennys Silva-Reis e Márcio dos Santos Rodrigues, publicado na *Tradução em Revista*, n. 38, 2025.1. O conjunto de textos ali reunido evidencia que, embora a tradução de quadrinhos esteja presente no Brasil desde os

mitiu compreender essa forma de expressão como campo discursivo/artístico/estético específico, marcado pela articulação entre linguagem verbal, regimes gráficos, temporalidades narrativas e materialidade editorial, dimensões historicamente negligenciadas na análise tradutória.

A invisibilização prolongada dessas dimensões encontra correspondência direta nos modos de ser da tradução desde seus primeiros ciclos de institucionalização. Nos começos do século XX, com a tradução sistemática de material europeu e estadunidense, a prática se organizou segundo um regime de adaptação que privilegiava a assimilação cultural. A revista *O Tico-Tico*, fundada em 1905, constitui exemplo paradigmático desse processo. Nela, a tradução funcionava como procedimento de nacionalização, evidenciado na transformação de *Buster Brown* em “Chiquinho”, de *Mickey Mouse* em “Ratinho Curioso”, de *Krazy Kat* em “Gato Maluco” e de *Popeye* em “Brocoió”. Essas reescrituras não se limitavam à tradução lexical, mas incidiam sobre registros de fala, jogos linguísticos e referências culturais, modulando as vozes autorais segundo representações específicas da infância, da leitura e da língua no Brasil. Nesse processo, reduzia-se a distância entre os contextos de produção e recepção, ao custo do apagamento sistemático de diferenças culturais.

Esse mesmo regime tradutório se prolonga com a chegada dos super-heróis no fim dos anos 1930 e início dos anos 1940³. A intensificação dos acordos de licenciamento internacional

primeiros ciclos de circulação desse tipo de publicação, a constituição de um campo acadêmico voltado à análise dessas práticas é fenômeno tardio.

3. Para uma compreensão da chegada dos super-heróis no Brasil, considerando a importação massiva, formatos, licenciamento e adaptações editoriais ver PORTO, Bruno de Almeida; OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. “Do Super-Man ao Super-Homem: A trajetória da revista em quadrinhos de super-herói no Brasil no século XX”. In: Anais da 4ª Jornada do Mercado Editorial de História em Quadrinhos. São Paulo: ECA/USP, 2013. Disponível

ampliou a escala das traduções sem alterar seus pressupostos editoriais. Alterações de nomes, supressões contextuais e reconfigurações discursivas tornaram-se práticas recorrentes, quase sempre desacompanhadas de dispositivos críticos que explicitassem as mediações realizadas. Desse modo, a tradução consolidou-se como instância silenciosa de ajuste cultural, amplamente praticada e pouco interrogada, criando as condições para sua persistente marginalização historiográfica e para o reconhecimento tardio de sua centralidade na formação do campo dos quadrinhos no Brasil.

A seguir, a Editora Brasil América Limitada (EBAL), entre as décadas de 1950 e 1970, consolidou esse paradigma ao atribuir aos tradutores a tarefa de tornar a linguagem “adequada ao público nacional”, com a eliminação sistemática de marcas locais de fala, religião ou política. Cartas de leitores e editoriais de seus periódicos registram de forma recorrente a defesa de grafias em português, como “Super-Homem” em lugar de “Superman”, assim como a reformulação de nomes de personagens – “Elétron” para o Atom, “Falcão da Noite” para Hawkman e “Joel Ciclone” para Flash –, indicando um esforço sistemático de adequação ao padrão linguístico e comercial do mercado brasileiro. É desse contexto o episódio envolvendo o Joker, inimigo do Batman, cuja conversão de “Curinga” em “Coringa”, atribuída a um receio moral em torno da sílaba inicial, aparece registrada em compilações de nomenclaturas mantidas por fãs, como o *DC Heroes RPG Wiki*, e acabou por fixar uma das denominações mais duráveis do mercado⁴. A lógica subjacente permanece a mesma:

em: https://anais2ajornada.eca.usp.br/anais4asjornadas/q_mercado/bruno_porto_e_selma_regina.pdf. Acesso em: 10 nov. 2025.

4. Embora essa fonte não seja confiável do ponto de vista historiográfico, funciona como indício de uma racionalidade editorial já documentada em estudos acadêmicos sobre a EBAL. Joker deriva de *joke*, ligado ao latim *iocus*,

suavizar, ajustar e neutralizar estranhamentos capazes de tensionar a leitura, moldando de forma decisiva a recepção dos quadrinhos estrangeiros no país⁵.

Nos anos 1980 e 1990, o processo se sofisticou, às avessas. A Editora Abril, com seu catálogo de quadrinhos dos Estados Unidos, consolidou essa prática. A meta era oferecer um texto “fluido”, de leitura ininterrupta, “sem ruídos de tradução”. Essa busca por fluidez, celebrada como sinal de profissionalismo por figuras ainda atuantes na tradução como Mário Luiz C. Barroso e Jotapê Martins, resultou em um modelo de mediação cultural que priorizava a naturalização do estrangeiro em detrimento da complexidade textual e histórica das obras originais. Na dissertação *O habitus dos tradutores de histórias em quadrinhos de super-heróis da*

associado a jogo, gracejo e bobo da corte, enquanto curinga designa, no português já consolidado antes da chegada do personagem, a carta de valor móvel no baralho, figura de exceção interna a um sistema de regras. Sabe-se que, em determinados estudos lexicográficos e etnolinguísticos, registra-se a existência do verbo *kuringa* em kimbundu, língua banta falada em Angola, associado a campos semânticos de matar, ferir ou eliminar, com variações regionais e contextuais. Essa raiz integra um universo linguístico próprio, ligado a práticas sociais, jurídicas e rituais específicas das sociedades falantes de kimbundu, sem evidência documental de trânsito histórico direto para o português brasileiro no período de formação do vocábulo curinga.

5. O meio editorial das histórias em quadrinhos tende a naturalizar a auto-ridade a partir da permanência no mercado, do acúmulo de créditos e do tempo de ofício, como se esses fatores constituíssem garantias automáticas de rigor crítico ou consistência epistêmica. Tal lógica ecoa a de parlamentares que reivindicam legitimidade pela duração de seus mandatos, mesmo sem contribuições efetivas ao debate público. A longevidade converte-se, assim, em álibi de competência e em dispositivo de autolegitimação. Essa valorização acrítica da experiência reforça o problema apontado por Venuti: tradutores e editores passam a ser avaliados menos pela capacidade de enfrentar a alteridade linguística e cultural do texto e mais pela produção de uma fluência domesticadora ajustada às expectativas do mercado e dos pares. Nesse quadro, a autoridade se ancora no hábito e na repetição, e não no conhecimento ou na crítica.

Marvel e DC Comics no Brasil (USP, 2016), Ana Carolina Alves de Souza Pimentel registra falas diretas de Jotapê e Mário Luiz C. Barroso que revelam a lógica paternalista e domesticante da tradução praticada na Editora Abril (e no caso de Barroso, persistente até o presente, já que continua ativo em linhas editoriais da Panini). Em entrevista, Jotapê Martins admite explicitamente que omitira informações e reescrevera falas por considerar que o público não seria capaz de compreendê-las:

Quando comecei a traduzir quadrinhos para a Editora Abril, o público a que se destinavam as histórias era bem mais jovem do que o atual (...). Muitas informações contidas no texto acabavam sendo omitidas, porque exigiam mais informação do que aquele leitor tinha.⁶

Essa passagem evidencia um método que subestima o leitor e promove uma alteração profunda do texto original em nome de uma alegada “facilidade de leitura” e de um suposto “ajuste ao público nacional”. Termos, expressões idiomáticas e até nomes passaram por processos de conversão em equivalentes “nacionais”, enquanto gírias urbanas norte-americanas foram substituídas por jargões genéricos que simulam proximidade sem resguardar os referenciais de contexto. Essa lógica se intensifica em *Watchmen*, na edição publicada pela Via Lettera entre 2005 e 2006. Ali, sob supervisão de Jotapê, a tradução amplia o modelo domesticante que já se via desde a edição publicada nos anos 1980. Em vários momentos o jogo verbo-visual que estrutura a obra de Alan Moore e Dave Gibbons é substituído por soluções literais que anulam ambiguidades calculadas, como é o caso da capa da edição nº 3: no original, o letreiro “*Fallout Shelter*”,

6. PIMENTEL, 2016, p. 138.

parcialmente encoberto pela fumaça, compõe visualmente a inscrição “*All Hell*”, condensando o clima de colapso nuclear que define o capítulo. Ao verter “*Fallout Shelter*” para “Abrigo Nuclear”, a edição brasileira elimina o trocadilho semântico e dissolve a tensão semioticamente calculada entre o visível e o encoberto, reduzindo a ironia apocalíptica a um aviso neutro. Como observei em minha dissertação (2011, p. 168-169), a literalidade destrói o jogo entre texto e imagem e esvazia a potência simbólica da cena. Em sua dissertação, Kátia Regina Vighy Hanna demonstrou também a existência de interferências que configuram uma “reorganização editorial do texto”, guiada por critérios de clareza e mercado, não por fidelidade semiótica (HANNA, 2016).

Já Mario Luiz C. Barroso endossa essa ideologia ao definir o bom tradutor como aquele que “corrige o autor” e “torna o texto fluido e gostoso de ler”, chegando a afirmar que altera passagens sempre que julga que o “autor original grafou errado ou usou no sentido errado”. Em entrevistas, Barroso admite ter supervisionado cortes e reordenações de páginas em edições como *A Morte do Super-Homem* (1993), justificando tais intervenções como “necessidade editorial” ditada pelo formato da época, sempre em nome de “facilitar a leitura”⁷. A expressão sintetiza o *ethos* daquele período: quanto mais lisa a tradução, mais bem-sucedida a edição. No campo dos super-heróis, esse modelo converteu a Editora Abril em sinônimo de “padrão de eficiência”, ao custo da supressão de marcas culturais decisivas. O in-

7. BARRETO, João Paulo. “Entrevista: Mario Luiz C. Barroso, editor da Abril à época, relembra 30 anos depois o lançamento de ‘A Morte do Super-Homem.’” SCREAM & YELL, 29 nov. 2023. Disponível em: <https://screamyell.com.br/site/2023/11/29/entrevista-mario-luiz-c-barroso-editor-da-abril-a-epoca-relembra-30-anos-depois-o-lancamento-do-fenomeno-a-morte-do-super-homem/>

glês dos guetos nova-iorquinos foi vertido para um português normativo; apagaram-se registros afro-americanos, hispânicos e urbanos, instaurando a ilusão de uma cultura homogênea. O leitor nacional passou a consumir uma linguagem depurada de tensões raciais e sociais inscritas no original, consolidando a ficção confortável de uma cultura apresentada como uniforme.

Sobre “corrigir o autor”, vale assumir um tom menos reverente. O que costuma aparecer como “correção” se aproxima muito mais de um impulso de zeladoria autoatribuída do que de algo reconhecível como procedimento crítico no campo da tradução. O tradutor que se sente no direito de emendar, aparar arestas e reorganizar o texto alheio, sempre em nome da fluidez e do conforto do leitor, lembra menos um mediador e mais alguém que confunde boa vontade com licença irrestrita para mexer no que não é seu⁸. Lembra mais, sem entrar num enquadramento de ridicularização por semelhança, o gesto da paroquiana da cidade espanhola de Borja, que em 2012 decidiu intervir no *Ecce Homo* convencida de que estava prestando um serviço à obra e à comunidade⁹. Munida de boa-fé e de uma noção intuitiva de legibilidade, Cecilia Giménez julgou legítimo retocar o *Ecce Homo*:

8. Recomenda-se, em particular, a escuta do episódio do podcast do *Confinos do Universo*, nº 21, “Traduz pra mim?”, no qual Jotapê Martins explicita sua concepção de tradução como espaço de autoria e intervenção. O programa é elucidativo para compreender as justificativas mobilizadas por um tradutor do mercado para a prática recorrente de inserir o próprio nome em personagens e situações narrativas, gesto apresentado por ele como marca autoral e estratégia legítima de adaptação, permitindo ao leitor avaliar criticamente esse posicionamento a partir de sua formulação direta.

9. O episódio do *Ecce Homo* de Borja tornou-se exemplar justamente por condensar, de forma quase didática, a lógica da intervenção travestida de cuidado. Para uma discussão jornalística do episódio e de seus desdobramentos simbólicos, ver SUZUKI, Shin. “10 anos do ‘Ecce Homo’ de dona Cecilia Giménez: de desastre a meme que mudou uma cidade”. *BBC News*

acrescentou camadas, redefiniu contornos e “consertou” o que lhe parecia degradado, até que o afresco de García Martínez deixou de remeter ao original e passou a existir pelos próprios efeitos de circulação. A analogia funciona por isso. O tradutor que se arroga o direito de “corrigir o autor” parte da mesma suposição de insuficiência, intervém para tornar o texto compreensível segundo critérios locais e, em seguida, naturaliza o resultado como continuidade legítima. Como em Borja, o eixo da discussão se afasta da questão da intervenção e passa a gravitar em torno da exaltação do impacto, da recepção e do êxito editorial. O borrão é legitimado como versão, a camada acrescida é tratada como transparência e o texto reescrito passa a circular como dado, embora resulte, em sentido estrito, de um encadeamento de decisões editoriais que permanecem, em grande medida, não enunciadas.

A proliferação de editoras independentes e selos de “autor” como Veneta, Nemo, Pipoca & Nanquim, Mino e Figura altera de forma parcial esse arranjo, ao tensionar um campo leitor que hoje se reparte entre a nostalgia de um certo “padrão Abril” e uma atitude mais vigilante em relação à tradução. De um lado, permanecem os que celebram a “fase de ouro” da Abril e incorporam o português domesticado, os cortes e as moralizações como parte de uma memória afetiva, naturalizando o apagamento como se fosse marca identitária dos quadrinhos de banca. De outro, circulam leitores para quem a tradução se reduz a detalhe acessório diante do fetiche do colecionismo, do acabamento gráfico e da raridade da edição. Esse quadro sustenta a permanência de um regime de leitura que relativiza o trabalho tradutório e aceita deslocamentos se-

Brasil, 15 ago. 2022. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-62500921>.

mânticos, incoerências internas, omissões e perdas estilísticas como custos previsíveis de um mercado acelerado.

O diagnóstico formulado por José Manuel da Silva em “A tradução das histórias em quadrinhos: critérios de avaliação” (2015) e por Luiz Ricardo Gonzalez Micheletti em “HQ, tradução e personagem: reflexões a partir de *Batman: The Killing Joke*” (2023) delimita com precisão a natureza do problema. Silva demonstra que escolhas linguísticas frágeis, ambiguidades indesejadas, inconsistências mitológicas e decisões culturais mal ajustadas prejudicam a recepção de *Superman: As Quatro Estações* e persistem nos catálogos recentes da Panini, revelando a permanência de uma lógica industrial que relega o texto a plano secundário. Micheletti, ao aplicar as modalidades de tradução de Aubert às versões brasileiras de *The Killing Joke*, mostra como omissões recorrentes, apagamento de adjetivos, supressão de gaguejos, reescrita de trocadilhos e perda de negritos desfiguram a construção de Barbara Gordon e do Coringa e rompem o “entrelaçamento” que, segundo Thierry Groensteen, organiza a articulação entre texto e imagem. A leitura conjunta dos dois artigos revela um padrão comum: traduções que reciclam soluções antigas, reproduzem práticas de corte herdadas do formatinho da Abril e, no caso da Panini, sustentam um modelo em que o prestígio da *graphic novel* e o discurso de “edição de luxo” coexistem com procedimentos de omissão e nivelamento que, por meio da tradução, diminuem a espessura narrativa das obras.

Há, contudo, uma parcela crescente de leitores que se inscreve fora dessa dicotomia. Esses leitores, munidos de acesso às versões originais, de fluência digital e de consciên-

cia histórica, cotejam¹⁰. Examinam a tradução como quem desmonta um artefato, identificam supressões, erros e moralizações, comparam falas, reparam em onomatopeias alteradas, questionam o português excessivamente “limpo”. São eles que reintroduzem o ruído crítico que o mercado e parte da institucionalização dos quadrinhos tentaram silenciar, devolvendo à tradução o estatuto de problema e de prática cultural que precisa ser discutida.

O gesto de cotejar, hoje, é um ato político, capaz de romper o consenso fabricado pela indústria e de restituir ao texto estrangeiro sua densidade própria. O episódio envolvendo *A Espada Selvagem de Conan – A Coleção*, volume 11 (Panini, 2020), torna isso evidente. A edição republica, sem qualquer revisão crítica, a tradução publicada pela primeira vez pela Abril em 1986, na revista *A Espada Selvagem de Conan* nº 19. Nela, a história “Revolução na Cidade Proibida” apresenta Conan dizendo: “Agora por Crom... esses macacos vão sentir o gosto do aço!”, enunciado inexistente no original inglês, que registra apenas “*Now, by Crom... we’ll see if we can’t even the odds a little*”.

A tradução transformou uma fala neutra em um insulto racial explícito dirigido a personagens negros, algo que não encontra qualquer respaldo no texto de Roy Thomas e resulta de intervenção arbitrária produzida no circuito editorial brasileiro. O desvio reorienta a cena, atribui a Conan

10. Convém registrar, ainda aqui, que o quadro delineado não exclui experiências tradutórias que escapam a esse regime domesticante e que, em momentos específicos, ensaiam outras formas de mediação. Essas exceções não anulam o padrão histórico descrito; operam como pequenos desvios que, por sua raridade, tornam mais nítida a força normativa da domesticação. Algumas dessas experiências serão examinadas em futuras publicações minhas, já que este texto é apenas um passo inicial de uma investigação historiográfica mais extensa sobre as condições de produção, circulação e recepção das traduções de quadrinhos no Brasil.

uma violência que não existe no original e converte diferenças culturais em estereótipo racial gratuito. O caso, denunciado pela *Ponte Jornalismo* (FONTES, 2021), revelou a permanência de vícios coloniais nas práticas editoriais e a negligência crítica das editoras ao reproduzirem material de arquivo sem contextualização¹¹.

Do ponto de vista historiográfico, essas operações tiveram e têm consequências graves. O pesquisador brasileiro que trabalha com traduções não lê o texto estrangeiro, mas o texto brasileiro do estrangeiro. E, no Brasil, esse texto já foi filtrado por uma economia simbólica que privilegia quase sempre o consumo sobre o conhecimento. O corpus de pesquisa, portanto, nasce deformado. As comparações interculturais tornam-se frágeis, as análises de circulação perdem consistência, e a história dos quadrinhos se converte em catálogo de produtos adaptados.

Pensar a tradução como problema historiográfico implica deslocar o debate da técnica para a política. O tradutor não é mediador neutro, mas agente histórico que produz narrativas e define o que será legível. As editoras, ao imporem o modelo domesticante, instauram um regime de historicidade específico: o tempo sem fricção, a cultura sem fronteiras, o outro sem voz. Como observa Peter Burke, em

11. No caso específico do relançamento, o editor responsável é Leandro Luigi Del Manto e a tradução publicada traz a assinatura de Jefferson Pereira, embora a frase problemática retome a versão de 1986. A edição de janeiro de 2020 preservou o enunciado racista, mesmo com outra atribuição: o expediente antigo apresenta Jotapê Martins como tradutor. Jotapê negou ter escrito a frase. Nesse cenário, confirma-se o adágio de que “filho feio não tem pai”: diante do cruzamento de nomes – expediente que aponta um, reedição que atribui outro e negativa pública do tradutor – não é possível determinar quem consolidou o desvio. O episódio indica que a adulteração pode ter surgido de qualquer um envolvido no processo (o tradutor, instâncias intermediárias ou o *copydesk* da época), num processo opaco que estabilizou a versão sem cotejo e garantiu sua circulação em edições posteriores.

A Tradução Cultural, “a escolha de itens para a tradução reflete as prioridades da cultura hospedeira” (2009, p. 26). Essa observação é decisiva para compreender a tradução editorial como um campo de poder: o que se traduz, adapta ou suprime não responde apenas a exigências linguísticas, mas a uma economia simbólica que define quais culturas serão inteligíveis e quais permanecerão inaudíveis. O resultado é a ilusão de uma globalização da leitura, quando, na verdade, o que se globaliza é o apagamento das diferenças.

É preciso lembrar, de um lado, que há tradutores que se colocam como autores da obra, assumindo para si um estatuto de criação que não lhes pertence. De outro, observa-se que essa postura costuma ser justificada pela ideia de “melhorar” o texto original, convertendo a intervenção tradutória em exercício de autoridade criativa sobre a obra alheia¹². Nesse movimento, a tradução deixa de ser mediação e passa a impor um filtro que submete o original à vontade do tradutor. A ideia de tradutor “invisível” serve ao mercado porque disfarça esse poder; para o trabalho histórico, porém, ela precisa ser abandonada. O tradutor é um agente que in-

12. Na live “ALÉM DO GIBI [2ª temporada]: Será que tradutor é coautor? Um papo sobre tradução de HQs”, exibida no canal *Fora do Plástico*, o tradutor Érico Assis, uma das figuras centrais neste mercado brasileiro de quadrinhos e quase sempre investido de autoridade nesse tipo de debate, sustenta que a legislação brasileira reconheceria o tradutor como autor da obra original. A afirmação é um tanto equivocada: resulta menos de uma leitura do marco jurídico e mais de uma compreensão imprecisa do estatuto legal da tradução, acompanhada de um esforço de ampliação simbólica do papel do tradutor. A posição colide frontalmente com a Lei nº 9.610/98, que define **o tradutor como autor apenas da tradução** (grifo meu), juridicamente entendida como obra derivada, enquanto **a autoria da obra-fonte permanece integralmente com seu criador** (grifo meu). O direito autoral distingue, sem ambiguidade, criação originária e transformação autorizada. **Produzir uma versão não equivale a instituir a obra** (grifo meu). Confundir esses níveis serve menos à precisão intelectual do debate e mais à consolidação de um prestígio simbólico que agentes do campo tentam expandir por meios discursivos.

tervém, altera e produz deturpações. Suas escolhas exigem leitura crítica contínua, pois cada decisão desloca sentidos, apaga tensões e reconfigura o texto que se pretende transmitir. Para o historiador ou para quem pesquisa história em quadrinhos, trata-se de um agente situado, condicionado por enquadramentos históricos, editoriais e ideológicos.

Tradução como dispositivo de domesticação cultural na formação do mercado brasileiro

A compreensão das traduções de HQs no Brasil exige reconhecer que elas se inscrevem em longa tradição de nacionalização cultural. Desde o século XIX, a tradução circula como instrumento de adequação e não como prática de encontro: importa-se o estrangeiro para que se conforme às expectativas locais, e não para que o leitor brasileiro seja deslocado para outro campo cultural. Esse regime persiste no século XX e estrutura o modo como tiras, álbuns e *graphic novels* chegam ao país, filtrados por critérios de legibilidade imediata que limitam referências, simplificam conflitos e acomodam diferenças. Em vez de funcionar como abertura para universos linguísticos e históricos distintos, a tradução tende a reafirmar um repertório nacional familiar, autorizando o estrangeiro apenas quando já convertido em algo reconhecível. É sob essa lógica de ajuste contínuo que se consolidam práticas de supressão de contexto, remodelação de vozes e atenuação de tensões culturais que marcam a história tradutória dos quadrinhos no Brasil – e que estruturam, de maneira decisiva, os exemplos que se seguem.

A operação tradutória, no contexto dos quadrinhos, é inseparável de uma economia simbólica que regula o que pode ser dito, lido e comercializado. No Brasil, essa economia segue, como buscamos demonstrar, a lógica da domesticação cultural: traduz-se o mundo para que ele pareça brasileiro, não para que o Brasil dialogue com o mundo. Esse processo, longe de ser ocasional, é histórico, e tem raízes na própria formação da cultura letrada do país. Desde o século XIX, a tradução foi entendida como instrumento de civilização, uma forma de “importar ideias” sem perturbar as hierarquias linguísticas e sociais existentes. Esse paradigma sobrevive no modo como se traduzem os quadrinhos hoje: o estrangeiro é permitido, contanto que seja legível, simpático e assimilável¹³.

Em *Tintin*, de Hergé, o processo é ainda mais explícito. As primeiras edições da EBAL e da Record apagaram qualquer menção ao colonialismo belga e à ideologia racial que estrutura a série. *Tintin no Congo* permaneceu ausente por décadas e, quando enfim publicada, surgiu sem qualquer aparato crítico; não se contextualizou, apenas se inocentou. O leitor brasileiro foi privado da fricção histórica que o original potencializava. Mesmo nas versões recentes, a situação

13. No Brasil, o campo da tradução de quadrinhos consolidou-se em torno de um núcleo reduzido que age segundo uma lógica industrial e se autopromove como referência incontornável. Trata-se de um circuito fechado, cuja coesão interna se expressa não apenas na permanência dos mesmos nomes ao longo de décadas e editoras, mas também em estratégias de visibilidade que reforçam essa centralidade - inclusive o uso performático de *hashtags* que celebram tanto em termos individuais quanto o próprio grupo, reiteram vínculos pessoais e fabricam a impressão de comunidade intelectual. Essa prática, apresentada como *marketing* espontâneo, funciona como mecanismo de legitimação interna e reforça a ideia de que há apenas um modo legítimo de traduzir quadrinhos no país. A autoridade advém menos de reflexão crítica e mais da ocupação contínua do espaço, como se onipresença equivaler a qualidade.

permanece problemática. A edição de *Tintin no Congo* da Companhia das Letras (2008) exemplifica como a tradução brasileira constrói um verdadeiro laboratório de autocolonização. O francês “africanizado” de Hergé, marcado por paternalismo, mas ainda sustentado por sintaxe regular e pela cadência ambígua do colonialismo, foi convertido em português de senzala caricata: “preto véio”, “nhô”, “trabáio”. Nada disso existe no original; o que se afirma é o impulso de abrasileirar a alteridade até que ela se ajuste às expectativas de um país que insiste em ler o outro pela lógica do engenho.

Essa tradução, além disso, não apenas distorce o texto de Hergé, mas o reescreve para reafirmar o racismo brasileiro. Produz-se um duplo apagamento: suprime-se o colonialismo belga para reinscrever o brasileiro. Incapaz de lidar com o francês atravessado pelas variações coloniais do Congo Belga, influenciadas pelo lingala, a versão brasileira reduz o multilinguismo original a caricatura, optando por um português paternalista retirado da iconografia da escravidão midiática – o mesmo repertório do “nhô” e do “preto véio”. O resultado é corrosivo: o africano de Hergé, já limitado pelo olhar europeu, reaparece remodelado pelo olhar colonial brasileiro, convertido em figura dócil e exótica. Ao fazê-lo falar como caricatura de escravizado, a tradução reafirma o pacto colonial brasileiro, no qual o outro só é admitido se domesticado, cômico e gramaticalmente errado.

O mesmo se observa em *Aya de Yopougon*, de Marguerite Abouet e Clément Oubrerie, cuja tradução brasileira pela editora L&PM foi analisada com precisão por Marcos Bagno em seu artigo “*Oralidade inverossímil no romance gráfico: a tradução brasileira de Aya de Yopougon*” (2017). Bagno demonstra que a tradução neutralizou por completo a pluralidade linguística e o hibridismo sociocultural que constituem

o núcleo vital da obra original. No texto francês, Aboutet recria com notável sensibilidade o *nouchi*, uma língua híbrida e móvel da Costa do Marfim que mistura francês, dioula, inglês e gírias locais. Essa oralidade, que faz do bairro de Yopougon um espaço de polifonia social, foi substituída na versão brasileira por um português normativo, padronizado e gramaticalmente “correto”.

A consequência, como observa Bagno, é devastadora. O *nouchi*, que no original funciona como índice de identidade popular e marcador de diferença pós-colonial, desaparece, dissolvido em uma língua domesticada que elimina a fricção entre registro e contexto social. O riso, a ambiguidade e a verossimilhança da fala jovem marfinense são substituídas por um português de manual, limpo, higienizado, falso em sua homogeneidade. Nas palavras de Bagno, equivale a uma “*oralidade fingida inverossímil*”, isto é, uma representação da fala que pretende soar espontânea, mas que obedece a um padrão elitista de correção formal, incapaz de reproduzir a vitalidade e a tensão linguística do original.

Essa perda ultrapassa o plano estilístico e incide sobre o conhecimento produzido. A correção linguística, tomada pelo senso comum editorial como critério de qualidade, funciona aqui como mecanismo de controle. Como observa Bagno, “a tradução de *Aya* segue subserviente a um padrão normativo obsoleto” (BAGNO, 2017, p. 164), sustentado pela ficção de um português único e homogêneo, alheio às variações, disputas e resistências que o constituem. O apagamento do *nouchi* subtrai do leitor o contato com vozes africanas que tensionam o francês colonial a partir de seu interior. No lugar dessa fricção, instala-se um português que fala pelo outro e em seu lugar. Desse modo, *Aya de Yopougon*, cuja força no original reside na oralidade urbana e no humor

situado, chega ao Brasil como texto disciplinado, privado de sua espessura sociolinguística, em operação semelhante à observada nas traduções de *Tintin*, tanto nas edições da Record quanto nas versões posteriores da Companhia das Letras.

Nos mangás, a violência assume forma mais concreta e o Japão chega ao leitor brasileiro mediado por operações que o aproximam artificialmente do Ocidente. Embora as editoras tenham abandonado a antiga prática de inverter o sentido de leitura – prática que distorcia a sintaxe visual, alterava ritmos internos e comprometia a temporalidade das páginas – a tendência à domesticação persiste em outros níveis.

Ao longo das últimas décadas, multiplicaram-se casos em que a tradução introduziu enxertos culturais alheios ao contexto japonês, como se a estranheza do original precisasse ser neutralizada por um repertório próximo ao leitor brasileiro. A edição de *Ashita no Joe* publicada pela NewPOP revela de modo contundente esse movimento de deslocamento cultural provocado por determinadas escolhas tradutórias. No volume 2, há uma breve sequência em que o original mobiliza elementos enraizados nas práticas festivas do *Bon Odori* e na canção *Tankō Bushi*, repertório associado ao trabalho nas minas de carvão localizadas na ilha de Kyūshū (*tan kō de Kyūshū*), às memórias comunitárias dos mineiros e à persistência ritual do Obon como momento de encontro entre vivos e mortos¹⁴. A cena, através de uma intertextualidade situada, ativada por ritmos e fórmulas melódicas que, para o leitor japonês, evocam de imediato um regime de sensibilidade vinculado ao esforço coletivo, à precariedade do pós-guerra e às sociabilidades formadas no interior das vilas operárias.

14. No original, o que o personagem canta pode ser traduzido como “A lua apareceu... na chaminé”.

Figura 1. Cena com o canto Tankô Bushi



(TAKAMORI; CHIBA, 1970, p. 208)

Figuras 2: A tradução brasileira



Fonte: (TAKAMORI; CHIBA, 2024, p. 54)

No Brasil, contudo, essa camada densa de significação se desfaz: a edição substitui a cantilena do Tankô Bushi pelo mote “Você pensa que cachaça é água? Cachaça não é água, não...”, seguido da repreensão “Isso aqui não é carnaval!”, inserindo sentidos ligados à malandragem urbana carioca e à festividade carnavalesca, estranhas ao campo de referências

da cena. O resultado é uma conversão cultural que rompe o vínculo da obra com sua própria historicidade, apagando o gesto pelo qual o mangá reinscreve, em chave ficcional, fragmentos de um imaginário operário muito específico e que ajuda a explicar a apropriação de *Ashita no Joe* por trabalhadores e estudantes. Para o entretenimento, a substituição pode passar; para a pesquisa, produz um objeto distorcido que encobre práticas rituais e memórias de classe. É por isso que o cotejo com o original se torna indispensável.

Ler traduções como fontes: crítica e produção de sentido

O impacto da tradução domesticante sobre a pesquisa acadêmica dos quadrinhos não se limita tão-somente à perda de nuances linguísticas e/ou culturais; ele atingiria o próprio núcleo epistemológico de qualquer investigação. Quando a tradução que se oferece como apagamento é tomada como dado neutro da pesquisa, o investigador abdica de interrogar as mediações que estruturam o próprio objeto. O corpus deixa de ser problematizado como construção histórica para ser tratado como acesso transparente ao “original”, o que equivale a reinstalar no campo acadêmico o mesmo regime de invisibilidade que Venuti descreve no âmbito editorial. Em vez de perguntar “que escolhas tradutórias configuram esta edição?”, a pesquisa passa a se apoiar na ilusão de que lê o texto estrangeiro, quando o que se tem diante dos olhos é um artefato brasileiro marcado por cortes, eufemizações, enxertos e reescritas motivadas por conveniências de mercado, por moralismos locais e por concepções estreitas de

legibilidade. Esse gesto produz um colapso epistemológico porque corrói silenciosamente a relação entre fonte e interpretação. O texto estrangeiro deixa de ser uma alteridade a ser compreendida e passa a funcionar como confirmação de uma identidade de leitura. Acaba revelando mais os vícios, limites ou ignorâncias do tradutor do que as intencionalidades do autor¹⁵. Em muitos casos, o gesto tradutório não é guiado por mediação crítica, mas por automatismos culturais que reforçam estereótipos e equivalências falsas.

A tradução de *Krazy Kat*, de George Herriman, publicada pela Skript (2022), exemplifica como o gesto tradutório pode produzir apagamentos culturais e raciais. Nascido em Nova Orleans e formado por uma tradição creole atravessada pelo inglês, espanhol, francês, iídiche e oralidades afro-americanas, Herriman construiu na tira uma língua deliberadamente heterogênea, que tensiona gramática e hierarquias sociais. Na tradução de Érico Assis, essa heterogeneidade é tratada como problema, algo já insinuado na apresentação editorial de Diego Moreau, responsável pela edição brasileira, ao afirmar que buscou “preservar ao máximo o trabalho original”. Tomada em sentido amplo, a operação tradutória sugere defeito onde há estratégia autoral. Esse enquadramento se apoia menos em mal-entendido do que em um programa de domesticação legitimado pela ideia de “acesibilidade”, conduzido por quem não dialoga com debates sobre crioulização linguística, mas se arroga o direito de normalizar o que não compreende.

15. A questão da intencionalidade do autor ou do tradutor impõe-se ao historiador que trabalha com fontes traduzidas, embora surja sem possibilidade real de resposta. Os arquivos quase nunca permitem reconstruir decisões, e a tradução, por sua natureza mediadora, acumula camadas de leitura que não deixam rastro. A opacidade é estrutural: não se sabe o que o autor pretendia nem o que o tradutor escolheu em seu lugar, e é esse texto irremediavelmente filtrado que, ainda assim, sustenta a investigação histórica.

Nesse processo, vende-se *Krazy Kat* como edição “histórica”, “cuidadosa”, enquanto o público (incluindo editores e comentaristas de ocasião), sem levantar a pergunta decisiva sobre o que foi perdido ou apagado, acolhe a operação. É a mesma operação que transforma o jazz em trilha sonora de cafeteria: toma-se a energia da subversão negra e converte-se em verniz cultural para consumo branco. Em outras palavras, o resultado é branqueamento linguístico suportado por um discurso de “resgate”¹⁶, termo problemático do ponto de vista historiográfico.

Nessa tradução, há a escolha de rebatizar Clarence Churchmouse como “Fúlvio Favelinha”. *Churchmouse* não funciona como simples sobrenome: ancora-se num repertório moral específico, sedimentado em provérbios anglófonos desde pelo menos o século XVII, em que a figura do “rato de igreja” (em uma tradução mais literal) como emblema de pobreza dignificada. Obras lexicográficas e coleções proverbiais registram o emprego consolidado do dito “*poor as a church mouse*”, associado a escassez honrada, contenção moral e humildade cotidiana¹⁷. É a figura

16. “Resgate” tornou-se, no vocabulário editorial, sinônimo de gesto nobre de trazer à luz algo tido como “esquecido” ou “perdido”. A imagem é sedutora, mas falha como metáfora. Quem resgata é bombeiro; o editor, ao falar em resgate, converte o passado em peça de prateleira. A história vira catálogo, e o conflito que estruturou a trajetória das obras reaparece como ornamento. O passado, assim embalado, deixa de ser memória viva e torna-se produto ajustado às expectativas de consumo e à narrativa do próprio mercado. Le Goff, no ensaio “Documento/Monumento”, lembra que nenhum documento é inocente: “é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (2013, p. 535-549). Todo gesto de retomada produz novo monumento, reinscrevendo a obra no presente sob outras hierarquias. O chamado “resgate” não devolve a obra ao passado; reinscreve-a sob nova lógica de poder, convertendo história em mercadoria.

17. Sobre a historicidade do provérbio, ver: WHITING, Bartlett Jere. *Early American Proverbs and Proverbial Phrases*. Cambridge: Harvard University Press, 1977, p. 73; WHITING, Bartlett Jere. *Modern Proverbs and Proverbial*

do roedor que sobrevive de migalhas, que vigia os restos simbólicos da liturgia e, na imaginação proverbial, chega mesmo a viver apenas da hóstia. É esse universo semântico que estrutura o sobrenome no original. Nenhum desses sentidos subsiste em “Fúlvio Favelinha”. O resultado não é simples inadequação lexical; trata-se de uma naturalização ainda da favela como metáfora depreciativa, como se esse espaço fosse um reservatório simbólico sempre disponível para ser mobilizado como signo de precariedade risível. Resta indagar se uma opção tradutória desse tipo não só se torna pensável, mas até parece “natural”, apenas quando se fala a partir de uma posição social tão privilegiada, a ponto de nem sequer ser percebida¹⁸.

Os problemas de tradução na obra se explicitam de modo ainda mais nítido em escolhas pontuais de fala, como no “savvy?” de Ignatz (2019, p. 42), convertido em “capice?”

Sayings. Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 116; PALMATIER, Robert. *Speaking of Animals: A Dictionary of Animal Metaphors*. Westport: Greenwood Press, 1995, p. 298. A documentação lexicográfica indica que o uso figurativo de “rato de igreja” como emblema de escassez está atestado ao menos desde meados do século XVII. Em 1659, James Howell registra em *Paroimiographia* a expressão “as hungry as a church-mouse”, associando o animal à carência de recursos em um espaço sem alimentos. A forma “as poor as a church-mouse” surge em *The Royalist* (1682), de Thomas D’Urfey, como marcador de empobrecimento extremo, sendo reiterada ao longo do século XVIII em publicações como *The Gentleman’s Magazine* (1755) e no romance *The Young Philosopher* (1798), de Charlotte Smith, o que evidencia a estabilização da metáfora no imaginário anglófono.

18. Acredito, como tradutor e historiador, que o nome do personagem poderia ser vertido, sem distorção semântica e sem acionamento de estigmas sociais, por algo como Clarêncio Caréstia. O termo “caréstia” convoca o campo da escassez e da pobreza dignificada e, ao mesmo tempo, produz um jogo fonético discreto com “eucaristia”, gesto que dialoga com o imaginário religioso cristão presente no original. Esse deslocamento lexical preservaria a relação entre pobreza, sacralidade cotidiana e disciplina moral, aproximando a criatura “da igreja” sem recorrer a designações que recaem sobre grupos vulnerabilizados.

(2022, p. 42). Apaga-se na tradução uma marca específica do inglês do Sudoeste estadunidense, associada a usos coloquiais¹⁹ e, no caso de Herriman, articulada à sua experimentação creole, substituindo-a por um italianismo colado a estereótipos genéricos sobre “imigrantes” no Brasil. Trata-se de um deslocamento sem fundamento histórico e linguístico. A banalidade da escolha revela ainda um programa: partir da suposição de que “imigrantes nos EUA” poderiam ser aproximados a “italianos no Brasil”, como afirmou o editor em conversas públicas de divulgação da obra, naturalizando uma equivalência destituída de lastro histórico²⁰. Há ainda a tradução de *corn-sarn you* (HERRIMAN, 2019, p. 42) por “*maledito*” (HERRIMAN, 2022, p. 122), que reitera o mesmo deslocamento cultural. *Corn-sarn* integra um repertório de eufemismos rurais do inglês sulista e sudestino, marcadores de uma oralidade que suaviza imprecações e compõe a heterogeneidade linguística explorada por Herriman. “*Maledito*”, ao contrário, introduz no português um italianismo melodramático associado ao estereótipo de fala popularizado por produtos televisivos como a novela *Terra Nostra*, cuja representação da imigração italiana cristalizou um sotaque caricatural. Trata-se de um empréstimo cultural que nada tem

19. O interrogativo “savvy?”, vale apontar, possui uma trajetória linguística que escapa a classificações rígidas e pode ser compreendido, em português, como “entendeu?”. Embora costume ser associado ao inglês coloquial do Sudoeste estadunidense e a usos históricos derivados do espanhol *saber*, o termo circula em registros híbridos, atravessando práticas de oralidade, fronteiras linguísticas e repertórios culturais distintos. Seu emprego por personagens ficcionais contemporâneos – como Jack Sparrow, protagonista da série *Piratas do Caribe*, cuja fala amalgama marcas inglesas, hispânicas e caribenhas – revela essa condição de circulação linguística.

20. Ver SKRIPT EDITORA. História dos Quadrinhos: George Herriman e Krazy Kat pela Skript. YouTube, 2021. Vídeo (aprox. 8 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P2vtJ_QuUBc

a ver com o universo histórico ou linguístico da tira e que repete o padrão observado em *savvy*?

Seria urgente restituir à leitura crítica o direito – e o dever – de desconfiar do tradutor e do editor. Desconfiar de suas escolhas, de seus silêncios, de seus supostos “critérios técnicos”, que tantas vezes mascaram preferências ideológicas e conveniências mercadológicas. Ler criticamente uma tradução, nesse horizonte, significa reabrir conflitos que o próprio gesto tradutório busca neutralizar, reconhecendo que toda mediação constitui uma relação de poder e que cada decisão linguística envolve uma tomada de posição. Confiar de modo irrestrito no tradutor e no editor equivale a entregar a história e o sentido a instâncias que tendem a privilegiar o silêncio frente ao desconforto. A única forma possível de fidelidade à obra reside na suspeita permanente diante de quem fala em seu nome.

Pensar a tradução como escritura historiográfica implica deslocar a ideologia da transparência e admitir que a fluência é um efeito retórico situado, ligado a regimes específicos de legibilidade e a instituições concretas. Venuti mostra que, no universo anglófono, a “invisibilidade” do tradutor decorre de uma estratégia discursiva de fluência que fabrica “a ilusão de transparência”, fazendo a tradução passar por “original” (VENUTI, 2008, p. 1-5). Essa imagem da tradução como “vidro sem marcas” sustenta um ideal estilístico que valoriza textos descritos como “claros”, “elegantes” ou “sem costuras”, ao mesmo tempo em que estigmatiza o chamado *translationese*, rótulo depreciativo aplicado a qualquer traço linguístico percebido como desvio, opacidade ou marca de estrangeiridade, isto é, tudo o que resiste ao regime de legibilidade imediata associado à fluência (VENUTI, 2008, p. 3-4).

Transposta à escrita da história, essa expectativa de homogeneização induz narrativas que alisam o material empírico e eliminam fraturas documentais, tensões de enunciação e heterogeneidades de arquivo. A própria formulação venutiana da “violência da tradução” (*violence of translation*) evidencia que traduzir significa substituir uma cadeia significativa por outra a partir de uma interpretação situada, que reorganiza sentidos segundo normas e interesses da cultura de chegada (VENUTI, 2008, p. 14-16; VENUTI, 1998, p. vii-ix). Trata-se de uma operação inseparável de relações de força, pois a domesticação fluente reforça mercados desiguais e culturas “agressivamente monolíngues”, alimentando relações “imperialistas no exterior e xenófobas no interior” (VENUTI, 2008, p. 12-13; 19-20).

É nesse ponto que a leitura de Gayatri Chakravorty Spivak se torna decisiva. Em *The Politics of Translation* (1993), Spivak descreve como a fluência não elimina apenas marcas linguísticas, mas apaga a historicidade do sujeito traduzido, produzindo uma forma de violência epistêmica em que a tradução fala pelo outro e, ao fazê-lo, o silencia. A prática tradutória que se apresenta como transparente reproduz a lógica colonial de substituição da voz do outro por uma voz autorizada pela cultura hegemônica. Vista nesse enquadramento, a fluência não é apenas uma técnica estilística, mas parte de um sistema de mediações que, das traduções missionárias às edições globalizadas do século XXI, transforma traduzir em gesto de apropriação cultural, um modo de colonizar por meio da linguagem²¹.

21. Segundo Spivak, a tradução falha quando recusa a retoricidade da língua de partida e trata o texto como conjunto de significados transferíveis. Em *The Politics of Translation*, ela descreve a tradução como “o ato mais íntimo de leitura”, pois exige atenção à historicidade da forma, aos silêncios e às marcas de classe, gênero e colonialidade. Quando essa atenção se perde, emerge o

Na pesquisa acadêmica em quadrinhos, lidar com o original em sua materialidade linguística deveria integrar a própria investigação, porque traduzir é interpretar. Quando o pesquisador não domina a língua, o filtro tradutório precisa ser tratado como problema teórico, não como detalhe secundário. A acusação de “elitismo” que costuma surgir nesse debate mascara uma renúncia crítica: não se exige erudição irrestrita, mas a recusa em tomar a versão domesticada como equivalente ao original. O pesquisador que evita o original não investiga; apenas consome, chamando de “acessibilidade” o que, no fundo, é submissão epistemológica. Por isso a tradução, no trabalho historiográfico, deve ser tratada como operação crítica: cada versão precisa ser situada, seus efeitos devem ser reconhecidos, e a impossibilidade de lidar com o original nunca é neutra, pois atravessa a própria produção do conhecimento sobre quadrinhos estrangeiros.

Conclusão

Ao longo deste texto, procurei mostrar que a tradução domesticante opera como lógica histórica das edições brasileiras, atravessando editoras, gêneros e períodos. Quando essa prática é naturalizada pela crítica e pela pesquisa, aquilo que deveria ser documento torna-se monumento de um regime de leitura que simplifica diferenças. Nesse ponto, é possível levantar uma hipótese direta: talvez os quadrinhos ainda não sejam reconhecidos como objeto de estudo porque chegaram

translatese: uma prosa nivelada que apaga diferenças históricas e substitui a voz situada do original por um enunciador abstrato moldado por hierarquias linguísticas e editoriais.

ao público, durante décadas, por meio de versões filtradas que apagavam tensões culturais e complexidades formais.

É por isso que a historiografia dos quadrinhos não pode tratar a tradução como detalhe técnico que se resolve em nota de rodapé. Dito de forma direta: não se deve confiar em traduções. Não se deve confiar nelas como se fossem prolongamentos neutros do original, nem como instâncias autorizadas a falar em nome do texto estrangeiro. Toda tradução exige desconfiança metódica, cotejo, suspeita, leitura em diagonal e em profundidade. Esse princípio vale para as edições de banca que moldaram a infância de gerações de leitores, para as *graphic novels* “de luxo” e para os quadrinhos do continente africano que começam a ser traduzidos com atraso, muitas vezes sem equipes familiarizadas com línguas, histórias e debates intelectuais desses contextos, o que torna ainda mais necessária a participação sistemática de especialistas capazes de tensionar escolhas e recusar equivalências fáceis. Se este capítulo tiver alguma utilidade, ela residirá em tornar explícito um problema metodológico que permanece naturalizado na pesquisa brasileira de quadrinhos: a tradução como mediação que altera o objeto e, por consequência, altera o tipo de evidência que a historiografia e a crítica supõem examinar.

Referências

BARRETO, João Paulo. “Entrevista: Mario Luiz C. Barroso, editor da Abril à época, relembra 30 anos depois o lançamento de ‘A Morte do Super-Homem’”. **SCREAM & YELL**, 29 nov. 2023. Disponível em: <https://screamyell.com.br/site/2023/11/29/entrevista-mario-luiz-c-barroso-editor-da->

-abril-a-epoca-relembra-30-anos-depois-o-lancamento-do-fenomeno-a-morte-do-super-homem/

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 101-120.

BERMAN, Antoine. **L'épreuve de l'étranger**. Paris: Gallimard, 1984.

BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm.

CONFINES DO UNIVERSO. **Confinos do Universo 021 – Traduz pra mim?**, Apresentação: Sidney Gusman; Samir Naliato; Marcelo Naranjo; Sérgio Codespoti. Entrevistado: João Paulo Martins. Produção: Universo HQ. Edição e sonorização: Rádiofobia Podcast e Multimídia. São Paulo, 24 ago. 2016. Podcast. Disponível em: <https://universohq.com/podcast/confinos-do-universo-021-traduz-pra-mim>.

DOGGMA. “A Espada Selvagem de KKKonan”. **Black Zombie**, 16 março 2021. Disponível em: <https://blackzombie.blogspot.com/2021/03/A-Espada-Selvagem-de-KKKonan.html>.

FANDOM. Lista de nomenclaturas pela extinta Ebal. **DC Heroes RPG Wiki**. Disponível em: https://dcheroesrpg.fandom.com/wiki/Lista_de_nomenclaturas_pela_extinta_Ebal.

FONTES, Elisa. Conan, o Bárbaro, vira racista em tradução brasileira de quadrinhos. **Ponte Jornalismo**, 11 mar. 2021.

Disponível em: <https://ponte.org/conan-o-barbaro-vira-racista-em-traducao-brasileira-de-quadrinhos/>. Acesso em: [data de acesso].

FORA DO PLÁSTICO. ALÉM DO GIBI [2ª temporada]: Será que tradutor é coautor? Um papo sobre tradução de HQs. Fora do Plástico. YouTube, live transmitida em 9 maio 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wwLauNhgHnQ>.

HERRIMAN, George. **Krazy Kat & Ignatz**: 1916-1918. Tradução de Érico Assis. 1. ed. São Paulo: Skript Editora, 2022.

HERRIMAN, George. **The George Herriman Library**: Krazy & Ignatz 1916–1918. Volume 1. Seattle: Fantagraphics Books, 2019.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

MICHELETTI, Luiz Ricardo Gonsalez. “HQ, tradução e personagem: reflexões a partir de Batman: The Killing Joke”. **9ª Arte (São Paulo)**, São Paulo, nov. 2023. Disponível em: <https://revistas.usp.br/nonaarte/article/view/218104>. Acesso em: nov. 2023.

PALMATIER, Robert. **Speaking of Animals**: A Dictionary of Animal Metaphors. Westport: Greenwood Press, 1995.

PIMENTEL, Ana Carolina Alves de Souza. **O habitus dos tradutores de histórias em quadrinhos de super-heróis da Marvel e DC Comics no Brasil**. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo,

2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.8.2016.tde-16082016-153032>.

PORTO, Bruno de Almeida; OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. “Do Super-Man ao Super-Homem: A trajetória da revista em quadrinhos de super-herói no Brasil no século XX”. In: **Anais da 4ª Jornada do Mercado Editorial de História em Quadrinhos**. São Paulo: ECA/USP, 2013. Disponível em: https://anais2ajornada.eca.usp.br/anais4as-jornadas/q_mercado/bruno_porto_e_selma_regina.pdf. Acesso em: 10 nov. 2025.

SILVA, José Manuel da. A tradução das histórias em quadrinhos: critérios de avaliação. **Revista Eletrônica do ISAT**, v. 3, n. 1, p. 38-77, abr. 2015.

SILVA-REIS, Dennys; RODRIGUES, Márcio dos Santos. PAM!!!: os Estudos da Tradução de quadrinhos. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, n. 38, p. 1-7, 2025.1. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/71247/71247.PDF>

SKRIPT EDITORA. História dos Quadrinhos: George Herriman e Krazy Kat pela Skript. **Skript Editora**. YouTube, 2021. Vídeo (aprox. 8 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P2vtJ_QuUBc.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Outside in the Teaching Machine**. New York; London: Routledge, 1993.

SUZUKI, Shin. “10 anos do ‘Ecce Homo’ de dona Cecilia Giménez: de desastre a meme que mudou uma cidade”. **BBC News Brasil**, 15 ago. 2022. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-62500921>

TAKAMORI, Asao; CHIBA, Tetsuya. **Ashita no Joe**. v. 2. Tóquio: Kodansha, 1970.

TAKAMORI, Asao; CHIBA, Tetsuya. **Ashita no Joe. v. 2.** São Paulo: NewPop, Março de 2024.

VENUTI, Lawrence. **The Scandals of Translation:** Towards an Ethics of Difference. London; New York: Routledge, 1998.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility:** A History of Translation. London; New York: Routledge, 1995.

WHITING, Bartlett Jere. **Early American Proverbs and Proverbial Phrases.** Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1977.

WHITING, Bartlett Jere. **Modern Proverbs & Proverbial Sayings.** Cambridge: Harvard University Press, 1989.

O Papel das Onomatopeias na Tradução do Seriado *Sherlock Holmes* para Mangá

Alessandra Matias Querido¹

As histórias do detetive Sherlock Holmes estão entre os textos mais adaptados para outras mídias. Desde o lançamento do personagem, em 1887, suas histórias foram adaptadas para peças de teatro, filmes – inclusive desde o período do cinema mudo –, jogos, seriados, histórias em quadrinhos e outros formatos menos usuais. Para se ter uma ideia, o próprio Arthur Conan Doyle trabalhou em adaptações de seus livros para o teatro, como *Angels of Darkness* (1890), *Sherlock Holmes* (1899), *The Speckled Band* (1910) e *The Crown Diamond* (1921).

Todas as histórias do personagem, com exceção de uma, situam-se nas eras vitoriana ou eduardiana, entre 1880 e 1914. As tramas se desenrolam nos cartões-postais da capital inglesa. Sherlock Holmes inscreve-se em uma tradição do romance policial cuja genealogia é extensa e de contornos imprecisos, construída a partir de múltiplas formulações anteriores e dificilmente datável em um ponto inaugural único. Nesse sentido, dialoga com figuras como Dupin, criado por Edgar Allan Poe, e integra um repertório narrativo que se-

1. Professora adjunta do curso de Línguas Estrangeiras Aplicadas ao Multilinguismo e à Sociedade da Informação (LEA-MSI) da Universidade de Brasília. Doutora em Teoria Literária pela Universidade de Brasília. E-mail: alequerido@gmail.com.

ria retomado e reconfigurado por personagens posteriores, como Hercule Poirot, de Agatha Christie. Sua notoriedade relaciona-se à ênfase conferida à observação, à lógica dedutiva e a procedimentos associados ao discurso científico, elementos que se consolidaram como convenções recorrentes no interior dessa tradição.

Em 2010, foi lançada pela BBC a série *Sherlock*, criada por Steven Moffat e Mark Gatiss. O papel-título foi interpretado por Benedict Cumberbatch, ator inglês formado em instituições clássicas de teatro britânico e já reconhecido por sua atuação em Shakespeare e hoje associado a produções de grande circulação internacional, com destaque para o cinema hollywoodiano e para franquias vinculadas à indústria global do entretenimento, enquanto Martin Freeman, também inglês, assumiu o papel de Watson. Exibida entre 25 de julho de 2010 e o início de 2016, a série obteve ampla circulação internacional, foi comercializada para mais de duzentos territórios e consolidou-se como produto estratégico da televisão pública britânica no mercado global. Recebeu indicações e prêmios em instâncias centrais da indústria audiovisual, como o Emmy Awards, o BAFTA e o Golden Globe Awards, e sua terceira temporada alcançou o posto de série dramática mais assistida no Reino Unido desde 2010, reafirmando a força cultural e midiática dessa reconfiguração contemporânea de um personagem do final do século XIX.

Nesse intervalo, em 2013, foi publicada no Japão a adaptação em mangá do seriado *Sherlock*, ilustrada pelo artista Jay e baseada nos episódios da série da BBC. Essa adaptação foi licenciada e lançada no Brasil pela Editora Panini em 2017, com traduções de vários volumes publicados ao longo desse ano. O mangá manteve o argumento de Steven Moffat e Mark Gatiss e seguiu de forma fiel a narrativa do seriado.

Considerando que parte do interesse das adaptações reside no trabalho criativo dos quadrinistas, colocou-se a dúvida sobre se, ao reproduzir diretamente o seriado, essa versão em quadrinhos não se configuraria como uma repetição pouco inventiva da história.

Contudo, é possível observar que a linguagem do mangá constituiu um caminho consistente de adaptação. As convenções próprias do quadrinho japonês mostraram-se adequadas para produzir uma leitura distinta da mesma narrativa, deslocando sua recepção sem romper com o enredo original. Nesse processo de transposição, as onomatopeias desempenham um papel relevante, contribuindo para a construção do ritmo e para a intensificação das situações representadas.

Na cultura japonesa, as onomatopeias exercem funções diversas e não se limitam à reprodução de sons, articulando sensações, afetos e estados de espírito, como aponta Sonia Luyten em diferentes estudos. No cinema, a sonoplastia cumpre função análoga ao inserir sons que modulam a percepção das cenas e orientam a experiência narrativa. Considerando a crescente porosidade entre artes e mídias, torna-se evidente que os quadrinhos incorporam procedimentos do cinema, assim como o cinema se apropria de soluções gráficas e narrativas dos quadrinhos. Essa circulação de recursos revela-se produtiva neste caso, aspecto que será examinado ao longo do capítulo.

A rota menos navegada: seriado adaptado para mangá

Falar de adaptação implica tratar de relações intermídia. Convém destacar que o conceito de mídia é mobilizado

aqui a partir de quatro sentidos, conforme formulado por Marie-Laure Ryan (apud GRISHAKOVA, 2024, p. 18) e por Marina Grishakova (2024, p. 18). Em primeiro lugar, a mídia pode ser compreendida em sua dimensão material e tecnológica, relativa aos meios físicos ou suportes e às tecnologias empregadas, que vão da argila, da pedra e do próprio corpo humano a procedimentos como a escrita, a impressão e a codificação digital. Em segundo lugar, há a dimensão semiótica ou semiótico-sensorial, que envolve mídias verbais, visuais, auditivas, olfativas, gustativas e táteis, bem como formas organizadas a partir de um tipo de signo predominante, seja ele icônico, como na pintura clássica, indicial, como na música ou na pintura abstrata, ou simbólico, como nas artes verbais. Soma-se a isso a compreensão da mídia como prática cultural, caso da literatura, do cinema, da televisão e do rádio, entendidas enquanto instituições e modos socialmente situados de produção simbólica. Por fim, a mídia pode ser pensada como sistema de expressão estética, constituído por conjuntos específicos de características, convenções e formas.

No contexto deste estudo comparativo, que coloca em relação uma história em quadrinhos e um seriado, essas dimensões atravessam a análise de maneira articulada. Do ponto de vista material e tecnológico, confrontam-se uma mídia impressa no formato mangá e uma mídia audiovisual registrada e difundida em suporte digital. Em termos semióticos e semiótico-sensoriais, trata-se de duas mídias híbridas, já que o seriado combina o verbal, o visual e o auditivo, enquanto a história em quadrinhos articula o verbal e o visual, sendo possível, em ambos os casos, pensar a presença de signos de natureza icônica, indicial e simbólica. Consideradas como mídias culturais, tanto o seriado quanto a história em quadrinhos integram práticas e circuitos institucionais espe-

cíficos. Ao mesmo tempo, ambas se organizam como sistemas de expressão estética dotados de convenções próprias.

Essa perspectiva dialoga com a proposta de Irina Rajewsky (2012), que identifica três categorias recorrentes de relações intermídia: a transposição midiática, entendida como a transformação de um produto de mídia em outro; a combinação de mídias, associada às formas híbridas; e as referências intermidiáticas, caracterizadas pela evocação de técnicas e características de uma mídia por outra. A autora observa que a análise das relações intermídia tende a transitar, em algum momento, por essas três categorias. A partir dessa constatação, torna-se relevante retomar a definição de mídia como “os meios nos quais as linguagens são codificadas e veiculadas” e, portanto, a necessidade de estudar as linguagens “para se compreender a maneira como as mensagens são produzidas, transmitidas e recebidas” (SANTAELLA, 2007, p. 77).

Neste sentido, a proposta de Daniele Barbieri é muito pertinente. De acordo com ele:

Não devemos pensar as linguagens, portanto, como áreas separadas e totalmente independentes: certas linguagens são partes de outras, zonas específicas de linguagens mais genéricas; outras linguagens são o resultado de um nascimento, do processo de separação de uma linguagem que já existia antes, e assim se parecem muito com sua progenitora, ainda que se diferenciem em alguns aspectos. Há outras que têm características em comum; descendem talvez da mesma linguagem ancestral e continuam mantendo algumas de suas semelhanças. E há linguagens, enfim, que trataram de adaptar a seu sentir imagens de outras linguagens, de forma que pudessem valer-se de características que haviam sido coletivamente construídas em outras, mas não em si mesmas (2017, p. 38).

O teórico explica que as linguagens podem ser compreendidas como ecossistemas, “cada um com suas regras e características específicas, mas algumas regras são comuns a muitos deles e outras, a todos, e existem também zonas fronteiriças, zonas intermediárias entre dois (ou mais) ecossistemas diferentes” (2017, p. 37). Nessa perspectiva, as histórias em quadrinhos estabelecem relações com a ilustração, a pintura, a caricatura, a fotografia, a literatura e o cinema. Há pontos de intersecção entre essas linguagens, assim como elementos que conferem singularidade a cada uma delas.

Convém destacar que, ao tratar do cinema e das categorias derivadas dele, é necessário considerar os formatos e mídias disponíveis, bem como as diferentes telas que funcionam como suporte para a circulação das imagens em movimento. A popularização da televisão ampliou de maneira decisiva esse campo e contribuiu para a difusão do formato seriado, pensado para exibição na tela da TV e, posteriormente, também no computador e no *smartphone*.

Desde os primeiros momentos de consolidação da televisão, textos literários passaram a ser desdobrados em seriados, o que permitiu um tempo narrativo mais dilatado do que aquele oferecido pelo filme exibido nas salas de cinema. Personagens oriundos dos quadrinhos ganharam versões seriadas que ampliaram sua circulação e visibilidade. Comédias, dramas, ficção científica e narrativas policiais passaram a integrar esse repertório de maneira sistemática. Nas últimas décadas, a televisão aberta perdeu espaço para as plataformas de streaming, nas quais os seriados seguem ocupando lugar central.

O seriado *Sherlock* insere-se no contexto de desenvolvimento das mídias digitais. A produção da BBC apresenta

uma atualização do detetive, na qual John Watson mantém um blog, Sherlock Holmes recorre ao telefone celular para buscar informações e se comunica por mensagens de texto. Em determinados momentos, algumas soluções visuais dialogam com procedimentos próprios das histórias em quadrinhos, como a aparição de palavras na tela em forma de pop-ups que evocam onomatopeias ou a visualização do raciocínio do detetive por meio de textos sobrepostos à imagem, funcionando como uma espécie de recordatório.

As adaptações de obras literárias para histórias em quadrinhos costumam seguir caminhos diretos. No caso de *Sherlock* em mangá, entretanto, o percurso envolve uma dupla mediação: da literatura para o seriado, enquanto forma associada à linguagem cinematográfica, e do seriado para a história em quadrinhos no formato mangá. Esse deslocamento, ao partir de uma linguagem audiovisual para uma linguagem gráfica, ambas verbais e visuais, amplia as zonas de intersecção entre os meios. Ainda assim, é nas diferenças entre as mídias que se evidenciam suas especificidades, sobretudo nos recursos mobilizados para a construção narrativa. A representação do som constitui um ponto comum às duas linguagens, embora seja elaborada de modos distintos, aspecto que será examinado a seguir.

Sonoplastia no cinema, estética do som nas histórias em quadrinhos

Histórias em quadrinhos e cinema mantêm relações estreitas no plano da narrativa visual, ainda que se organizem segundo dinâmicas distintas. Nos quadrinhos, a construção

do tempo decorre da articulação entre imagens fixas dispostas em sequência, enquanto no cinema o encadeamento narrativo se apoia no fluxo contínuo das imagens em movimento. Apesar dessa diferença estrutural, os quadrinhos dialogam de forma recorrente com procedimentos associados ao cinema, especialmente no modo como enquadramentos e pontos de vista são mobilizados para sugerir ação, ritmo e deslocamento.

Na adaptação do seriado *Sherlock*, observa-se que os enquadramentos adotados no mangá não reproduzem de maneira direta aqueles da série televisiva. Considerando que a narrativa em quadrinhos não se funda na repetição sistemática da decupagem cinematográfica, as escolhas de enquadramento aparecem de forma pontual e orientadas por sua eficácia narrativa. Trata-se de selecionar momentos capazes de condensar informações e de organizar a leitura da cena dentro das possibilidades específicas do suporte gráfico. Nesse sentido, é pertinente lembrar que o mangá constitui uma forma particular de história em quadrinhos, regida por convenções próprias, que condicionam tanto a composição visual quanto o ritmo da leitura. Braga Júnior explica que

O formato tradicional dos quadros das HQ's, no formato quadrado ou retangular, muitas vezes, nos quadrinhos japoneses, é substituído por círculos, trapézios e triângulos. O trapézio termina por ser a figura mais comum nestes tipos de quadrinhos. Também se nota a presença de muitos retângulos cuja base corresponde a um quarto ou um quinto dos lados, atribuindo-lhe uma verticalidade no layout das páginas. A horizontalidade das cenas nos quadrinhos ocidentais é substituída por esta verticalização, muitas vezes sobrepostos, dispensando os espaços em branco que separam os quadros (2011, p. 83).

Este *layout* peculiar dos mangás torna a adaptação do seriado dinâmica e muito próxima à linguagem cinematográfica, uma vez que nesses diferentes quadros, Jay., o quadrinista do mangá, pode “quebrar” as cenas e dar ênfase aos detalhes em close-ups aos objetos de cena ou às expressões dramáticas dos personagens de forma muito eficaz. Na verdade, há vários autores que citam a relação muito próxima entre os mangás e o cinema. Osamu Tezuka, por exemplo, a quem o teórico Paul Gravett denomina “O Pai da narrativa” e um autor que, com certeza, influenciou gerações de mangakás, tinha uma relação de fascínio com a linguagem cinematográfica.

A influência dos filmes e desenhos animados sobre Tezuka é perceptível desde seu primeiro livro de capa dura publicada, *Shin-Takarajima*, ou “A Nova Ilha do Tesouro” (1947). O layout original mostra que ele pretendia abrir com oito páginas, semelhantes a fragmentos de um filme, de Pete se dirigindo para as docas em alta velocidade com seu carro. Somente quatro dos 31 quadinhos foram usados na versão publicada, mas o andamento cinematográfico do livro foi um sucesso instantâneo (GRAVETT, 2006, p. 30).

Essa sensação de andamento cinematográfico é recorrente nos quadrinhos, japoneses e as onomatopeias inseridas nas cenas contribuem de modo decisivo para a construção do movimento e da dramaticidade.

As histórias em quadrinhos utilizam, de forma consolidada, os balões para veicular a fala das personagens e as onomatopeias para indicar sons do ambiente, ações ou estados específicos associados às cenas e aos sujeitos em foco. Ramos (2010) observa que não há regras fixas para o uso ou para a criação de onomatopeias, sendo a criatividade de cada artis-

ta o principal parâmetro. O autor retoma Cirne (1970), que afirma que “o ruído, nos quadrinhos, mais do que sonoro, é visual” e, em aproximação com o cinema, sustenta que “uma boa onomatopeia [...] está para os quadrinhos assim como um ruído (bem utilizado) está para o cinema” (p. 78–79).

No caso dos mangás, as onomatopeias demandam um exame mais detido. Isso se explica pelo fato de que, em outras tradições culturais, elas costumam ser associadas a usos infantis da linguagem, enquanto, no contexto japonês, “não somente as onomatopeias mas também a mimesis são parte integral da linguagem escrita e falada por um adulto e constituem um universo à parte dentro do idioma” (LUYTEN, 2001/2002, p. 180). Sonia Luyten (2001/2002) identifica quatro grupos de onomatopeias na língua japonesa: *giseigo*, referentes às vozes de pessoas ou animais; *giongo*, ligados a sons produzidos por coisas inanimadas; *gitaigo*, associados a descrições simbólicas; e *gijōgo*, voltados à expressão de emoções e sentimentos humanos. Em um site especializado em cultura japonesa, Kristen Dexter (2015) menciona ainda um quinto grupo, o *gyiōgo*, relacionado à representação de movimentos e ações.

Dessas categorias, é bastante surpreendente para o leitor ocidental as onomatopeias dos grupos *gitaigo* e *gijogo*. Sobre *gitaigo*, Luyten explicita que seriam: “palavras que expressam, em termos descritivos e simbólicos, os estados ou condições de seres animados ou inanimados, assim como mudanças, fenômenos, movimentos, crescimentos de árvores e plantas na natureza” (2001/2002, p. 181) e cita como exemplo o som da fumaça subindo da chaminé ou de uma árvore crescendo. Sobre *gijogo*, a pesquisadora exemplifica uma onomatopeia que transmite a sensação de se sentir deprimido (*kusa-kusa*). Um ponto crucial levantado por Luyten é:

A grande diferença entre o estilo (a forma) ocidental de representar os sons e a forma japonesa é que no mangá a onomatopeia está tão integrada na estrutura do quadrinho que lhe dá um especial efeito visual harmônico e estético. Há uma harmonia perfeita entre o desenho das personagens, o cenário e as onomatopeias expressas no silabário em katakana. Às vezes é difícil distinguir – para um olho não acostumado à leitura japonesa – qual é um e qual é o outro. É o que eu designo de a estética do som (2001; 2002, p. 181).

O que Luyten designa como “estética do som” é de fato uma característica marcante nos mangás. A harmonia das onomatopeias posicionadas com o desenho faz com que o leitor perceba ações que enriquecem e, muitas vezes, complementam as cenas. Um leitor assíduo de mangá já se familiarizou com as onomatopeias e, algumas vezes, precisa deduzir outras que possam aparecer. Luyten explica que, quando as onomatopeias são traduzidas graficamente para outros idiomas, perde-se esta harmonia da estética do som. Até por isso, percebemos um cuidado em colocar o significado das onomatopeias em letra bem pequena ao lado delas (ou de uma delas quando são repetidas). Se as traduções são posicionadas de qualquer jeito, a impressão que fica para o leitor é a de uma interferência na imagem.

No cinema, o som é parte crucial da narrativa. Mesmo à época do cinema mudo, tentava-se inserir som nos filmes por meio de música tocada ao vivo ou legendas com diálogos. De fato, a sonoplastia ou a tentativa de mimese do som é muito anterior ao cinema, pois no teatro já se tentava reproduzir os sons “ambientes” que representassem os locais e a atmosfera das ações que aconteciam no palco.

Ao assistirmos a um filme, temos “a impressão de que as pessoas e as coisas na tela simplesmente produzem o som adequado”, quando na verdade “a trilha sonora é construída separadamente das imagens e pode ser manipulada independentemente” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 409). Os sons de cada cena são gravados em trilhas distintas encaixadas nas cenas. “Na disposição no tempo: se um som e uma imagem ocorrem no mesmo instante, eles são percebidos como um acontecimento, não dois” (p. 410).

Se ouvirmos uma porta ranger, antecipamos que alguém entrou em uma sala e que veremos a pessoa no plano seguinte. No entanto, se o filme se vale de convenções do gênero de horror, a câmera pode permanecer sobre o homem, que olha assustado, fora de campo. [...] Durante a reunião dos cidadãos em **Tubarão**, as personagens ouvem um som desagradável, voltam-se e olham para fora de campo; um corte revela Quint raspando as unhas em uma lousa – criando uma dramática apresentação do personagem (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 412).

Ainda sobre o exemplo supracitado, para quem assistiu ao filme *Tubarão* é quase impossível não ficar angustiado ao ouvir as duas notas musicais que compõem o aviso da chegada do animal e anunciam o ataque. De acordo com o canal Studio Binder, a sonoplastia envolve diferentes elementos que atuam de forma integrada na construção da cena. Ela inclui os diálogos gravados durante as filmagens, que, quando não apresentam clareza suficiente, precisam ser regravados pelos atores. Abrange também os efeitos sonoros, ou *sound effects*, responsáveis por tudo o que ocorre na cena, como passos, abertura de portas ou embalagens, tilintar de chaves, ruídos de pneus ou o vento na janela. Um aspecto relevante

é que esses efeitos, em muitos casos, são produzidos a partir de gravações de sons distintos daquilo que representam visualmente, como no caso do sabre de luz em *Star Wars*, cujo som foi obtido a partir de batidas de martelo em fios de torres de rádio. Soma-se a isso a música, dividida entre *score* e *soundtrack*, termos geralmente traduzidos como trilha sonora, mas que designam, respectivamente, as composições e variações temáticas criadas para o filme – sendo *score* uma das palavras em inglês para partitura – e as canções já existentes, selecionadas para integrar determinadas cenas.

Das três categorias, cinema e histórias em quadrinhos partilham dos diálogos e dos efeitos sonoros (onomatopeias, no caso dos quadrinhos). Por ser uma adaptação que partiu de um seriado, reproduzir os efeitos sonoros foi uma das preocupações do quadrinista. Analisaremos duas cenas a seguir para demonstrar como foi feita a transposição dos efeitos nas duas mídias.

As onomatopeias no mangá *Sherlock*

Não é comum que paremos especificamente para analisar os sons em um seriado ou filme. Contudo, é um exercício fascinante para entender a complexidade da inserção dos efeitos sonoros em cada cena. Mesmo nosso ouvido leigo é capaz de identificar inúmeros recursos ao escutarmos com atenção.

No primeiro episódio de *Sherlock*, somos apresentados a John Watson logo no início da história. As cenas mostram um personagem que sofre de estresse pós-traumático após lutar na guerra. Assistimos aos perturbadores pesadelos, com tiros e movimentação de soldados, que fazem Watson

acordar em sobressalto e arfando. Ao escutarmos a cena com cuidado, podemos identificar alguns sons (quadro 1).

Quadro 1: Efeitos sonoros cena 1.

ALGUNS SONS DA CENA 1

Possíveis trilhas de áudio:

- 1- Metralhadora e tiros
- 2- Lançamento de granadas
- 3- Engate das armas
- 4- Explosões
- 5- Vozes abafadas e uma voz em eco no final
- 6- Arrastar de bota na areia
- 7- Estilhaços
- 8- Personagem se levantando da cama
- 9- Personagem arfando
- 10- Som distante de explosão

Fonte: elaborado pela autora.

Pelos elementos sonoros elencados é possível perceber que a cena é bastante tensa. Na figura 1, vemos a cena completa adaptada para o mangá.

Figura 1: Pesadelos de John Watson.



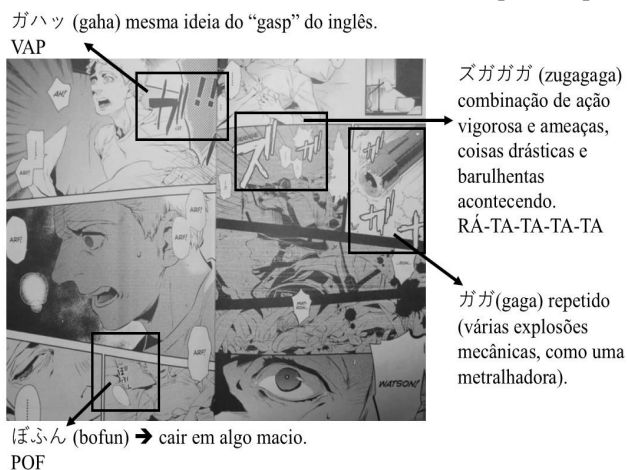
Fonte: Moffat, Gatiss e Jay (2017, p. 12-13)

O *layout* da página, o que Braga Júnior chama de “estética beligerante” (2011), já demonstra a angústia da cena. Os cortes que mostram planos e detalhe do perfil e dos olhos de John Watson, bem como os soldados hachurados que mostram que a cena é um sonho (pesadelo, no caso) provocam a sensação de sufoco no leitor. Mesmo não compreendendo o significado das onomatopeias presentes nos requadros, é possível inferir que o efeito estético delas incrementam a ação e a violência da cena.

Na figura 2, marcamos as onomatopeias e os seus respectivos significados. Dos efeitos sonoros presentes no seriado e brevemente demonstrados no quadro 1, notamos que não temos apenas onomatopeias que indiquem o arrastar de botas na areia e o som específico do lançamento de granadas. Até mesmo o efeito sonoro de vozes de fundo aparece em balões com pontas pontiagudas que mostram

alguém chamando o nome do personagem. A repetição das onomatopeias *zugagaga* e *gaga* ampliam bastante a violência da cena, tendo em vista que representam combinação de coisas drásticas acontecendo ao mesmo tempo e as explosões mecânicas. A agonia de John Watson também é enfatizada com as onomatopeias *gaha* e *bofun*, as quais representam respectivamente o engasgo (gasp) e o deixar-se cair de cansaço (pof).

Figura 2: Pesadelos de John Watson com onomatopeias explicadas



Fonte: Moffat, Gatiss e Jay (2017, p. 12-13), marcações da autora

A segunda cena escolhida para análise é também do primeiro episódio e mostra a perseguição ao suspeito pelas ruas de Londres. No quadro 2, apresentamos os principais sons percebidos na cena.

Quadro 1: Efeitos sonoros cena 2.

Alguns sons da cena 2	
Possíveis trilhas de áudio:	
1- Buzina	10- Passos de corrida
2- Impacto do corpo no capô do carro	11- Barulhos de tráfego
3- Arrancada de pneu	12- Passos na escada de concreto
4- Passos de corrida	13- Passos na escada de metal
5- Som para “entrar “ na cabeça de Sherlock Holmes	14- Pulos
6- Sons do caminho visualizado por Sherlock Holmes (sinal, obstáculos, placas...)	15- Pausa para o medo de Watson de pular de um prédio para outro
7- Porta de loja fechando	16- Retorno da música tema
8- Som “mágico” no início da perseguição	17- Alguns sons de destaque para os lugares/placas visualizados por Sherlock antes da perseguição
9- Trilha sonora: música de orquestra como tema do seriado adaptado a cena	18- Impacto com o táxi freando no final da perseguição

Fonte: elaborado pela autora.

Uma vez que estamos falando de uma cena de perseguição de um seriado de detetive, é esperado que tenhamos uma ação intensa acontecendo. No seriado, além das imagens das ruas, prédios e becos de Londres, várias referências visuais são acrescentadas como placas de trânsito e semáforos que Sherlock “prevê” enquanto visualiza o mapa de onde o suspeito precisará passar. Se transportadas para a adaptação em mangá, essas informações seriam apenas poluição visual entre os quadros e prejudicariam a legibilidade do quadrinho.

Mais uma vez, o quadrinista ofereceu ao leitor um layout cheio de recortes e planos diferentes que indicam toda a intensidade da ação. Podemos ver os personagens de cima para baixo, de costas, de perfil recortado, detalhes dos lugares onde estão passando como as escadas em destaque, tudo repleto de linhas cinéticas de movimento muito rápido. As onomatopeias também estão colocadas de uma maneira que acrescenta os efeitos sonoros da cena com bastante precisão (figura 3).

Figura 3: Perseguição ao suspeito.

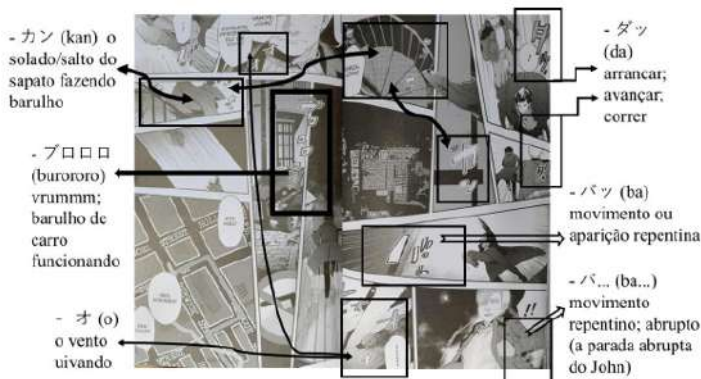


Fonte: Moffat, Gatiss e Jay (2017, p. 120-121)

Como podemos perceber na figura 4 com a marcação das onomatopeias e seus significados, dos efeitos sonoros detectados na cena 2 (quadro 2), só não temos no mangá os sons específicos da linguagem cinematográfica, a saber, a música tema do personagem e a variação desta no meio da perseguição. Mesmo o som mágico do início da perseguição poderia corresponder a uma onomatopeia ou metáfora visual, mas não faria muito efeito na adaptação.

É interessante notar as onomatopeias de barulho de metal nas escadas (*kan*), o do barulho do trânsito e do carro (*burororo*) e as opções de representação de movimentos rápidos de corrida ou de parada abrupta (*da* e *ba*). Até o acréscimo da onomatopeia do vento uivando (*o*) oferecem um quê a mais no medo de Watson de saltar de um prédio para outro.

Figura 4: Cena de perseguição ao suspeito com onomatopeias explicadas.



Fonte: Moffat, Gatiss e Jay (2017, p. 120-121) com marcações da autora

Tanto em termos estéticos quanto técnicos, podemos notar o quanto as onomatopeias cumprem um papel crucial na adaptação realizada.

Considerações finais

Há quem sustente que narrativas bem-sucedidas em uma determinada mídia não demandariam adaptações para outros suportes. Em muitos casos, a familiaridade prévia

com a história leva inclusive à rejeição da ideia de revê-la sob outra forma. Ainda assim, mesmo quando compartilham certos procedimentos ou convenções, as linguagens mantêm especificidades que justificam o exercício da transposição. O interesse não reside na simples repetição do já conhecido, mas na possibilidade de reinscrever uma mesma narrativa em outro regime expressivo, explorando seus limites formais, seus recursos próprios e suas zonas de tensão.

A análise desenvolvida ao longo deste estudo evidencia que, embora a adaptação do seriado *Sherlock* para o formato mangá mantenha forte proximidade com a obra audiovisual, ela não se reduz a um gesto de cópia. Ao contrário, revela a potência da linguagem dos quadrinhos para reorganizar a experiência narrativa, sobretudo no tratamento do som. As onomatopeias, longe de funcionarem como meros equivalentes gráficos dos efeitos sonoros cinematográficos, assumem papel estruturante na composição das cenas, integrando-se ao desenho, ao ritmo da página e à construção da atmosfera.

Nesse sentido, a noção de “estética do som”, mostra-se particularmente fecunda para compreender o modo como o mangá traduz, recria e, em certos aspectos, intensifica experiências originalmente mediadas pelo áudio. A adaptação analisada demonstra que a transposição entre mídias não implica perda necessária, mas deslocamento de procedimentos e reconfiguração de efeitos. Ao articular soluções gráficas, enquadramentos, ritmo visual e onomatopeias, o mangá de *Sherlock* confirma que a adaptação constitui um espaço privilegiado para observar o funcionamento das linguagens em diálogo, permitindo ao leitor-espectador experimentar a mesma narrativa sob perspectivas sensoriais e cognitivas distintas.

Referências

BARBIERI, Daniele. **A linguagem dos quadrinhos**. Tradução de Thiago de Almeida Castor do Amaral. São Paulo: Editora Peirópolis, 2017.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; Editora da USP, 2013.

BRAGA JÚNIOR, Amaro. **Desvendando o mangá nacional: reprodução e hibridização nas histórias em quadrinhos**. Maceió: Ed. UFAL, 2011.

CONAN DOYLE, Arthur. **Um estudo em vermelho**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

DEXTER, Kristen. “Japanese Onomatopoeia: the definite guide, everything and anything there is to know about those weird sounds you keep hearing”. **TOFUGU**, 13 de outubro de 2015. Disponível em: <https://www.tofugu.com/japanese/japanese-onomatopoeia/>, acesso em: 16 de setembro de 2020.

GRAVETT, Paul. **Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos**. Tradução: Ederli Fortunato. São Paulo: Conrad, 2006.

GRISHAKOVA, Marina. “Intermediality: introducing terminology and approaches in the field”. In: BRUHN, Jorge; AZCÁRATE, Asun López-Varela; VIEIRA, Míriam de Paiva. **The Palgrave Handbook of intermediality**. Suíça: Palgrave Macmillan, 2024, p. 13-29.

LUYTEN, Sonia. **Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses**. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2000.

LUYTEN, Sonia. “Onomatopoeia e mimesis no mangá: a estética do som”. **REVISTA USP**, São Paulo, n.52, p. 176-188, dezembro/fevereiro 2001-2002

LUYTEN, Sonia. Sonia Bibe Luyten e o poder do mangá. [Entrevista concedida a] Marília Kubota. **Memai**: letras e artes japonesas, São Paulo, 20 de setembro de 2012. Disponível em: <https://revistamemai.wordpress.com/2012/09/20/14-entrevista-sonia-bybe-luyten-o-poder-do-manga/>. Acesso em: abril de 2025.

MOFFAT, Steven; GATISS, Mark; JAY. **Sherlock: um estudo em rosa**. Tradução: Lídia Ivasa. São Paulo: Panini, 2017.

QUERIDO, Alessandra Matias. “Trânsito intermídias e o caso de Sherlock Holmes: uma análise comparativa entre a adaptação da obra literária para a série da BBC e a adaptação para mangá inspirada na série”. In: QUERIDO, Alessandra Matias.; BARBOSA, Sidney.; MANTOVANI, Juliana. (orgs.). **(Arte) fatos literários: entre textos, mídias e artes – volume 1**. Campinas: Pontes, 2021, p. 317-348.

STUDIO BINDER. **Post Production Sound for Film** — How to Make Your Movie Sound Great. Youtube, 17 de março de 2025, 25min19s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gc4z7spf7VU>. Acesso em: agosto de 2025.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (orgs.) **Intermidialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora; FAE/UFMG, p. 51-73, 2012.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2010.

SANTAELLA, Lucia. “As linguagens como antídotos ao midiacentrismo”. In: **MATRIZES**, São Paulo, n. 1, p. 75-97, outubro 2007.

UM ESTUDO em rosa (Temporada 1, ep. 1). **Sherlock** [Seriado]. Direção: Paul MacGuigan. Produção: Sue Vertue. Londres: BBC, 2010. Netflix (45 min.), son., color.

Baratinha e Chocolate, de Alfredo Storni: imprensa infantil e racismo no pós-abolição (anos 1910)

Lucas Mello Neiva¹

O pós-abolição foi um período de reestruturação dos modos de funcionamento do racismo brasileiro, em que se articularam adaptações e rupturas condizentes com os novos processos de organização social constituídos com o desfecho do regime escravista e o advento da República em fins do século XIX. No presente texto, almejamos discutir a integração dos personagens de histórias em quadrinhos Baratinha e Chocolate, de Alfredo Storni, a esses processos, tendo como foco a década de 1910. Buscamos refletir sobre a articulação desses personagens com a situação do trabalho infantil e juvenil negro, com a cultura visual racista e com o mercado de periódicos no pós-abolição.

Baratinha e Chocolate eram personagens das histórias em quadrinhos *As aventuras de Zé Macaco*, importante título da revista infantil *O Tico-Tico*, publicação da Sociedade Anônima O Malho, empresa sediada no Rio de Janeiro, capital federal. Baratinha era um menino branco, filho do protagonista Zé Macaco e de sua esposa, Faustina. Chocolate era um menino negro que trabalhava para a família de Zé Macaco e acompanhava Baratinha em suas desventuras cômicas. As histórias

1. Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo (USP).
E-mail: lucas.mello.neiva@gmail.com

dos personagens costumavam ser marcadas pelo emprego de humor racista, em que se explorava o uso de estereótipos e convenções racializantes na caracterização de Chocolate, inferiorizando-o diante de Baratinha. Em nossa discussão, analisamos algumas das principais estratégias de hierarquização racial mobilizadas nas histórias, relacionando-as às transformações do sistema racista postas em questão.

A pesquisa foi realizada em quatro etapas principais. A primeira correspondeu ao levantamento de histórias em quadrinhos e desenhos de leitores em que os personagens Baratinha e Chocolate eram representados. O *corpus* documental foi constituído empregando-se como fonte os números de *O Tico-Tico* presentes no acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). A localização das imagens foi realizada a partir do mecanismo de busca do acervo digital, com a identificação de ocorrências dos termos “Baratinha” e “Chocolate” entre 1908, ano de lançamento de *As aventuras de Zé Macaco*, e 1920.

A segunda etapa correspondeu à leitura, análise inicial e seleção dos quadrinhos e desenhos de leitores que seriam discutidos no texto. Foram selecionadas histórias e imagens cujas narrativas e composições apresentassem uma variedade de elementos formais pertinentes à investigação do problema proposto, de modo a possibilitar a discussão das diferentes estratégias de hierarquização racial mobilizadas, assim como suas conexões com o contexto do trabalho infantil e juvenil negro, da cultura visual racista e do mercado editorial brasileiro no período.

A terceira etapa consistiu na seleção de outras fontes visuais, também disponíveis no acervo digital da FBN, cuja comparação com as representações de Baratinha e Chocolate permitiu o desenvolvimento da contextualização. A quar-

ta e última etapa correspondeu à escrita do texto, em que realizamos um exercício de análise documental visando a refletir sobre os problemas propostos, apoiando-nos em bibliografia dos campos dos estudos de quadrinhos, da cultura visual, do racismo e da branquitude, assim como da historiografia da imprensa e do pós-abolição.

Crianças e jovens negros no pós-abolição, entre experiências e representações

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, o trabalho de crianças e jovens se fazia presente em diferentes instâncias da vida laboral, sendo empregado nas lavouras, nos comércios, oficinas e indústrias, assim como em âmbito doméstico². De acordo com Aline Mendes Soares, nos anos posteriores à abolição, houve um aumento considerável na procura por mão de obra infantil e juvenil no Rio de Janeiro (SOARES, 2019, p. 472). Soares realizou um mapeamento parcial do mercado de trabalho na cidade, a partir da análise de anúncios publicados no *Jornal do Commercio* entre 1888 e 1927, em que empregadores di-

2. Os regimes de trabalho variavam e incluíam ampla informalidade, contratos de soldada e tutelas. Em São Paulo, ao longo do século XIX, Marília Ariza (2017) define as soldadas como mecanismos de arregimentação de serviços, formulados segundo linguagens do trabalho contratual, com vencimentos retidos em cadernetas e liberados apenas na maioridade. As tutelas, por sua vez, eram apresentadas como instrumentos de amparo a órfãos e menores desassistidos, sem previsão de pagamento, apesar do uso sistemático de seus serviços. Esses contratos apoiavam-se em um discurso assistencialista que defendia a educação para o trabalho e a proteção da criança, enquanto atribuía às mães empobrecidas, sobretudo às mães negras, incapacidade para garantir tais condições.

vulgavam o interesse na contratação de crianças e jovens. Do *corpus* analisado, composto por 1223 anúncios, a autora constatou que a maior parte tinha por objetivo a contratação para trabalho em âmbito doméstico e no comércio. Havia, ainda, uma parcela significativa de anúncios voltados ao trabalho em fábricas. Conforme a autora, a maior parte dos anúncios visava aos trabalhadores de 10 a 15 anos de idade. Em termos de gênero, procurava-se meninas majoritariamente para a realização de serviços domésticos, como amas secas, cuidadoras de crianças, lavadeiras e passadeiras. Com relação às atividades exercidas por meninos, a gama de possibilidades era mais extensa, não se limitando ao ambiente doméstico. Entre as principais atividades requisitadas, Soares destaca os serviços de caixeiro, copeiro, entregador de pão em sacos, balconista de padaria, botequim e taverna, operário de fábrica, ajudante de cozinha e aprendiz de ofícios (SOARES, 2019, p. 472-473).

Ainda segundo Soares (2019), os anúncios enunciavam a preferência por trabalhadores negros para serviços domésticos, dado interpretado pela autora como evidência da permanência de uma lógica escravista, que balizava a diferenciação e hierarquização no mercado de trabalho da cidade, naturalizando a associação entre a racialidade negra e o serviço doméstico. Para Soares, essa distinção também aponta para o estigma da “boa aparência” que, no sistema racializado, ditaria a preferência dos empregadores por trabalhadores brancos para posições de visibilidade pública, como as exercidas no comércio (SOARES, 2019, p. 473).

A nosso ver, outros aspectos do trabalho infantil e juvenil em âmbito doméstico podem ser interpretados como evidências das continuidades e adaptações do sistema laboral racializado da escravidão no período pós-abolição, tais

como: a separação da criança e do jovem de sua família; a indefinição e falta de fiscalização dos tipos de trabalho realizados, assim como do tempo trabalhado; a dubiedade da natureza da relação trabalhista, relacionada a fatores como a possível proximidade afetiva com a família empregadora e a substituição de remuneração por moradia e subsistência; a vulnerabilidade ao trabalho extenuante, ao cárcere privado, ao castigo físico, ao abuso emocional e violências de diferentes ordens. Com relação a esses últimos aspectos, registros policiais e denúncias realizadas em jornais revelam que as violências poderiam se efetuar de modo extremo, como em casos de estupro e morte resultante de espancamento³ (SOARES, 2011, p. 372; SOARES, 2019, p. 476-477).

Simultaneamente ao desenvolvimento desse quadro de exploração do trabalho infantil e juvenil na cidade do Rio de Janeiro, difundia-se na sociedade brasileira ideários e imaginários racistas, fundamentados na crença da existência de raças humanas e de hierarquias raciais. Em diferentes âmbitos da vida cotidiana propagava-se a concepção de uma suposta superioridade branca, relacionada ao ideal de beleza, de civilização, capacidade intelectual, cultural e moral, e de inferioridade não branca, em que as racialidades negras e indígenas em especial, eram caracterizadas como opostas a esses mesmos ideais e qualificadas como selvagens, bárbaras, ignorantes etc. As hierarquizações se faziam presentes em piadas e brincadeiras cotidianas, mas também no campo político, por meio de políticas eugenistas, no campo acadêmico, por meio

3. Soares (2011, p. 372; 2019, p. 476-477) relata os casos de Maria da Conceição, de 15 anos, cujo estupro pelo patrão fora denunciado por seu pai na 17ªDP em 1925 (Arquivo da Polícia, Ocorrências, 17ªDP, 19/05/1925) e de Francisco Manoel da Rocha, de 14 anos, cuja morte, resultante do espancamento realizado pelo patrão, fora denunciada no jornal *O Paiz* em 18/01/1908.

das teorias raciais e no campo da imprensa periódica, difundindo-se nos mais diversos formatos, como editoriais, matérias, fotografias, charges e histórias em quadrinhos.

No início do século XX, a imprensa passava por transformações significativas. Declinava o modelo autoral e artesanal das revistas ilustradas do século XIX, característico de títulos como a *Semana Illustrada*, de Henrique Fleiuss e a *Revista Illustrada*, de Angelo Agostini, publicadas no Rio de Janeiro entre 1860 e 1876, e 1876-1898, respectivamente. Em seu lugar, ascendia o modelo editorial empresarial, caracterizado por fatores como a ampliação do quadro profissional envolvido na produção dos títulos, investimento em estrutura e tecnologia, em publicidade e no desenvolvimento de publicações destinadas a segmentos específicos do público leitor. Ampliava-se a quantidade de títulos em circulação, as tiragens das publicações e a quantidade de leitores⁴. Dada a natureza mercadológica da imprensa nesse período, compreendemos que uma parcela dos conteúdos racistas veiculados pode ser entendida não apenas como produto cultural, mas também como produto comercial, elaborado em conformidade com os perfis e políticas editoriais dos periódicos, que seriam a mercadoria em si, e em diálogo com as demandas de um público leitor racista.

O projeto editorial de *O Tico-Tico* tinha como objetivo promover a instrução e o entretenimento do público infantil. Desde o lançamento da revista, em 1905, até fins da década de 1950, os editores buscaram oferecer aos leitores uma publicação cujas páginas eram preenchidas por uma variedade

4. Zita de Paula Rosa discute a integração de *O Tico-Tico* ao cenário do mercado editorial de periódicos no livro *O Tico-Tico: meio século de ação recreativa e pedagógica* (2002, p. 21-43). Roberta Gonçalves realiza a mesma discussão em *O Malho, a imprensa empresarial e a criação da revista O Tico-Tico* (2020, p. 261-263; p. 266; p. 270-275).

de conteúdos, mesclando textos e imagens educativos com histórias em quadrinhos cômicas e de aventura, contos, brinquedos de armar etc. Esse traço da política editorial servia para promover *O Tico-Tico* como leitura edificante e interessante, angariando a simpatia não apenas das crianças, mas também dos familiares e professores, potenciais mediadores da leitura, fosse pela aquisição, fosse pelo acompanhamento e supervisão da leitura.

Nesse sentido, a publicação recorrente de conteúdos hierarquizantes em termos raciais, tanto os de caráter educativo como os voltados ao entretenimento, nos ajuda a dimensionar o grau de naturalização dos ideários e imaginários racistas na sociedade brasileira no pós-abolição. Matérias da seção *Raças humanas*, em que povos não brancos de diferentes continentes eram caracterizados como primitivos, e os quadrinhos cujas narrativas cômicas e aventurescas faziam uso de estereótipos e convenções racialmente degradantes, podem ser compreendidos como elementos adequados à constituição de uma mercadoria cultural destinada ao consumo infantil, dadas as suas qualidades instrutivas e lúdicas, compatíveis com os preceitos racistas vigentes (Figura 1).

Figura 1: *Raças humanas: os cannibais da Nova Guiné* (O Tico-Tico, n. 508, de 30/06/15) e *Max Muller*, de Augusto Rocha (O Tico-Tico, n. 431, de 07/01/1914).



As imagens de Baratinha e Chocolate, que analisaremos em breve, integram a composição da vasta gama de produtos comerciais racistas a circular no Brasil e em âmbito transnacional no período. Inclusive, a dinâmica hierarquizada da dupla, composta por um patrão branco protagonista e seu empregado, um menino negro coadjuvante, remete a uma fórmula representacional conhecida e apreciada por uma parcela significativa do público, consagrada na imprensa a partir das figuras do Dr. Semana e do Moleque, de Henrique Fleiuss, publicadas na mencionada *Semana Illustrada*, e de Juquinha e Giby, de J. Carlos, publicadas em *O Tico-Tico*, entre 1906 e 1907 (Figura 2).

Em nosso entendimento, Storni, ao integrar Baratinha e Chocolate às *Aventuras de Zé Macaco*, trabalhou com uma fórmula narrativa cuja viabilidade comercial já havia sido testada e aprovada, devido à popularidade dos personagens de Henrique Fleiuss e J. Carlos. Tratava-se de um modelo

específico de humor racista, que dialogava com a realidade experienciada cotidianamente por pessoas brancas e negras, de modo geral, e por patrões brancos e crianças e jovens trabalhadores negros, especificamente, tanto nos períodos anteriores e como nos posteriores à abolição.

Figura 2: Dr. Semana e Moleque, de Henrique Fleiuss (*Semana Illustrada*, n. 402, de 23/08/1868) e Giby e Juquinha, de J. Carlos (*O Tico-Tico*, n. 106, de 16/10/1907).



Baratinha e Chocolate nas *Aventuras de Zé Macaco*

Alfredo Storni começou a desenhar as histórias de Zé Macaco para *O Tico-Tico* em 1908. Conforme dispõe Miguel Geraldo Mendes Reis (2021), na tese *Alfredo Storni e seu Zé Macaco: pedagogia da subjetividade moderna nas historietas de O Tico-Tico*, o personagem se identificava com a figura, tradicional entre caricaturistas, do homem do povo:

Zé Macaco surge como mais um da série de homens do povo em visita à Capital, onde não entende os códigos de comportamento, nem as modas, e passa alguns apuros cômicos. Sua vida, volta e meia, está em risco, entre quebra-quebras, enchentes e problemas com a polícia. A cor de sua pele é representada em tom amarelado, em comparação com outros personagens pintados com tons rosados. O tom amarelo é interpretado como signo caricatural da herança indígena. O termo “caboclo”, de fato, é frequentemente usado nas legendas para se referir ao personagem (REIS, 2021, p. 42).

Adotando como referência Deborah de Magalhães Lima (1999), Reis (2021) aponta para a complexidade do conceito de “caboclo”, que apresenta “cruzamentos de relações raciais, sociais e de classe, além de determinações regionais”, indicando “a origem mestiça do indivíduo, mas não somente isso” (REIS, 2021, p. 42). O autor defende que as qualidades mais relevantes na caracterização de Zé Macaco como “caboclo” seriam aquelas que apontam para a sua origem rural e indígena, associando-o às noções de incivilizado, analfabeto e rústico, em contraste com as qualidades urbanas, brancas e civilizadas (REIS, 2021, p. 42).

As histórias de Zé Macaco sofreram uma interrupção entre o final de 1910 e o início de 1911, momento em que o personagem retorna reformulado, acompanhado de sua esposa Faustina, uma mulher inglesa, e seu filho Baratinha, depois de passar uma temporada na Europa. Inicia-se, então, uma nova fase das histórias, em que o protagonista “deixa de ser um caboclo fora de seu lugar e vira ‘Mister Zé Macaco’” (REIS, 2021, p. 214). Nesse período, passa a viver como burguês, experienciando momentos de ascensão e queda em sua

fortuna. Também se torna um inventor de aparelhos absurdos, em narrativas que dialogavam humoristicamente com o processo de modernização do Rio de Janeiro. Segundo Reis (2021), as histórias problematizariam, ainda, temas diversos, como feminismo e a superficialidade da modernidade em curso (REIS, 2021, p. 173-174; p. 227).

Para Reis (2021), as histórias de Baratinha seguem o modelo comum dos personagens infantis “arteiros” de *O Tico-Tico*. O personagem representaria “a infância que precisa ser reprimida nas suas pulsões” e suas “pegadinhas” cumpririam um papel didático, para além do cômico, dado que nas “histórias civilizadoras de *O Tico-Tico* [...] as crianças não são instruídas carinhosamente, e sim punidas violentamente pelos próprios fatos, a fim de que se lembrem de não repetir os excessos” (REIS, 2021, p. 173). Na tese, Reis não se detém na análise do personagem Chocolate, que é integrado às histórias de Zé Macaco pouco depois do início da segunda fase, em 5 de abril de 1911. Entretanto, considera que ele é representado de forma estereotipada e racista, assim como o são os demais personagens negros de *O Tico-Tico*⁵.

Nas histórias de Baratinha e Chocolate, é comum que ocorra a articulação do humor civilizador descrito por Reis (2021) com um humor racista, baseado nas noções de superioridade branca e inferioridade não branca, e no diálogo com o cotidiano racialmente hierarquizado. Enquadram-se, portanto, no tipo de humor que Adilson Moreira (2019) analisa em *Racismo recreativo*, no âmbito da teoria da superioridade, no qual o prazer decorreria “do

5. O autor cita, entre os pontos comuns dessa estereotipia, elementos como a caracterização visual que remete ao *blackface*, a fala supostamente incorreta e o papel narrativo exercido pelos personagens negros, normalmente caracterizados como “criados obedientes e trapalhões, tendendo à superstição e ignorância, sem freio de suas pulsões” (REIS, 2021, p. 44).

fato de que a piada hostil permite afirmar a noção de que o indivíduo tem valor maior do que um membro de outro grupo, pessoa que é julgada a partir de estereótipos negativos ou a partir dos infortúnios pelos quais ela passa” (MOREIRA, 2019, p. 70-71).

Algumas das principais estratégias de humor racista empregadas nos quadrinhos de Baratinha e Chocolate podem ser observadas na primeira história do menino negro (Figura 3). No quadrinho, Storni explica que, devido ao comportamento “traquinas” do filho, Zé Macaco decidiu adquirir um moleque para acompanhar e cuidar de Baratinha. O uso do termo “adquirir” pode ser considerado evidência da concepção do menino negro como propriedade da família, apontando para a continuidade de lógicas racialmente hierarquizantes típicas do regime escravista na experiência do trabalho infantil negro na década de 1910. A hierarquização, que associa a racialidade negra de Chocolate às condições de posse e subalternidade, completa-se com estratégias como o desenho estereotipado e caricatural, a caracterização do menino como ignorante e a exploração humorística da violência contra ele.

24 ZÉ MACAÇO O TICO-TICO



objeto, cena, situação, pessoa ou grupo cultural, étnico ou social” ou, então, “uma variação mais acentuada em torno de um núcleo duro de sentidos cristalizados e redutores” (CARVALHO; LIMA, 2012, p. 58). Com relação ao aspecto caricatural do desenho do personagem, em *As linguagens dos quadrinhos* (2017), Daniele Barbieri pensa o desenho como uma técnica de produção imagética que seleciona e destaca atributos do objeto que se quer representar, em função do discurso que se pretende realizar. O desenho caricatural configura-se como um recurso particularmente eficaz, pois baseia-se no destaque a certas características dos personagens, “*deformando-os*, para expressar alguns de seus aspectos em detrimento de outros” (BARBIERI, 2017, p. 31; p. 67).

Dessa forma, tomando como referência Carvalho e Lima (2012) e Barbieri (2017), entendemos o desenho estereotipado e caricatural do negro como um modelo de representação que parte da seleção, destaque e deformação de elementos associados à racialidade negra (ou à caracterização da racialidade) nos imaginários racistas, como os lábios grossos e vermelhos, os olhos esbugalhados, os cabelos crespos e a pele escura, propondo que a racialidade negra é a característica definidora, que mais se destaca, da figura representada. Reduz-se a figura à sua racialidade e, por meio dos exageros caricaturais, propõe-se que ela é demasiadamente negra, como se a própria negritude fosse absurda e risível pelo simples fato de existir.

Ao mobilizar esse recurso, Storni dialogou com as representações e experiências racistas que integravam seu referencial e cotidiano, como as imagens do Moleque, de Henrique Fleiuss, do Giby, de J. Carlos, e as crianças negras que conhecia, desenvolvendo um personagem cuja figura sintetizava a racialidade negra em conformidade com os parâmetros ra-

cistas vigentes. A nomeação do personagem contribuiu para esse processo. Empregou-se a mesma lógica da nomeação de Moleque e de Giby, apontando não para a individualidade do personagem, e sim para sua integração a uma categoria social mais ampla. No caso de Chocolate, ressaltando comicamente a sua cor e, por consequência, a sua racialidade.

Cabe apontar para a especificidade do desenho de Alfredo Storni. Embora o artista tenha trabalhado com estereótipos amplamente disseminados, ele o fez incorporando seu estilo particular às figuras representadas, brincando com o grotesco, o insólito e o escatológico⁶. Seus desenhos não remetem à docilidade de figuras famosas no período, como o Chiquinho (ou Buster Brown) de Richard Outcault. Há algo de agressivo e desconcertante neles. Aplicados aos estereótipos raciais, os exageros grotescos contribuem para o estranhamento que inferioriza a racialidade negra, definindo-a como anormal, absurda e digna de riso.

Ainda nesse primeiro quadrinho, podemos observar como a estereotipia e o desenho grotesco se alinham a outras convenções racistas. Uma das principais estratégias é a comparação entre Baratinha e Chocolate, a partir da qual se realça o protagonismo branco e a coadjuvação negra, a agência, exercício da vontade e inteligência do primeiro ante a subserviência, passividade e ignorância do segundo⁷. Na história, Baratinha prega uma peça em Chocolate, fazendo ele tomar a culpa por tocar com força desmesurada a campainha de um prédio. Como consequência, Chocolate acaba levando uma “uma solemne e inesquecível surra” do “creado furioso” que

6. Reis discute o aspecto grotesco da obra de Storni em diferentes trechos de sua tese (2021, p. 197-199; p. 204-207; 2016-217).

7. Apesar de sua ascendência cabocla, não notamos distinção entre a representação de Baratinha e demais personagens brancos na obra de Alfredo Storni.

atendeu a porta. Em termos visuais, a comparação se constrói pela forma como Chocolate segue Baratinha e obedece às suas ordens. O menino negro é desenhado de modo comicamente passivo, observável na postura infantilizada de sua caminhada, com a barriga à frente e os braços pendentes. Há também uma expressão de ignorância e vazio mental, com os olhos arregalados e as sobrancelhas erguidas. Associa-se a racialidade negra, representada na figura de Chocolate, à subalternidade passiva e ignorante, propondo-a como alvo do riso.

Embora haja uma lição “civilizadora” a ser aprendida na história, a vítima da violência é o menino negro. É possível aprender que não se deve aprontar, mas essa lição também pode ser ignorada, já que o verdadeiro autor da “traquinagem” não sofre consequências. Além disso, é válido considerar que a representação de violências contra pessoas brancas e pessoas negras não é equivalente em uma sociedade racializada como o Brasil do pós-abolição. A compreensão de Chocolate e Baratinha requer que se considere a integração dos personagens à ampla gama de ideias e imagens, em termos gerais, e de mercadorias racistas especificamente, cuja circulação e consumo no país e em âmbito transnacional, participavam dos processos de subjetivação de identidades brancas racistas. É preciso considerar o contexto, em que a exploração, discriminação e abuso experienciados por crianças negras trabalhadoras domésticas eram amplamente naturalizados. Enquanto as surras e demais violências infligidas aos meninos brancos “arteiros” da revista podem ser interpretadas na chave de um humor civilizador, cuja comicidade teria um propósito didático, no caso das crianças negras, a violência associa-se a um humor fundamentado no sentimento de superioridade racial, assim como num prazer sádico de ver o Outro, inferiorizado, sofrer.

Composições hierarquizantes similares são observáveis

Em diferentes ocasiões a autoridade de Baratinha se expressa na representação do menino dando ordens a Chocolate, exercendo controle sobre o seu corpo e submetendo o empregado a diferentes violências, que são apresentadas como situações cômicas. Nas figuras 5 e 6, vemos exemplos dessas situações, com Baratinha prendendo Chocolate a uma espécie de aeroplano e fazendo-o rodopiar até vomitar pequenos aviõezinhos em uma história, pendurando-o em um lustre em uma capa da revista, e atacando-o com um gato num outro quadrinho (Figuras 5 e 6). Na história publicada em 5 de junho de 1912, por sua vez, a hierarquização se constrói majoritariamente a partir da animalização de Chocolate, na medida em que Baratinha fantasia o menino de burro e monta nele (Figura 6).

Figura 5: Baratinha e Chocolate, de Alfredo Storni (*O Tico-Tico*, n. 454, de 24/06/1914 e n. 479, de 09/12/1914).



Figura 6: Baratinha e Chocolate, de Alfredo Storni (*O Tico-Tico*, n. 489, de 17/02/1915 e n. 348, de 05/06/1912).



Por fim, ao analisarmos desenhos feitos por leitores, podemos observar que ao menos uma parcela das crianças compartilhava as premissas visuais que regiam a hierarquização racial, mobilizando-as em seus próprios trabalhos. Em um desenho publicado em 21 de fevereiro de 1912, por exemplo, vemos Chocolate às margens da composição, exclamando o usual “ué” ao se ver substituído pelo personagem Chiquinho e seu cachorro Jagunço na cena familiar. Em outro desenho, publicado em 20 de outubro de 1915, a subalternidade de Chocolate é representada na medida em que a família de Zé Macaco se encontra sentada à mesa com convidados e o menino negro é posto de pé servindo-os (Figura 7).

Figura 7: Desenhos de leitores (*O Tico-Tico*, n. 333, de 21/02/1912 e n. 542, de 20/10/1915).



Os desenhos dos leitores abrem possibilidades para a formulação de diferentes interpretações a respeito da inserção das crianças leitoras no sistema racista do Brasil pós-abolição. Se por um lado, atestam para a afinidade das crianças com algumas das estratégias hierarquizantes correntemente empregadas nas histórias de Baratinha e Chocolate, por outro, é possível que sejam compreendidos como sinal da demanda por mercadorias racistas, dado que demonstram o interesse dos leitores por representações do gênero. Do mesmo modo, não é possível separá-los do contexto das relações racializadas experienciadas na vida cotidiana, havendo potencialidade para enxergá-los como vestígios dos diálogos empreendidos no âmbito da cultura visual racista e dos processos de subjetivação identitária das crianças na ordem racializada da qual faziam parte.

Considerações finais

Em nosso texto, buscamos realizar uma breve discussão sobre os personagens de histórias em quadrinhos Baratinha e

Chocolate, desenhados por Alfredo Storni para a revista infantil *O Tico-Tico*, tomando como objeto o modo como eles se articularam aos processos constitutivos do racismo brasileiro no pós-abolição. Atentamos especificamente para as relações entre os personagens e o contexto do trabalho infantil e juvenil negro, da disseminação de ideias e imagens racistas no âmbito da cultura visual e do desenvolvimento do mercado editorial de periódicos na década de 1910.

Na análise, interpretamos as histórias de Baratinha e Chocolate de Alfredo Storni e os desenhos dos personagens feitos por leitores mirins como elementos constitutivos de uma cultura visual e de um mercado editorial fundamentados, em grande medida, nas concepções racistas de superioridade branca e inferioridade negra. Os modelos representacionais observados foram considerados como evidências das relações estabelecidas pelo artista e pelos leitores com a realidade racializada experienciada cotidianamente no pós-abolição, particularmente no contexto das continuidades e transformações do trabalho doméstico realizado por crianças e jovens negros. Nessas relações, naturalizaram-se e legitimaram-se as hierarquizações e violências raciais às quais essas crianças e esses jovens eram expostos em sua vida laboral.

Referências

ARIZA, Marília Bueno de Araujo. **Mães infames, rebentos venturosos:** mulheres e crianças, trabalho e emancipação em São Paulo (século XIX). 2017. 376 p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BARBIERI, Daniele. **As linguagens dos quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2017.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. **Cultura visual na era da reprodutibilidade técnica da imagem**. *Dobras*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 56–66, 2012.

GONÇALVES, Roberta. O Malho, a imprensa empresarial e a criação da revista O Tico-Tico. **Brasiliana: journal for Brazilian studies**, v. 9, n. 1, p. 259–277, 2020.

LIMA, Deborah de Magalhães. Sobre a construção do termo caboclo. **Novos Cadernos NAEA**, v. 2, n. 2, p. 5–32, dez. 1999.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Pólen, 2019.

REIS, Miguel Geraldo Mendes. **Alfredo Storni e seu Zé Macaco**: a pedagogia da subjetividade nas historietas de O Tico-Tico. 2021. 246 p. Tese (Doutorado) – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

ROSA, Zita de Paula. **O Tico-Tico**: meio século de ação recreativa e pedagógica. Bragança Paulista: EDUSF, 2002.

SOARES, Aline Mendes. “Precisa-se de um pequeno”: negociação, conflito e estratégia de vida da mão-de-obra infantil negra no pós-abolição. In: ABREU, Martha; PEREIRA, Matheus Serva (Orgs.). **Caminhos da liberdade**: histórias da abolição e do pós-abolição no Brasil. Niterói: PPGHistória – UFF, 2011, p. 362–375.

SOARES, Aline Mendes. A trajetória das leis de amparo à infância trabalhadora no pós-abolição no Rio de Janeiro: um caminho de lutas, conflitos e negociações (1889–1930). In: SPERANZA, Clarice Gontarski; SCHEER, Micaele (Orgs.). **Trabalho, democracia e direitos**, v. 1: trabalho livre e escravizado. Porto Alegre: Editora Fi, 2019, p. 469–498.

Do Texto ao Traço: tradução intersemiótica do fantástico em “Pedro Pichorra”, de Monteiro Lobato

Felipe Krul Bettiol¹

Introdução

O presente estudo propõe uma análise do conto “Pedro Pichorra”, de Monteiro Lobato, publicado em *Cidades mortas* (1919), e de sua tradução intersemiótica realizada por Laudo Ferreira na obra *Os faroleiros e outros contos de Monteiro Lobato* (2020). A narrativa original, marcada pelo humor, pela vivacidade descritiva e pela presença do fantástico em tom solar, foi transposta para a linguagem das histórias em quadrinhos, o que suscita reflexões acerca dos processos de tradução entre diferentes sistemas semióticos. Nesse contexto, parte-se da compreensão do conto como obra literária que conjuga o olhar pitoresco sobre o espaço rural brasileiro para a construção de um episódio de hesitação entre o real e o sobrenatural, encaixando-se, segundo Todorov (2017), no gênero fantástico.

A metodologia adotada combina a leitura comparativa e analítica, de base semiótica e tradutológica, articulando as contribuições teóricas de Roman Jakobson (2013), Julio Plaza

1. Doutorando em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. E-mail: felipekrubettiol@gmail.com.

(2003), Claus Clüver (2006) e Will Eisner (1989, 2005). O *corpus* de análise compreende, portanto, o texto literário lobatiano e sua versão quadrinizada, examinados em paralelo quanto às estratégias, às soluções e às equivalências usadas e encontradas no processo de tradução. Busca-se, assim, observar de que modo a narrativa verbal é reinterpretada e recodificada por meio de recursos próprios da arte sequencial, como enquadramento, cor, gesto, ritmo e temporalidade, isto é, elementos que operam a mediação entre palavra e imagem.

O objetivo central desta pesquisa é, portanto, demonstrar como a tradução intersemiótica de “Pedro Pichorra” preserva a estrutura do fantástico e recria o universo humorístico do conto, estabelecendo um diálogo entre literatura e história em quadrinhos. Pretende-se, ainda, discutir como a transposição do texto de Monteiro Lobato por Laudo Ferreira exemplifica o potencial criativo da tradução como ato de leitura e reinvenção, revelando as possibilidades de atualização estética e interpretativa de textos clássicos brasileiros em novas mídias.

Do texto de Lobato ao traço de Laudo

No conto “Pedro Pichorra”, de Monteiro Lobato, publicado em seu segundo conjunto de narrativas curtas, *Cidades mortas* (1919), o narrador inicia a história utilizando um recurso de afunilamento, do macro ao micro, descrevendo, primeiramente, o lugar onde se localiza o sítio da personagem-título, para, depois, descrever o sítio em si e, por último, as pessoas que o habitam, a família Pichorra. A descrição feita pelo narrador, bem-humorado, é breve, mas

rica em detalhes que ajudam a caracterizar as personagens do causo e a própria narrativa.

Em um primeiro momento, então, localiza-se a propriedade: “Quem dobra o morro da Samambaia, com a vista saturada pela verdura monótona, espairose na Grota Funda ao dar de chapa com uma sitioca pitoresca” (LOBATO, 2014, p. 225). Ao adjetivar a vivenda como “pitoresca”, mais do que atribuir valor característico, remete ao pictórico, a “pintar com as palavras”, importante tanto para pensar a produção lobatiana quanto para, dado o objetivo deste estudo, pensar a tradução intersemiótica do conto por Laudo Ferreira, analisada mais adiante. Soma-se, na sequência, o verde monótono à sépia, igualmente enfadonha: “E passa levando nos olhos a impressão daquela sépia afogada em campo verde: casebre de palha, terreirinho de chão limpo, mastro de santo Antônio com os desenhos já escorridos pela chuva e a bandeira rota trapejante ao vento” (LOBATO, 2014, p. 225). Enquanto os desenhos escorridos e a bandeira rota ditam o tom da passagem do tempo, significativo na narrativa uma vez que o *flashback* é o recurso usado para justificar o nome de Pedro no presente, a propriedade também é povoada por “Dois mamoeiros no quintal apinhados de frutos; canteiros de esporinhas com periquito em redor e manjeriões entreverados. Um pé de girassol, magro e desenxabido a sopesar no alto a rodela cor de canário; laranjeiras semimortas sob o toucado da erva-de-passarinho” (LOBATO, 2014, p. 225). Embora os mamoeiros estejam carregados de frutos, um paralelo pronto a ser traçado com a esposa de Pedro, e as cores provenientes dos canteiros de esporinhas, os pés de manjeriço estão tolhidos ao lado do girassol, débil, e das laranjeiras quase sem vida, criando-se, assim, um espaço de contrastes.

É nesse ponto do afunilamento narrativo que o sítio,

conhecido como Fundão da Pichorrada, é habitado: “Nos fundos da casa vê-se o lavadouro, descoivarado apenas, num poço onde o corgo rebrilha três palmos d’água. Sobre o tabuão emborcado a meio, lá está batendo roupa a Marianinha Pichorra, mulher do Pedro Pichorra, mãe de nove Pichorrinhas” (LOBATO, 2014, p. 225). A tarefa doméstica executada de maneira precária não rouba a atenção da grande quantidade de filhos, frutos da relação com Pedro, isso porque é a posição que a personagem vai ocupar durante quase toda a narrativa, suscitando, posteriormente, questões da relação da personagem-título com sua própria prole. O narrador, por fim, enquadra o caso: “Por que os antigos Pereiras de Sousa, do Barro Branco, vieram a chamar-se Pichorras?”, e prepara a resposta: “É toda uma história” (LOBATO, 2014, p. 225). Dessa maneira, o narrador retrocede, já no parágrafo seguinte, aos onze anos do protagonista, agora referido como “Pedrinho”. Apesar da pouca idade, o menino havia adquirido o gosto pelo fumo forte, e o pai já o presenteara com uma faca de ponta, “como um diploma de virilidade” (LOBATO, 2014, p. 226). Nas narrativas de Lobato, a maturação forçada no campo de meninos em homens está registrada em gestos como o do pai de Pedro, presenteando-o com uma faca, ou ainda no gosto da criança pelo fumo forte, consumido para impressionar o pai. Do ponto de vista inóceno da criança, o voto de confiança em sua hombridade é positivo, como se pode constatar neste trecho:

– Menino, de ora em diante você é homem. Agredido, não gritará por gente grande; é mão na faca, pé atrás e corisco nos olhos.

Não lhe falou assim o pai, mas leu Pedrinho essa fala na lâmina rebrilhante. Por isso irradiava de orgulho, ima-

ginando pegas, aloites, tempos-quentes e tocaias onde a “sardinha” alumiasse (LOBATO, 2014, p. 226).

Orgulhoso de si, Pedrinho mal pode esperar para usar a arma que lhe foi dada, símbolo não só de virilidade, mas também da confiança de seu pai, que preparava uma missão ao filho. Depois de avaliar o tempo e constatar que não choveria, pediu ao filho que trouxesse a égua, tarefa executada com muita agilidade: “O menino passou mão do cabresto e mergulhou no pasto. Minutos depois repontava trotando em pelo a Serena, égua velha, de muita barriga, mas aguentadeira” (LOBATO, 2014, p. 226). Na sequência, o pai pede que a alimente com milho e a arreie, o que Pedrinho faz demonstrando igual experiência, provando a seu pai ser digno da confiança investida: “O pequeno debulhou duas espigas no embornal e, enquanto a égua mascava o lambisco, alisou-a, ajeitou-lhe no lombo pisado um saco velho, depois a carona, o lombinho, o pelego” (LOBATO, 2014, p. 226). Ao ser alertado que a égua estava prenhe, “O menino folgou dois dedos o arrocho e esperou um bocado, enrolando o cigarro, até que a Serena parasse de mastigar. Por fim, arrumou o freio e montou” (LOBATO, 2014, p. 226). Com Pedrinho demonstrando ser mais do que capaz nas atividades delegadas, o pai lhe encarrega de uma tarefa para além do sítio:

– Agora você vai no sítio do Nheco e diz praquele tranca que dou o capadete pelos vinte e cinco mil-réis.

Pedrinho abriu cara de quem estranhava a ordem.

– Sozinho?

– Ué! E a faca, então? Não é “companheiro”?

O argumento valeu. Pedrinho, sem mais palavra, deu ré-dea e, *lept! lept!*, arrancou estrada afora.

O pai, alisando maquinalmente um palhão de milho, acompanhou-o com os olhos até perdê-lo de vista na primeira curva. Depois monologou:

– “Sozinho”? Ué! Até quando? Precisa acostumar. Onze anos. É homem. Eu com dez varava sertão (LOBATO, 2014, p. 226).

Instado a sair do sítio, lugar onde executava toda e qualquer tarefa com excelência na companhia e a pedidos do pai, Pedrinho ficou admirado com a ideia de ter que ir desacompanhado a outro sítio negociar uma venda. Seu pai, ao notar a surpresa do filho, relembra-o da faca, símbolo tanto de maturidade quanto de proteção, e Pedrinho se convence. Na narrativa, até aqui, constrói-se uma imagem da personagem-título que corresponde ao ideal do pai, mas os primeiros traços de um universo infantil começam a figurar nas palavras do narrador, que insere uma onomatopeia, lúdica, nas ações da criança. O pai, se antes já ocupava uma posição de austeridade pelo encurtamento da infância do menino, agora ganha características ainda mais intensas em um monólogo, em que reprova o filho e reforça a ideia de que já é maduro aos onze anos, replicando, pela sua fala, algo que lhe aconteceu na infância.

A jornada de Pedrinho segue ganhando elementos infantilizadores: “sobe e desce o morro, quebra à direita, à esquerda, *pac, pac, pac...* Ia pensando na volta. Teria tempo de transpor a figueira antes de escurecer?” (LOBATO, 2014, p. 227). Além da configuração do vai-e-vem e de outra onomatopeia, o narrador acessa a psique da personagem ao trazer à tona um medo um tanto quanto ingênuo, o de lendas folclóricas populares na região:

A figueira... Passavam-se ali coisas de arrepiar o cabelo. Pela meia-noite – diziam – o capeta juntava debaixo dela sua corte inteira para pinoteamento de um samba infernal. Os sacis marinham galhos acima em cata de figuinhos, que disputavam aos morcegos. E os lobisomens, então? Vinham aos centos focinhar o esterco das corujas. Almas penadas, isso nem era bom falar! Quando o Quincas da Estiva contava casos da figueira, não havia chapéu que parasse na cabeça (LOBATO, 2014, p. 227).

É com a figueira e suas criaturas que o sobrenatural marca presença, pela primeira vez, em “Pedro Pichorra”. A noite, momento propício ao fantástico, o próprio Mal reunia seus pares – criaturas insólitas como sacis, lobisomens, fantasmas – para a criação do caos e do terror. Além dos seres sobrenaturais, animais notívagos como morcegos e corujas completam o quadro pintado nos casos contados por Quincas da Estiva. Apesar disso, o tom predominante na descrição é o de comicidade e inocência, indo ao encontro do acesso psicológico de Pedrinho, que, pouco a pouco, vai dominando a desenvoltura da narração. Durante o dia, porém, “[...] nada; passarinhada miúda só, a debicar frutinhas. Foi o que o menino viu naquela tarde ao cruzar com a árvore. Mesmo assim passou rápido e encolhidinho – por via das dúvidas” (LOBATO, 2014, p. 227).

Chegando ao destino, ainda à luz do dia, o garoto repassa a proposta feita pelo pai, e Nheco, descrito como maroto e embromador, culpando novos fornecedores, faz uma contraproposta desvantajosa, e Pedrinho, compreendendo o contexto, volta para casa distraído, maldizendo mentalmente o malandro. No caminho, depara-se com a figueira, e o medo toma conta. Nisso, enquanto escurecia, o menino “conjurou o encardido santo Antônio da família” e seguiu

em frente, até que a figueira ficou para trás, “E *pac, pac, pac*, estrada afora, rumo ao sítio paterno” (LOBATO, 2014, p. 227). O medo infantil é dominante, assim como os sons que invadem a narrativa. Já próximo de casa, depois do anoitecer, a égua empina a orelha, assustada:

– Égua velha passarinhos é saci! – sugeriu dentro dele o medo. E o menino retransido viu de repente no barranco um saci de braços espichados, barrigudo, “*com um olho de fogo que passeava pelo corpo*”.

– Nossa Senhora da Conceição, valei-me!

Assustado por aquele berro, o “olho do saci voou pelo ar, piscando”... (LOBATO, 2014, p. 228).

Tomado pelo medo, que se torna um elemento catalisador que altera sua percepção do real, o menino pensa ver uma criatura sobrenatural. A hesitação, nesse caso, mora nas percepções alteradas do protagonista, que geram incerteza quanto ao caráter sobrenatural do evento, potencialmente refletida no leitor, pois a personagem parece estar segura quanto à aparição do saci. O narrador, afastando-se do acontecimento, replica falas de Pedrinho, marcando seu distanciamento com aspas e deixando a interpretação dos fatos, novamente, ao leitor, sem sua interferência ou mediação.

Depois do evento, o menino chega em casa assustado, com os olhos arregalados e trêmulo, mutado pelo medo. Aos poucos, consegue dizer ao pai que viu o saci e, acalmado pela água de cuia, começa a descrever a viagem e a criatura em detalhes. Incrédulo, o pai faz algumas perguntas para descartar a aparição da criatura:

– Fedeu enxofre?

– Não.

– ‘ssobiou?

- Não.
- Mexeu do lugar?
- Não. Só o olho. O olho andava e voava.
O caboclo refletiu um bocado, até que por fim uma ideia
lhe iluminou a cara.
- Onde foi isso – para cá do corguinho?
- É...
- No barranco?
- É...
- O olho andou e depois voou, piscando?
- Tal e qual...
- E o corpo ficou parado?
- Isso mesmo... (LOBATO, 2014, p. 228).

Com tais esclarecimentos, o pai, “entendidíssimo em demonologia rural” (LOBATO, 2014, p. 228), percebeu o equívoco do menino e, rindo, diz a ele que o que viu foi o “saci pichorra”, sem maiores explicações. Mudando de tom, depois de refletir, pede de volta a faca de ponta que havia lhe dado e o manda dormir. A partir disso, depois da intervenção do fantástico, a relação dos dois é modificada:

- Pedrinho, compreendendo a degradação, ergueu-se com
lágrima nos olhos.
- E a faca?
 - Fica comigo. Pra você, porqueirinha, é canivete marca
anzol ainda.
 - E com infinita ironia:
 - Vá dormir, Pedro Pichorra!... (LOBATO, 2014, p. 229).

Enquanto a problemática interna do texto está resolvida, com a aparição do saci desmantelada pelo pai de Pedrinho e a origem do nome esclarecida, sendo este o propósito inicial da história, ainda é preciso marcar textualmente ambas as resoluções. Antes disso, porém, depois de o menino se reco-

lher em soluços, o pai relembra o falecido sogro, Chico Vira, que diz ter sido a pessoa mais medrosa da região, e relaciona o medo do menino ao do avô. A tal pichorra, por fim, era de Miquelina, uma velha que “havia deixado naquele dia a pichorra d’água a refrescar ao relento à beira do barranco, e um vaga-lume-guaçu pousara nela por acaso, justamente quando o menino ia passando...” (LOBATO, 2014, p. 229) e, com essa última peça de informação, o narrador conclui: “E assim o rebento masculino dos Pereiras do Barro Branco virou, por troça do próprio pai, o tronco duma nova família, essa Pichorrada que hoje põe a nota sépia da sitioca na verdura da Samambaia” (LOBATO, 2014, p. 229).

“Pedro Pichorra”, estruturalmente ascendente, como propõe Todorov (2017), isto é, o acontecimento aparentemente insólito é o ápice da narrativa, atende também a condição de hesitação entre o real e o sobrenatural, mediada pelo medo do protagonista. Além disso, a noite, sistema temático apontado por Ceserani (2004) em seus estudos sobre o fantástico, exerce uma função fundamental na narrativa: é somente no escuro, na atmosfera noturna, que a suposta aparição se dá, em contraste com o dia, em que a figueira é frequentada por pássaros inofensivos. Sendo esta mesma aparição desmantelada pelo pai e pelo narrador, a dúvida se desvanece. O fantástico, dessa forma, torna-se, segundo as categorizações de Todorov (2017), o fantástico-estranho, em que o sobrenatural – o saci, nesse caso – é passível de explicação racional.

Com a estrutura narrativa do conto explicitada, assim como seus principais recursos de composição, pode-se refletir sobre sua transposição para outro sistema sógnico, como as histórias em quadrinhos. Roman Jakobson, para dar início às reflexões teóricas, elenca três tipos de tradução: a (1)

intralingual, também chamada de *reformulação*, que se trata da “interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (2013, p. 64); a (2) interlingual, isto é, a “interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” (2013, p. 65); e a (3) intersemiótica – ou *transmutação* –, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (2013, p. 65), sendo esta última a de maior interesse para este estudo.

Pode-se, ainda, compreender parte do funcionamento da tradução intersemiótica a partir de questões das traduções intralingual e interlingual. Na primeira, utiliza-se a substituição de uma palavra por outra mais ou menos sinônima, ou então se recorre a um circunlóquio, sendo importante ressaltar que sinonímia não é equivalência completa. Um fenômeno similar acontece na tradução interlingual: normalmente, não há equivalência completa entre as unidades de código “ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras” (JAKOBSON, 2013, p. 65). Segundo o linguista,

[...] entretanto, ao traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes (JAKOBSON, 2013, 65).

Portanto, no ato criativo da tradução, onde “houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios” (JAKOBSON, 2013, p.

67), o que pode ser feito tanto nas traduções intralingual e interlingual quanto na tradução intersemiótica.

A operação tradutória como trânsito criativo de linguagens, de acordo com Julio Plaza, nada tem a ver com a fidelidade, “pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos” (2003, p. 1). Assim, primeiramente, o tradutor é operado pelo passado para, depois, “reatualiza[r] o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido” (PLAZA, 2003, p. 5). A tradução, dessa maneira, recorta o passado ao mesmo tempo em que ela, como presente, influencia esse passado, já que a poética é sincrônica e age criativamente sobre o tempo, podendo ser definida como “prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história” ou seja, “pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (PLAZA, 2003, p. 14).

Na leitura para a tradução, o tradutor escolhe e é escolhido, pois não é tudo que se traduz, e sim “aquilo que nos interessa dentro de um projeto criativo [...], aquilo que em nós suscita empatia e simpatia como primeira qualidade de sentimento”, “aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como ‘afinidade eletiva’” (PLAZA, 2003, p. 33). A leitura para a tradução, ainda, é interpretação: “o que a mente interpretadora visa flagrar é o ícone-diagrama que

possibilitará a tradução como processo de dupla semiose: uma de leitura decodificadora e outra de inserção recodificadora” (PLAZA, 2003, p. 36). Traduzir, por esse motivo, “toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso. A partir disso, pode-se afirmar que, à maneira de vasos comunicantes, tradução e invenção se retroalimentam” (PLAZA, 2003, p. 39).

Claus Clüver, ao concordar que toda transposição intersemiótica é resultado de uma interpretação, também alega que qualquer tradução oferecerá, inevitavelmente, “mais do que o texto original oferece, e também menos. O sucesso de um tradutor não dependerá somente de sua habilidade e criatividade, mas também das decisões sobre o que será eliminado e sobre o equivalente que precisa ser encontrado” (2006, p. 117). Além disso,

[e]ncontrar equivalentes em um sistema semiótico diferente pode ser mais difícil, e os sacrifícios podem ser ainda maiores (e, às vezes, os ganhos mais espetaculares), porém uma transposição intersemiótica bem-sucedida não deve ser considerada menos possível do que uma tradução interlingual bem-sucedida de um poema (CLÜVER, 2006, p. 118).

Segundo Clüver, ainda, para que “o texto-alvo seja considerado bem-sucedido, é preciso que contenha equivalentes para todos os aspectos e características do texto original (ou ‘texto-fonte’)” (2006, p. 113), e a traduções intersemióticas, especificamente,

são sempre lidas também como textos sobre o fazer textual que nos mostram as possibilidades e limitações inerentes aos dois sistemas de signos. Elas nos alertam para o poder significante dos recursos sintáticos e outros recursos

estruturais disponíveis em cada um, e nos conscientizam das diferenças nos códigos estéticos e códigos sociais, especialmente com relação às convenções que governam a descrição e a representação pictórica (2006, 130).

No caso das histórias em quadrinhos, especialmente se tratando de transposição intersemiótica, Will Eisner afirma que o “texto que é traduzido na dramatização gráfica, seja ela um filme ou um quadrinho, deve se adaptar à mecânica da forma” (2005, p. 116), e é por isso, também, que o “artista está diante de um dilema de tradução. Quão importante é mostrar a ‘contração dos músculos de seu maxilar’ e as outras características sutis? Na verdade, quanto é preciso mostrar num quadro?” (EISNER, 2005, p. 118).

Direcionando essas reflexões para o objeto deste estudo, *Os faroleiros e outros contos de Monteiro Lobato*, de Laudo Ferreira, publicado em 2020 pela Editora do Brasil como parte da coleção HQ Brasil, traduz intersemioticamente, pela primeira vez, quatro contos do autor de *Urupês* originalmente voltados ao público adulto, sendo eles “Os faroleiros”, “Pedro Pichorra”, “O luzeiro agrícola” e “Era no paraíso...”, além de incluir um trecho de *Reinações de Narizinho*, uma carta a Lima Barreto e a reescrita da fábula “A cigarra e a formiga”, também textos de Lobato.

Se o trecho de *Reinações de Narizinho* e a reescrita da fábula “A cigarra e a formiga” remetem ao universo das famosas adaptações televisivas e, antes disso, à literatura pela qual Monteiro Lobato ficou mais conhecido, os outros textos, traduzidos, são uma novidade no âmbito da arte sequencial. As características visuais do texto literário de Lobato, que, em carta a seu amigo Godofredo Rangel, declara sua inclinação às artes plásticas, dizendo: “[n]o fundo não sou literato, sou pintor. Nasci pintor, mas como nunca peguei nos pincéis

a sério, arranjei, sem nenhuma premeditação, este derivativo de literatura, e nada mais tenho feito senão pintar com palavras” (LOBATO, 1948), são propícias para as traduções como as de Laudo Ferreira.

“Pedro Pichorra” lida com uma temática cara ao autor, o folclore brasileiro, e estabelece um intertexto com a lenda do Saci Pererê, a qual Lobato ajudou a popularizar e a qual revisitou diversas vezes. Primeiramente, publicou *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito* (1918), uma compilação de depoimentos coletados por ele, motivado pelo conto “O Saci” (1910), de Hugo de Carvalho Ramos. Depois, em 1921, publicou o livro infantojuvenil “O Saci”, transformando-o em personagem do universo do Sítio do Picapau Amarelo. Se “Pedro Pichorra” chama a atenção pelo tema fantástico, e, mais do que isso, pela narrativa fantástica que beira o subversivo com o tom solar, inocente, bem-humorado – do narrador e da personagem-título, uma criança medrosa –, sua transposição intersemiótica expressa tais elementos em suas escolhas tradutórias.

Os dois primeiros parágrafos do conto são traduzidos para os dois primeiros quadros da história em quadrinhos, que, por sua vez, parecem emular a extensão do texto, ocupando dois terços da primeira página. No primeiro quadro, mantém-se a primeira oração do conto, e outros elementos textuais são traduzidos pictoricamente, com algumas modificações: o “casebre de palha” passa a ser de outro material, o “terreirinho de chão limpo” passa a ter grama, e o “mastro de santo Antônio com os desenhos já escorridos pela chuva” deixa de existir. Essas escolhas, quando colocadas lado a lado, criam um ambiente mais estável e alegre, como as cores vivas escolhidas para completar as ilustrações, pintadas em aquarela e, assim, remetendo ao universo infantil do conto.

Depois, no segundo, povoa-se o Fundão da Pichorrada com uma borboleta, um girassol e um cachorro, elementos que também remetem à alegria e à leveza. É quando, em outro quadro, foca-se em Pedro e se dá início ao *flashback*, como no conto, agora traduzido na troca dos tons quentes do presente por cores menos vibrantes, no passado.

Nos quadros seguintes, que suprimem comportamentos de Pedrinho hoje desvalorizados, o menino recebe a faca de ponta do pai, que aparece enquadrado de baixo para cima em evidente posição de poder. Além disso, a mão na cintura e o dedo em riste completam a imponência da figura paterna, duro no discurso e nos atos – os traços majoritariamente retos das suas roupas também constroem certa frieza em seu retrato.

Depois disso, como na narrativa, o pai pede ao menino para ir ao sítio do Nheco, tarefa que só é executada quando o pai o encoraja citando novamente a faca presenteada. A distância, maior por causa do medo de Pedrinho, é também traduzida em um quadro horizontal composto por árvores repetidas, que dão a sensação de longitude. No caminho, ao se aproximar da figueira, o medo do protagonista se intensifica. Nesses quadros, que se passam na imaginação de Pedrinho, seu medo vai ganhando, pouco a pouco, contornos e cores que acompanham o texto de Lobato: no primeiro, imagina nada mais que sombras; no segundo, ainda durante o dia, imagina sacis e morcegos; e, no último, já mais escuro, durante a noite, imagina lobisomens famintos. Os quadros, agora verticalizados e sequenciados, diminuem a figura do menino frente às supostas ameaças enquanto a utiliza para demonstrar seu medo crescente por meio de diferentes olhares e expressões, isso porque a “representação dos elementos dentro do quadrinho, a disposição das imagens dentro deles

e a sua relação e associação com as outras imagens da sequência são a ‘gramática’ básica a partir da qual se constrói a narrativa” (EISNER, 1989, p. 39).

Se passando pela figueira fantasiava com figuras da noite, durante o dia passava pela mesma árvore sem grandes inconvenientes. No sítio do Nheco, a verdadeira ameaça diurna: a malandragem do negociante. Essa característica é traduzida também na forma de uma figura imponente, que sempre olha de cima para baixo, usando o olhar e as mãos para definir os papéis na interação com a criança. Nas histórias em quadrinhos, “a postura do corpo e o gesto têm primazia sobre o texto. A maneira como são empregadas essas imagens modifica e define o significado que se pretende dar às palavras” (EISNER, 1989, p. 103).

Na sequência, Pedrinho volta para casa, momento em que tem que passar pela figueira à noite. A composição escolhida por Laudo para traduzir esse instante se constitui, em uma página completa, por um quadro à esquerda, o do trajeto, e três quadros à direita, que alimentam o primeiro com momentos desta jornada. A noite, então, é interrompida pelo suposto aparecimento do saci. Aqui, Laudo faz alguns ajustes no texto e em sua cadência a favor do *timing* dos quadros. Afinal,

[a] habilidade de expressar tempo é decisiva para o sucesso de uma narrativa visual. É essa dimensão da compreensão humana que nos torna capazes de reconhecer e de compartilhar emocionalmente a surpresa, o humor, o terror e todo o âmbito da experiência humana. Nesse teatro da nossa compreensão, o narrador gráfico exercita a sua arte. No cerne do uso sequencial de imagens com o intuito de expressar tempo está a comunidade da sua percepção. Mas, para expressar o *timing*, que é o uso dos elementos

do tempo para a obtenção de uma mensagem ou emoção específica, os quadrinhos tornam-se um elemento fundamental (EISNER, 1989, p. 26).

Assim, tanto para representar o tempo de uma percepção quanto para criar expectativa para a virada de página, levando em consideração um *timing* adequado para a narrativa sequencial, “[o] artista deve ter liberdade para aumentar uma sequência de quadrinhos para criar um *timing* que reforce a intenção do roteiro” (EISNER, 1989, p. 133). Dessa maneira, Laudo dedica um quadro à expressão facial da personagem, sem texto, até que ele se expressa verbalmente no quadro seguinte. No tempo da virada de página, que deve ser considerado na composição quadrinística, a expectativa criada nos quadros anteriores deságua em um “superquadrinho” (EISNER, 1989), ou seja, em um quadro que ocupa toda a página. Essa estrutura pode ser lida como a equivalência da ascendência da narrativa fantástica, em que o aparecimento do elemento sobrenatural deve, de acordo com Todorov (2017), ter uma função de destaque no clímax da obra.

Pedrinho, depois disso, bate em retirada para casa, onde encontra novamente o pai e narra o acontecimento aparentemente insólito. Como no texto literário as falas são curtas, rápidas, a equivalência encontrada nos quadrinhos pelo tradutor foi a sequência de quadros estreitos, com enquadramentos que agilizam, igualmente, a interação entre as personagens.

Seguindo a cronologia do conto, esse diálogo culmina na devolução da faca para o pai, em que Pedrinho é demovido de sua hombridade pelos olhos de seu genitor. O enfoque do quadro central é na devolução do objeto, privilegiado pela posição de destaque que ocupa na sequência, tratando da relação de confiança estabelecida anteriormente que ago-

ra é modificada, como no conto, pelo evento supostamente sobrenatural. Ainda seguindo a cronologia da narrativa de Lobato, o narrador fecha a história esclarecendo que o saci, na verdade, não passava de uma pichorra que a velha Mi-quelina havia deixando refrescando.

Considerando as escolhas e equivalências na tradução intersemiótica de “Pedro Pichorra”, realizada por Laudo Ferreira da literatura para as histórias em quadrinhos, além de preservar o tom bem-humorado e o ponto de vista infantil de Pedrinho, o tradutor transpôs a estrutura convencional ascendente da literatura fantástica (TODOROV, 2017) para a arte sequencial utilizando sua mecânica e sua forma com perdas estilísticas e informacionais do texto-fonte, normais nesse tipo de operação intersemiótica (PLAZA, 2003), para aumentar ganhos e potencialidades imagéticas na linguagem quadrinística.

Conclusão

A análise do conto “Pedro Pichorra”, de Monteiro Lobato, e de sua tradução intersemiótica realizada por Laudo Ferreira evidencia a potência criativa do diálogo entre literatura e história em quadrinhos. Pôde-se observar que a transposição não se limita a ilustrar o texto verbal, mas opera de uma maneira na qual o tradutor assume o papel de intérprete da obra original. Laudo traduz em texto e imagem o tom humorístico e o ambiente solar que caracterizam o universo lobatiano de “Pedro Pichorra”, preservando a estrutura narrativa do fantástico ao utilizar recursos gráficos, como enquadramentos expressivos,

variações cromáticas e ritmo de leitura, para recriar as diferentes atmosferas que atravessam o conto.

Constatou-se que o processo tradutório de Ferreira se articula à concepção de tradução delineada por Julio Plaza (2003) e antecipada por Jakobson (2013) em suas tipologias. Na HQ *Os faroleiros e outros contos de Monteiro Lobato* se realiza, portanto, uma tradução intersemiótica, que transforma o signo verbal em signo visual sem reduzir a complexidade simbólica do texto de origem. O fantástico e a atmosfera cômica, eixos centrais do conto, são mantidos e amplificados por meio de soluções visuais que os acentuam, compondo um novo modo de ler o texto original. Assim, a adaptação reafirma a flexibilidade do texto literário quando filtrado e a capacidade das histórias em quadrinhos de operar como linguagem interpretativa e crítica.

Em síntese, a transposição de “Pedro Pichorra” para o universo dos quadrinhos demonstra que a tradução intersemiótica, longe de ser mero exercício de ilustração, constitui um ato criador, em que o tradutor assume um papel verdadeiramente criativo. A obra de Laudo Ferreira não apenas preserva a essência do conto lobatiano, mas também lhe confere nova vitalidade, permitindo que o texto se reinscreva em outro tempo, em outro suporte e para outro público. Desse modo, a pesquisa confirma que a intersemiose entre literatura e quadrinhos constitui um espaço privilegiado de experimentação estética, onde o diálogo entre palavra e imagem revela as múltiplas possibilidades de permanência, transformação e reinterpretação.

Referências

- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: UFPR, 2006.
- CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. ABEX, Márcia (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. São Paulo: Devir, 2005.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FERREIRA, Laudo. **Os faroleiros e outros contos de Monteiro Lobato**. São Paulo: Editora do Brasil, 2020.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2013.
- LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Brasiliense, 1948.
- LOBATO, Monteiro. **Contos completos**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

“Mademoiselle Fifi”: uma proposta de transcrição feminista

Sebastian Fuentes-Medina¹

Introdução

Este capítulo propõe a retradução para o espanhol do conto “Mademoiselle Fifi” (1882), de Guy de Maupassant, tomando como base a edição digital ilustrada do volume *Oeuvres complètes illustrées* (1902), sob a perspectiva tradutológica da *Transcrição Feminista*. Isso permite uma intervenção discursiva que ressignifica a voz feminina das prostitutas da França do século XIX e desestabiliza os valores patriarcais presentes no conto. Com a *Transcrição Feminista* dessa obra, busca-se reimaginar a narrativa a partir do protagonismo de Rachel, uma das prostitutas que sofre todo tipo de tratamentos e comentários depreciativos. Além disso, reconfigurando o tom narrativo da história a partir da voz das prostitutas, podemos ver esse conto não como uma simples narrativa de vingança, mas como um testemunho de resistência feminina diante das estruturas de poder patriarcal. Da mesma forma, é possível reinscrever na tradução o cansaço e o desconforto que essas mulheres viviam, elemen-

1. Mestre em Pesquisa em Tradução e Interpretação pela Universidade Jaume I - Valência (Castellón) e Mestre em Estudos Clássicos pela Universidade de Buenos Aires. E-mail: sebastianfuentes2110@gmail.com.

tos silenciados pelo olhar masculino da narrativa original.

Traduzir textos literários atravessados por conteúdos misóginos constitui, no campo da tradução feminista, um deslocamento metodológico relevante. Esse tipo de corpus tensiona a ideia de neutralidade tradutiva e exige procedimentos capazes de problematizar os discursos patriarcais inscritos na literatura. Embora autoras como Von Flotow e Simon tenham formulado propostas voltadas a esse enfrentamento, o presente estudo propõe a aplicação de uma metodologia própria, denominada Transcrição Feminista. Tal abordagem ancora-se nos pressupostos teóricos de Haroldo de Campos e dialoga criticamente com essas contribuições, assumindo a tradução como prática situada, atravessada por implicações políticas e antipatriarcais. Nessa perspectiva, a tradutora emerge como agente de transformação textual e ideológica, com possibilidade de intervir no texto por meio de recursos literários e tradutológicos voltados à ressignificação dos traços misóginos do original. A aplicação desse procedimento ao conto *“Mademoiselle Fifi”* envolve o reconhecimento de padrões narrativos que confinam a mulher a posições marginalizadas, a reformulação desses elementos a partir de uma perspectiva crítica e a reconfiguração das ilustrações do texto-fonte, de modo a estabelecer coerência entre a dimensão verbal e a visual segundo a proposta tradutória adotada.

Gênero e Tradução

Os Estudos da Tradução emergem em resposta a outras demandas, inicialmente desvinculadas de qualquer interesse

pelas questões de gênero. Como expõe Newmark (1991, p. 36) em *La teoría y el arte de la traducción*, “*La traducción no es solo un estudio interdisciplinario, sino también una función de las disciplinas*”.² Assim, a partir da tradução, podemos conceber o conceito de “gênero” como eixo de interesse de estudo que respondem a diferentes necessidades que não envolvem diretamente questões linguísticas, mas sim sociais, políticas e culturais. Então, a tradução adquire um papel fundamental, pois não apenas transfere significados entre línguas, mas também assume um papel ativo no qual se media e ressignifica qualquer discurso sobre gênero e sexualidade. Essa nova perspectiva da tradução como um ato político e social é reforçada por Von Flotow com a relação entre gênero e linguagem.

O fato de que existe uma relação entre gênero e uso da linguagem foi comprovado em vários estudos realizados desde a década de 1970 nas ciências humanas e sociais, que também examinaram as relações entre gênero e fama literária ou histórica, e o conteúdo de gênero de tratados filosóficos, sociológicos ou políticos (onde, por exemplo, muitas línguas usam o termo “homem” para incluir “mulher”) (VON FLOTOW, 1991, p. 129).³

Nesse sentido, para os estudos de tradução, o conceito de gênero deixa de ser visto simplesmente como uma questão linguística e passa a ser representado como um elemento discursivo que pode reforçar ou desafiar as normas sociocul-

2. A tradução não é apenas um estudo interdisciplinar; é também uma função das disciplinas (NEWMARK, 1991, p. 36).

3. Trecho original: *The fact that there is a relationship between gender and language use was established in numerous studies carried out since the 1970s in the humanities and the social sciences, which also examined relationships between gender and literary or historical fame, and the gendered content of philosophical, sociological, or political tracts (where, for example, many languages use the term “man” to include “woman”)* (VON FLOTOW, 1991, p. 129).

turais. Essa noção nos leva a abordar a arte da tradução sob duas posições: uma primeira encarregada de controlar, manipular e censurar qualquer tema controverso por questões ideológicas da sociedade e uma segunda em que a tradução assume um papel crítico que questiona e desconstrói qualquer fenômeno social. Da mesma forma, ambas as posições, independentemente de suas razões, são determinadas por uma “manipulação” na tradução.

A ideia de “manipulação” está ligada ao ato de traduzir. Tanto *manipulare* quanto *translatare* compartilham uma base lexical comum: uma adaptação (habilidosa), mudança, transformação, transmissão – para atender aos propósitos ou vantagens de alguém. Em certo sentido, os dois termos são quase sinônimos, também associados a transgressão, perversão ou subversão. [...] o tradutor cria, mas cópia (ou reescreve), reproduz fielmente, mas tem margem para intervenção, visa a equivalência, mas acaba produzindo diferença. (FEDIRICI, 2010, p. 4).⁴

Assim, a tradução se torna um espaço constante de negociação ideológica. Uma negociação limitada, em grande parte, pela própria pessoa que traduz e pelos interesses próprios das instituições. Dessa forma, abordar o gênero na tradução implica encontrar um diálogo eficaz que questione e reivindique qualquer representação sociocultural que incite a misoginia, as desigualdades de gênero e a deslegitimação das novas identidades de gênero.

4. Trecho original: *The idea of “manipulation” is connected to an act of translation. Both manipulare and translatare share a common lexical ground: an (artful) adaptation, change, transformation, transmission – to suit one’s purpose or advantage. In some sense, the two terms are quasi synonyms, which are also associated with transgression, perversion or subversion. [...] translator creates but copies (or rewrites), reproduces faithfully but has scope for intervention, aims at equivalence but ends up producing difference* (FEDIRICI, 2010, p. 4).

A importância fundamental do gênero no processo de tradução. Concentrando-se em questões de identidade e gênero como uma construção social rastreável na linguagem, estudiosas feministas recuperaram vozes ocultas de escritoras e tradutoras e delinearam a especificidade não apenas da autoria feminina, mas também de uma abordagem feminina à tradução (FEDIRICI, 2010, p. 4).⁵

Entender gênero e tradução como uma relação de impacto sociocultural implica nos questionar sobre a maneira como essas percepções se manifestam na prática da tradução. Então, o que significa traduzir levando em conta o conceito de “gênero”? A tradução enfrenta desafios concretos quando se trata de representar o gênero em diferentes contextos culturais e linguísticos, independentemente das intenções da pessoa que traduz. A partir dessa mesma prática, o processo de tradução enfrenta dilemas como a linguagem inclusiva, a subversão de papéis de gênero categorizados pela sociedade, a representação de identidades não binárias e a adaptação de figuras que, na língua do texto a ser traduzido, representam uma evidência da replicação de problemáticas que, durante décadas, tentou-se desconstruir a partir de cenários políticos como o movimento feminista e a comunidade *queer*. Nesse sentido, mais uma vez confirmamos que a tradução é uma ferramenta fundamental na transformação e ressignificação dos discursos.

5. Trecho original: *The pivotal importance of gender in the process of translation. Focusing on issues of identity and gender as a retraceable social construction in language, feminist scholars have recovered hidden voices of women writers, and translators and have outlined the specificity not only of female authoriality but also of a feminine approach to translation* (FEDIRICI, 2010, p. 4).

Transcrição Feminista

Nas últimas décadas, diversos autores, como Venuti (1995), Benjamin (1923), Malefyt (2002) e Bassnett (1980), têm proposto diversas abordagens para transformar a tradução em um processo cultural, social e político no qual a pessoa que traduz é percebida como uma agente que promove a diversidade e a justiça social por meio de decisões de tradução que desafiam as normas estabelecidas.

Graças a essas contribuições, é possível “superar noções obsoletas como a equivalência, [...] desconfiar das hierarquias tradicionais e suspeitar dos padrões universais que definem a fidelidade na tradução” (CASTRO, 2008, p. 286). A partir das noções de Von Flotow (1991), a tradução feminista surge em contraposição às problemáticas feministas que se perpetuam em diferentes cenários, como a invisibilização das mulheres em qualquer tipo de discurso, a reprodução de estereótipos de gênero e o uso de uma linguagem neutra que, no final, encobre as estruturas patriarcais da sociedade. Nesse sentido, a tradução feminista, a princípio, significou um trabalho experimental por parte de escritoras do Quebec cujos ideais se concentravam no questionamento e na crítica da “linguagem patriarcal” (VON FLOTOW, 1991, p. 72). Assim, a tradução feminista começa a ser percebida como “uma corrente de trabalho e de pensamento que defende a incorporação das ideologias feministas à tradução” (CASTRO, 2008, p. 288) e que busca promover e teorizar atividades de mediação literária. Isso transformou as tradutoras feministas em protagonistas ativas no âmbito literário e cultural” (SIMON, 1996, p. 8). Portanto, do ponto de vista do gênero, a pessoa que traduz se depara com o dilema de

aderir à ideologia patriarcal ou feminista durante o processo de tradução. Isso implica que, na tradução feminista, o processo seja mais consciente e que a intervenção de estratégias defina a configuração discursiva do texto-alvo, seja para promover uma linguagem com traços misóginos ou que promova a reivindicação e a justiça social do papel da mulher.

Compreender os motivos que levam ao desenvolvimento da tradução feminista nos leva a levantar as seguintes questões, pensadas a partir de um nível prático da atividade tradutória: existem estratégias que nos permitam abordar os textos a partir de uma perspectiva de gênero que questione a hegemonia discursiva patriarcal? O que acontece com os conceitos que tradicionalmente têm sido usados nos estudos do campo tradutório?

Aproximar-nos da prática da tradução feminista nos leva a repensar, em primeiro lugar, os conceitos tradicionalistas que os estudos de tradução têm defendido. Entendemos, a partir de alguns autores, que conceitos como fidelidade e equivalência representam pilares fundamentais da teoria nos estudos de tradução. No entanto, conceber a fidelidade como uma lealdade a um texto cujos ideais apoiam e reforçam os discursos misóginos e patriarcais da sociedade torna a tradução cúmplice da marginalização histórica das mulheres. Dessa forma, a tradução feminista redireciona esses conceitos para as subjetividades silenciadas e defende equivalências que não necessariamente dialogam a partir do linguístico, mas a partir de um processo sociocultural, político e de gênero. Isso rompe com a ilusão de conceber a tradutora como alguém invisível e atribui a ela um posicionamento mais ativo. Von Flotow, em seu texto *Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories*, apresenta que, embora a infidelidade seja celebrada por autores como Serge

Gavronsky, sua forma de ver a deslealdade ao texto é percebida a partir de um nível estético do mesmo. No entanto, a tradução feminista defende a infidelidade a partir de uma postura ética, política e de gênero, pelo que, para traduzir com uma causa feminista, deve-se partir da ideia de ser infiel ao texto patriarcal (VON FLOTOW, 1991). Essa mesma ideia é reforçada por Simon:

A tradução feminista, portanto, reformula a questão da “fidelidade”, que tem sido um refrão entorpecedor ao longo da história da tradução. Para a tradução feminista, a fidelidade não deve ser direcionada nem ao autor nem ao leitor, mas ao projeto de escrita – um projeto no qual tanto o escritor quanto o tradutor participam. (SIMON, 1996, p. 13).⁶

Para repensar o conceito de fidelidade como uma ferramenta política e ética a partir da perspectiva feminista, é necessário direcionar a atenção para as práticas de tradução que materializam o que implica traduzir de forma infiel o texto patriarcal. A tradução feminista, além de assumir intenções ideológicas na tradução, apresenta-se por meio de estratégias textuais que refletem a intervenção da pessoa tradutora que traduz o discurso patriarcal.

A partir do trabalho teórico realizado por Von Flotow, a autora menciona que na tradução feminista existem estratégias as mais variadas. No entanto, ela aborda em detalhes três delas: *Supplementing*, *Prefacing and footnoting* e *Hijacking* (VON FLOTOW, 1991, P. 74). O fato de mencionar apenas esses três conceitos e indicar que, dentro da tradução femi-

6. Trecho original: *Feminist translation thus reframes the question of “fidelity,” which has played like a stultifying refrain through the history of translation. For feminist translation, fidelity is to be directed toward neither the author nor the reader, but toward the writing project—a project in which both writer and translator participate* (SIMON, 1996, p. 13).

nista, existem estratégias diversas para atingir os objetivos ideológicos da abordagem, leva-nos a conceber a tradução feminista como um campo aberto a múltiplas possibilidades de experimentação. Dessa forma, a autora não descarta a ideia de que qualquer estratégia de tradução seja válida, desde que reflita uma intervenção do discurso dominante e uma construção de significados alternativos que permitam refletir os objetivos da abordagem feminista.

Embora Von Flotow proponha diretamente algumas estratégias destinadas a obter uma abordagem feminista nas traduções, Simon (1996), por sua vez, não sistematiza estratégias de tradução feminista. No entanto, a partir de sua obra fundamental: *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission* (1996), podemos identificar formas de intervenção que podem ser consideradas estratégias: (1) Crítica da noção de invisibilidade e neutralidade da tradução por meio do uso de intervenções paratextuais, (2) desestabilização das normas linguísticas patriarcais (por exemplo, mudança de pronomes, uso de estruturas inclusivas e reconfiguração do binarismo) e (3) subversão das hierarquias entre o texto-fonte e o texto-alvo (o texto-alvo pode ser transformador e crítico em relação ao original).

Quando falamos da tradução como um ato de criação, cito Haroldo De Campos (2011), que propõe a tradução como criação e crítica. Em seu livro, *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*, embora o autor se dedique a teorizar a transcrição como um método de tradução poética, não há dúvida de que esse conceito pode ser aplicado a outros gêneros literários, como o conto e o romance. Assim como Von Flotow e Simon, inicialmente Haroldo De Campos reforça a importância de nos desprendermos definitivamente do conceito de fidelidade para po-

dermos abordar uma perspectiva de tradução baseada na liberdade da pessoa que traduz ou, como o próprio autor chama, do tradutor-criador.

Os conceitos de “fidelidade” (Treue) e “liberdade” (Freiheit) são, como já vimos, deslocados de sua acepção na teoria tradicional. Ao invés da “fidelidade” entendida como literalidade servil em função da restituição do sentido, agora a fidelidade estará antes numa “redução da forma” (Treue in der Wiedergabe der Form) que torna mais dificultosa, precisamente, esta reprodução chã de um sentido superficial. Tarefa da fidelidade será exatamente a liberdade, entendida porém como “emancipação” de um “sentido comunicacional”. Liberdade que é uma “libertação” (Befreiung) e uma “redenção” (Erlösung) (CAMPOS, 2011, p. 28).

As ideias de liberdade e emancipação são conceitos-chave que estruturam a transcrição. Campos usa esse termo para se referir a uma prática de tradução que não se limita a reproduzir um texto original por questões de fidelidade, mas que o interpreta, reescreve e reinventa. Dessa forma, a prática da tradução se torna uma forma de criação autônoma que depende meramente do tradutor-criador. Portanto, a transcrição do texto original não se limita a decisões de conteúdo lexical, mas também estilísticas, retóricas e visuais.

Considerar as noções de Simon, Von Flotow e Haroldo de Campos representa as bases teóricas do que denomino *Transcrição Feminista*. Enquanto Simon e Von Flotow foram fundamentais para visibilizar as relações entre tradução, poder e gênero, a proposta da transcrição introduz uma dimensão estética e semiótica que enriquece o olhar crítico da tradução feminista. Ao incorporar noções como criatividade, reescrita e intervenção autoral como estratégias feministas,

abrem-se possibilidades para uma abordagem comprometida com a mudança discursiva, sem renunciar à experimentação de estratégias literárias que potencializam a desconstrução de uma literatura influenciada por dinâmicas patriarcais que perpetuam o papel da mulher na sociedade. No âmbito da *Transcrição Feminista*, a intervenção tradutológica adquire um papel central. As estratégias empregadas nessa proposta – já experimentadas em trabalhos anteriores⁷ – operam como gestos de recriação que tensionam o texto fonte e expõem suas estruturas patriarcais. Entre esses elementos destacam-se o tom narrativo, o uso da negação e a desconstrução do patriarcal, recursos que permitem transformar o ato tradutório em uma prática de resistência estética e política. Assim, a tradução se converte em um espaço de confronto e reinvenção discursiva, onde a linguagem se abre para outras possibilidades de leitura e representação do feminino.

Quadro 1 - Elementos na *Transcrição Feminista*.

Elementos	Função
Incorporação de novos personagens, objetos simbólicos e cenas alternativas	Redirecionar o foco narrativo para outras vozes, lugares e objetos que ajudem na desconstrução do tom misógino.
Tom narrativo	Optar por um tom reflexivo, crítico e pedagógico que se aproxime da noção de conhecer uma representação justa da mulher.

7. *El arquetipo de la bruja en la obra “The Witches” de Roald Dahl: propuesta de una retraducción feminista al español* (2025). Estudo que propõe uma retradução para o espanhol utilizando o conceito de *Transcrição Feminista* e avaliando como as estratégias de tradução podem subverter ou reforçar estereótipos de gênero.

Focalização	Redirecionar o foco do conflito na história.
Intervenção metaficcional	Incluir esclarecimentos históricos como nota de rodapé.
Reformulação de diálogos	Modificar os diálogos que reafirmam a misoginia.
Jogos de palavras	Usar um novo jogo de palavras que subverte significados patriarcais.
Uso da negação	Negar afirmações neutralizadas sobre a maldade, feiura ou periculosidade da figura feminina.
Comparações	Construir novas associações simbólicas que não façam alusão a nenhum elogio pejorativo.
Repetições	Produzir um ritmo que remeta à oralidade, à memória coletiva e às genealogias.
Matização de adjetivos	Suavizar e subverter adjetivos pejorativos usados para se referir à mulher.
Reescrita simbólica do corpo	Eliminar a representação do corpo feminino como monstruoso, desejável e propriedade, e reescrevê-lo como fonte de poder e conhecimento.
Genealogias femininas	Trazer para a obra literária representações reais e verdadeiras da figura da mulher.
Ilustrações	Eliminar qualquer ilustração que reforce o discurso patriarcal através de novas ilustrações não estereotipadas (uso de representações simbólicas).

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

“Mademoiselle Fifi”

“Mademoiselle Fifi” é um conto escrito pelo francês Guy de Maupassant, publicado em 1882 no jornal *Gil Blas*. A narrativa, inserida no contexto da ocupação prussiana em Paris, revela as tensões morais, sociais e de gênero que permeavam o cotidiano de uma sociedade evidentemente androcêntrica. Guy de Maupassant, por meio do conto, representa as figuras femininas comumente subjugadas e marginalizadas nos subúrbios da França do século XIX. Embora falar sobre as mulheres naquela época já implicasse enfrentar qualquer forma de estigmatização e proibição a nível político, social e cultural, existia em algumas figuras femininas uma marginalização ainda maior em comparação com aquelas que gozavam de uma posição hierárquica favorável, mesmo assim não deixavam de sofrer discriminação de gênero.

O foco principal deste conto centra-se nos dilemas machistas de um grupo de oficiais alemães que planejaram um jantar com um grupo de prostitutas. Nesta narrativa, a representação das mulheres prostitutas não transcende sua função como objetos de prazer e entretenimento, reduzidas à satisfação do desejo masculino e desprovidas de qualquer interioridade ou protagonismo. Essas representações levam o texto a se inscrever dentro de uma literatura abertamente misógina, tornando-se uma obra importante para o objetivo principal da *Transcrição Feminista*. Desde uma perspectiva narratológica, o autor usa um tom irônico que disfarça a crítica social sob uma narrativa de aparente neutralidade, característica do realismo do século XIX. No entanto, essa objetividade funciona para reproduzir e legitimar os valores patriarcais da época. Além disso, esse tom irônico posiciona

o masculino como uma figura de poder e o feminino como meros instrumentos de prazer e humilhação.

Transcrição feminista de “Mademoiselle Fifi”

A ideia de retraduzir o conto parte do objetivo de desconstruir a realidade patriarcal à qual as mulheres prostitutas foram historicamente submetidas. Para isso, recorre-se a um dos elementos propostos na Transcrição Feminista, denominado focalização, que permite reformular o enfoque da narrativa. Assim, enquanto na história original predomina uma abordagem patriarcal, na qual militares, em meio a uma França caótica, buscam diversão em bares acompanhados de prostitutas, nesta retradução opta-se por posicionar a prostituta como protagonista e narradora do conto, produzindo uma inflexão decisiva na perspectiva narrativa. Dessa forma, o foco da história é deslocado para estabelecer outro: o de uma prostituta francesa exausta de seu trabalho e das constantes reclamações de militares alemães e franceses, que a veem como objeto de diversão. Essa escolha constrói uma perspectiva de denúncia da sociedade patriarcal e expõe a realidade enfrentada pelas prostitutas no século XIX.

Quadro 2 - Focalização da história a partir da Transcrição Feminista. Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Texto-fonte	Transcrição Feminista
<i>El comandante prusiano, un teniente coronel, el conde de Farlsberg, acababa de leer su correo, hundido en un gran sillón de tapicería y con los pies, calzados con botas, apoyados en el mármol de la elegante chimenea, dondela espuelas, a lo largo de los tres meses que él ocupaba el castillo de Uville.</i>	<i>Escuché el nombre de un tal comandante prusiano, un teniente coronel más por atender. Mademoiselle Eugénie, acababa de leer el correo, hundida en un gran sillón de tapicería y con los pies, calzados con tacones, apoyados en las tablas de un piso podrido. Ayer se cumplían tres meses desde que se hizo cargo de nosotras.</i>

Mudar o foco da história implica outras alterações necessárias, nas quais devem ser considerados elementos que contribuem para o fortalecimento da narrativa. O tom narrativo deixa de ser vulgar, brutal e arrogante para enfatizar a dignidade que, desde a história original, as prostitutas afirmam de forma contundente, culminando na morte de “Mademoiselle Fifi”. Essa inflexão permite configurar uma prostituta rebelde, exausta da presença desses militares, que tensiona a economia do corpo e age conforme lhe é possível para buscar uma liberdade bloqueada pelas desigualdades estruturais que incidem sobre as mulheres. Como se evidencia no exemplo a seguir, ainda que no texto original não haja voz atribuída à prostituta, nesta cena em que o militar francês é assassinado uma das prostitutas assume o protagonismo narrativo.

Quadro 3 - Mudança do tom narrativo. Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Texto-fonte	Transcrição Feminista
<i>Aún no había acabado de decirlo y ya él la abofeteaba en plena cara; pero cuando alzó de nuevo la mano, enloquecida de rabia, ella cogió de la mesa un cuchillo de postre de hoja de plata y, tan rápidamente que al principio no se vio nada, se lo hundió en el cuello, exactamente en el hueco donde comienza el pecho. La frase que estaba pronunciando se le quebró en la garganta; y se quedó con la boca abierta, con una mirada espantosa.</i>	<i>No había acabado de decirle sus verdades y ya él me abofeteaba en plena cara; pero cuando alzó de nuevo la mano, enloquecida de rabia, cogí de la mesa un cuchillo rápidamente y se lo hundí en el cuello, exactamente en el hueco donde comienza el pecho. Sus gritos se quebraron en su garganta destrozada; y lo mire directamente para decirle: -¡Cerdo, borracho, asqueroso!</i>

Por outro lado, no conto fica evidente a separação significativa entre mulher e prostituta, deixando a prostituta em um espaço marginalizado e de dúvida. Se a prostituta não é mulher, então o que é? Diante disso, é imprescindível uma reescrita simbólica do corpo prostituído e configurá-lo como uma mulher francesa cujo corpo recai em uma performatividade sexual que garante a sobrevivência econômica da mulher em situação de pobreza. Essa reescrita recorre ao uso de elementos próprios da *Transcrição Feminista*, como o uso da negação, matização de adjetivos e analogias femininas. É importante esclarecer que a ideia com essa reescrita do corpo feminino não pretende chegar à romantização e idealização da mulher prostituta. Muito pelo contrário, a partir de um olhar crítico e feminista, busca-se visibilizar as estruturas de poder que configuraram seu corpo como

objeto de dominação, desejo e transação, e explorar como, mesmo dentro dessas margens de opressão, emergem atos de resistência e agência simbólica.

Quadro 4 - Reescrita simbólica do corpo. Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Texto-fonte	Transcrição Feminista
<i>Habiendo abrazado en seguida a Blondine, la segunda, en señal de propiedad, ofreció al teniente Otto la gorda Amante, Eva Tomate al alférez Fritz, y la más baja de todas, Rachel, una morena jovencísima, de ojos negros como una mancha de tinta, una judía cuya nariz respingona confirmaba la regla que atribuye picos curvos a toda su raza, al más joven de los oficiales, al endeble marqués Wilhelm de Eyrik.</i>	<i>Las tres miramos cómo Blondie era abrazada por un verdugo de esos, en señal de propiedad. El teniente Otto nos mira de arriba abajo y grita: –¡Quiero a la gorda Amante! – Hace cinco horas otro asqueroso le gritó la grandota. Era el turno de Eva, su primer día en el oficio y Aféresis Fritz la bautizó como “Eva Tomate”. Estaba asustada. Faltaba el marqués Wilhelm de Eyrik, y no quedando más de nosotras, el teniente que nos presentaba, me presenta como la más baja de todas, de la de los ojos como una mancha de tinta, la judía con nariz respingona.</i>

Embora sejam identificáveis diversos elementos da Transcrição Feminista aplicados nesta proposta de re- tradução – sem a intenção de desenvolver uma abordagem exaustiva –, a apresentação desta tradução enfatiza o tratamento conferido às ilustrações do texto-fonte. Ao reestruturar os elementos narrativos da história com o objetivo de assegurar uma representação justa e reivindicativa da mulher prostituta, a manutenção acrítica dessas imagens configuraria um problema de coerência em re-

lação à nova proposta narrativa. Diante disso, recorre-se ao último elemento da Transcrição Feminista, voltado à eliminação de ilustrações que reforçam o discurso patriarcal, substituindo-as por novas imagens não estereotipadas, baseadas em representações simbólicas.

As ilustrações do texto original caracterizam-se por uma tendência realista, com traços a lápis, e pela representação de cenas centrais da narrativa, envolvendo figuras como militares, prostitutas e padres. Em consonância com os pressupostos da Transcrição Feminista, opta-se por uma abordagem simbólica na representação de momentos relevantes da história. Assim, são incorporadas ilustrações consideradas centrais: as roupas das prostitutas acompanhadas de comentários misóginos dirigidos a elas; a figura de um padre trajando vestes de prostituta, em chave crítica ao estigma religioso que sustentava a desumanização da prostituição; e o trem sanitário ao qual as prostitutas eram obrigadas a comparecer mensalmente.

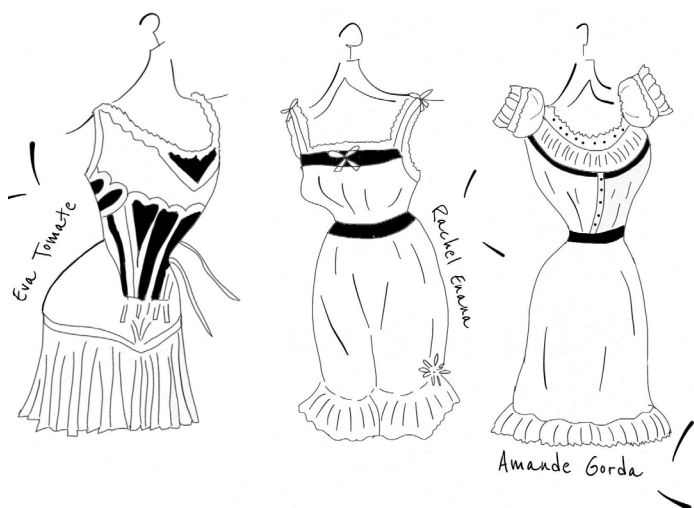
Figura 1: O estigma moral e religioso das prostitutas.



O motivo para representar um padre vestido como prostituta, enquanto profere a expressão “prostituta, vício repugnante”, relaciona-se à posição ideológica sustentada pela Igreja ao longo do século XIX. Esse tipo de enunciação, entre muitas outras, consolidava uma visão da prostituição como atentado à humanidade e reiterava processos de desumanização, ao evitar qualquer abordagem sobre os condicionantes sociais, econômicos e históricos que estruturavam a prática. A ilustração mobiliza esse repertório de forma crítica, tensionando a perspectiva oficial da Igreja sobre a prostituição. Assim, trata-se da única imagem desta proposta de retratação a representar um corpo humano, recurso que in-

troduz uma ironia dirigida à postura pública assumida pela instituição, em contraste com práticas mantidas em esfera privada, dado que *“los hombres de la Iglesia, incluso los de alta jerarquía, al igual que los funcionarios del Estado, mantenían relaciones con mujeres muy conocidas por el público”* (NÚÑEZ, 2022, p. 262).⁸

Figura 2: Vestidos das prostitutas com comentários dos militares.



Com relação às ilustrações das prostitutas, decide-se eliminar seus corpos e recorrer à ilustração dos vestidos mais usados. Isso com a intenção de refletir o estado marginalizado em que a sociedade escondia o corpo prostituído. Além disso, na imagem anterior, podemos observar alguns comentários que os militantes faziam sobre as mulheres, chegando até a usar sua aparência física para nomeá-las. Assim,

8. Os homens da Igreja, mesmo os da alta hierarquia, assim como os funcionários do Estado, mantinham relações com mulheres bem conhecidas do público (NÚÑEZ, 2022, p. 262).

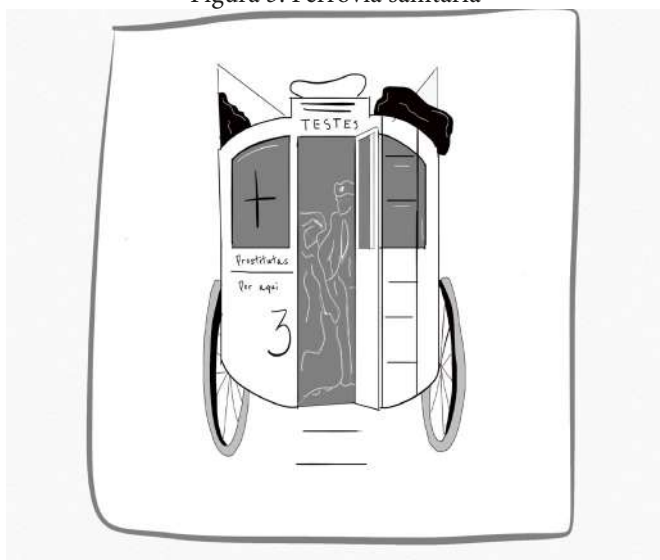
como Amande era gorda, não apenas a identificavam pelo nome, mas também acrescentavam um adjetivo depreciativo sobre seu corpo, chamando-a de “Amande, a gorda”. Retra-
tar esses comentários em vestidos vazios e pendurados em um armário carrega um forte simbolismo: remete à figura da prostituta e reforça a ideia de que seu valor se limitava ao corpo e à aparência. Dessa forma, a ilustração se apresenta como uma denúncia contra os comentários misóginos diri-
gidos às mulheres e contra o silêncio imposto às prostitutas, que, por não terem o direito de se expressar, eram obrigadas a ignorar tais agressões.

Outra das decisões mais importantes no nível semiótico da tradução foi a eliminação do corpo do militante para resgatar outros elementos simbólicos que historicamente re-
presentaram a figura da prostituta francesa no século XIX. É o caso do trem sanitário, no qual as prostitutas deviam com-
parecer todos os meses para seus exames médicos. Além de representar essa ação burocrática e patriarcal, isso atesta que

*Las prostitutas fueron estigmatizadas por su vida sexual venal y promiscua y obligadas a sujetarse al control de las autoridades tanto sanitarias como policiacas, mientras que los consumidores, sus clientes, estuvieron siempre protegidos por el anonimato y jamás se sujetaron a ningún tipo de control sanitario*⁹ (NÚÑEZ, 2022, p. 257).

9. As prostitutas foram estigmatizadas por sua vida sexual venal e promíscua e obrigadas a se submeter ao controle das autoridades sanitárias e policiais, enquanto os consumidores, seus clientes, sempre estiveram protegidos pelo anonimato e nunca foram submetidos a nenhum tipo de controle sanitário. (NÚÑEZ, 2022, p. 257).

Figura 3: Ferrovia sanitária



Considerações finais

A proposta de *Transcrição Feminista* aplicada ao conto “Mademoiselle Fifi” evidencia que a tradução pode atuar como um espaço de resistência estética e política frente aos discursos patriarcais que estruturam a literatura do século XIX. Nesta tradução, enfatiza-se a figura da prostituta, uma figura tradicionalmente reduzida à condição de objeto de prazer e de moralidade duvidosa, para ser ressignificada como sujeito histórico e discursivo. Essa transformação traduz não apenas uma mudança no ponto de vista narrativo, mas também uma reconfiguração ideológica que devolve à mulher a voz que lhe foi negada.

Essa transcrição foi garantida a partir da reformulação da focalização, da reconstrução simbólica do corpo e da revisão das ilustrações da narrativa de Maupassant. Portanto, a *Transcrição Feminista*, enquanto metodologia, demonstra seu potencial como ferramenta tradutológica capaz de articular ética, política e estética, permitindo que o ato tradutório se converta em um gesto de criação e libertação. Assim, traduzir deixa de ser apenas um exercício linguístico e passa a ser um ato de insurgência contra as estruturas de poder que controlam o discurso, especialmente na literatura patriarcal, que muitas vezes as próprias pessoas que traduzem não questionam por motivos de fidelidade, tornando-se, assim, cúmplices das estruturas de poder que relegam as vozes femininas a um espaço marginalizado.

Referências

BASSNETT, Susan. **Translation Studies**. London: Methuen, 1980.

BENJAMIN, Walter. The Task of the Translator. In: ARENDT, Hannah (ed.). **Illuminations**. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968. p. 69–82.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CASTRO VÁZQUEZ, Olga. Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista. **Lectora**, Barcelona: Universitat de Barcelona, n. 14, p. 285–301, 2008. ISSN 1136-5781.

FEDERICI, Eleonora. The Translator's Intertextual Baggage: The Female Stereotype in Translation. **Target: International Journal of Translation Studies**, v. 22, n. 2, p. 294–311, 2010.

FUENTES-MEDINA, Sebastián. **El arquetipo de la bruja en la obra *The Witches* de Roald Dahl**: propuesta de una retraducción feminista al español. Bogotá, 2025. Dissertação (Mestrado em Investigación en Traducción e Interpretación). DOI: 10.13140/RG.2.2.21145.68964.

MALEFYT, Timothy de Waal. **Translating Consumer Culture**: Global Advertising and Cultural Identity. *The Journal of Popular Culture*, v. 36, n. 1, p. 19–33, 2002. DOI: 10.1111/1540-5931.00030.

NEWMARK, Peter. **La teoría y el arte de la traducción**. Tradução de Sherry Gapper. Buenos Aires: Letras, 1991.

NÚÑEZ BECERRA, Fernanda. **Mujeres públicas y consumidores privados**: los clientes, esos desconocidos. 2. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2022.

SIMON, Sherry. Gender in Translation. In: FRANCE, Peter (ed.). **The Oxford Guide to Literature in English Translation**. Oxford: Oxford University Press, 1996. p. 26–38.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility**: A History of Translation. London: Routledge, 1995.

VON FLOTOW, Luise. Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories. **TTR: Études sur le texte et ses transformations**, v. 4, n. 2, p. 69–84, 1991.

Uma Contracultura Sem Paz e Sem Amor: sensibilidades niilistas e estética do grotesco na Revista *Animal, Feio, Forte e Formal*

*Geovano Moreira Chaves*¹

Introdução

Em grande medida, o conceito de contracultura é relacionado a acontecimentos e práticas sociais, culturais e políticas advindas de meados do século XX. Geralmente, o conceito é associado, no que se refere a sua genealogia, as ações de subversão da juventude em alguns recortes geográficos específicos, como Paris e Nova Iorque. O conceito de contracultura possui também outros elos que caracterizam as ações e produções de grupos que, mesmo separados, partilhavam do comum sentimento de que era necessário criar algo de novo e que os caminhos da política tradicional e partidária, embora importantes, não correspondiam como estratégias os seus anseios de mudanças sociais mais imediatas. Teorizada a partir dos estudos de Theodore Roszak (1972)², o desenvolvimento do conceito de contracultura a

1. Doutor em História pela UFMG. Docente de História e Filosofia no IFSULDEMINAS, campus Inconfidentes. E-mail: geovano.chaves@ifsulde-minas.edu.br.

2. Que constitui um dos elementos de base para a própria possibilidade de conceitualização do termo, na medida em que se consolidou como

partir da década de 1960 passou por transformações, sendo notado e devidamente referenciado em várias outras partes do mundo, pautado por um sentimento crítico sobre a sociedade conforme estabelecida.

Neste sentido, pensando a partir de seus conceitos correlatos como os de “alternativo”³ e “*underground*”⁴, a ideia de contracultura neste trabalho é apresentada a partir de uma sensibilidade de contestação ou de resistência à uma moral dominante, por meio publicações advindas das histórias em quadrinhos, tendo como base o uso da estética do grotesco permeada por representações de sensações de nihilismo que circularam nas páginas da Revista Animal, Feio, Forte e Formal (A.F.F.F.), produzida na cidade de São Paulo entre 1988 e 1991.

Para tanto, compreendemos que ideias e atitudes que congregam o conceito de contracultura ganharam contornos diferenciados a partir do que é definido como seu momento de criação, ou seja, as décadas de 1950/60. De acordo com o contexto social em que foi entendida, a ideia de contracultu-

referencial de um amplo debate no campo das ciências humanas e das artes em geral, a partir da publicação de sua obra, referenciada ao final do texto.

3. Por quadrinho alternativo, entende-se, neste trabalho, um conjunto de produções que se define pela oposição às formas hegemônicas do mercado de massa, marcado pela centralidade de grandes editoras e por gêneros consolidados, como o de super-heróis. Trata-se de um campo caracterizado pela produção independente, pela recusa a modelos narrativos convencionais e pela afirmação de maior autonomia estética e autoral, no qual a experimentação formal e temática ocupa lugar central.

4. Por quadrinho *underground* entende-se, neste trabalho, um conjunto de produções que compartilha características atribuídas ao quadrinho alternativo, distinguindo-se pelo recorte histórico mais preciso, situado nas décadas de 1950 e 1960. Tanto os quadrinhos alternativos quanto os underground inscrevem-se em um horizonte mais amplo da contracultura, entendida como espaço de contestação cultural, comportamental e estética às formas dominantes de organização social e de produção cultural.

ra apresenta especificidades que a diferenciam, caracterizam e a definem mediante características próprias.

Assim sendo, este trabalho objetiva-se a refletir acerca das características próprias da ideia de contracultura a partir de um centro de produção paulistano no final da década de 1980, na intenção de descortinar especificidades no interior deste conceito que o diferenciam dos entendimentos de outrora. Desta forma, pretende-se relativizar o uso corriqueiro do conceito como se fosse um contínuo permanente, o que é problemático, pois trata-se de situações diferentes e que por vezes no campo das justificativas políticas e sociais que a sustentam, não há coesões e sim, até mesmo, rupturas.

Sendo assim, pode-se afirmar, tendo como fonte um dos principais compilados de circulação de histórias em quadrinhos alternativos no Brasil da segunda metade da década de 1980, que a contracultura é um conceito apropriado para categorizar este tipo de produção? Ou seriam outros tempos, com necessidade de outras conceitualizações que estejam mais sintonizadas com as devidas sensibilidades?

Histórias em quadrinhos como fontes para uma abordagem histórica e filosófica

De acordo com Pessoa (2016, p. 11), existe uma dificuldade teórica em se precisar uma definição sobre em que consiste a linguagem das histórias em quadrinhos, pois existem elementos variados que se imbricam e caracterizam uma mídia de sintaxe e gêneros complexos. O autor traça um breve histórico de pesquisadores mais comentados que procuraram precisar conceitualmente as histórias em quadrinhos,

que resultaram em um quadro geral de opiniões que convergem e divergem em suas fundamentações.

Diante deste cenário que aparenta uma imprecisão, e que na verdade não corresponde a algo que leva a incertezas e sim de compreensão que as histórias em quadrinhos correspondem a uma linguagem em constante discussão, que consiste em uma característica muito comum no campo das humanidades, artes e linguagens, ou seja, de estar sob estado de tensão conceitual permanente.

Neste escopo, diversas teorias e metodologias têm sido mobilizadas para a pesquisa em histórias em quadrinhos no campo das ciências humanas. Entre essas possibilidades, considera-se aqui a formulação de Vergueiro (2017, p. 93) no que diz respeito à importância atribuída pelo autor à perspectiva histórica nas pesquisas que tomam as histórias em quadrinhos como fonte, ainda que essa reflexão nem sempre se desenvolva em diálogo sistemático com a historiografia ou com historiadores.

Ao tratar da perspectiva histórica, Vergueiro (2017, p. 93–94) assinala que ela permite abordar eventos ou fenômenos históricos, bem como examinar as condições de produção sob as quais as histórias em quadrinhos foram criadas e aspectos relativos à sua recepção pública, entre outros fatores. No que se refere à perspectiva filosófica, o autor destaca a possibilidade de discutir modos de pensar, valores, normas e questões relacionadas à ética (VERGUEIRO, 2017, p. 94).

Às observações de Vergueiro, acrescenta-se, no campo da história, a consideração das histórias em quadrinhos como fontes para a pesquisa historiográfica e, no plano filosófico, a incorporação de reflexões derivadas dessas narrativas no campo da estética e de suas variações analíticas.

A investigação dos imaginários políticos e sociais que atravessam sociedades e estruturas de sentimento de uma

época, caracterizados por processos identitários e experiências sociais historicamente engendradas, constitui outro eixo relevante de pesquisa que toma as histórias em quadrinhos como fonte. Nesse sentido, torna-se necessário explicitar as operações metodológicas e epistemológicas envolvidas na análise das histórias em quadrinhos em um recorte específico, conforme assinala Pereira (2021, p. 13–15).

A partir dessas considerações, este trabalho utiliza as histórias em quadrinhos como fonte para uma abordagem histórica e filosófica. Nesse recorte, não se prioriza a análise das complexidades formais das linguagens que constituem as narrativas gráficas nem seus desdobramentos técnicos, mas uma leitura que articule determinadas passagens das primeiras edições da revista *A.F.F.F.* como sintomas vinculados à problemática dos imaginários e às suas relações com a sociedade do período, redimensionando seus lugares na cultura a partir do contexto de produção situado na cidade de São Paulo, no final da década de 1980.

Para tanto, as questões teóricas que são abordadas dizem respeito ao entendimento dos significados da ideia de contracultura e suas mutações no decurso das teorizações do campo da história, que permitiram perceber uma mudança (ao menos no âmbito de um recorte específico no campo das histórias em quadrinhos no Brasil) de sensibilidade que deu origem a um conjunto de publicações que reuniram percepções estéticas e sensações existenciais comuns que podem ser percebidas por meio de uma abordagem filosófica, tendo como eixo o niilismo e a estética do grotesco como elementos que distinguem as percepções sobre a contracultura de outrora.

Portanto, a metodologia aplicada diz respeito a análise teórica e entendimentos acerca das conceitualizações sobre

contracultura e como a estética do grotesco e niilismo podem ter ressignificado o termo, sem a audaciosa pretensão de esgotamento dos mesmos, e sim fazendo o devido uso que este espaço permite com uma finalidade bem específica, que consiste em entrecruzar estes conceitos com a análise de alguns trechos das histórias em quadrinhos selecionadas da revista *A.F.F.F.*, na intenção de analisar os sintomas que podem caracterizar mudanças na ideia de contracultura no contexto especificado.

Percepções e entendimentos acerca do conceito de contracultura

É recorrente a atribuição do surgimento de uma nova percepção de cultura às décadas de 1950 e 1960, período marcado pela consolidação de uma chamada “cultura popular jovem”, orientada, em grande medida, por posturas de contestação em relação ao que se entendia como cultura de massa. Diversos movimentos classificados como rebeldes emergiram em diferentes partes do mundo nesse contexto, muitas vezes em oposição à tecnocracia que havia conduzido as gerações anteriores – pais e avós dos jovens das décadas de 1950 e 1960 – aos horrores das grandes guerras mundiais. De acordo com Hobsbawm (1995, p. 319–320), a juventude deixou de ser compreendida como etapa preparatória para a vida adulta e passou a ser concebida como fase final do desenvolvimento humano. Esse grupo tornou-se uma massa concentrada de poder de consumo e foi marcado pelo que o autor define como um “espantoso internacionalismo” nas sociedades urbanas, exemplificado por elementos como o blue jeans e o rock, que se

consolidaram como marcas dessa juventude moderna.

A juventude da década de 1960 percebeu, de forma mais intensa do que em períodos anteriores, a força derivada de seu peso numérico, em parte em razão de uma máquina publicitária que cultivou essa consciência etária e produziu um mercado específico inclusive para o descontentamento, conforme argumenta Roszak (1972, p. 38). Ainda assim, explicações restritas às dinâmicas de mercado são insuficientes para dar conta desse cenário de transformações, que deve ser articulado a outros fatores, como a expansão do ensino superior, a aversão à tecnocracia, a contestação ao establishment e a busca por alternativas às organizações sociais hierárquicas e racionalizadas, muitas vezes mediada por práticas associadas ao misticismo e ao ocultismo, entre outros elementos (ROSZAK, 1972).

Segundo Napolitano (2023, p. 13), um novo sentido para a fase da vida denominada “juventude” emerge já na década de 1950. Nesse contexto, o historiador observa que o termo deixa de designar apenas uma classificação etária e passa a constituir uma categoria sociocultural, portadora de significados próprios, associados a formas específicas de expressão comportamental e cultural. Para Napolitano, a origem da contracultura situa-se nesse período, com o advento de uma juventude rebelde e inconformada, ainda que os alvos dessa rebeldia sejam, em muitos casos, difusos, mas marcada pelo existencialismo e pelas transgressões comportamentais e estéticas da chamada geração beat (NAPOLITANO, 2023, p. 15).

Embora as referências cronológicas para o surgimento do conceito variem entre as décadas de 1950 e 1960, esses elementos permitem evidenciar o advento de um movimento identificado como contracultura a partir de meados do século XX. Evidentemente, há outros fatores envolvidos nesse

processo, assim como uma bibliografia extensa que tensiona e problematiza o próprio conceito. Para os propósitos deste trabalho, em sentido amplo, opta-se por mobilizar a noção de contracultura em sua genealogia, conforme formulada por Roszak, entendendo-a como um movimento de oposição radical, em geral associado à juventude, à sociedade tecnocrática, que desafiou valores estabelecidos pelo conservadorismo, não restrito a uma ação política tradicional, mas articulado a práticas comportamentais, intelectuais e micro-políticas voltadas à transformação dos modos de vida e da própria consciência humana (ROSZAK, 1972).

A partir dessas compreensões acerca do conceito de contracultura, tornam-se analisáveis as condições para sustentar a existência de uma produção caracterizada como alternativa ou *underground*, para os fins desta pesquisa, em um campo artístico específico.

No campo das histórias em quadrinhos, Carvalho (2017, p. 84) entende que em parte como reação ao *Comics Code Authority*⁵ e a passividade de leitores e produtores dos quadrinhos *mainstream*, no bojo da contracultura dos Estados Unidos de meados do século XX surgiram as histórias em quadrinhos denominadas *undergrounds*, caracterizadas por ofender sensibilidades burguesas e desafiar visões higienizadas da classe média, por meio de paródias e sátiras dos costumes sociais de modo alternativo ao que se consumia na época, através de produções de quadrinistas que gozavam de liberdade artística e rebeldia, de modo a estender a própria compreensão que se tinha até então sobre histórias em quadrinhos. O surgimento das histórias em

5. Foi um órgão de autorregulamentação formado na década de 1950 pela indústria de histórias em quadrinhos dos Estados Unidos em resposta ao pânico moral e a ameaça de censura governamental.

quadrinhos *underground* nos Estados Unidos é considerado pela autora como consequência de uma era de profundas mudanças na sociedade, onde temáticas relacionadas ao sexo, às drogas e a contracultura em geral permitiram ao público a exploração de um novo universo, dando origem ao movimento que ficou conhecido como *underground comix* (CARVALHO, 2017, p. 84-87).

O *underground* facilitou o processo de legitimação das histórias em quadrinhos, uma vez que, nos anos seguintes, se constituiu como a base do movimento alternativo, que mediante as suas peculiaridades tornou-se representante do reconhecimento das histórias em quadrinhos como um produto cultural. Os *Comix* são pioneiros em atribuir reconhecimento e nome aos seus autores, transformando a autoria em espaço seguro (CARVALHO, 2017, p. 90-91).

Em função desse reconhecimento de autoria, em sintonia com um período marcado por deslocamentos associados à contracultura, destaca-se a atuação de artistas que, a partir das possibilidades abertas pelo circuito underground, desenvolveram produções fora dos parâmetros dominantes do mercado editorial, como Robert Crumb, Harvey Pekar e Art Spiegelman, cujas obras tensionaram convenções narrativas e gráficas vigentes. Esse conjunto de práticas e circunstâncias favoreceu, no interior de uma compreensão mais ampla da contracultura, a consolidação de categorias como *underground* e alternativa, particularmente no campo das histórias em quadrinhos, como modos de produção, circulação e legitimação distintos do circuito hegemônico.

Em seu contexto de advento, percebe-se que essa nova percepção de juventude trouxe consigo, apesar de críticas e mal-estar existencial, uma percepção de que mediante novos comportamentos e atitudes, principalmente transgressoras,

uma visão de futuro diferente seria possível, mais otimista mediante a consolidação de novos valores libertários.

Em grande medida na América Latina, o que se percebe em termos históricos, políticos e sociais, no contexto do pós entusiasmo contracultural, foi o advento de grandes ditaduras civis militares associadas a pressões econômicas neoliberais, sendo que este contexto, diferente do otimismo das décadas de 1950 e 1960, gerou novos modelos que podem, em sentido macro, ser repensados enquanto categorização de contraculturas, uma vez que propiciaram no seu escopo produções consideradas alternativas e/ou *underground*, com características diferentes de seu contexto de emergência. E mesmo que categorizados como contraculturas, entende-se a necessidade de destacar as suas especificidades, de modo a evitar a sua utilização como um contínuo permanente e deste modo desconsiderar as suas rupturas e mudanças de posturas e sensibilidades de pensamento sobre o mundo e os temas que cercaram as definições de contracultura nas décadas de 1950/60.

Estudos mais aprofundados sobre as mudanças nas noções de contracultura no decorrer das décadas podem ser verificados, e para este trabalho, procura-se compreender como a ideia de contracultura da metade do século XX encontra diferenças de visões de mundo em algumas produções e difusões de histórias em quadrinhos no Brasil da década de 1980, embora, nestes contextos diferentes, o termo contracultura, alternativo e *underground* continuem sendo usados no mesmo sentido. A ideia é demonstrar que, embora o conceito de contracultura possua uma linhagem mais ampla, as suas especificidades e o seu interior marcado por produções também alternativas e *underground* é caracterizado por outros elementos que não apenas a rebeldia juve-

nil que acreditou em um mundo melhor possível mediante novos valores que poderiam advir de transgressões experimentais, e sim por um contexto de descrença e pessimismo pautados por uma diferente percepção de mundo.

Assim sendo, trazendo o recorte para o Brasil da década de 1980, e com base no que se compreendeu como contracultura e alternativo/*underground*, vale-se da análise como fonte de alguns aspectos da Revista *A.F.F.F* que exemplificam e sustentam o argumento deste trabalho.

Sensibilidades niilistas⁶ e estéticas do grotesco⁷ em trechos das Revistas *Animal*, *Feio*, *Forte e Formal*

Entre 1955 e 1962, pode-se considerar que a contracultura foi marcada sobretudo por formas de rebeldia comportamental. De 1962 até o final da década de 1970, passa a assumir contornos mais autoconscientes e radicais, expressos em práticas de rebeldia, sociabilidades específicas e produções culturais articuladas de modo mais sistemático. Nas décadas de 1980 e 1990, segundo Napolitano, “a contracultura histórica se disseminou por várias regiões do mundo e por estratos sociais e grupos para além das classes médias brancas dos países centrais do mundo capitalista que lhe deram origem” (NAPOLITANO, 2023, p. 11).

Para além dessa periodização proposta pelo autor, considera-se que, na década de 1980, a noção de contracultura,

6. Sobre Niilismo, vale-se das conceitualizações de Percoraro (2007) e Volpi (2009), ambos referenciados ao final do texto.

7. Sobre estética do grotesco, vale-se das conceitualizações de Baltrusaitis (1999), Kaiser (2003) e Sodré (2002).

em função de seu contexto histórico específico, propiciou o surgimento de novas sensibilidades, perceptíveis nas experiências vividas no interior do então consolidado sistema econômico neoliberal. Essas sensibilidades podem ser observadas em diferentes campos culturais, como a moda, a literatura e a música, inclusive com o surgimento de variações do *heavy metal*, como o *thrash* e o *death metal*, bem como no movimento punk e pós-punk, que se constituíram como espaços relevantes de manifestações anti-establishment.

No caso brasileiro, e em muitos contextos latino-americanos, somam-se a esse quadro as experiências atravessadas por regimes autoritários ditatoriais, cujas rupturas e permanências também atuaram como fatores centrais para a conformação de novas percepções e formas de expressão sensível no interior das práticas contraculturais.

É nesse espaço social, cultural e político que foram produzidas, pela VHD Difusion, as 22 edições da revista *A.F.F.F.*, além de 8 edições especiais (*Grandes Aventuras Animal*) e 2 edições extras (*Coleção Animal*). A revista reuniu um conjunto de histórias em quadrinhos que se enquadram no campo alternativo e underground, na medida em que apresentam características associadas a esses conceitos no âmbito dos quadrinhos, articuladas, porém, a novas percepções sensíveis do mundo. A principal diferença em relação a produções contraculturais de períodos anteriores pode ser identificada na recorrência de estéticas do grotesco associadas a uma postura e a uma percepção niilista da realidade.

Como já indicado, somam-se, ao todo, 33 publicações da revista *A.F.F.F.*. Em outra ocasião, a partir de pesquisas em desenvolvimento, pretende-se apresentar esse panorama de modo mais amplo, contemplando o conjunto das edições publicadas e oferecendo análises mais detalhadas de cada

uma delas. Para os fins deste texto, o recorte concentra-se nas quatro primeiras edições da revista, a partir da seleção de trechos de histórias em quadrinhos extraídos de cada um dos quatro números iniciais.

Em um primeiro momento, apresentam-se manifestações de sensibilidades niilistas e de estéticas do grotesco conforme publicadas nas páginas da revista. Em seguida, desenvolvem-se reflexões acerca dessas sensibilidades e estéticas, tomando como base os trechos selecionados.

A primeira edição da revista *A.F.F.F.*, publicada em 1988, apresenta já em suas páginas iniciais a história em quadrinhos “*So Long*”, de autoria de Mathias Schultheiss. Trata-se de uma narrativa que mobiliza uma sensibilidade niilista, perceptível na construção de personagens destituídos de propósito ou de objetivos mais amplos de vida, como se observa nas passagens analisadas a seguir:

Figura 1: Revista *Animal, Feio, Forte e Formal* nº 1
(SCHULTHEISS, 1988, p. 10)



A sensibilidade niilista abordada nesta passagem diz respeito a evidência da transitoriedade e da falta de propósitos intrínsecos da existência humana, uma vez que a constatação de que todas as pessoas, sem exceção, eventualmente morrerem (“partem”) reforça a ideia niilista de que a existência in-

dividual é finita e, em um nível cósmico, insignificante. Não há um destino ou propósito eterno; há apenas o fim.

Também na edição número 1, temos uma outra passagem que demonstra esta sensibilidade niilista, por meio de uma tirinha denominada “Inferno”, publicada pelo editor chefe da revista, Rogério de Campos, no fanzine MAU, que era disponibilizado no interior da revista:

Figura 2: Revista Animal, Feio, Forte e Formal nº 1. (CAMPOS, 1988, Fanzine MAU)



Neste recorte percebe-se uma sensibilidade niilista por meio de um pessimismo existencial caracterizado pela futilidade da expressão humana e da busca pela originalidade, levando a uma descrença na possibilidade de comunicação e transmissão de conhecimento ou de verdades a serem seguidas, causando uma sensação de exaustão temática.

Ainda na primeira edição, temos este anúncio de “Ranxerox”, história em quadrinhos de autoria de Stefano Tamburini e Tonino Liberatore:

Figura 3: Revista Animal, Feio, Forte e Formal nº 1. (TAMBURINI, LIBERATORE, 1988, p. 59)



Neste recorte, a ideia de que “não há futuro” expressa uma sensibilidade niilista segundo a qual inexistente um objetivo final ou um destino predeterminado para a humanidade ou para o universo. Na ausência de um propósito inerente, a noção de “futuro” como progressão significativa em direção a um fim se desfaz. A crença em um porvir promissor, muitas vezes ancorada em ideais religiosos ou em narrativas de progresso, perde sustentação, produzindo a percepção de que não há um futuro capaz de corrigir o presente ou conferir sentido à existência.

Observa-se, ainda, a presença de uma estética do grotesco, caracterizada pelo estilo visual hiper-realista e minucioso dos artistas, que expõem sem mediações cenas chocantes e a degradação moral do universo narrativo, assim como temas considerados perturbadores no roteiro. Nessa obra, o grotesco manifesta-se por meio de imagens de um mundo pós-apocalíptico, futurista e decadente, marcado por violência explícita, pedofilia, sexo, nudez, niilismo e consumo de drogas.

Na segunda edição da revista, igualmente publicada em 1988, encontra-se uma passagem do autor Bill Griffith, intitulada “Zippy”, a partir da qual é possível observar:

Figura 4: Revista Animal, Feio, Forte e Formal nº2 (GRIFFITH, 1988, Fanzine MAU)



Por meio da sensibilidade niilista, onde não há um “ponto de vista” que confira um fim ou propósito à existência, a realidade pode parecer caótica, arbitrária e ameaçadora. A falta de uma ordem subjacente pode alimentar a sensação de que se está à mercê de forças aleatórias e paranoicas. A referência a paranoia como condição humana pode ser compreendida como uma resposta à desorientação existencial causada pelo niilismo, onde a ausência de sentido e a perda de valores absolutos transformam o mundo em um lugar incerto e hostil.

E a segunda edição traz este trecho da história em quadrinho “Edmundo, o Porco” de autoria de Jean-Marc Rochette e Martim Veyron, que nos apresenta essa seguinte passagem:

Figura 5: Revista *Animal, Feio, Forte e Formal* nº2 (ROCHETTE, VEYRON, 1988, p. 59)



Neste trecho, pode-se pressupor que a questão de um futuro indefinido é secundária para o niilismo, uma vez que mesmo que o futuro seja determinado ou livre, ele não tem um significado ou valor inerente. No entanto, a visão de aceitação do que já está posto, sem reação ou revolta, é bem ilustradora do argumento central que está sendo desenvolvido neste trabalho. Além disso, a estética do grotesco com frequência aborda aspectos entre o humano e o animal, o belo e o feio, o cômico e o aterrorizante. O porco é um veículo particularmente potente para essa estética, sobretudo, devido a imagem comum que se tem do porco associado à “sujeira” e impureza.

Na terceira edição, essa passagem de Antônio Segura e Jordi Bernet na história em quadrinhos “Kraken” também é ilustrativa:

Figura 6: Revista *Animal, Feio, Forte e Formal* nº3 (SEGURA, BERNET, 1988, p. 23)



Há nesse excerto uma correlação com uma sensibilidade niilista no sentido de sustentação de que os conceitos de bem e mal são vazios de qualquer valor ou significado objetivo. A sensibilidade niilista demonstrada neste trecho sugere que o bem e o mal correspondem a conceitos humanos sem base na realidade objetiva, resultando em um enjoo que provoca náusea.

E no mesmo terceiro volume da revista nos deparamos com este trecho:

Figura 7: Revista *Animal, Feio, Forte e Formal* nº3 (Informe Publicitário, 1988, p. 40)



A percepção da realidade como um pesadelo pode ser uma manifestação do niilismo em sua forma passiva, onde a ausência de valor absoluto e propósito intrínseco gera desespero. Também se percebe neste trecho a estética do grotesco como um elemento chave na representação da realidade como pesadelo, pois subverte a noção de beleza midiática para expor as facetas ocultas, disformes e irracionais da existência humana. Ela cria uma realidade distorcida, onde a figura humana se torna estranha e ameaçadora.

Por sua vez, Enrique Sanchez Abuli e Jordi Bernet, na história em quadrinhos “História Negra” ilustram essa mensagem na revista de número 4, onde se verifica o que se segue:

Figura 8: Revista *Animal, Feio, Forte e Formal* nº4 (ABULL, BERNET, 1989, p. 15)



Este trecho sugere uma sensibilidade niilista pautada na impotência diante da imensidão do mundo, o que pode ser um ponto de partida para reflexões niilistas sobre a ausência de um fundamento ou sentido para a existência humana.

Por fim, Fernando Gonsales também está neste rol de linhagem por meio de seu personagem Niquel Náusea, onde no fanzine *MAU* podemos verificar o que segue:

Figura 9: Revista *Animal, Feio, Forte e Formal* nº4 (GONSALES, 1989, Fanzine *MAU*)



A sensação niilista é caracterizada pela expressão “está sempre uma droga”, que pode ser compreendida como uma sensação de niilismo passivo ou, mais precisamente, de uma manifestação de pessimismo que é uma manifestação comum da sensibilidade niilista.

A contracultura sem paz e amor

A partir da análise dos trechos selecionados, em diálogo com a noção de contracultura tal como formulada neste trabalho, observa-se que essas passagens, consideradas em conjunto, apresentam traços recorrentes de niilismo e de estética do grotesco. Esses elementos permitem identificar a existência de um determinado tom nas histórias em quadrinhos que circularam nas quatro primeiras edições da revista *A.F.F.F.*. Caso a análise abrangesse a totalidade dos números publicados, os exemplos tenderiam a ser ainda mais numerosos, uma vez que sensibilidades semelhantes atravessam todas as edições da revista, inclusive diversas histórias presentes nos próprios números aqui selecionados.

Diante disso, sustenta-se que se torna problemático o uso recorrente do termo contracultura, associado de forma indistinta às noções de alternativo e underground, para designar qualquer produção em histórias em quadrinhos que se situe fora do circuito do mainstream e das grandes tiragens. A circulação ampliada, por si só, não invalida o caráter alternativo de uma produção, e a existência de quadrinhos alternativos com alcance significativo é empiricamente verificável. Contudo, esse não é o eixo central da crítica proposta.

O problema reside menos na dimensão quantitativa da circulação e mais na naturalização de uma linhagem única que definiria o contracultural apenas pela oposição ao mercado hegemônico. Defende-se, neste texto, que esse critério é insuficiente. A própria história do conceito de contracultura, quando articulada às histórias em quadrinhos, revela variações sensíveis e deslocamentos de sentido que podem tornar seu uso impreciso. Como indicam as análises dos

trechos da revista *A.F.F.F.* mobilizados como fonte, a experiência estética e afetiva ali expressa distancia-se de modo significativo das formulações teóricas associadas ao contexto de emergência do conceito.

Nesse deslocamento, a estética assume outros contornos, articulando-se a formas específicas do grotesco, marcadas, entre outros aspectos, pela presença reiterada de violência, muitas vezes desprovida de finalidade moral ou política, em contraste com as transgressões culturais associadas às décadas de 1950 e 1960. O niilismo que atravessa de maneira consistente as páginas da revista *A.F.F.F.* contrasta com as posturas juvenis de meados do século XX, orientadas pela rejeição aos costumes convencionais e à autoridade tradicional, mas ancoradas na expectativa de transformação social e individual, sustentada por ideais como paz, amor, liberdade e justiça social, articulados à recusa da violência e à defesa de formas pacíficas de resolução de conflitos.

A expressão “Faça amor, não faça guerra” encontra pouco ou nenhum eco em uma produção alternativa e underground que circulou, a partir de São Paulo, em algumas cidades brasileiras, como evidenciam os trechos destacados neste trabalho, nos quais o vazio, a desorientação e a ausência de horizontes de sentido parecem constituir a tonalidade dominante.

Referências

Animal, Feio, Forte e Formal. VHD Difusion. São Paulo, 1988 – 1991, v. 1-22.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 1. Memória e História. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985. p. 296-332.

BALTRUŠAITIS, Jurgis. **Aberrações**: ensaio sobre a lenda das formas. Tradução de Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança**: cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004.

DOS SANTOS, Roberto Elísio, **A renovação das histórias em quadrinho nas publicações alternativas brasileiras da década de 1980**. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, setembro de 2011.

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

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **Juventude e contracultura**. São Paulo: Contexto, 2023.

PESSOA, Alberto Ricardo. **A linguagem das histórias em quadrinhos**: definições, elementos e gêneros. João Pessoa: Editora da UFPB, 2016.

PECORARO, Rossano. **Nihilismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é Contracultura**. 1992.

PEREIRA, Priscila. Prefácio. CALLARI, Victor; RODRIGUES, Márcio dos Santos (Orgs). **História e Quadrinhos**: Contribuições ao ensino e à pesquisa. Belo Horizonte: Letramento, 2021, p. 12-15.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Tradução de Donaldson M. Garschagen. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

SCOLARI, Carlos A. **Historietas para sobrevivientes**: comic y cultura de masas em los años 80. Buenos Aires: Colihue, 1999.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

VERGUEIRO, Valdomiro. **Pesquisa Acadêmica em Histórias em Quadrinhos**. São Paulo: Criativo, 2017.

VOLPI, Franco. **O Nilismo**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

O Corpo das Mulheres e o Trabalho Feminino no Curta *Swing Shift Cinderella* (1945)

Paula de Castro Broda¹

Introdução

A participação das mulheres na mobilização interna dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial foi resultado de muitas disputas e debates sociais, políticos e até mesmo morais. O envio de tantos soldados para o conflito gerou a necessidade de empregar minorias nas indústrias e setores de serviço para garantir que a produção não fosse prejudicada. No caso das mulheres, foi necessário um esforço conjunto de industriais e governo na produção de propaganda que buscava não somente inserir essa parcela da população nos esforços de guerra, mas também convencer mães e filhas de que sair de casa era necessário e patriótico. Por essa razão, Hollywood também se lançou na missão de conquistar a confiança delas. Para tanto, diversas produções do período procuravam explicar e reforçar a necessidade da presença ativa das cidadãs naquele novo cotidiano. Assim, este artigo busca explorar e discutir como a atuação e a presença da mulher no momento final da guerra são representadas no curta *Swing Shift Cinderella*, de 1945.

1. Doutoranda em História Social pelo PPGH da USP. E-mail: paulabroda@gmail.com.

De acordo com o professor de cinema Michael Renov, houve uma grande mudança nas imagens populares, veiculadas principalmente em longas metragens, sobre as mulheres durante os anos de guerra. Tais representações produzidas para o consumo das massas estavam fundamentadas em papéis de gênero e “enraizados em crenças de que a cultura divide funções e posições apropriadas para homens e mulheres” (RENOV, 1988, p. 33). Por esse motivo, mudar essa percepção e convencer as próprias mulheres a aderirem ao trabalho remunerado foi um processo baseado em grande quantidade de propagandas publicitárias que glamourizavam o trabalho fora de casa. Apesar de voltadas às mulheres, não existiu praticamente nenhuma participação feminina na produção dessas campanhas (RENOV, 1988, p. 36).

Até então, sobretudo no período entre guerras, a imagem pública da mulher vinculava-se aos papéis de mãe e esposa e ao espaço doméstico. O trabalho remunerado feminino era entendido como fase provisória entre a infância e o casamento, visto como ocupação temporária enquanto a jovem permanecia solteira. Em diversos setores, o emprego de mulheres já encontrava impedimentos legais na década de 1930, o que restringiu trajetórias profissionais e facilitou políticas de dispensa seletiva. O Economy Act de 1933, por exemplo, proibiu o emprego no governo de dois membros da mesma família, medida que produziu discriminação sexual direta, porque “a mulher – filha ou esposa – era invariavelmente o membro dispensável”. Tal lei forçou a aposentadoria prematura de numerosas trabalhadoras do setor público e estimulou tentativas de restringir o emprego de mulheres casadas para enfrentar o desemprego crescente (RENOV, 1988, p. 34-35). A lógica dessas dispensas logo se estendeu ao setor privado, resultando em contingente elevado de mu-

lheres desempregadas. Ainda assim, a exclusão foi justificada por papéis de gênero rígidos, que apresentavam a mulher como responsável por cuidar e sustentar os homens da família e ocultavam o caráter desigual do processo, negando às trabalhadoras o reconhecimento como sujeitos de direitos.

Com a guerra e a necessidade do aumento de força de trabalho nas fábricas, o governo estadunidense percebeu que era preciso mudar tal pensamento social. Nesse sentido, o *Office of War Information*² teve grande participação no recrutamento feminino: saturação do público via imprensa, rádio, filmes, discursos públicos, propagandas em jornais, endosso de lideranças de organizações femininas nos esforços do governo (incluindo capas de revistas que davam destaque a mulheres trabalhando, com direito a competição e exibição pública dessas capas no Museu de Arte Moderna em Nova York, em setembro de 1942). O esforço acabou dando certo e milhares de postos de trabalho eram abertos por mês para mulheres entre 1942 e 1943 (RENOV, 1988, p. 38).

Os estúdios de Hollywood tinham a mesma missão: transformar a imagem da mulher que trabalhava de ambiciosa, trapaceira e vingativa (comum até o final da década de 1930), para a trabalhadora esforçada, capaz, patriota e, acima de tudo, *bela*. Como dito, a glamorização do trabalho foi comum no período, reforçando nas personagens femininas sua preocupação com a beleza. A ideia era mostrar que, embora o trabalho fosse árduo, era possível continuar bonita.

2. Órgão governamental que funcionou entre 1942 e 1945, criado para formular e divulgar informações e propaganda ao longo da guerra. Operava interna e externamente por meio de transmissões de rádio, filmes, jornais, entre outros meios de comunicação. Sobre o órgão, cf.: WINKLER, Allan. *The politics of Propaganda: The Office of War Information (1942-1945)*. New Haven: Yale University Press, 1978; BLACK, Gregory D.; KOPPES, Clayton R. *Hollywood goes to war: how politics, profits, and propaganda shaped World War II movies*. Berkeley: University of California Press, 1990.

O *Bureau of Motion Pictures*³ estava atento tanto ao que a mulher significou para os esforços da guerra, como para o que a guerra significou para mulheres. O órgão pressionou os estúdios para mostrar nos filmes mulheres tomando os espaços dos homens nos trabalhos e colocando as crianças em creches. Isso era endossado pelas próprias analistas femininas do *Bureau*, que diziam que as mulheres estadunidenses “estavam encontrando uma nova expressão nos trabalhos em que elas estavam assumindo, e que as mulheres não iam retornar em massa para a cozinha no final da guerra” (BLACK; KOPPES, 1990, p. 145). Deste modo, elas estariam preparadas para uma ampla oportunidade de emprego com pagamento igualitário e, por isso, o *Bureau of Motion Pictures* apressou Hollywood para encontrar maneiras de interpretar esses novos papéis para o público em suas produções.

Os estúdios até poderiam colocar uma soldadora em determinadas cenas, mas isso ainda seria pouco perante a nova expressão das mulheres e, portanto, representava um desafio para diretores e produtores repensarem os lugares da mulher e da família. Mesmo durante a guerra, ainda havia muita dificuldade de apresentar nas películas as mulheres como independentes e donas de suas vidas. Embora muitas sejam mostradas como esforçadas, dispostas aos sacrifícios de guerra e aptas para os trabalhos dos homens, raramente elas possuíam bons diálogos sobre as questões da guerra. Esses ficavam reservados aos homens (BLACK; KOPPES, 1990, p. 166-167).

3. Divisão do *Office of War Information* que trabalhava diretamente com Hollywood na produção de filmes que mobilizassem a população em prol dos esforços de guerra e mantivessem a moral dos soldados alta. Sobre esse órgão, cf.: MYERS, James M. *The Bureau of Motion Pictures and its influence on film content during World War II: the reasons for its failure*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1998.

Nas animações há uma diferença que impacta diretamente na forma como roteiros e personagens são construídos: aqui não há a preocupação de ter que lidar diretamente com a morte dos soldados aliados. Na verdade, isso raramente era citado nos desenhos. Assim, o clichê utilizado por muitos filmes para exaltar a transformação da mulher forte e trabalhadora, porém doce e guerreira, que continua criando sua família sozinha após a morte do pai ou marido, não existia nos desenhos. Elas eram idealizadas, mas com uma carga dramática bem menos intensa. No entanto, isso não significa dizer que as mulheres em 2D eram alheias ao que acontecia no período – ao contrário, também fizeram parte dos esforços de guerra, representando as mulheres reais que conciliavam suas tarefas do cotidiano com o dever patriótico. Mesmo assim, até mesmo no mundo dos desenhos animados, as mulheres eram invariavelmente questionadas sobre sua capacidade, ou apresentadas como um belo troféu a ser conquistado pelos homens.

Swing Shift Cinderella e o desenho animado

Antes de continuarmos nossa análise, é preciso falar sobre o cinema de animação. Este não pode ser entendido apenas como um subgênero do Cinema, mas é, antes, um conjunto de técnicas que possibilitam a realização da obra final das mais variadas formas, dependendo do objetivo final de seus realizadores. Para o animador e diretor britânico John Halas, a animação é uma técnica de comunicação visual que permite “clarificar o complexo, revelar o invisível, ensinar rápida e concisamente” (HALAS, 1976, p. 10). Já para

o historiador de cinema Sébastien Denis, além de ser um conjunto de técnicas, a animação é um importante meio de expressão de seus criadores, de quem são exigidos domínio total de todo processo de produção – desde a estruturação de roteiros até a forma pela qual cada movimento, quadro a quadro, será criado para dar vida ao universo que se pretende construir. Nesse sentido, o ato de animar, muito antes de ser um momento de magia, revela um esforço intelectual e racional, em que cada movimento é pensado para existir. Ainda assim, seu grande apelo popular, sua liberdade técnica e criativa para produzir obras de quaisquer gêneros (terror, histórico, documentário, romance, etc.) fizeram a animação conquistar um reconhecimento importante, tanto como *cinema*, quanto como *arte* (DENIS, 2010, p. 8, grifo nosso).

Neste artigo, utilizaremos as definições de desenho animado propostas por dois autores. Para Sébastien Denis, o desenho animado é, “tal como o *Western*, um gênero tipicamente americano” (2010, p. 115). Nesse sentido, ainda que a animação não seja um gênero do cinema, o desenho animado pode ser entendido como tal. Entre suas características estão a presença da caricatura, do absurdo e do *nonsense* (não necessariamente voltado ao humor), das piadas (*gags*) recorrentes (e que já são conhecidas e esperadas por sua audiência), além da presença de personagens fora da norma (que não respeitam leis da física, estendem-se ou achatam-se, desafiam a gravidade, entre outras ações que ocorrem sem prejuízos ou danos permanentes à sua saúde).

Paul Wells, em consonância com a definição anterior, classifica o desenho animado do mesmo modo, pontuando que assim como o já mencionado *Western*, o *Jazz* e os musicais da *Broadway*, é um gênero indiscutivelmente estadunidense. Para o autor, o desenho animado se apropriou

e incorporou diversas formas narrativas, bem como outras formas de arte. Nesse sentido, o desenho animado é, por natureza, inclusivo, ainda que “a animação nos Estados Unidos tem sido caracterizada pelo desejo de expressar a diferença e a alteridade” e “uma das poucas grandes formas de arte que conseguiram ampliar seu público à medida que experimentavam e cresciam” (WELLS, 2002, p. 1).

Essa “habilidade” da animação para traduzir assuntos complexos ou, ainda, discutir por meio do humor e da emoção, assuntos que estejam na pauta do dia foi amplamente utilizada pelos estúdios hollywoodianos ao longo da Segunda Guerra Mundial. Fosse para transformar a opinião pública em favorável à entrada do país no conflito, ou para entreter e para informar, entre 1939 e 1945 foram produzidos mais de 500 curtas-metragens comerciais, além de outros tantos voltados à educação e ao treinamento militar dos soldados que eram convocados (SHULL; WILT, 2004, p. 3). É nesse contexto que o curta *Swing Shift Cinderella* foi produzido, dialogando com seu público sobre a presença da mulher nos esforços de guerra, ao mesmo tempo em que incorpora contradições, que serão abordadas adiante. Por meio da análise, perceberemos que, como toda obra de sua época, a animação não está apartada de seu contexto sociopolítico.

Swing Shift Cinderella foi dirigido por Tex Avery, importante nome do período da chamada Era de Ouro das animações estadunidenses⁴. O diretor foi um dos responsáveis por

4. O período conhecido como “Era de Ouro” compreende o final da década de 1920, com o início do uso do som nas animações, ao início dos anos 1950, quando as animações foram perdendo espaço no cinema para televisão, o que acarretou perda de qualidade técnica (as chamadas animações limitadas, em que os cenários tendem a ser estáticos, sem muitos detalhes, e as personagens mexem apenas boca e membros para dar sensação de movimento). Foi o momento de nascimento de personagens famosos (como Mickey, Donald, Pernalonga, Patolino, Pica-pau, Tom e Jerry), que não

romper com a estética e a fórmula estabelecida até então por Walt Disney, que apostava em personagens inocentes, gentis, harmônicos com a natureza, sempre opondo claramente o bem contra o mal. Avery, por sua vez, quebra com tais paradigmas ao apresentar personagens insanas, bem menos maniqueístas e que agiam a todo momento pelo duplo sentido, com a consciência de que são desenhos animados (DENIS, 2010, p. 121-122). Segundo Paul Wells, Tex Avery radicalizou ao entender que as animações poderiam ser um entretenimento para adultos. Para o animador, crianças poderiam apreciar humor físico e pastelão, mas adultos exigiriam uma abordagem mais sofisticada e consciente, lidando com temas mais maduros (WELLS, 1998, p. 140). Como veremos, dentre os temas abordados em sua obra, está o uso do sexo e da sexualidade como forma de provocar o riso, mobilizando conexões diretas com os sentimentos e as identidades sexuais dos espectadores.

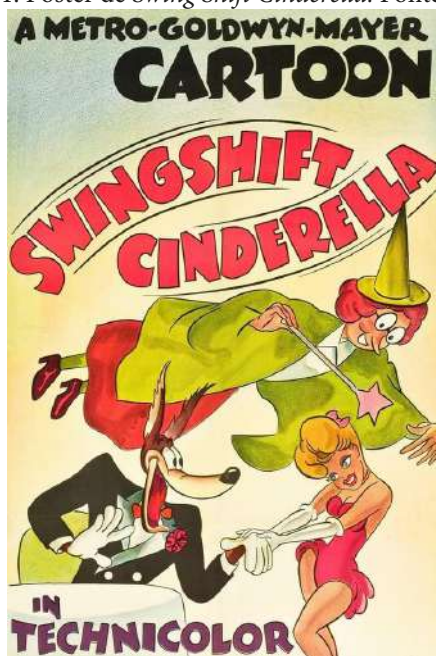
Objetificação e sexualização dos corpos femininos

Quem já assistiu um desenho animado antigo provavelmente já se deparou com uma situação “clássica”: a mocinha que é perseguida incessantemente por um homem, muitas vezes representado na figura do Lobo Mau, que não cessa suas investidas até conseguir um beijo da garota. Em muitas animações da década de 1940, não é raro ver homens (ou lobos) assediando mulheres. Além desse “clichê”, nos desenhos voltados para assuntos relacionados à guerra, a presen-

apenas se tornaram muito populares, como também influenciaram moda, comportamentos e modos de falar. Sobre essas questões, cf.: BENDAZZI, Giannalberto. *Animation a World History - Vol 1: Foundations - the Golden Age*. Burlington: Focal Press, 2015.

ça de mulheres, quando existia, era tanto exaltada, como tratada como um problema: as trabalhadoras eram uma ajuda fundamental para a vitória do país naquele momento, mas, ao mesmo tempo, causavam distrações e desviavam homens de suas funções. Paradoxalmente, é possível perceber nessas próprias obras que, enquanto as trabalhadoras procuram executar seu trabalho com dedicação e foco, os homens também as atrapalham, frequentemente as constrangendo com ações, gestos ou palavras. O que parece ser um aspecto humorístico, em última instância, demonstra a dualidade na qual elas eram representadas nas obras hollywoodianas.

Figura 1: Pôster de *Swing Shift Cinderella*. Fonte: IMDB



Swing Shift Cinderella trata exatamente da temática da mulher que tem uma dupla (ou, no caso de Cinderella, tri-

pla) jornada – tem suas atividades domésticas diárias, mas também sai de casa para trabalhar, às vezes em mais de um estabelecimento e em turnos diferentes. O curta inicia-se com uma característica marcante de Avery: Chapeuzinho Vermelho aparece correndo, pois estava sendo perseguida pelo Lobo Mau. Ambos sabem que são personagens e que estão “atuando” em um desenho animado. Ao perceberem que o título do desenho era sobre Cinderella, o animal expulsa a menina da tela, troca de roupa e se apresenta ao público elegantemente, vestindo um terno e uma gravata-borboleta. Em seguida, toma um táxi – e aqui já percebemos a primeira referência, ainda que sutil, ao conflito vivido: quem dirige o taxi é uma mulher, algo comum na época – até a pensão (ou hotel) onde trabalha a protagonista. Não fica claro se ela é apenas uma funcionária ou a dona do comércio, mas percebemos que é a responsável por manter o ambiente funcionando. Cinderella, por sua vez, é extremamente sensual (visualmente parecida com Katharine Hepburn, embora seu modo de falar remeta também à Bette Davis, atrizes muito famosas no período). Ao atender a porta, o Lobo demonstra excitação a partir de metáforas corporais, como olhos saltando, seu corpo se esticando, seu rosto ficando muito vermelho e soltando fumaça, como se queimasse, novamente uma característica da obra do diretor.

A perseguição então começa: ela o repele utilizando a porta, depois o atinge na cabeça com uma frigideira e, por fim, chama a Fada Madrinha para reclamar do importunador que a atrasa para um compromisso. Ao saber que o Lobo está na casa, a idosa se empolga e corre para o local, não para ajudar Cinderella, mas sim para também persegui-lo. Logo, com sua magia, a mulher dá a Cinderella um vestido vermelho justo, arruma seu cabelo e transforma uma abóbora

em carro, alertando-a de que deve retornar até a meia-noite. A jovem sai em disparada, dirigindo o carro-abóbora. A Fada Madrinha, por sua vez, se arruma e veste o Lobo para uma noite romântica, mas ele rouba a varinha, transforma a banheira em outro automóvel e foge atrás de Cinderella, seguido pela mulher mais velha em sua lambreta, que possui um selo A na lataria, símbolo que indicava o racionamento de combustível no período.

Cinderella dirige até um clube noturno, onde descobrimos que o compromisso da jovem era, na verdade, uma apresentação musical. Ela surge vestindo um collant branco, sapateando e cantando a música “*Oh, Wolfie, Oh!*”⁵. O Lobo tenta atacá-la inúmeras vezes durante a apresentação, mas é contido pela Fada Madrinha. Quando o relógio marca meia-noite, Cinderella interrompe a performance, e corre para casa. Em segundos, ela entra e retorna, dessa vez vestindo um uniforme fabril e salto alto, segurando uma caixa de ferramentas e máscara de proteção para soldadores. No mesmo instante, um ônibus estaciona em sua porta. Percebemos que é o transporte para operários da fábrica de aviões Lockweed (referência paródica à *Lockheed Corporation*) que trabalham no turno da madrugada. Assim, descobrimos que a razão pela qual Cinderella deveria retornar no horário combinado não era sobre o tempo limite de duração da magia, mas porque se atrasaria para seu segundo trabalho. Ela se senta no banco, arruma seu cabelo e a maquiagem, suspirando aliviada por finalmente ter se livrado do incômodo causado pelo Lobo Mau. No entanto, um coro de vozes masculinas a assusta, e ela olha para trás. Vemos, então, um grande gru-

5. A música cantada por Cinderella é uma paródia de “*Oh, Johnny, Oh!*”, canção de 1917 com composição de Abe Olman e letras de Ed Rose. Em 1939, Bonnie Baker gravou sua versão da música, que fez enorme sucesso. No mesmo ano, as irmãs Andrews também fizeram uma versão da canção.

po de Lobos Maus, que a cercam uivando, excitados com a presença de Cinderella. Eles dizem: “Isso é o que você pensa” (finalmente estar longe do Lobo). É o fim do desenho.

Lançado e distribuído pela MGM em 1945, *Swing Shift Cinderella* dialoga diretamente com produções anteriores de Tex Avery, como *Little Red Walking Hood* (1937) e *Cinderella Meets Fella* (1938), realizadas durante sua passagem pela Warner Bros., e mantém continuidade com *Red Hot Riding Hood* (1943), já no período da MGM. O curta integra um conjunto coerente de releituras de contos de fadas desenvolvido pelo diretor, marcado pela desmontagem sistemática dos papéis tradicionais atribuídos aos personagens. Em *Swing Shift Cinderella*, esse procedimento se manifesta na perseguição entre o Lobo e Cinderella, seguida pela inversão da lógica narrativa quando a Fada Madrinha assume o papel de agente ativo da caça. Paul Wells observa que a inventividade contínua de Avery redefiniu parâmetros do desenho animado ao ampliar seus recursos expressivos e narrativos. O uso intensivo de gags e trocadilhos visuais, muitas vezes baseados no absurdo, estabelece uma relação direta com um público adulto e se distancia dos modelos narrativos consolidados por Walt Disney. Segundo Wells, esse conjunto de estratégias leva a animação a interrogar seus próprios limites formais, expondo padrões de comportamento humano por meio de personagens inseridos em contextos instáveis e imprevisíveis (WELLS, 1998, p. 140–141).

É nesse sentido que entendemos por que e como Cinderella sai de sua pensão e vai trabalhar tanto cantora num clube, quanto como operária em uma fábrica. O contexto instável – o conflito real, que exigia mobilização, e o do desenho – permite que a personagem transite entre as funções, causando surpresa e reconhecimento no público, que estava

acostumado a ver mulheres saindo de casa para trabalhar (inclusive em turnos noturnos), mas não espera que uma das ocupações da personagem seja o entretenimento (representado de maneira marcadamente sensual).

Ainda de acordo com Wells, os personagens “cansam” de atuar em/brincar de seus papéis tradicionais em contos de fadas e reencenam a história em lugares não convencionais (como no caso da boate). Percebemos, assim, que Cinderella é plenamente consciente de sua sexualidade e de suas responsabilidades. A Fada Madrinha, por sua vez, continua atuando como a conselheira e responsável pela magia que afeta a vida de sua protegida, mas ao mesmo tempo é sexualmente voraz e age para saciar sua vontade. Já o Lobo fica dividido entre o desejo por Cinderella que o move e a perseguição implacável da mulher idosa. Wells entende essas reformulações de papéis e identidades como a maneira em que Avery encontrou para ignorar normas sociais e culturais, etiquetas e hierarquias vigentes naquela sociedade, permitindo que os personagens atuem sem as amarras dessas convenções e, assim, possam agir livremente dentro da história. O historiador continua:

essa libertação não apenas redefine aspectos de status e poder, mas privilegia os impulsos psicológicos, emocionais e físicos – frequentemente mal representados ou reprimidos no âmbito “social”. Avery permite que seus personagens se entreguem livremente a seus apetites e motivações irracionais e, assim, revela as obsessões mais profundas, os instintos mais primitivos e os aspectos mais embrionários da condição humana. (WELLS, 1998, p. 146–147)

No entanto, ao trazer os instintos primitivos à toa, Avery acaba por permear a obra toda com um forte tom

sexista em busca do humor: Cinderella é assediada e perseguida por um Lobo sedutor e desagradável, que invade sua casa e tenta agarrá-la à força. Ao acreditar estar livre para cumprir seu terceiro trabalho – um compromisso com a pátria – descobre-se cercada por novos assediadores. Assim, é possível dizer que o diretor utiliza do sexo para promover a comédia e falar sobre desejos humanos subvertendo os contos de fada. Mas, ao sexualizar o corpo de Cinderella, ele também está informando tanto que o corpo feminino considerado belo (isto é, que está dentro do padrão estético) é público, como também sugere uma crítica irônica aos esforços de guerra, ao implicar que a presença da mulher nas fábricas causa transtornos – já que os homens perdem o controle ao vê-la e, por consequência, haveria um desvio de foco e uma provável queda na produtividade. Além disso, Cinderella está constantemente se arrumando ou olhando no espelho, o que parece também ser uma mensagem ambígua: se, por um lado, Hollywood queria demonstrar que era possível ser bela e trabalhar em fábrica, a insistente preocupação da personagem com a aparência parece supérflua, acabando por culpabilizar a mulher por sua beleza e a consequente atração que causa nos homens.

Figura 2: Cinderella parte para seu trabalho no turno noturno na fábrica (min. 7:08).



Figura 3: Fada Madrinha com seu traje de “Miss Repulsiva” (min. 3:25)



Ao mesmo tempo, a Fada Madrinha é representada como uma mulher idosa e descontrolada diante da presença masculina, atacando o Lobo em busca de prazer, indicando que a sexualidade feminina era percebida como ameaçadora para os esforços de guerra e para a sociedade em sentido amplo, o que, na lógica do período, justificaria a repressão dessa sexualidade considerada “perigosa” e “doente”. No desenho, o corpo da Fada Madrinha é apresentado como “repulsivo” e, por isso, ela não teria qualquer direito à própria sexualidade, sendo enquadrada como louca e maníaca por sexo, enquanto o comportamento abusivo dos lobos é tratado como “normal” diante da presença de uma mulher bonita. Esse recurso pode ser entendido como uma piada quase literal, na qual características associadas ao animal, como força, condição predatória e temor recorrente nas histórias infantis, adquirem conotação sexual e transformam o Lobo em uma criatura orientada por seus desejos. Ele “caça” Cinderella para se satisfazer sexualmente de modo semelhante ao animal selvagem que persegue suas presas como forma de sobrevivência.

Assim, ainda no contexto de guerra, a hipótese proposta sustenta que, de forma indireta, por meio da sexualização da mulher, mesmo que Cinderella nunca corresponda às investidas do Lobo, suas ações performáticas, como cantar, sentar-se em seu colo e exibir-se durante o número musical, permitem interpretar que o diretor estabelece uma referência às Victory Girls, adolescentes e jovens que ofereciam aos soldados entretenimento, companhia e sexo em nome do patriotismo, com a finalidade de manter as tropas motivadas.

Convém lembrar que o sexo e o estupro foram amplamente utilizados pelas Forças Armadas como forma de incentivo aos soldados durante a guerra. Em um primeiro momento, diversas agências governamentais dos Estados Unidos formu-

laram políticas voltadas ao controle de doenças venéreas entre os soldados, sobretudo por meio da repressão da prostituição feminina. Para além da preocupação com a saúde dos recrutas, Hegarty aponta a existência de um discurso oficial de guerra que incluía planos para mobilizar a sexualidade feminina em apoio aos esforços de guerra (HEGARTY, 2008, p. 2). Desse modo, assim como a atitude lasciva do Lobo era normalizada, a valorização da sexualidade masculina militarizada reforçou a noção de que soldados “viris” poderiam procurar mulheres para sexo. No movimento inverso, a sexualidade feminina era entendida como ameaça aos esforços de guerra e à sociedade, o que reforçava a ideia de controle e repressão dessa sexualidade, como se observa no caso da Fada Madrinha. Por outro lado, o corpo de Cinderella, desejável ao olhar masculino, é apresentado como bem público e funciona como estímulo para os trabalhadores do turno noturno, mesmo quando a jovem rejeita investidas ou sequer cogita escolher quem pode tocá-lo. Por fim, segundo Hegarty,

Durante a segunda guerra, o corpo das mulheres foi nacionalizado e sua sexualidade militarizada: o trabalho das mulheres e seus corpos foram “convocados” pelo período. A convocação chamava homens para servir seu país, e mulheres, da mesma forma, recebiam suas ordens de serem patriotas e apoiar os esforços de guerra, em parte mantendo a moral dos militares. (HEGARTY, 2008, p. 7)

Conclusão

Diante da análise, percebemos que o *Swing Shift Cinderella* acabou por reforçar e valorizar a virilidade associada

à personalidade masculina, enquanto a livre sexualidade da mulher era associada ao perigo, ao grotesco e recriminada. No desenho animado, essa lógica se reflete na forma como os corpos femininos fora do padrão foram ridicularizados, enquanto o comportamento abusivo dos Lobos era considerado o esperado de um homem. O Lobo, representação de um predador impiedoso, que age por instintos, simboliza também o homem autorizado a agir de forma irracional diante da paixão despertada por uma mulher atraente. Ele inicia a história tentando passar uma imagem de galã educado, sem nunca esconder seu propósito único: conquistar Cinderella. No final, ao sentir-se provocado pela figura atraente, ignora as convenções sociais, fosse em local público ou privado, e age de maneira desvairada, deixando-se levar pelo desejo que o atravessa.

Desse modo, percebe-se que, apesar da tentativa do cinema de atenuar estereótipos negativos associados às mulheres durante a guerra, tais deslocamentos não se efetivaram de forma substantiva. Cinderella não aparece como traiçoeira ou vingativa, porém mantém uma atenção constante à própria aparência, mesmo quando cumpre seus compromissos e comparece ao turno noturno sem atrasos. Nesse quadro, é possível sustentar que as produções buscaram representar mulheres associadas à feminilidade convencional, e não a posições vinculadas ao feminismo. Em grande parte dos filmes e desenhos, glamour e beleza seguem como eixos centrais de construção das personagens, limitando a identidade feminina à esfera visual. A mulher surge, assim, como elemento de distração para os homens, o que coloca em tensão a ideia de produtividade nacional orientada para a vitória. No limite, mesmo nos momentos de exaltação, essas produções tendem

a fragilizar e a satirizar o esforço de guerra ao submeterem-no à lógica do humor.

Assim, esperamos que esta análise contribua para o debate sobre as representações femininas naquele período, evidenciando as contradições entre a valorização do trabalho da mulher e a permanência de estereótipos de gênero. Ao destacar o caso de *Swing Shift Cinderella*, buscamos demonstrar como a sociedade estadunidense mobilizada pela guerra projetou no corpo feminino tanto expectativas patrióticas quanto limitações sociais, revelando tensões fundamentais na relação entre gênero, trabalho e cultura visual.

Referências

AVERY, Tex (Dir.). **Swing Shift Cinderella**. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1945. Curta-metragem de animação, color., 7 min 30 s.⁶

BLACK, Gregory D.; KOPPES, Clayton R. **Hollywood goes to war: how politics, profits, and propaganda shaped World War II movies**. Berkeley: University of California Press, 1990.

BENDAZZI, Giannalberto. **Animation a World History - Vol 1: Foundations - the Golden Age**. Burlington: Focal Press, 2015

DENIS, Sébastien. **O cinema de animação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

6. Disponível em DVD em coletâneas *Tex Avery Screwball Classics* e *The Tex Avery Collection*. Acesso a informações gerais em: https://en.wikipedia.org/wiki/Swing_Shift_Cinderella. Acesso em: 10 jan. 2026.

HALAS, John. **Film animation**: a simplified approach. Paris: UNESCO, 1976.

HEGARTY, Marilyn E. **Victory girls, khaki-wackies, and patriotutes**: the regulation of female sexuality during World War II. New York: New York University Press, 2008.

RENOV, Michael. **Hollywood's wartime woman**: representation and ideology. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.

SHULL, Michael S.; WILT, David E. **Doing their bit**: wartime American animated short films (1939–1945). Jefferson: McFarland & Company, 2004.

WELLS, Paul. **Understanding animation**. New York: Routledge, 1998.

WELLS, Paul. **Animation and America**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.

Beasts of Burden, **Uma História de Restos e Ruínas**

*Luiz Carlos Sereza*¹

Beasts of Burden é uma história em quadrinhos produzida nos Estados Unidos, publicada pela primeira vez em 2003 e ainda em continuidade. O roteiro é de Evan Dorkin, com desenvolvimento conjunto de Jill Thompson, e sua origem está vinculada a uma prática corrente do mercado editorial de HQs, baseada na produção de antologias temáticas com a participação de diferentes autores, neste caso *The Dark Horse Book of Hauntings*. A partir dessa publicação inicial, a narrativa passou a circular de forma autônoma, reunida em volumes próprios, traduzida e publicada em diferentes países. No Brasil, parte da série foi editada pela editora Pipoca & Nanquim.

O enredo acompanha um grupo composto por seis animais, cinco cães e um gato, envolvidos na proteção da cidade suburbana de Burden Hill frente a ocorrências de natureza sobrenatural. Tomada apenas por essa descrição, a obra poderia ser situada sem maiores tensões em um modelo recorrente no campo editorial, centrado na ação de um pe-

1. Doutor e mestre em História pela Universidade Federal do Paraná. Atua como professor de história no Instituto de Educação do Paraná Erasmo Pilotto. E-mail: lcsereza@gmail.com

queno conjunto de personagens encarregado de investigar fenômenos estranhos e solucioná-los ao final de cada arco narrativo. Essa leitura, contudo, revela-se insuficiente, pois uma narrativa não se define pela soma de seus elementos constitutivos, mas pelos procedimentos que estruturam suas relações internas e pelas diretrizes que orientam o funcionamento dessas organizações².

Neste sentido, *Beasts of Burden* representa algo distinto e rapidamente conquistou espaço no mercado estadunidense de quadrinhos, assim como reconhecimento por meio de premiações diversas. Houve vários motivos para isso, em especial o tom melancólico da narrativa, por vezes associado a uma dimensão nostálgica, que conecta essas histórias a outras produções realizadas entre 1968 e a década de 1980. Entre essas referências, vale mencionar os desenhos animados de *Scooby-Doo* e filmes como *Os Goonies* (1985) e *Conta Comigo* (1986), assim como narrativas de horror que vão da literatura de Stephen King ao cinema de George Romero. Em *Beasts of Burden*, a narrativa desenvolve uma atividade discursiva de caráter intermediário, que escamoteia sentidos e funções, construindo comentários que ultrapassam a primeira impressão oferecida pela fatura da obra.

2. Michael Baxandall apresenta um processo metodológico interessante em relação a essa prática, em suas palavras “[...] o pintor ou autor de um artefato histórico qualquer se defronta com um problema cuja solução concreta e acabada é o objeto que ele nos apresenta. A fim de compreendê-lo, tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como é. Mas a reconstrução não refaz a experiência interna do autor; ela será sempre uma simplificação limitada ou que é conceitualizável, mesmo que opere numa estreita relação com o quadro em si, o que nos proporciona, entre outras coisas, modos de perceber e de sentir.” BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 48.

Ao ler a obra, um jogo intertextual múltiplo atribui novos gestos às pinceladas de Jill Thompson e amplia os significados do roteiro de Dorkin. Desse modo, o leitor, em determinados momentos, lê e trabalha o texto em relação a seus próprios repertórios, ampliando a gama de significações. Trata-se de um procedimento presente em toda leitura, contudo nem todo texto se orienta pela construção de narrativas abertas ao universo do sensível, razão pela qual essa HQ merece atenção no âmbito do processo de pesquisa.

***Beasts of Burden*, uma história suburbana do abandono**

A série de histórias em quadrinhos *Beasts of Burden* surgiu como uma contribuição singular ao campo do horror sobrenatural, resultante da colaboração inicial entre o escritor Evan Dorkin e a artista Jill Thompson. A narrativa consolidou-se por meio da atualização de uma premissa clássica, na qual animais assumem o papel de personagens da ação, centrada em um grupo de espécies de companhia – cinco cães e um gato – que acabam por incorporar conjuntos de arquétipos dos gêneros da fantasia e do horror, assim como imagens do cotidiano, habitantes da pacata cidade suburbana de Burden Hill.

Esses personagens são dotados de uma inteligência geralmente associada aos humanos, além da capacidade de se comunicarem por meio de uma estrutura verbal. Aparecem como uma força de defesa não oficial contra diversas ameaças sobrenaturais que, de forma recorrente, afetam a vizinhança. A obra ganhou notoriedade inicialmente em an-

tologias da editora Dark Horse, culminando na publicação de minisséries regulares e na compilação de suas narrativas em encadernados. Somados aos elementos mencionados anteriormente, a narrativa se distingue pela articulação entre uma aparente inocência associada ao ponto de vista animal e a crueza dos elementos de horror, criando um contraste que intensifica o campo do sensível na jornada desses personagens.

Os personagens, incluindo o leal cão Ace e o astuto gato Orphan, apresentam um desenvolvimento complexo, explorando temas como sacrifício, dever e resiliência. Visualmente, a fase fundadora da série foi definida pela técnica de aquarela de Jill Thompson, que conferia uma textura ao mesmo tempo etérea e impactante às sequências de terror. Um marco significativo na trajetória da série foi a transição artística ocorrida após a saída de Thompson, com o ilustrador Benjamin Dewey, autor da *Tragedy series*, assumindo a arte subsequente. Dewey preservou a sensibilidade narrativa centrada nos animais, mas introduziu um traço mais definido e um estilo distinto, configurando uma nova etapa visual para o universo da série. Quando comparados esses dois estilos, percebe-se o abandono da experimentação e a adoção de um procedimento mais tradicional no campo das histórias em quadrinhos.

Parte significativa do reconhecimento da obra decorre do processo de coautoria entre Dorkin e Thompson. O roteiro imaginativo, aliado a uma forma de quadrinização distinta daquela predominante no mercado, conferiu a *Beasts of Burden* condições de serialização. Nesse sentido, torna-se pertinente compreender aspectos do processo de desenvolvimento artístico, narrativo e ilustrativo de Thompson, o que permite estabelecer um recorte mais pre-

ciso do objeto e direcionar a pesquisa à primeira fase do trabalho, sem a necessidade de avaliar perspectivas distintas de quadrinização ou alterações de diretrizes decorrentes de outro modo de produção artística.

Em relação ao processo produtivo, observam-se diferenças em comparação com práticas recorrentes entre artistas vinculados à indústria de quadrinhos estadunidense. O primeiro aspecto que chama a atenção diz respeito ao meio escolhido para o trabalho: o uso da aquarela. Trata-se de uma técnica clássica de pintura, associada à própria história do papel. O processo utiliza a diluição de pigmentos em água para a composição de cores em diferentes graus de transparência, originando formas dinâmicas nas quais a intensidade cromática convive com áreas mais claras e leves.

A aquarela, enquanto técnica aplicada aos quadrinhos e à ilustração, exige cuidados específicos na transposição dos originais para o processo de impressão, uma vez que a reprodução das cores e dos tons dependia das tecnologias disponíveis e do número de cores acessíveis aos impressores. Essa condição contribui para compreender a preferência histórica das HQs de ampla circulação por técnicas baseadas em cores chapadas, misturas simples e uso extensivo do reticulado. Tal recurso tornou-se tão característico dos *comics* estadunidenses que passou a ser mobilizado como referência na arte pop de Roy Lichtenstein, durante a década de 1960, em pinturas que reproduziam inclusive os pontos formadores das retículas.

Com o aprimoramento das técnicas de impressão e dos processos de captura da imagem nas matrizes gráficas, a riqueza dos tons e das transparências passou a ser explorada de forma mais consistente, abrindo espaço para o emprego de procedimentos como colagem, pinceladas

aparentes, pintura como quadro e aquarela. O trabalho de Thompson, contudo, apresenta uma particularidade difícil de enquadrar, na medida em que a artista desenvolveu um uso da aquarela que se distancia das expectativas mais correntes associadas à técnica.

Abaixo, é possível observar duas amostras do trabalho da artista em *Beasts of Burden* (Figuras 1 e 2). Essas imagens foram selecionadas por concentrarem informações relevantes sobre o processo de desenvolvimento da pintura e da própria obra. Inicialmente, observa-se que, em contraste com a técnica aquarelada mais convencional, na qual predominam tons pastéis, há uma presença expressiva de tons escuros e densos. A artista recorre pouco à transparência e à diluição, reservando esses recursos da técnica para momentos específicos das narrativas. Essa escolha aproxima seu trabalho de procedimentos associados a outros tipos de tintas e pigmentos, como o acrílico ou o guache.

As imagens podem induzir a leituras equivocadas, pois, diferentemente dos processos tradicionais de produção de histórias em quadrinhos, elas não passaram pela etapa do nanquim. Tudo o que se vê nelas resulta diretamente da pintura, ainda que permaneçam evidentes elementos estruturais do desenho.

Figura 1: Ilustração realizada para capa do primeiro número da serialização, setembro de 2009.



Figura 2: Página da história “Não se deve profanar o sono dos cães”, publicada em formato antologia, junho de 2005. Uma homenagem ao gênero de histórias de zumbis.



Para melhor compreensão, é necessário observar como Thompson produz suas páginas originais, processo explicado pela artista em uma palestra realizada na The American Academy of Art em 24 de janeiro de 2017. Na ocasião, Thompson apresentou suas técnicas e fases de trabalho, que podem ser divididas da seguinte maneira: leitura e decupagem do roteiro, lápis leve, digitalização, uso de editor de imagem para limpeza e organização do letreiramento, impressão da base de pintura e pintura. À última fase são dedicadas de 10 a 14 horas de trabalho. A artista ressalta que o trabalho com as linhas se torna o mais complexo, dado o fato de sua técnica não recorrer a outro tipo de arte-finalização além da aquarela.

Em sua arte, ainda é possível observar um cuidado rigoroso com a representação dos ambientes e, sobretudo, com a anatomia e a fisionomia dos animais retratados. Nota-se atenção constante à composição e ao design de personagens. A construção das expressões enfrenta uma tarefa delicada ao articular duas ordens formais em uma só. Em muitos casos, risos e expressões de horror em histórias em quadrinhos antropomorfizam os animais. Em *Beasts of Burden*, a artista busca um modo de pintar no qual determinadas expressões de sentimentos, afetos e ações são próprias das raças – ou, ao menos, de como humanos leem as expressões das espécies de companhia. Esse procedimento sustenta uma proposta de reconhecimento e respeito à alteridade.

No plano compositivo, as escolhas de pontos de vista e enquadramentos dos painéis configuram outro eixo de cuidado. Durante o período em que Thompson permaneceu como coautora da obra, elementos narrativos emergem por meio das opções de planos, pontos de fuga, diagramação e uso do espaço dos painéis, além de um domínio consistente

do código da linguagem dos quadrinhos e de um repertório amplo de outras linguagens da modernidade.

É necessário afirmar que as HQs de *Beasts of Burden* dessa fase obedecem a um conjunto reconhecível de regras. As histórias se passam em quintais, espaços confinados ou nas margens dos subúrbios. Do mesmo modo, os quadros privilegiam o ponto de vista dos animais. Esse posicionamento do olhar do leitor estabelece uma linha do horizonte marcada pela altura dos personagens de quatro patas, e não pela lógica do olhar humano. Tal procedimento não é estranho às histórias em quadrinhos, já que manuais produzidos por grandes editoras dos Estados Unidos indicavam possibilidades semelhantes. No conhecido *How to Draw Comics the Marvel Way*, produzido entre as décadas de 1970 e 1980, os autores sugerem, entre outros recursos, pontos de vista dinâmicos como *bird's eye* e *worm's eye*, correspondentes ao olhar do pássaro e ao olhar da minhoca.

Nesse sentido, ao longo da indústria dos quadrinhos, um certo “olhar” animal já podia ser descrito. A diferença, no caso de *Beasts of Burden*, reside no fato de que esse olhar constitui a referência orientadora de todo o processo narrativo, e não apenas de um painel isolado. Essas características tornam-se perceptíveis ao longo da leitura da obra. A primeira história da série foi publicada na antologia *The Dark Horse Book of Hauntings*, em 2003, com o título “Abandon” – no original, “*Stray*” –, e conta com oito páginas organizadas em quarenta e um painéis.

O leitor é introduzido a esse universo por meio do uivo coletivo das espécies de companhia (Figura 3). Na página inicial, o painel de abertura apresenta, em primeiro plano, a silhueta de quatro desses animais. Ao fundo, observam-se construções urbanas. Na leitura da página, percebe-se de

imediatamente a combinação entre um tom cômico e elementos de suspense associados às narrativas de horror.

Três dos cães uivam em um chamado, aguardando alcançar a ajuda do “cão sábio”. A composição da página apresenta um elemento relevante no primeiro painel, no qual o leitor vê apenas as silhuetas, por meio de uma escolha construtiva recorrente no cinema, o plano holandês. Trata-se de uma técnica que inclina o ponto de vista em um ângulo oblíquo, produzindo uma sensação de desequilíbrio perceptível ao espectador. Esse enquadramento foi amplamente utilizado em filmes de horror, o que contribuiu para sua associação quase exclusiva a esse gênero. Ainda assim, trata-se de um instrumento das linguagens da modernidade, cuja genealogia pode ser associada a outras formas de expressão, como as tiras de Winsor McCay.

A construção da rima visual na primeira página da história apresenta modos compositivos semelhantes e se encerra de forma espelhada, em sentido oposto (Figura 3), culminando na aparição do animal que responde ao chamado. O enquadramento em ângulo oblíquo, articulado ao uso das cores, configura uma cena de caráter espectral. A figura que surge de fora, iluminada pela luz elétrica, aciona repertórios visuais do horror, estabelecendo uma citação direta à imagem consagrada do cartaz do filme *O Exorcista* (Figura 4). Trata-se da primeira aparição de um personagem recorrente das histórias, o cão sábio, que nessa narrativa é um *Old English Sheepdog*, um cão pastor.³

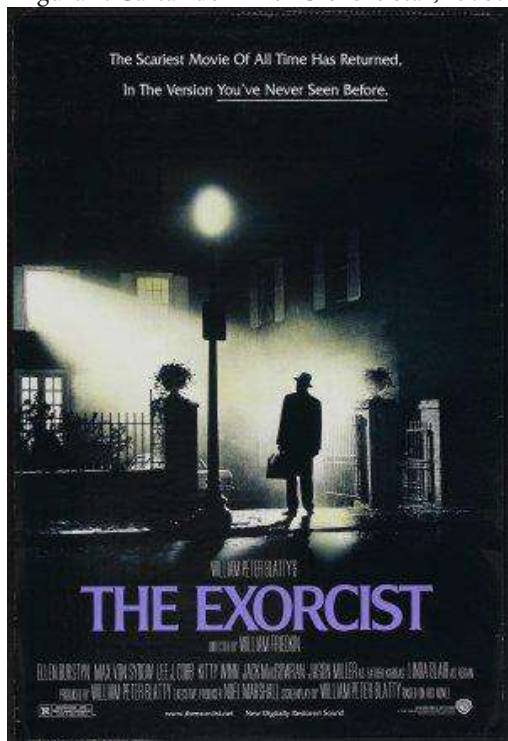
3. Em comentário sobre o cinema, David Bordwell e Kristin Thompson explicam a que “Às vezes, somos tentados a atribuir significados absolutos a ângulos, distâncias e outras qualidades do enquadramento. É fácil afirmar que o enquadramento de câmera baixa automaticamente apresenta uma personagem como poderosa e que o enquadramento de câmera alta a apresenta como diminuída e derrotada. As analogias verbais são especialmente

Figura 3: Primeira página da primeira história de *Beasts of Burden*, agosto de 2003.



sedutoras: um quadro oblíquo parece significar que ‘o mundo está morto.’” BORDWELL, David and THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema*: uma introdução. Campinas, SP; São Paulo: UNICAMP; USP, 2013, P. 310). Uma percepção que parece ser muito útil para pensar várias linguagens que se ocupam do visual.

Figura 4: Cartaz do filme “O exorcista”, 1973.



Na narrativa, a representação da comunicação entre as espécies de companhia assume papel central. Ao se comunicarem por meio da linguagem verbal, esses personagens apresentam um conjunto próprio de significações e crenças; em determinados momentos, tal procedimento atende a uma lógica do cômico, pois constrói uma mediação entre leitor e personagens. Em diversos trechos, a comunicação entre humanos e outras espécies se manifesta por razões variadas. Convém observar, contudo, que esse dispositivo implica aquilo que Márcio Seligmann-Silva definiu como “troca de consciência”, ao analisar certos contos de Franz

Kafka. Trata-se de um processo inscrito no pacto narrativo que introduz outras formas de imaginar e de lidar com o texto. Essa mudança atua na suspensão da descrença e possibilita a apreensão de elementos a partir da diferença.⁴

Figura 5: painel em detalhe da história “Abandono”, novamente o plano inclinado em ângulo oblíquo e a composição claustrofóbica em um quintal.



O quadrinho mobiliza a potência própria das narrativas, dos mitos e das fábulas quando estas recorrem ao zomorfismo e ao antropomorfismo como procedimentos de

4. Marcio Seligmann-Silva em um esforço, ele mesmo, em demonstrar esse repensar do humano-animal se colocou em um exercício de escrever por Rotpeter, o macaco humanizado de Kafka, nas palavras do alter ego: “por que Kafka abriu um espaço tão privilegiado para animais em seus textos? Para mim isto é um sinal de inteligência! Assim ele pôde pensar melhor no próprio animal-humano. Sinceramente, como macaco, primo de vocês, posso dizer que o Sr. Kafka deve ter sido um dos que melhor soube mergulhar nesse homem do século XX, ou seja, alguém que não se sente em casa nem no próprio corpo. De animais mesmo ele não entendia quase nada. Ele gostou de meu relatório porque lá apresento como o ser-humano está a um passo do ser-animal.” Seligmann-Silva, M.. (2010). Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee. *Alea: Estudos Neolatinos*, 12(2), 205–222. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2010000200002>

construção de sentido. Ao adotar o ponto de vista de outras espécies e de outras formas de vida, a narrativa introduz no horizonte do leitor modos distintos de ver, compreender e atribuir significado às experiências representadas. Configura-se, assim, uma partilha do sensível que desloca interpretações imediatas e as converte em camadas múltiplas de leitura, ao mesmo tempo em que permite reconhecer o familiar como alteridade radical. Esse movimento pode ser compreendido como uma redistribuição das formas de inscrição narrativa, na qual cada elemento se articula com os demais e contribui para a constituição de uma comunidade de sentido. Trata-se de um processo de distribuição do sensível em que cada parte assume um lugar específico, tal como formulado por Jacques Rancière em *A partilha do sensível* (2005). Em narrativas voltadas à elaboração do sensível, diferentes formas de ficção, práticas artísticas e produtos culturais vinculados ao campo estético participam dessa partilha e, por consequência, de sua inscrição histórica.

Na história “Abandono”, os cães solicitam ajuda a partir da crença de que a casinha de um deles estaria assombrada, hipótese confirmada após a realização de um ritual que revela o fantasma de Trixie, uma cadela abandonada pela família tutora que buscava reencontrá-la. Próxima de atingir esse objetivo, Trixie foi atropelada por um morador da nova vizinhança e, para evitar implicações, seu corpo acabou ocultado por meio de um enterro clandestino.



201

Em *Beasts of Burden*, sobretudo no primeiro ciclo ilustrado por Jill Thompson, a narrativa se estrutura a partir da presença de fantasmas sociais que atravessam o espaço designado como subúrbio. Quando considerados em conjunto os arranjos dessa configuração — tema, formato, linguagem e estrutura compositiva —, o resultado consiste em uma elaboração narrativa que projeta sobre a trama um conjunto de figuras de linguagem articuladas ao cotidiano suburbano. Se o ponto de vista animal implica uma troca de lugar entre leitor e personagens, torna-se pertinente questionar qual posição o leitor passa a ocupar. A empatia sugerida pela obra conduz à hipótese de que, nos ambientes suburbanos dos Estados Unidos, em especial aqueles compartilhados com espécies de companhia, o espaço doméstico pode ser compreendido como um território atravessado por risco, violência e abandono de formas de vida fragilizadas. Nesse quadro, os restos mortais de Trixie deixam de ser apenas o cadáver de um animal e passam a remeter a um conjunto mais amplo de restos e ruínas que estruturam o imaginário desses espaços.

O subúrbio, como zoneamento urbano consolidado sobretudo no período pós-guerra, configura um modelo específico de organização da vida estadunidense, marcado pela formação de cidades ou bairros afastados dos centros urbanos, habitados majoritariamente por populações brancas e socialmente homogêneas. Tal configuração se relaciona a políticas de segurança, regimes de medo e sistemas racializados que informam a vida social no país. Durante décadas, as representações desses territórios enfatizaram sua condição de espaços pacificados, associados a baixos índices de violência. Essa imagem, no entanto, encobriu conflitos in-

ternos e formas de violência que atravessam todas as dimensões do espaço social.

Mesmo em países com altos níveis de desenvolvimento econômico, como os Estados Unidos, a violência se manifesta de maneira recorrente, seja fora do espaço doméstico, seja em seu interior. Historicamente, esse fenômeno foi associado às classes trabalhadoras empobrecidas, em especial às populações negras e latinas, enquanto temas como gangues e a chamada guerra às drogas ocuparam o centro da atenção pública e estatal. Em contraste, as áreas suburbanas foram tratadas como territórios seguros, limpos e saudáveis. A violência doméstica em regiões de população majoritariamente branca, contudo, constitui um problema recorrente e tende a ser escamoteada pelas narrativas do poder público ou a receber atenção limitada nos campos político e social. A violência contra mulheres, crianças e adolescentes persiste como um desafio, agravado pela fragilidade de políticas públicas e pela visibilidade crescente dessas dinâmicas.

A violência familiar e doméstica, atravessada por gênero, classe e raça, constitui um fenômeno presente em todo o mundo ocidental, inclusive nos subúrbios de classe média branca dos Estados Unidos. Em certos casos, essas dinâmicas se articulam a manifestações extremas, como os ataques armados em escolas, que aparecem como expressão-limite de um problema estrutural. A incorporação de questões raciais, étnicas e da violência doméstica contribui para redefinir o campo de pesquisas sobre a violência, ao revelar dimensões historicamente negligenciadas de um fenômeno que se inscreve de modo direto no âmbito do político.

A noção de violência exige, nesse contexto, uma abordagem crítica que considere ao menos três dimensões articuladas: a política, a íntima e a da significação. No plano político,

a violência exerce uma função criadora ao destruir ordens estabelecidas e instaurar novas configurações, seja por meio de confrontos físicos, seja pela institucionalização de hábitos e normas. Ela atua, ainda, como indicador de conflitos sociais e culturais que não encontram canais de expressão suficientes na política institucional. A dimensão íntima evidencia um campo menos normatizado, cuja visibilidade se ampliou a partir das transformações culturais iniciadas nos anos 1960, ao revelar que a violência atravessa famílias e comunidades, incide sobre corpos e subjetividades e produz vítimas concretas. Em sociedades marcadas pela desigualdade, essa dimensão tende a ser fortemente racializada.

A terceira dimensão, ligada à significação, refere-se à encenação dos atos violentos e à circulação de suas imagens. As sociedades contemporâneas desenvolveram uma capacidade ampliada de produção e difusão imagética, convertendo a violência em objeto de fascínio, curiosidade e elaboração simbólica. Norbert Elias, em *A busca da excitação*, analisou como práticas historicamente associadas à guerra, como o boxe ou a esgrima, passaram por processos de regulação que deslocaram a violência letal para formas socialmente aceitas de excitação e espetáculo. Nesse horizonte, a representação da violência se bifurca entre simulacros narrativos e práticas controladas concebidas para entreter, denunciar e provocar reflexão. É nesse campo que *Beasts of Burden* se insere, ao articular o horror e o cotidiano suburbano como dispositivos de leitura crítica das formas sociais de violência.

Dentro dessa lógica da significação, os operadores sociais são construídos a partir de múltiplos elementos, com destaque para o sentimento de insegurança. Robert Castel demonstrou como, nas sociedades pré-industriais, a insegurança se cristalizava na figura do vagabundo, “o indivíduo

desfilado por excelência, sem raízes territoriais e sem trabalho” (p. 96). Nas sociedades contemporâneas, essa noção se torna mais complexa, ao envolver a tensão entre o medo de ficar desprotegido pelo Estado e a necessidade de recorrer a mecanismos comunitários de segurança. Trata-se de um processo associado à erosão da confiança e à incerteza quanto ao futuro, conforme analisado por Richard Sennett em *A corrosão do caráter*. A representação da violência nas mídias condensa, assim, ansiedades sociais que se projetam em símbolos específicos, como a figura do vizinho da porta ao lado, por vezes convertida no “monstro humano”, um fantasma social recorrente em contextos marcados por violência concreta e insegurança estrutural.

Nessa chave, não surpreende que os protetores de Burden Hill se tornem figuras necessárias para o leitor, ao mesmo tempo em que os restos de Trixie podem ser lidos como testemunho do arruinamento de modelos de convívio forjados em meados do século XX, hoje tensionados por dinâmicas imobiliárias e financeiras que incidem diretamente sobre os sistemas habitacionais. A narrativa de Evan Dorkin e Jill Thompson se constrói a partir das franjas, das bordas e das dobras do cotidiano, elaborando interpretações que frequentemente dialogam de modo direto com a experiência do leitor. Essas estratégias tornam visíveis situações usualmente apagadas, próprias de uma sociedade racializada na qual a violência tende a ser associada às classes subalternizadas e, por extensão simbólica, às espécies de companhia que protagonizam as histórias.

Elementos como a relação entre segurança e insegurança, as transformações na esfera do trabalho e as mudanças na dinâmica urbana associadas à formação de espaços suburbanos aparecem de forma explícita em outras narrativas

da série, em especial em “Um cachorro e seu menino”. Essa história, composta por vinte páginas e oitenta e oito painéis, recorre a *splash pages* e a painéis de página inteira, aproximando-se de convenções mais consolidadas das histórias em quadrinhos, ainda que preserve soluções formais próprias. Em entrevistas e materiais suplementares, Dorkin observa que Thompson insistiu na ampliação do número de páginas dessa narrativa, que acompanha o processo pelo qual Campeão, um husky siberiano, adota um menino (Figuras 7 e 8).

Figura 7: Página 2 da história “Um cachorro e seu menino”, dezembro de 2006. Os protetores encontram um garoto, ferido na casinha de Campeão.



Figura 8: Página 4 (painel em detalhe) é possível observar algumas tatuagens no garoto.



A história tem início com a descoberta de um garoto ferido que se escondeu na casinha de Campeão. Mais uma vez quintais e espaços marginais são operados na história. Aos poucos, descobre-se que o menino consegue entender o que os animais falam, elemento que intensifica a trama, pois em histórias anteriores apenas seres que tinham alguma relação com a magia poderiam entender a linguagem dos animais. Esta HQ representa muito bem o modo como a fisionomia das espécies de companhia é construída.

O menino não tem memória dos ocorridos, está nu e todo ferido. Os defensores de Burden Hill não sabem muito bem o que fazer sobre o problema, até que Campeão, decide ajudá-lo, após uma discussão o pequeno pug, Pugsley, que sai irritado, dizendo que isso não era uma boa ideia. Dois elementos tem um importante significado. O primeiro é o

modo como os cães explicam que já haviam acolhido outros “vira-latas”, elemento que chama a atenção pois trabalha em uma dinâmica entre a fantasia e o comentário social. Uma simples frase pode conter uma dolorosa verdade sobre a crueldade da espécie humana ao tratar seus “desgarrados”. O termo vira-latas, novamente *stray* no original, aplicado ao humano tem valores socioculturais complexos que costumam integrar sistemas e movimentos políticos de segregação. Nesta história o menino sem nome tem uma origem que vai sendo descoberta ao longo da narrativa conforme os Campeão, Orfão e os demais protetores o reabilitam o “vira-latas” e ganha uma nova potência de sentido.

O segundo ponto diz respeito à construção do quadrinho em sentido mais formal. As imagens e modos de composição utilizados carregam elementos que estruturam a história. Objetos que fazem parte de *gags* ou anedotas são inseridos direto na trama e demonstram o cuidado em “quadrinizar” a narrativa. Um exemplo pode ser observado no sexto painel (figura 7), onde o um jornal atinge o focinho de Pugsley que estava de saída. No jornal, lê-se sobre um ataque ocorrido na floresta, elemento que amplia a tensão da trama, uma vez que essa informação indica que algo extraordinário está ocorrendo. Estes elementos intradieéticos enriquecem o processo e constituem uma experiência de leitura menos expositiva, diferente do tradicional problema de grande parte das histórias em quadrinhos que costumam subestimar seus leitores. Do mesmo modo, esse cuidado também vai sendo operado na composição do personagem humano. Tatuagens marcando o corpo nu informam o leitor sobre a excepcionalidade do garoto (figura 8).

A técnica de uso de tons também produz uma construção quanto às temporalidades e às espacialidades na obra.

Figura 10: Detalhe da página 55; é possível observar que os tons azuis constituem espaços marginais, ruínas do modelo de vida suburbano, nos quais nem mesmo a luz incide.



55

Trata-se de imagens que apresentam a sociedade suburbana do capitalismo tardio, onde a noção de restos e escassez coexistem com as de abundância e dispêndio. Um lugar em que sobreviver das sobras é a única maneira possível para várias formas de vida. Algo de horrível, de indizível, existe nestas imagens que podem passar despercebidas em meio a narrativa. Mas elas estão lá. Conduzem à reflexão, não são mais metáforas, são testemunhos. A história continua, o leitor descobre o que o garoto é descendente de indígenas, não fica claro de qual nação, mas evidencia o que os artistas querem nos dizer. Pois dos sonhos e convívios harmônicos que os protetores tiveram em meio as restos e ruínas do subúrbio, o garoto, o “vira-latas” vítima do contágio com o mundo dos brancos se torna um monstro, muda de forma, sofre ele e seu irmão de quatro patas e com isso os protetores terão seu inverno mais difícil.

Ao final, o que se delineia em *Beasts of Burden* é uma política da vizinhança narrada por meio de restos: restos de animais descartados, restos de famílias fraturadas, restos de

modelos suburbanos vendidos como promessa de estabilidade e, por isso mesmo, atravessados por ruínas materiais e simbólicas que a própria gramática do subúrbio tenta encobrir. A série transforma o horror em método de leitura do cotidiano, ao deslocar o eixo da confiança — casa, quintal, rua residencial, porta ao lado — para um campo de ameaça que nasce no interior do “normal”. Esse deslocamento se intensifica quando o ponto de vista animal deixa de ser efeito ocasional e passa a ordenar a narrativa, pois obriga o leitor a reconhecer a violência em suas formas discretas: o abandono que se torna cadáver, o encobrimento que se torna fantasma, a insegurança que se torna figura humana monstruosa, a precariedade que se torna vida feita de sobras. Assim, o sobrenatural não funciona como fuga do social, mas como modo de tornar legível aquilo que o regime de visibilidade suburbano tende a apagar, convertendo ruínas em testemunhos e situando a experiência estética da obra no confronto com o que permanece depois que a promessa de ordem se esgota.

Referências

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas, SP; São Paulo: UNICAMP; USP, 2013.

CASTEL, Robert. **A metamorfose da questão social**: uma crônica do salário. Petrópolis: Vozes, 1998.

DORKIN, Evan; THOMPSON, Jill. **Beasts of Burden: Rituais Animais**. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2017. 96 p. (Volume 1)

DORKIN, Evan; THOMPSON, Jill. **Beasts of Burden: Guardiões da Vizinhança**. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2019. 128 p. (Volume 2)

DORKIN, Evan; DEWEY, Benjamin. **Beasts of Burden: Cães Sábios e Homens Nefastos**. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2019. 144 p.

DORKIN, Evan; DEWEY, Benjamin. **Beasts of Burden: Território Ocupado**. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2024. 112 p.

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **A busca da excitação**. Lisboa : Difel, 1992.

RASLAN, Eliane Meire Soares; COSTA, Lucas Marques Lomasso. O uso da aquarela nas HQ's de Marcelo Lelis. **Anagrama**, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 2, p. 1–11, 2012. DOI: 10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2012.48175. Disponível em: <https://revistas.usp.br/anagrama/article/view/48175>.. Acesso em: 8 nov. 2025.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 205-222, 2010.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

WIEVIORKA, Michel. Violência hoje. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 261-267, 2006.. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-81232006000200002>. Acesso em: 8 jan. 2026.

Superman e a Fragmentação do Imaginário Heróico nos Estados Unidos (2001-2025)

Bruno Leonardo Ramos Andreotti¹

Criado em 1938 por Jerry Siegel e Joe Shuster, o Superman emerge de um contexto marcado por crise econômica e instabilidade social. Suas primeiras histórias, publicadas durante o New Deal (isto é, o conjunto de políticas de reestruturação econômica implementadas após a Crise de 1929 pelo governo de Franklin D. Roosevelt), apresentavam o personagem como um “campeão dos oprimidos”. Nessas narrativas iniciais, o herói não enfrentava supervilões, mas conflitos socialmente reconhecíveis, como proprietários que impunham aluguéis abusivos, industriais envolvidos em práticas exploratórias e agentes políticos corruptos. Essa configuração, vinculada ao clima reformista do período, posicionava o Superman como uma figura de justiça social, em diálogo direto com as preocupações de seus criadores, dois jovens judeus de origem imigrante. Embora parte da crítica tenha interpretado esse momento como expressão de um “herói socialista”, parece mais preciso compreendê-lo como um personagem alinhado a valores democráticos reformistas, próximos ao ideário do New Deal.

1. Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E-mail: brandreotti@gmail.com

Com a Segunda Guerra Mundial e, posteriormente, com o início da Guerra Fria, o papel simbólico do Superman passou por um processo de reorientação. O personagem deixou de ocupar prioritariamente o lugar de mediador de conflitos sociais internos e passou a figurar como um emblema do patriotismo estadunidense e da defesa da ordem institucional. Seu lema, difundido sobretudo por meio das séries de rádio e de outras adaptações, incorporou a defesa do “American Way of Life”, ao lado da Verdade e da Justiça. No contexto da Guerra Fria, essas narrativas dialogaram com o clima ideológico do período, frequentemente mobilizando ameaças externas que funcionavam como alegorias dos antagonismos geopolíticos então em curso.

A instituição do Comics Code Authority, em 1954, deve ser compreendida nesse mesmo horizonte histórico. O código de autocensura, adotado pelas editoras estadunidenses em meio ao pânico moral em torno da delinquência juvenil, contribuiu para a padronização de temas, tons e conflitos nas histórias em quadrinhos. Mais do que um simples mecanismo de repressão simbólica, o código respondeu a pressões sociais, políticas e mercadológicas específicas, favorecendo narrativas mais normativas, com menor espaço para ambiguidades morais e experimentações temáticas, em consonância com o ambiente conservador do período macarthista. Ao longo dessas décadas, o Superman consolidou-se como um símbolo de coesão cultural, associado a valores amplamente compartilhados como integridade, otimismo e pertencimento nacional.

A partir de meados da década de 1980, essas características foram reelaboradas no contexto da reestruturação editorial promovida pela DC Comics, que redefiniu a continuidade de seu universo ficcional com o objetivo de dialogar com novos públicos. Nessa nova fase, o Superman passou

a representar os valores republicanos da Era Reagan. Clark Kent tornou-se um *yuppie*, e o Superman tornou-se, nas palavras do principal autor que trabalhou à época com o personagem, John Byrne, “Super Republicano” (THE WASHINGTON POST, 1985). No entanto, a partir dos anos 90, com o fim da Guerra Fria e do avanço do processo de globalização, o personagem sofreria uma mudança considerável.

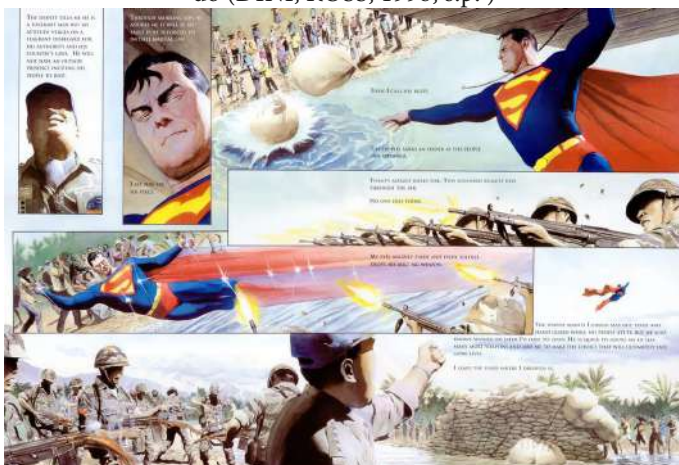
Francis Fukuyama, em seu célebre artigo *The End of History?* de 1989, posteriormente expandido no livro *The End of History and the Last Man*, de 1992, capturou esse espírito de época ao propor que, com a vitória do capitalismo liberal sobre o socialismo real, a humanidade teria alcançado o “fim da história”: não haveria mais grandes conflitos ideológicos, mas sim a promessa de prosperidade global. Nesse horizonte marcado pela crença no progresso contínuo, caberia aos Estados Unidos difundir os valores da democracia liberal e do livre mercado pelo mundo.

É nesse clima de otimismo e expansão global que se insere a chamada Era Clinton (1993–2001). O governo democrata de Bill Clinton formulou sua política externa combinando um discurso moral de “renascimento” nacional com a defesa de uma nova justificativa para as intervenções internacionais. Se durante a Guerra Fria a retórica se baseava na necessidade de conter o comunismo, na década de 1990 o argumento deslocou-se para a esfera humanitária: a defesa dos direitos humanos e a promoção da democracia passam a legitimar a presença norte-americana em diferentes regiões do globo. Exemplo disso foi a Cúpula Camp David, que colocaram Yasser Arafat, líder da Autoridade Palestina, e Ehud Barak, premiê israelense, frente a frente, num acordo de paz mediado por Bill Clinton, em 2000. A história *Superman: Paz na Terra* é bastante significativa para entender essa guinada: o Superman decide acabar

com a fome no planeta Terra por um dia, intervindo em diversos países do globo em nome de sua missão.

Na obra escrita por Paul Dini e ilustrada por Alex Ross, Superman decide enfrentar o problema da fome no mundo. Sua proposta é simbólica: assegurar que, ao menos por um dia, nenhuma pessoa sofra com a privação alimentar. O dilema ético está posto. O herói afirma não ser seu papel intervir politicamente ou ditar os rumos da humanidade — sua função, segundo a tradição estabelecida desde os anos 1970, é inspirar. Ainda assim, a narrativa revela a contradição de um Superman que busca autorização do Congresso dos Estados Unidos para executar sua ação, evidenciando como o personagem, frequentemente, é interpretado a partir do americanismo, a despeito de posteriores histórias que relativizam sua identidade americana.

Figura 1: Superman intervém em diversos países para cumprir sua missão de fazer com que haja ao menos um dia sem fome no mundo (DINI; ROSS, 1998, s.p.)



O desfecho do enredo reforça o alinhamento entre a HQ e a retórica humanitária da política externa estadunidense da década de 1990. A fome e a pobreza aparecem não como problemas estruturais, derivados de sistemas políticos e econômicos, mas como dilemas essencialmente morais, cuja solução dependeria da transformação do “coração dos homens”. Ao deslocar as causas para o plano ético, a narrativa desvia o foco de possíveis alternativas que exigiriam reformas políticas ou mudanças estruturais no capitalismo global.

Klein e Pettis (2020) argumentam que os desequilíbrios globais, como a pobreza, são produto de “guerras de classes” internas que distorcem as economias, e não de falhas morais individuais. Políticas que transferem massivamente a renda da classe trabalhadora para as elites em países superavitários (como a China e a Alemanha) reprimem o consumo doméstico e criam um excedente de produção que precisa ser exportado, forçando outras nações a absorverem esse excedente através de desemprego ou endividamento, o que é uma das causas da pauperização da classe trabalhadora dos Estados Unidos, um dos fatos que ajudam a entender a adesão à retórica conspiracionista da extrema direita contra a “elite globalista”. A tentativa de Superman de resolver a fome com um gesto grandioso, sem tocar nas estruturas de poder e distribuição de renda, está fadada ao fracasso, assim como intervenções humanitárias que ignoram as causas econômicas subjacentes da instabilidade.

Nesse sentido, *Superman: Paz na Terra* se harmoniza com o zeitgeist da Era Clinton: um tempo em que a intervenção internacional era apresentada como dever moral e humanitário, ocultando a dimensão de poder que se perpetuava por meio dessas práticas. Assim como na realidade da política externa norte-americana, a tentativa de Superman

em erradicar a fome revela-se fracassada. Sua derrota, porém, não está apenas na impossibilidade prática da tarefa, mas na escolha de reduzir um problema político e econômico a um obstáculo de ordem moral.

A leitura histórico-política da obra permite compreender como os quadrinhos de super-heróis podem funcionar como espelhos e veículos de uma ideologia de época. A aventura de Superman, nesse caso, não é apenas entretenimento, mas uma narrativa simbólica que projeta o papel dos Estados Unidos como guardiões do mundo e revela, em suas contradições, as tensões do próprio discurso da globalização triunfante dos anos 1990.

Na história *O que há de tão engraçado em Verdade, Justiça e o American Way?* (*What's So Funny About Truth, Justice e the American Way?*), com roteiro de Joe Kelly com desenhos de Doug Mahnke e Lee Bermejo, publicada em *Action Comics* n.775 (março de 2001) o Superman é antagonizado pelo time de super-heróis A Elite, que começa usar métodos extremamente violentos para conter uma série de ameaças terroristas e ganhando, com isso, uma enorme popularidade em âmbito mundial. O grupo possui um manifesto:

Nós não acreditamos em nações. Nós não acreditamos em tratados ou limites geográficos ou classes ou política. Existem os mocinhos, ou seja, nós, e existem os vilões, ou seja, qualquer um que trate alguém como lixo para alcançar seus belos objetivos. Você pediu por nós, mundo, e agora você nos tem. Sejam bons ou vamos explodir sua casa com bomba de 50 megatons”².

A popularidade de A Elite pode ser entendida a partir da análise de Yascha Mounk (2019) sobre o populismo de

2. ACTION COMICS n.775, 2001, p. 6.

extrema direita: eles se apresentam como a única representação verdadeira da vontade popular, oferecendo soluções fáceis e violentas para problemas complexos, o que atrai um público frustrado com as instituições liberais. A Elite personifica o que Mounk chama de “democracia iliberal” – um sistema que exalta a vontade da maioria, mas despreza os direitos individuais e as instituições independentes (como tribunais e a imprensa livre) que formam o componente “liberal” da democracia liberal.

As instancias supranacionais como a Organização das Nações Unidas classificam os atos do grupo como fascistas. Indignado com o apoio de parte da população mundial ao grupo, Superman desabafa com seu pai terrestre, Jonathan Kent, que diz que “às vezes, a verdade, justiça e o *american way* não fazem as pessoas se sentirem melhores. Elas querem respostas fáceis”³, o que parece reafirmar o ponto de vista de Alan Moore: diante da insegurança, as pessoas apoiam atitudes autoritárias. O Superman indigna-se com o fato de que o grupo de super-heróis não possuem nenhum respeito ou noção pelos direitos humanos, e, à beira da derrota, o Superman é confrontado pelo líder do grupo, Manchester Black (que carrega no peito a bandeira do Reino Unido), que o confronta parodiando o lema tradicional do Superman: “*verdade, justiça e a direita militar comercial americana*”.

3. ACTION COMICS n.775, 2001, p. 17.

Figura 2: Superman é confrontado por Manchester Black



(ACTION COMICS, 775, 2001)

Com a vitória do Superman sobre o grupo, o Superman afirma: “Sonhos nos salvam. Sonhos nos erguem e nos transformam. Eu juro... até que meu sonho de um mundo onde dignidade, honra e justiça tornem-se a realidade que todos nós partilhamos, eu nunca vou parar de lutar. Nunca” (p. 39). O título da história, *O que há de tão engraçado em Verdade, Justiça e o American Way*, também o título do artigo escrito e publicado por Clark Kent no Planeta Diário, retomando assim o tema que relaciona a imprensa com a verdade na defesa de ideais democráticos.

Tudo isso demonstra que o personagem é maleável às pressões histórico-políticas de seu contexto, modificando-se para expressar consensos da sociedade americana em diferentes momentos. No entanto, o século XXI marcou o colapso desse consenso em torno do Superman. Em uma na-

ção cada vez mais polarizada, o personagem deixou de funcionar como símbolo unificador e passou a constituir um campo de disputa simbólica. Sua figura passou a ser reivindicada e reinterpretada por espectros ideológicos antagônicos, refletindo as chamadas guerras culturais que estruturam o cenário político contemporâneo.

No campo político da extrema direita republicana, o Superman é mobilizado como um bastião de valores tradicionais e como um antídoto frente a transformações culturais percebidas como ameaçadoras. Sua criação pelos pais terrestres, Jonathan e Martha Kent, em Smallville, uma cidade rural situada no Kansas, é frequentemente evocada como a origem de sua bússola moral, associada a uma ética protestante do trabalho, à família nuclear e ao respeito à autoridade. Essa leitura o posiciona como um ícone do chamado coração da América, em oposição aos centros urbanos cosmopolitas, apresentados como espaços de decadência moral. Para muitos sujeitos situados nesse espectro político, emerge um sentimento de perda e luto por um modo de vida entendido como em desaparecimento, acompanhado da sensação de estranhamento em relação ao próprio país.

Essa mobilização do personagem ultrapassa o contexto estadunidense e alcança também o Brasil. Em matéria publicada em 6 de julho no portal *Compre Rural*, intitulada *Como os valores do agro forjaram o Superman: Clark Kent retorna às origens em novo filme*⁴, estabelece-se uma conexão direta entre a formação moral do Superman e valores associados ao campo, traçando um paralelo entre o meio-oeste americano de Smallville e o setor do agronegócio no contexto brasileiro. O argumento central sustenta que a integridade, o caráter e a força do herói não derivam de seus superpoderes,

4. COMPRE RURAL, 2025.

mas de sua formação em um ambiente rural, sob a tutela de pais agricultores que lhe transmitiram um código moral sólido. A matéria mobiliza Clark Kent como um arquétipo do “herói do campo”, cujos valores, como honestidade, trabalho árduo e senso de comunidade, são apresentados como fundamento de seu heroísmo.

Essa leitura pode ser compreendida como um exercício de construção simbólica que busca associar a imagem amplamente positiva do Superman a um setor específico da economia e da cultura. Ao proceder dessa forma, o texto recontextualiza o personagem e o converte em um emblema legitimador dos chamados valores do agro. Tal apropriação dialoga com usos históricos do Superman como representação de ideais nacionais e políticos, a exemplo do “*American Way of Life*”. A narrativa do artigo, portanto, não se limita a descrever o personagem, mas o instrumentaliza como veículo de promoção de um imaginário social específico, neste caso a valorização do mundo rural e do agronegócio, setores que, em diferentes contextos, costumam ser associados a agendas políticas conservadoras.

Criticamente, a abordagem da notícia simplifica a complexa mitologia do Superman, um amálgama de influências que vão do messianismo judaico-cristão à ficção científica e ao contexto da Grande Depressão, apenas para relembrar alguns elementos. A ênfase exclusiva nos “valores do campo” ignora outras facetas importantes do personagem, como sua condição de imigrante (um alienígena) e sua identidade urbana como repórter em Metrópolis. A análise serve, contudo, como um excelente exemplo da plasticidade do mito do Superman e de sua capacidade de ser reinterpretado e adaptado para servir a diferentes discursos e interesses, seja nos Estados Unidos ou no Brasil.

Como pode ser observado, essa plasticidade se manifesta de forma explícita em discursos políticos e midiáticos. Durante o atual governo de Donald Trump, por exemplo, a Casa Branca chegou a divulgar em seu perfil do Instagram em 10 de julho de 2025 uma peça de propaganda que retratava o então presidente como Superman, fundindo a imagem do herói com uma agenda nacionalista e populista. A resistência a novas interpretações do personagem também é notável.

Figura 3: *A Trump Presidency. Truth, Justice and The American Way* (Governo Trump. Verdade, Justiça e o American Way).



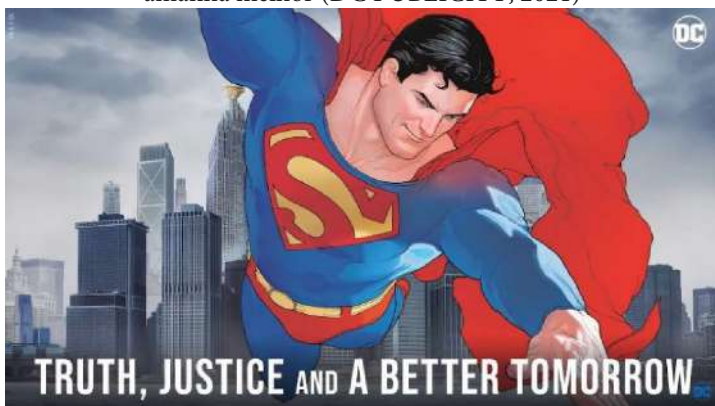
WHITE HOUSE, 2025.

O ator Dean Cain, ator que interpretou o herói nos anos 1990 na série de TV *Lois e Clark – As Novas Aventuras do Superman* e notório apoiador de Trump, criticou a bissexualidade do filho de Clark Kent nos quadrinhos em 2021, em entrevista à Fox que repercutiu também na mídia brasileira (CNN BRASIL, 2021). Mais recentemente, também criticou ênfase na identidade imigrante do herói como sendo “muito woke” no mais recente filme do personagem em uma entrevista para a *Variety* em 10 de julho de 2025 (VARIETY, 2025), argumentando que tais mudanças descaracterizam a

essência “americana” do herói. Para este campo ideológico, que se sente culturalmente marginalizado, qualquer tentativa de dissociar o Superman de uma identidade estritamente nacional e conservadora é vista como uma traição ao seu legado e mais um exemplo de como grupos antes privilegiados agora se sentem desonrados e esquecidos.

Em contrapartida, a própria DC Comics e os criadores alinhados a uma visão de mundo progressista têm trabalhado ativamente para universalizar a missão do Superman. Reconhecendo que o lema “Verdade, Justiça e o American Way” se tornou problemático em um mundo globalizado e em uma sociedade multicultural, a editora promoveu uma mudança histórica. Em 2021, o lema oficial do personagem foi alterado para “Verdade, Justiça e um Amanhã Melhor” (*Truth, Justice and a Better Tomorrow*).

Figura 4: Imagem produzida e divulgada pela DC Comics para divulgação do novo lema do Superman: “Verdade, justiça e um amanhã melhor (DC PUBLICITY, 2021)



Essa mudança expressa um esforço consciente para reposicionar o herói como um símbolo de inclusão e jus-

tiça social em escala global. Em narrativas relativamente recentes, como a aclamada e controversa história *O Incidente*, publicada em *Action Comics* #900 (2011), com roteiro de David S. Goyer e desenhos de Miguel Sepulveda, o Superman participa de um protesto não-violento no Teerã, capital do Irã, então sob governo de Mahmoud Ahmadinejad, apresentado na história como autoritário e sem compromisso com direitos humanos.

Ao ser questionado por um membro do governo americano o motivo da ação, o Homem de Aço responde:

“Como um super-herói, como protetor de Metrópolis, eu já lutei praticamente contra toda ameaça imaginável: invasores alienígenas, déspotas viajantes do tempo, trapaceiros em todo tipo de traje e todo tipo de truque que você consiga pensar. Eu sou bom quando se trata de ameaças apocalípticas. Mas e as degradações cotidianas que os humanos sofrem? Morrer de sede? De fome? Pessoas com seus direitos humanos básicos negados. Eu nunca fui efetivo em impedir coisas como essas. E eu quero ser”⁵.

Ao ser informado de que suas ações criaram um incidente internacional, de que o Irã está acusando o Superman de ter agido em nome do presidente dos Estados Unidos e que de foram entendidas como um ato de guerra, ao ser cobrado sobre as implicações políticas de seus atos pelo agente do governo americano

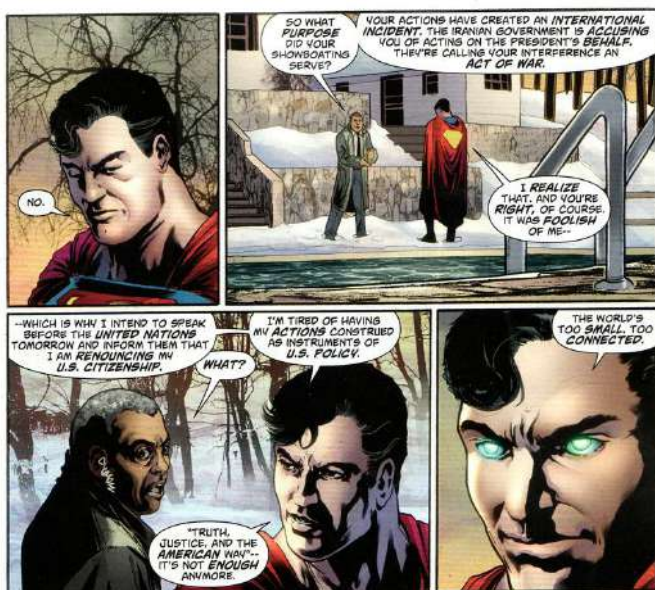
“Eu entendo isso e você está certo, é claro. Foi tolice da minha parte. É por isso que pretendo falar às Nações Unidas amanhã e informar que estou renunciando à minha cidadania estadunidense. Estou cansado de ter minhas ações interpretadas como um instrumento da política dos Estados

5. ACTION COMICS n.900, 2011, p. 74.

Unidos. ‘Verdade, justiça e o American Way’ já não bastam mais. O mundo é muito pequeno, muito conectado⁶.

A história não passou despercebida pela imprensa estadunidense, que noticiou e criticou a renúncia do Superman à cidadania dos Estados Unidos à época.

Figura 5: Superman comunica que irá às Nações Unidas renunciar à cidadania estadunidense (ACTION COMICS n.900, 2011).



Para o público alinhado ao conservadorismo dos Estados Unidos, este ato é a traição definitiva. É a confirmação de que um símbolo nacional os abandonou em favor de uma agenda globalista que eles percebem como hostil aos seus valores e identidade. A renúncia do Superman valida o sentimento de que eles não são mais prioridade em seu próprio país, tornan-

6. ACTION COMICS n.900, 2011, p. 76.

do-se mais um exemplo de como as elites e os símbolos culturais se alinharam com forças que os deixaram para trás.

A disputa em torno do sentido do Superman pode ser compreendida por meio das noções de imaginário político e mito político depreendidas da obra de Raul Girardet (1987). Imaginário político, em Girardet, designa o conjunto de imagens, símbolos e representações coletivas que conferem sentido e coerência à experiência política, constituindo o espaço simbólico em que se entrelaçam crenças, emoções e valores partilhados por uma comunidade. Longe de ser um resíduo arcaico em uma era racional, o imaginário é uma dimensão permanente da vida social: ele organiza o tempo histórico, traduz medos e esperanças, e torna inteligíveis as abstrações da política – nação, povo, revolução, ordem – ao revesti-las de forma sensível e emocional. É nesse terreno simbólico e afetivo que se produzem as narrativas e imagens capazes de mobilizar indivíduos e coletividades, sustentando tanto a legitimidade do poder quanto as formas de resistência a ele.

Mito político, por sua vez, é a cristalização narrativa do imaginário: uma história que expressa as tensões, angústias e aspirações de uma coletividade, oferecendo-lhes uma explicação e uma orientação para a ação. Ele opera como um relato fundador, que simplifica o real em termos de bem e mal, pureza e corrupção, decadência e redenção, transformando emoções difusas em energia política mobilizadora. O mito político legitima ordens, líderes e movimentos ao apresentar uma visão totalizante do mundo – não como mentira, mas como verdade simbólica –, sendo uma das formas mais eficazes de mediação entre o inconsciente coletivo e o discurso racional da política, sendo fundamentalmente polimórfico e ambivalente, suscetível a múltiplas ressonâncias e significações, muitas vezes opostas.

A partir de Girardet e desdobrando sua análise, o imaginário heroico pode ser compreendido como uma resposta mítica diante de uma desordem social e psíquica profunda, funcionando como um dos elementos do imaginário que reinterpreta os acontecimentos históricos, capaz de fundar ou restaurar a inteligibilidade do presente. Mobilizando arquétipos, narrativas, personagens etc. o imaginário heroico cria um centro de gravidade para as lealdades coletivas, permitindo que sociedades em crise se reorganizem, reconstituam vínculos sociais e reencontrem um senso compartilhado de identidade e propósito. Nesse sentido, quem ocupa o espaço do ‘herói’, ou, dito de outro modo, a figura que manifesta esse arquétipo em determinado contexto histórico, é um ponto de convergência onde se expressam medos, aspirações e necessidades de uma coletividade em busca de sentido.

Com base na análise do personagem Superman, verifica-se que ele desempenhou uma função de convergência simbólica até o final da década de 1980. Contudo, a partir do final dos anos 1990 e ao longo do primeiro quarto do século 21, o personagem inseriu-se em um campo de disputa interpretativa por diferentes grupos. O Superman se constitui e manifesta como um componente do imaginário político americano como um mito político, dada sua capacidade de legitimar e expressar visões de mundo específicas. Atualmente, sua função não é mais unificada nem unificadora; o personagem passou a integrar um conjunto de imagens e valores mobilizados por diversos grupos para a legitimação de suas respectivas visões de mundo, o que permite observar uma espécie de fragmentação simbólica.

Essa fragmentação simbólica está intrinsecamente ligada à crise da democracia liberal descrita por pensadores como Yascha Mounk. Mounk (1987, p. 249-250) argumenta que,

historicamente, a esquerda nos Estados Unidos reconhecia que as tradições universalistas do país permitiam a defesa de um patriotismo compatível com uma sociedade liberal e multiétnica. No entanto, ao abandonar o patriotismo em favor de uma crítica radical das instituições, a esquerda americana esvaziou totalmente o espaço do nacionalismo — e permitiu que a direita o ocupasse segundo seus próprios termos.

A luta pelo americanismo do Superman é um microcosmo dessa dinâmica: enquanto um lado o reivindica como símbolo de uma identidade nacional particularista e excludente, baseada em uma visão de mundo específica, o outro tenta esvaziá-lo de sua conotação nacional para transformá-lo em um ideal universal. A trajetória do personagem demonstra, assim, a dificuldade crescente de sustentar símbolos unificadores em uma nação marcada por profundas divisões ideológicas e pela desconsolidação da democracia.

A análise da trajetória recente do Superman revela que ele transcendeu o papel de mero personagem de ficção para se consolidar como um poderoso mito político. Longe de ser uma figura de consenso, o Homem de Aço tornou-se expressão da fragmentação da sociedade norte-americana e um campo de batalha central nas chamadas Guerras Culturais. A disputa entre a visão de um herói guardião da tradição nacional e a de um campeão global da justiça social não é apenas uma querela sobre quadrinhos ou cinema; é uma luta pela própria definição sobre quais valores que devem ou não moldar o imaginário social e o futuro da própria democracia nos Estados Unidos. O Homem do Amanhã, portanto, permanece como um personagem estratégico, cuja história oferece um panorama privilegiado para compreender as contradições, os conflitos e as esperanças dos Estados Unidos - no momento - de Trump.

Referências

ACTION COMICS n. 775. Burbank: DC Comics, março de 2001.

ACTION COMICS n. 900. Burbank: DC Comics, junho de 2011.

CNN Brasil. Superman dos anos 90, Dean Cain critica super-herói bissexual em nova edição. **CNN Brasil**, 14 out. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/superman-dos-anos-90-dean-cain-critica-super-heroi-bissexual-em-nova-edicao/>. Acesso em: 20 out. 2025.

COMPRE RURAL. Como os valores do agro forjaram o Superman: Clark Kent retorna às origens em novo filme. **Portal CompreRural**, 6 jul. 2025. Atualizado em 7 jul. 2025. Disponível em: <https://www.comprerural.com/como-os-valores-do-agro-forjaram-o-superman-clark-kent-retorna-as-origens-em-novo-filme/>. Acesso em: 20 out. 2025.

DC PUBLICITY. **Superman's New Motto Revealed at DC FanDome**. *DC Comics*, 16 out. 2021. Disponível em: <https://www.dc.com/blog/2021/10/16/superman-s-new-motto-revealed-at-dc-fan-dome/>. Acesso em: 20 out. 2025.

DINI, Paul; ROSS, Alex. **Superman: Peace on Earth**. Burbank: DC Comics, 1998.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

KLEIN, Matthew C.; PETTIS, Michael. **Trade Wars Are Class Wars: How Rising Inequality Distorts the Global**

Economy and Threatens International Peace. New Haven: Yale University Press, 2020.

MOUNK, Yascha. **O povo contra a democracia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

THE WASHINGTON POST. **Superman: The Ramboization of the Comic's Man of Steel.** *The Washington Post*, Washington, 1 nov. 1985.

VARIETY. **Dean Cain on Trump, New 'Woke' Superman and Overcoming Sexual Harassment.** *Variety*, 29 jul. 2025. Disponível em: <https://variety.com/2025/tv/news/dean-cain-trump-woke-superman-sexually-harassed-1236473005/>. Acesso em: 20 out. 2025.

WHITE HOUSE. **truth. justice. the american way. #superman trump.** *Instagram*, 10 jul. 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DL80Yk6RJAL/?igsh=MTF3ZGJrbnRrODhncQ==>. Acesso em: 31 out. 2025.

A Normalização do Absurdo: a representação da crise cultural dos Estados Unidos na Distopia *Idiocracia* (2006)

*Lucas Silva de Oliveira*¹
*Shesmman Fernandes Barros de Melo*²

Introdução

De uma maneira geral, obras de ficção científica tendem a revelar uma certa presciência em relação ao futuro que imaginam. Neste sentido, os consumidores de obras de temática ligada à ficção científica estão acostumados a ter de balancear a qualidade dessa presciência com a seriedade dessas previsões. Questões como a escassez de recursos em *Soylent Green* (1973); o reality show sem fim de *The Running Man* (1987); o policiamento ostensivo usando máquinas como em *Robocop* (1987); ou a propaganda personalizada mostrada no filme *Minority Report* (2002), são algumas das previsões que em anos recentes deixaram de fazer parte da realidade da ficção científica e passaram a fazer parte do nosso mundo. No entanto, houve inúmeras ocasiões em que o gênero da comédia

1. Doutorando em História da Universidade Estadual de Maringá – UEM.
E-mail: lucassuem@gmail.com.

2. Doutorando em História pela Universidade Estadual de Maringá – UEM.
E-mail: shesmman@gmail.com.

também revelou seus poderes “proféticos” em alertar-nos sobre o futuro.

Tal qual *O Show de Truman*, dirigido por Peter Weir em 1998, que nos revelou muito sobre nossos hábitos relacionados ao entretenimento, a comédia de ficção científica dirigida por Mike Judge, *Idiocracia*, de 2006, parece alertar o público a respeito do que viria décadas depois de seu lançamento. No desenrolar do filme, acompanhamos as desventuras de Joe Bauers, o soldado mais “mediocre” do Exército estadunidense, e Rita, uma prostituta que fugia da lei, quando ambos são submetidos a um experimento militar secreto de hibernação. Após o projeto ser esquecido pelas forças armadas, a dupla é reanimada 500 anos no futuro, descobrindo que a humanidade regrediu: a inteligência média da população diminuiu drasticamente e a cultura se tornou uma mistura de consumismo e estupidez. Como resultado, Joe, uma pessoa de inteligência média em seu tempo, era agora a mente mais inteligente do planeta e precisava encontrar seu caminho em um mundo completamente sem sentido.

Todos os aspectos culturais negativos da sociedade moderna estavam estampados no futuro de *Idiocracia*. A superficialidade da propaganda e do entretenimento barato, enquanto a educação e as habilidades cognitivas de senso crítico foram relegadas ao último estágio de prioridades, são temas enfatizados pelo filme. De forma geral, dentro de seu respectivo contexto histórico, *Idiocracia* tem um teor crítico evidente à cultura e à realidade sociopolítica dos Estados Unidos, narrando uma sociedade distópica em que o marketing, o consumismo e anti-intelectualismo foram completamente normalizados, resultando em uma sociedade humana uniformemente estúpida, desprovida de curiosidade intelectual.

tual, responsabilidade social, insensível ao meio ambiente, e noções coerentes de justiça e direitos humanos.

O filme dialoga com seu contexto de produção, sendo concebido na segunda década de 1990 e filmado no ano de 2004, à luz da alvorada de um novo mundo impactado pelos eventos do 11 de Setembro, da Guerra ao Terror e das decisões da administração de George W. Bush. De acordo com Marc Ferro (1992, p. 17), “assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História [...]”. Dessa forma, esse texto tem como objetivo de analisar essas as sátiras feitas por Mike Judge, e explorar como o diretor concebeu *Idiocracia* como uma crítica ácida à sociedade e a cultura dos Estados Unidos do novo milênio.

O Cinema como meio de análise histórica

Desde o final do século XIX, com a consolidação do cinema como linguagem técnica e cultural, essa nova tecnologia passou a ocupar um lugar central nos regimes de representação da modernidade. Mais do que simples entretenimento, os filmes se afirmaram como formas de expressão das mentalidades, dos valores e das contradições sociais de seu tempo, pois, ao revisitar essas obras, tornam-se perceptíveis as marcas das ideologias, das tensões e das expectativas que atravessaram as sociedades responsáveis por sua produção. Assim, o cinema não se reduz a um produto cultural, constituindo-se também como documento histórico, um testemunho visual que permite compreender como grupos humanos pensaram, sentiram e se imaginaram em diferentes contextos históricos.

Marc Ferro (1992), ao dedicar-se ao cinema como objeto da análise histórica, apresentou em *Cinema e História* a argumentação de que os filmes devem ser compreendidos não apenas como reflexos da realidade, mas como agentes ativos na construção dessa realidade. Para Ferro (1992, p. 14), “o cinema não é simplesmente o reflexo do mundo: é uma das maneiras pelas quais o mundo foi transformado”. A partir dessa perspectiva, os filmes passam a ocupar um duplo papel: são, ao mesmo tempo, produtos dos contextos históricos que os engendraram e elementos que participam de sua transformação. Cada escolha de enquadramento, cada diálogo e cada estrutura narrativa carrega, de modo consciente ou não, visões de mundo situadas historicamente. Dessa forma, analisar o cinema é examinar um documento vivo, que traduz em imagens e sons, as estruturas mentais, políticas e culturais de uma sociedade.

No entanto, o historiador que se propõe a utilizar o cinema como fonte, deve adotar uma postura crítica e interdisciplinar. Mônica Almeida Kornis (1992, p. 112), em seu ensaio *História e Cinema: um Debate Metodológico* (1992), chamou atenção para os perigos de se reduzir o filme a uma simples ilustração dos acontecimentos históricos. Para a autora “o cinema deve ser abordado como um discurso, e não simplesmente como um reflexo da realidade”. Essa afirmação aponta para a necessidade de compreender o cinema dentro de seu próprio sistema de significados, já que cada filme é resultado de uma cadeia complexa de fatores, sejam eles econômicos, técnicos, políticos, ou mesmo ideológicos, que interferem na forma como as histórias são contadas e nas imagens que são escolhidas para representar o mundo. Analisar o cinema é, portanto, compreender o conjunto de forças que atuam sobre sua produção, sua circulação e sua

recepção, reconhecendo-o como parte integrante das disputas simbólicas e culturais de uma época. A autora também defende que o pesquisador deve considerar o ciclo completo que envolve a criação e o consumo de um filme: o contexto de produção, as condições materiais e institucionais dos estúdios, as políticas de censura, os circuitos de exibição e a recepção do público. Só assim é possível compreender os significados históricos que permeiam uma obra cinematográfica. Essa abordagem pressupõe uma análise multifacetada, que inclui tanto a forma narrativa e visual – planos, cortes, movimentos de câmera – quanto o conteúdo simbólico e ideológico presente nas imagens. A história que o cinema conta, nesse sentido, vai muito além do que é mostrado na tela: ela também se manifesta nas ausências, nos silêncios e nas escolhas de perspectiva.

Alexandre Busko Valim (2012, p. 75), ao refletir sobre as potencialidades analíticas do cinema, destacou o papel dos gêneros cinematográficos na construção de sentidos históricos. Em *História e Cinema* (2012), o autor afirma que “todo gênero cinematográfico cria um tipo de código de leitura que vai na direção de como perceber o tempo histórico”. Um documentário, por exemplo, tende a se apresentar como registro direto da realidade, oferecendo ao espectador uma sensação de autenticidade e de testemunho, contudo, ele também é fruto de uma gama de decisões tomadas por seus diretores, indo de simples enquadramentos, até a montagem das sequências narrativas que moldam o modo como o passado é demonstrado. Já o filme de ficção, ao lidar com situações imaginadas, revela os sonhos, as ansiedades e os valores de uma sociedade. Ambos, cada um à sua maneira, fornecem ao historiador caminhos para compreender o modo como o tempo é vivido e representado.

Pierre Sorlin (1980, p. 33) acrescentou um ponto crucial a esse debate ao afirmar que “todo filme histórico – tanto de ficção quanto documentário – estabelece uma relação imaginária com o passado”. Ou seja, o cinema não apenas representa os fatos, mas também os reinventa. Essa dimensão imaginativa faz parte da própria experiência histórica, pois o passado nunca é recuperado em estado puro, e sim reinterpretado à luz das necessidades e valores do presente. Desta forma, um mesmo evento pode ser representado de maneiras distintas em filmes produzidos em épocas diferentes, revelando as mudanças nas sensibilidades coletivas e nas disputas de memória. A comparação entre versões cinematográficas de um mesmo tema histórico pode, portanto, indicar transformações profundas na maneira como uma sociedade compreende seu passado.

Além de sua considerável potencialidade como objeto de análise, o cinema traz desafios epistemológicos e éticos. Um destes elementos sempre presente, é o risco do anacronismo, quando o pesquisador projeta sobre o passado valores e concepções do presente, uma outra questão se faz em relação ao problema da materialidade: muitos filmes foram perdidos, cortados e censurados, restando atualmente apenas em suas versões incompletas, dificultando imensamente as análises. No entanto, avanços tecnológicos em digitalizações e a expansão dos arquivos audiovisuais têm ampliado as possibilidades e trouxeram novos acessos aos materiais sobreviventes, pois ferramentas de comparação de imagens, bancos de dados e *softwares* de reconhecimento visual vêm ampliando o alcance da pesquisa histórica, permitindo que o historiador observe aspectos antes invisíveis das obras cinematográficas.

Além disso, ao considerar o cinema como objeto histórico, é importante perceber também sua dimensão social,

pois assistir a um filme é uma prática cultural que traduz hábitos, hierarquias e identidades, e assim sendo, saber quem assistia, onde e como os filmes eram exibidos é parte essencial da compreensão histórica. A história social do cinema, nesse sentido, ilumina aspectos do cotidiano e das relações de classe, gênero e etnia. Os filmes de ficção, por exemplo, constituem verdadeiros laboratórios para o estudo das representações sociais: o papel da mulher em melodramas, a imagem do inimigo em filmes de guerra ou a idealização da nação em épicos históricos mostram como o cinema participa da construção simbólica das identidades coletivas. O retrato de uma época, quando observado através de diferentes produções, revela como as sociedades se pensam e se narram. As transformações na representação do herói, da família, do trabalho ou do poder político correspondem a mudanças mais amplas nas mentalidades coletivas. Nesse ponto, a reflexão de Peter Burke (2008) sobre a história cultural se mostra útil: compreender as manifestações simbólicas é compreender o próprio tecido social que as sustenta.

Desta forma, o cinema é uma fonte singular para o trabalho do historiador porque permite articular tempo, memória e imaginação, pois os filmes, mais do que simples testemunhos, são agentes que participam da formação das memórias e das identidades coletivas, eles oferecem não apenas registros de acontecimentos, mas também interpretações e emoções que os acompanham. A análise cinematográfica, quando realizada com rigor teórico e sensibilidade histórica, revela aspectos da cultura e da política que não se encontram em fontes tradicionais, e assim, seus estudos ampliam significativamente o campo da historiografia e renovam suas ferramentas de investigação. Por isso, compreender o cinema é também compreender a própria história contemporânea:

uma história feita de imagens, sons e olhares que continuam a dialogar com o passado e a dar forma ao presente.

Contexto histórico dos Estados Unidos nos anos 2000

O novo milênio veio com promessas de mudanças sociais e culturais que já poderiam ser sentidas a partir da segunda metade da década de 1990. Em termos políticos, o fim da Guerra Fria trouxe um raro momento na história em que uma única potência reinou incontestemente por um breve período, em uma dinâmica geopolítica de unipolaridade. Pela primeira vez desde a Segunda Guerra Mundial, o mundo se tornava um só através da globalização. Considerando que o século XX quase inteiro ditado por grandes guerras e distanciamento, esse cenário era novo. E foi muito bem aproveitado pelos Estados Unidos, que produziram e exportaram um otimismo inabalável com o futuro a partir de sua cultura, e tentava emplacar no mundo uma cultura “globalizada” da qual todos os países faziam parte, mas que era coordenada por eles.

Ao mesmo tempo, esse sentimento foi alimentado quando este “novo milênio” viu um desenvolvimento tecnológico sem precedentes e a chegada do acesso à *internet*, que mesmo surgindo para o público nos anos 1990, se expandiu ao longo da primeira década do século XXI. Essa globalização criou as condições para o que viria ser chamado de “aldeia global”, conceito criado por Marshall McLuhan (1989) e que sugeria que a aproximação de todo o planeta por meios tecnológicos geraria uma cultura de valores compartilhados, uma cultura globalizada. Junto disso, a mídia estadunidense se ampliava como parte do *soft po-*

wer do país, espalhando os valores do *american way of life* para o restante do mundo através do cinema, da música e da nascente indústria dos *reality shows*.

Contudo, tal otimismo logo foi quebrado e deu lugar a paranoia graças aos ataques do 11 de Setembro. Os anos 2000, então, foram fortemente marcados pelos impactos da guerra contra o terrorismo, desencadeados por tais eventos. Como consequência pelo ataque no coração da democracia liberal dos Estados Unidos, o país passou a exportar esse medo e toda sua produção cultural foi voltada para a representação deste constante estado de paranoia e a ruína do senso de comunidade criado apenas há alguns anos antes. Paralelamente, em termos políticos, os Estados Unidos passavam por um processo de ascensão do *establishment* ligados ao neoconservadorismo, parte de um projeto que vinha sendo arquitetado há pelo menos vinte anos. Esse movimento tinha como objetivo realizar uma série de transformações internas e externas no “modo de pensar, agir e conduzir a política estadunidense, gerando efeitos globais” (MOREIRA JUNIOR, 2011, p. 10).

A administração de George W. Bush, sob a influência do movimento neoconservador, “instrumentalizou o 11/09 para colocar em prática – ou, mais precisamente, dar continuidade ao – projeto estadunidense de adequação da ordem internacional contemporânea à manutenção da sua condição hegemônica” (MOREIRA JUNIOR, 2011, p. 10). Os atentados terroristas de 11 de Setembro de 2001, “foram essenciais para legitimar uma reorientação estratégica” (MOREIRA JUNIOR, 2011, p. 16), pois o clima de medo instaurado entre a população e a manipulação psicológica, ajudaram os Estados Unidos a implementarem o projeto de manutenção de seu mando sobre o mundo.

Junto de seu contexto de produção, *Idiocracia* também foi fortemente influenciado pela cultura da conspiração que permeia a sociedade estadunidense, especificamente uma teoria de conspiração forte nos EUA sobre manipulação e lavagem cerebral produzida pela TV. Ao longo do filme fica claro que os programas de TV são fundamentais para desestimular a intelectualidade da população e assim mantê-las ainda mais ignorantes. Esta abordagem também aparece em outros seriados, como em *Família Dinossauro* ou no *Simpsons*.

De acordo com Robert A. Goldberg (2010, p. 1),³ “o pensamento conspiratório permeia e colore nossa cultura, crenças e discurso; nossa própria interpretação da história e dos eventos atuais”. Mike Judge, que também foi criador da animação *Beavis and Butt-Head*, é abertamente um entusiasta dessa ideia e defende que a televisão desempenha um papel de perpetuação da ignorância entre as pessoas ou supostamente as deixa mais ‘burras’, algo que usou em sua crítica que analisaremos a seguir.

Sátira em idiocracia

Na trama do filme, no ano de 2005, o Exército dos Estados Unidos decidiu realizar um experimento de criogenia com o objetivo de preservar seus soldados mais capazes para futuras guerras. Para tal, selecionam o bibliotecário do Exército, Joe Bauers, o indivíduo mais medíocre possível. Na falta de uma candidata feminina, a instituição contratou uma prostituta, Rita, que aceitou participar do projeto na condição que seus

3. Trecho original: *conspiracy thinking permeates and colors our culture, beliefs, and speech; our very interpretation of history and current events.*

problemas com a lei fossem resolvidos. No entanto, um escândalo envolvendo o oficial responsável pelo projeto, forçou o fechamento da base em que Joe e Rita estavam em hibernação, suspendendo o projeto indefinidamente.

Ao mesmo tempo, nos próximos 500 anos, a inteligência média da população mundial caiu, resultando na deterioração do planeta, que viu o aumento do volume de lixo produzido. O filme exibiu um gráfico mostrando o declínio da inteligência da humanidade com o passar das décadas em que “alguns tinham esperança de que a engenharia genética sanaria a tendência da evolução”. Mas infelizmente, “as melhores mentes e recursos se concentravam na luta contra a queda de cabelo e o prolongamento de ereções”, enquanto que “houve uma explosão demográfica, fazendo cair a inteligência até que a humanidade se tornou incapaz de solucionar os problemas mais básicos, como o lixo, amontoado por séculos e sem nenhum plano” (Idiocracia, 2006).

Foi com a grande avalanche de lixo de 2505 que os eventos do filme se desencadearam: Joe e Rita foram acordados 500 anos no futuro. Joe acordou dentro do apartamento de Frito Pendejo, na cidade de Washington. Frito era um sujeito que deu pouca atenção ao fato, pois estava concentrado em sua televisão. O aparelho mostrava vinte e dois tipos de publicidade ao mesmo tempo, enquanto no centro da tela passava um programa *Ow! My Balls!*, em que pessoas eram machucadas nos testículos em sequência. Ao pedir por ajuda, Joe virou motivo de piada por parte das pessoas, pois “o idioma inglês havia se deteriorado, transformando-se em um idioma híbrido de caipira, valley girl,⁴ gírias adolescen-

4. *Valley Girl*, ou “garota do vale”, é um estereótipo comum de uma garota da costa Oeste dos Estados Unidos, especificamente a região da Califórnia. É caracterizada por ser uma pessoa materialista de classe alta obcecada pela aparência e que fala inglês com gírias locais de Los Angeles. Fonte:

tes, dialetos locais e vários grunhidos”. Assim, “Joe podia entendê-los, mas quando ele falava com uma voz normal, soava pomposo e afeminado para eles”⁵.

Ele se internou em um hospital por acreditar que o Exército lhe havia administrado drogas alucinógenas. Nesse espaço, tomou consciência do ano em que se encontrava, mas foi preso por não possuir uma tatuagem de código de barras e por não conseguir pagar a conta. Foi levado a julgamento; Frito assumiu sua defesa, porém aderiu à acusação ao afirmar que ele havia destruído seu apartamento. Em função de sua forma de falar e de agir, o juiz classificou Joe como portador de um “comportamento homossexual”, declarou-o culpado e determinou sua prisão. Rita retomou o trabalho como prostituta, explorando a limitação intelectual generalizada.

Joe voltou a ser levado a julgamento, mas acabou nomeado Secretário do Interior pelo presidente Camacho, ex-lutador convertido em líder populista. Em discurso no Congresso, Camacho exigiu que ele solucionasse crises nacionais, entre elas a falência da agricultura e a estagnação econômica. Durante uma visita a uma fazenda, Joe identificou que as plantações não cresciam porque eram irrigadas com Brawndo, bebida esportiva cujo marketing havia substituído até a água potável e cuja empresa controladora detinha a Administração de Alimentos e Medicamentos (FDA), o Departamento de Saúde e Serviços Humanos (DHHS) e a Comissão Federal de Comunicações (FCC).

VILLARREAL, Dan. Do I Sound Like a Valley Girl to You?: Perceptual Dialectology and Language Attitudes in California. *Publication of the American Dialect Society*, [s. l.], v. 101, ed. 1, p. 5–75, 1 dez. 2016. DOI 10.1215/00031283-3772901. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/pads/article-abstract/101/1/55/49678/4-DO-I-SOUND-LIKE-A-VALLEY-GIRL-TO-You-PERCEPTUAL?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 20 out. 2025.

5. *Idiocracia*, 2006.

Na tentativa de reverter esse quadro, provocou a falência da empresa, distúrbios sociais e o desemprego de metade da população do país. Chegou a enfrentar uma execução, mas conseguiu demonstrar a eficácia de sua proposta quando a produção agrícola apresentou sinais de recuperação. Após o perdão, Joe assumiu a presidência, casou-se com Rita e teve filhos considerados “inteligentes”, enquanto Frito, apresentado como companheiro apático, tornou-se vice-presidente e manteve a lógica da “idiocracia” por meio de uma reprodução numerosa. O narrador afirma que Joe não salvou a humanidade de forma isolada, mas deu início a um processo de reversão do emburrecimento coletivo.

Segundo Samuel Huntington (1992), a hegemonia dos Estados Unidos deveria se afirmar por meio de um discurso e de práticas fundadas nos valores do capitalismo liberal, da democracia representativa, da liberdade de mercado e do chamado império da lei. Esses elementos constituem o núcleo da subversão proposta por Mike Judge em seu filme, em escala nacional. O capitalismo liberal assume a forma de um capitalismo desregulado, sustentado pelo marketing e pela propaganda voltados ao consumo extremo. A democracia representativa se expressa no populismo encarnado pelo presidente Dwayne Camacho, lutador de luta livre e ator pornô, cuja atuação se constrói pela vulgaridade, pela violência e pela ignorância. A liberdade de mercado cede espaço ao monopólio das corporações privadas, representadas pela Brawndo, cuja empresa-mãe controla agências estatais responsáveis pela formulação de políticas públicas e financia membros do governo. O império da lei aparece submetido à limitação cognitiva generalizada, evidenciada no julgamento de Joe, defendido por Frito, que contribui para sua condenação. O juiz o considera homossexual a partir de sua expres-

são verbal e corporal, declara-o culpado e o envia à prisão, o que revela uma subversão direta do sistema jurídico.

De acordo com Marc Ferro (1992, p. 87), um filme “não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem socio-histórica que autoriza”, de modo que “a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente”. Esses elementos presentes na obra permitem observar como Mike Judge constrói uma crítica à concepção que os Estados Unidos elaboram sobre si, ao tensionar a retórica e o discurso do establishment estadunidense.

Em *Idiocracia*, ao longo de quinhentos anos, a inteligência média entra em declínio em razão de expectativas sociais que afastam indivíduos escolarizados da reprodução, enquanto grupos com menor escolaridade ampliam suas taxas de natalidade. A engenharia genética é abandonada em favor de intervenções voltadas à queda de cabelo e à disfunção erétil. Esse processo resulta na deterioração da infraestrutura, na consolidação de uma cultura marcada por humor rebaixado e vulgaridade e na naturalização do consumismo como norma social.

De acordo com o filme, “a seleção natural, o processo pelo qual os mais fortes, mais espertos e mais rápidos se reproduziam em maior número que os demais, um processo que já favoreceu os traços mais nobres do homem, começava a favorecer outros traços”, de modo que ao contrário de “quase toda a ficção científica da época previa um futuro mais civilizado e mais inteligente”. O próprio filme buscou mostrar que “as coisas pareciam estar indo em sentido oposto. Um embrutecimento”. Assim, “sem predadores naturais para reduzir a ma-

nada, começou-se a recompensar aqueles que mais se reproduziam, deixando os inteligentes em extinção”⁶.

Uma das características centrais da crítica de Mike Judge presente no filme *Idiocracia* é a forma como a sociedade apresentada é definida pelo anti-intelectualismo e pelo declínio cultural e social. A crítica de Judge, porém, assume um caráter ambíguo, pois se articula a um elitismo de base eugenista ao difundir a ideia de que os pobres se reproduzem em excesso. Essa perspectiva aparece logo na introdução, quando são apresentadas duas famílias. De um lado, o casal “inteligente” formado por Trevor e Carol, com Q.I. de 138 e 141; de outro, Clevon, um homem com Q.I. de 84. Enquanto o primeiro casal não tem filhos em razão do planejamento familiar e da prioridade atribuída às carreiras, a ponto de Trevor morrer sem deixar herdeiros, Clevon amplia sua descendência de forma contínua, e sua prole repete o percurso do pai. Essa tese não constitui uma formulação inédita e pode ser identificada no século XIX, tendo como um de seus principais expoentes o pastor e economista britânico Thomas Malthus, autor da chamada teoria malthusiana.

Em sua principal obra intitulada “Ensaio Sobre o Princípio da População”, Malthus (2014) afirmou que o crescimento populacional geraria a limitação da quantidade de recursos naturais, que resultaria em uma calamidade que eliminaria uma grande parte da população e nivelaria a quantidade de pessoas, mas levaria também a uma queda do desenvolvimento dos Estados. Para Malthus, havia duas formas de evitar isso: as medidas “preventivas”, que diminuiriam o índice de natalidade; e as “positivadas”, que aumentavam o índice de mortalidade, como em casos de guerras e epidemias.

6. *Idiocracia*, 2006.

Malthus rejeitava as ideias otimistas da Revolução Industrial de que o desenvolvimento tecnológico levaria a humanidade à uma utopia com recursos ilimitados, acreditando que pessoas pobres tendiam a ter mais filhos e deveriam ser impedidos para evitar a escassez. Suas ideias foram basilares para o pensamento eugênico do fim do século XIX e início do século XX, em que a concepção de que a espécie humana deve ser melhorada através da intervenção externa, com a seleção dos “melhores indivíduos” e a esterilização dos tidos como “inferiores”.

Outro tema trabalhado pelo filme é a ideia de disgenia, um conceito utilizado pela primeira vez no início do século XX por David Starr Jordan. De acordo com Elof Axel Carlson (2001), essa concepção acreditava que declínio de “qualidades” consideradas “desejáveis” ao ser humano estava sendo afetado por meio da pressão seletiva desfavorável à reprodução dessas características. Jordan utilizou esse conceito para descrever o suposto efeito deletério da guerra moderna nos genes dos seres humanos. De acordo com este autor, os conflitos eliminariam os homens saudáveis enquanto os sujeitos deficientes eram preservados e, consequentemente, se reproduziam mais e mais rápido, enfraquecendo, assim, a nação. A questão da disgenia e da deterioração genética de humanos foi levantada por eugenistas e Darwinistas sociais ao longo do século XIX e início de século XX, influenciando teóricos racistas por todo o mundo e tendo no Nazismo um de seus maiores expoentes

Dessa forma, é possível observar que a crítica presente em *Idiocracia* se apresenta como uma crítica social, mas está apoiada pelo preconceito de classe, uma vez que o argumento central do filme é que pessoas inteligentes e ricas teriam menos filhos, enquanto as pessoas mais pobres e menos inte-

ligentes tenderiam a se reproduzir mais e de maneira descontrolada, levando assim ao futuro distópico em que pessoas “idiotas” dominaram a terra. Ao mesmo tempo, essa noção é ainda hoje evocada por políticos populistas que tendem a culpar imigrantes ou pessoas pobres pelos males do mundo moderno, como a questão da economia ou do custo de vida em certos países.

Considerações finais

Como observado, o filme *Idiocracia* não é apenas um exercício de humor, mas um produto de seu tempo. As críticas presentes no filme buscaram representar as ansiedades do início dos anos 2000, em que o otimismo deu lugar a paranoia. Do ponto de vista mercadológico, o lançamento de *Idiocracia* foi muito prejudicado pela sua distribuidora, a *20th Century Fox*, que bancou o projeto do filme. De acordo com uma matéria do G1, datada de fevereiro de 2007, o filme foi abandonado pela Fox, que lançou a produção em pouquíssimas salas de cinema ao mesmo tempo em que não fizeram uma divulgação massiva como se esperaria, com um poster, a exibição para críticos ou até mesmo o lançamento de um trailer.⁷

Essa falta de divulgação resultou, então, em uma bilheteria de apenas \$495,303 ao redor do mundo (Mojo, 2025). Em 2017, em uma entrevista para o *The New York Times*, Mike Judge afirmou que o filme foi deixado de lado por não ter

7. Fonte: G1. “Idiocracy”: o melhor filme do ano que ninguém viu. **G1**, Brasil, p. 1, 2 fev. 2007. Disponível em: <https://imirante.com/entretenimento/sao-luis/2007/02/14/idiocracy-o-melhor-filme-do-ano-que-ninguem-viu>. Acesso em: 20 out. 2025.

sido bem recebido nas exibições de teste. Ao mesmo tempo, o estúdio pensava que o filme teria uma divulgação orgânica, o famoso “boca-a-boca”, como ocorreu com *Office Space* (1999), também dirigido por Judge. Curiosamente, apesar do fracasso de bilheteria e da recusa do estúdio em divulgar o filme, *Idiocracia* acabou ganhando a fama de clássico *cult* anos após seu lançamento. Durante a eleição de 2016 nos Estados Unidos, por exemplo, Mike Judge disse que era assustador como seu filme havia se tornado realidade ao comparar as críticas do filme com a situação da política estadunidense naquele período.⁸

Ao mesmo tempo, o filme tem sido cada vez mais abordado pelos espectadores como uma espécie de “documentário profético”, como uma forma de corroborar as críticas que o filme trata à luz dos dias atuais, especialmente na maneira que aborda como a desinformação e a proliferação de notícias falsas tem se intensificado com a ascensão das redes sociais e a eleição de Donald Trump como presidente dos Estados Unidos, gerando um debate contemporâneo sobre as mensagens do filme e a crescente onda de anti-intelectualismo. Tal situação fica ainda mais em evidência quando dados de uma reportagem da CNN divulgaram o quanto o então presidente Trump atuou na divulgação de inúmeras notícias falsas durante a pandemia de covid-19 colaborando imensamente para a desinformação acerca dos perigos da doença e suas consequências.

Assim sendo, quando uma das maiores e mais poderosas autoridades políticas mundiais, que deveria pautar seus pronunciamentos por elementos racionais, confiáveis

8. Fonte: NOVAK, Matt. Idiocracy Director Says It's ‘Scary’ How Accurate His Movie Has Become. *Paleofuture*, Online, p. 1, 19 ago. 2016. Disponível em: <https://paleofuture.com/blog/2016/8/19/idiocracy-director-says-its-scary-how-accurate-his-movie-has-become>. Acesso em: 20 out. 2025.

e relevantes diante de uma catástrofe de alcance planetário, passa a atuar como epicentro de uma cadeia de desinformação e de argumentações sem respaldo técnico, sustentadas como verdade pelo próprio “achismo”, percebe-se que, apesar de *Idiocracia* ter estreado há mais de duas décadas sob uma linguagem exagerada e satírica, é no presente que suas críticas ganham centralidade. O filme acaba convertido em um alerta sobre o crescimento da ignorância, o declínio acadêmico e social e a expansão da superficialidade intelectual, expondo, por meio de sua ironia, os perigos que tais práticas podem desencadear.

Referências

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CARLSON, Elof Axel. **The Unfit: A History of a Bad Idea.** Nova York, Estados Unidos: Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2001. v. 1.

FERRO, Marc. **Cinema e História** / Marc Ferro; tradução Flávia Nascimento. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

G1. “Idiocracy”: o melhor filme do ano que ninguém viu. **G1**, Brasil, p. 1, 2 fev. 2007. Disponível em: <https://imirante.com/entretenimento/sao-luis/2007/02/14/idiocracy-o-melhor-filme-do-ano-que-ninguem-viu>. Acesso em: 20 out. 2025.

GOLDBERG, Robert Alan. *Enemies Within: The Conspiracy Culture Of Modern America*. **John O’sullivan Memorial Lecture**, Flórida, Estados Unidos, p. 1, 2010. Disponível em:

<https://www.fau.edu/artsandletters/osullivan/images/robert-a-goldberg-booklet.pdf>. Acesso em: 15 set. 2025.

HUNTINGTON, Samuel. A mudança nos interesses estratégicos americanos. *Política Externa*, Vol. 1, No 1, p 16-30, 1992.

JUCÁ, Julyanne. **Trump é apontado como a maior fonte de desinformação do mundo, diz pesquisa**. São Paulo: CNN Brasil 02/10/20. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/trump-e-apontado-como-a-maior-fonte-de-desinformacao-do-mundo-diz-pesquisa/> - acessado em: 24/10/2025.

KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: um debate metodológico*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

MALTHUS, Thomas Robert. **Ensaio Sobre o Princípio da População**. São Paulo, Brasil: Relógio D'Água, 2014.

MCLUHAN, Marshall; POWERS, Bruce R. *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 1989.

MOJO, Box Office. *Idiocracy*. In: Box Office Mojo, IMDBPro. Online, 2025. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/release/rl542868993>. Acessado em: 20 out 2025.

MOREIRA JÚNIOR, Hermes. **O governo de George W. Bush e sua guerra contra o terror: nova orientação tática à estratégia norte-americana**. Orientador: Marcelo Fernandes de Oliveira. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/pu->

blication/2ef2e8e8-1eb3-408b-9b1a-7cbd76454175. Acesso em: 12 set. 2025.

SORLIN, Pierre. **The Film in History**: Restaging the Past. Oxford: Blackwell, 1980.

STALEY, Willy. Mike Judge, the Bard of Suck. **The New York Times**, Nova York, Estados Unidos, 13 abr. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/04/13/magazine/mike-judge-the-bard-of-suck.html>. Acesso em: 20 out. 2025.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

VILLARREAL, Dan. Do I Sound Like a Valley Girl to You?: Perceptual Dialectology and Language Attitudes in California. **Publication of the American Dialect Society**, [s. l.], v. 101, ed. 1, p. 5–75, 1 dez. 2016. DOI 10.1215/00031283-3772901. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/pads/article-abstract/101/1/55/49678/4-DO-I-SOUND-LIKE-A-VALLEY-GIRL-TO-You-PERCEPTUAL?redirected-From=fulltext>. Acesso em: 20 out. 2025.

História, Memória e Quadrinhos: trauma e memória histórica nas HQs de Paco Roca

*Jorge Edson Paiva Gonçalves da Silva*¹

Introdução

Desde meados da década de 1980, o mercado editorial de histórias em quadrinhos, na Espanha, tem presenciado o surgimento de publicações pautadas na representação de eventos como a Guerra Civil Espanhola, o Franquismo e as suas consequências. Essas publicações caminham lado a lado com as inúmeras ações memorialísticas da Associação para a Recuperação da Memória Histórica (ARMH)², criada nos anos 2000, pela Lei 52/2007 - Lei de Memória Histórica e, atualmente, atualizada para Lei de Memória Democrática – 2022.

As ações realizadas pela ARMH e pelas Leis de Memória possuem o objetivo de promover uma tentativa de reparação histórica com aqueles que foram presos, mortos, torturados, exilados ou que sofreram qualquer outro tipo de perseguição política dentro e fora do território espanhol. Diante disso, é

1. Mestre em História pela Universidade Federal de São Paulo- SP (UNIFESP). E-mail: jorge-edson@oulook.com.

2. Tradução livre: Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH)

importante salientar que as histórias em quadrinhos publicadas nas primeiras décadas após o término da Ditadura não alcançaram o grande público, tendo em vista a implementação da Lei de Anistia de 1977 e daquilo que ficou conhecido como Pacto de Silêncio.

A Lei de Anistia não proporcionou nem às vítimas, nem aos perpetradores remanescentes do regime franquista um espaço público ou jurídico para testemunhar ou serem julgados por suas ações no passado. A ideia de uma redemocratização conciliadora com base no silêncio foi sendo instaurada. Somado a isso, o Pacto de Silêncio reforçou uma espécie de autocensura e reordenou os mecanismos de censura na democracia (GRAHAM, 2013). Mesmo não alcançando o grande público, as histórias publicadas entre os anos de 1976 e 1992 tensionaram as políticas de silenciamento da sociedade e tornaram-se agentes importantes das rupturas no tempo presente.

Para Michel Matly, pesquisador do mercado editorial das HQs na Espanha, a representação da Guerra Civil e do Franquismo pode ser dividida em períodos, cada um contendo a sua especificidade editorial. De acordo com o autor,

O primeiro período, entre 1976 e 1982, abrange a era da transição e constitui uma fase pioneira no desenvolvimento dos quadrinhos. A representação da Guerra Civil (claramente diferente da versão imposta pelo regime franquista) priorizou o lado republicano e omitiu expressamente qualquer representação do inimigo. A segunda, entre 1983 e 1992, ou seja, a primeira década da democracia espanhola, recuperou e utilizou essa representação em obras para além do campo tradicional dos quadrinhos, e

finalmente aproveitou-se dela para pôr fim à memória da guerra³ (MATLY, 2014).

Ainda segundo Matly, naquele momento, o mercado editorial não presenciou um *boom* de publicações com esses temas, muito por conta do cenário político implementado nos anos iniciais da democracia. Um segundo momento dessas publicações pode ser visto a partir das ações políticas realizadas pela ARM e outras instituições memorialísticas na década de 1990 e início dos anos 2000. Matly é pertinente ao comentar que

Ao contrário da sua representação muitas vezes idealizada, a Transição foi o período mais violento que a Espanha vivenciou desde a Guerra Civil, como evidenciado pelo número de assassinatos, repressões violentas e ataques contra editoras, livrarias e jornais, que se tornaram os alvos preferenciais da extrema-direita durante esse período. Foi também um período de incerteza política — culminando na tentativa de golpe de Estado de 1981 — bem como de inquietação entre os principais partidos políticos, preocupados em alcançar um sistema democrático livre de conflitos (MATLY, 2014)⁴.

3. Trecho original: *La primera, entre 1976 y 1982, que cubre el periodo de la Transición y constituye una etapa pionera de construcción en el cómic. La representación de la Guerra Civil (evidentemente diferente de la versión impuesta por el régimen franquista) valoró en prioridad al bando republicano y omitió de manera expresa la exhibición del adversario. La segunda, entre 1983 y 1992, o sea, la primera década de la democracia española, que recuperó y utilizó esta representación en obras más allá del ámbito tradicional del cómic, y la aprovechó finalmente para dar por finalizada la memoria de la guerra.*

4. Trecho original: *Contrariamente a su representación a menudo idealizada, la Transición es la época más violenta que haya conocido España desde la Guerra Civil, como testimonian el número de asesinatos, represiones violentas, atentados contra editoriales, librerías y periódicos, que se convertirían en este periodo en los blancos preferidos por la extrema derecha. Es también un periodo de incertidumbre política — que culminará en el intento de golpe de Estado*

Se durante o Franquismo o direito das vítimas à memória foi negado e no período da redemocratização tornou-se um direito “vigiado” ou “controlado” pelo pacto de silêncio, em 2007, com a criação da Lei de Memória Histórica, esse cenário mudou. A Lei promoveu um espaço cultural e jurídico propício para o ressurgimento de uma avalanche de memórias, que passaram a ser veiculadas em histórias em quadrinhos, e se aproximam, em alguma medida, da noção de “memórias subterrâneas”, tal qual desenvolvida por Pollak.

Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória, no caso, as reivindicações das diferentes nacionalidades. Este exemplo mostra a necessidade, para os dirigentes, de associar uma profunda mudança política a uma revisão (auto)crítica do passado. (POLLAK, 1989, p. 5)

Em adição, Néstor Bórquez afirmou

Para além disso, o campo das histórias em quadrinhos (banda desenhada/quadrinhos) manifestou um verdadeiro ‘boom’ de trabalhos centrados na Guerra Civil, em um período muito curto, com características semelhantes aos casos já analisados em outros campos. A existência ou postulação de uma ‘história em quadrinhos da memória’ faz parte de um fenômeno de maior envergadura que já demonstrou a existência de ‘ficções da memória’ para os casos literário e cinematográfico.⁵ (BÓRQUEZ, 2016, p. 34/35)

de 1981- así como de inquietud de los principales partidos, preocupados por alcanzar un sistema democrático sin enfrentamientos.

5. Trecho original: *Más allá de eso, el campo de la historieta ha manifestado un verdadero “boom” de trabajos centrados en la Guerra Civil, en un lapsomuy corto de tiempo, con características similares a los casos ya analizados en otros campos. La existencia o postulación de una historieta de la memoria forma parte*

Outros pesquisadores, como Sarah D. Harris (2014) e Ivan Rodrigues Martin (2016) atestam que o mercado editorial das histórias em quadrinhos passou a representar de forma significativa a memória e o trauma, pautados nos eventos catastróficos do século XX espanhol. Em virtude disso, surge uma aproximação de três esferas: as ações memorialistas (ARMH e Lei de Memória), as experiências traumáticas (“memórias subterrâneas”) e o mercado editorial (histórias em quadrinhos), criando, assim, uma espécie de representação da cultura do trauma.

Com base nesta introdução, o presente texto tem como objetivo apresentar as publicações do autor Paco Roca, estabelecendo uma relação entre a representação do trauma, as ações memorialísticas de instituições e do governo espanhol nas últimas décadas, e as dinâmicas do mercado editorial de quadrinhos espanhol.

Paco Roca, a memória e o trauma

Nascido em Valência, em 1969, Francisco Martínez Roca, conhecido como Paco Roca, é reconhecido como um dos principais artistas de histórias em quadrinhos contemporâneas da Espanha. O conjunto de prêmios recebidos ao longo de sua trajetória, decorrente de sua produção autoral, inclui o Prêmio Nacional de Quadrinhos pela obra *Arrugas* (*Rugas*), em 2008, ocasião em que superou autores como Carlos Giménez e Miguel Gallardo, além de sua nomeação

de un fenómeno de mayor envergadura que ya se ha encargado de demostrar la existencia de “ficciones de la memoria” para el caso literario y cinematográfico.

como um dos patronos da Biblioteca Nacional da Espanha em 2024. Somam-se a essas distinções o Prêmio Goya de Melhor Roteiro Adaptado, em 2012, o Prêmio Inkpot, em 2019, o Prêmio Eisner, em 2020, e a Medalha de Ouro do Mérito nas Belas Artes da Espanha, em 2021, o que o consolida como referência central no campo das histórias em quadrinhos em escala espanhola e internacional.

Duas das obras mais aclamadas de Paco Roca não mantêm vínculo com o passado traumático espanhol: *Arrugas* (*Rugas*), lançada em 2007, e *La Casa* (*A Casa*), publicada em 2015. Ambas foram editadas pela Astiberri.

Figura 1: Capa da obra *Arrugas*. Fonte: Editora Astiberri, 2007.

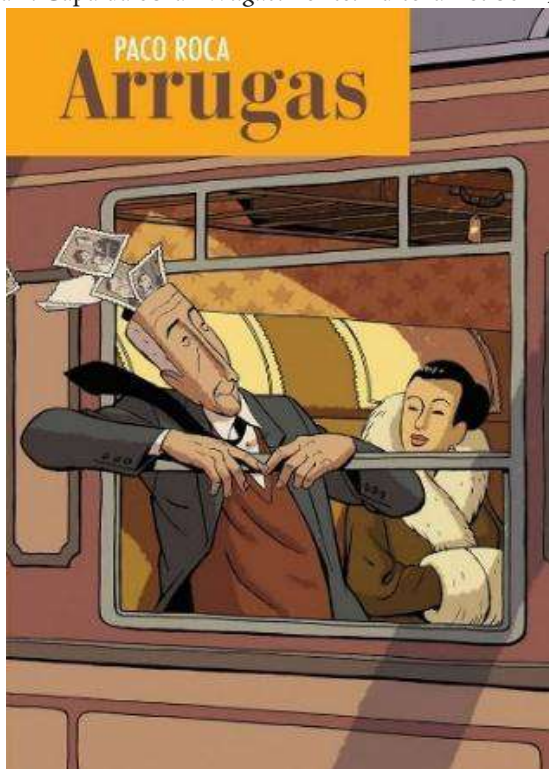


Figura 2: Capa da obra *La Casa*. Fonte: Editora Astiberri, 2015.



Roca constrói, em *La Casa* e *Arrugas*, narrativas centradas em vínculos familiares articulados à memória e ao esquecimento, mobilizando dispositivos narrativos que fazem do passado um campo de elaboração contínua no presente. Em *La Casa*, a trama acompanha três irmãos que, após a morte do pai, retornam à casa de veraneio da família para reformá-la com vistas à venda. O processo material da reforma aciona uma dinâmica de rememoração, na qual o espaço doméstico funciona como arquivo de experiências acumuladas. A casa deixa de figurar como mero cenário e passa a atuar como instância de mediação da memória, reativando episódios que compõem trajetórias individuais e uma história familiar compartilhada.

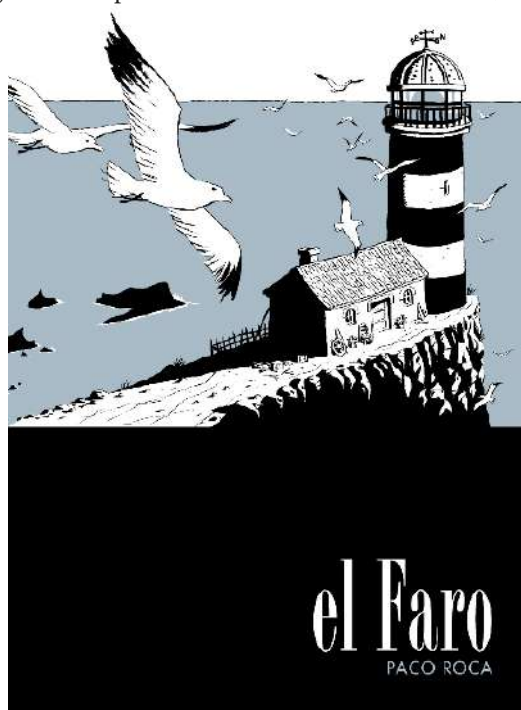
Em *Arrugas*, o eixo narrativo desloca-se para a experiência da velhice marcada pela doença de Alzheimer. Emilio, levado pelo filho Juan a uma instituição de longa permanência, enfrenta a perda progressiva da memória em um

contexto de reorganização da vida cotidiana. A narrativa acompanha a constituição de novos vínculos e a formulação de estratégias de convivência com o esquecimento, propondo uma reflexão sobre a memória como prática social situada, construída na relação com outros sujeitos e com o tempo vivido no presente.

A abordagem da memória ganha outra inflexão nas obras que dialogam com a Guerra Civil Espanhola, o franquismo e os processos de redemocratização. Nesse conjunto, *El Faro* (2004) ocupa lugar específico. A narrativa retoma a trajetória de Francisco Valiente, combatente republicano que foge para a França após a derrota, evitando abordar sua passagem pelo campo de concentração de Argelès. O enredo acompanha a fuga do soldado perseguido pelo exército nacionalista, seu encontro com um marinheiro em uma casa isolada no litoral e o avanço das forças repressivas até esse refúgio. Diante do cerco, Francisco lança-se ao mar e, guiado pelo farol, segue em direção a um espaço imaginado como livre.

Francisco surge como figura marcada pela ruptura das expectativas políticas associadas à resistência ao golpe de Estado. O farol, nesse contexto, assume função simbólica ligada à travessia e à recusa do enclausuramento histórico. Conforme afirma Roca, trata-se de uma homenagem às trajetórias de homens que partiram em busca de outros horizontes, evocando experiências de exílio e deslocamento vinculadas à luta contra o golpe político ocorrido na Espanha nos anos 1930.

Figura 3 – Capa da obra *El Faro*. Fonte: Astiberri, 2004.



Ainda não publicada no Brasil, a obra *El Invierno del Dibujante* (em uma tradução livre, “O Inverno dos Desenhistas”), publicada em 2010, se passa entre os anos de 1950 e 1979. A obra narra como os escritores de tiras e quadrinhos que trabalhavam na Editora Bruguera, ao mesmo tempo que possuíam uma estabilidade salarial e empregatícia, acabavam sendo explorados, pois não tinham o controle dos direitos autorais e conviviam constantemente com as censuras dos editores. Além da tentativa fracassada de abrirem a sua própria revista.

Figuras 4 e 5: Capa da obra *El Invierno del Dibujante* /
A censura editorial.



Fonte: Astiberri, 2010.

Em 2012, o artista publicou a obra *El juego lúgubre* (*O Jogo Lúgubre*), uma narrativa de “terror” centrada em episódios autobiográficos de Jonás Arquero, assistente do artista Salvador Dalí, que na obra surge ficcionalizado sob o nome de Salvador Deseó, às vésperas da eclosão da Guerra Civil Espanhola. A narrativa constrói um cenário marcado por perseguição, violência, sexualidade e distorções da realidade, articulando esses elementos ao imaginário do surrealismo e à exploração do inconsciente, dimensões que atravessam toda a composição da obra.

Figura 6: Capa da obra *El Juego Lúgubre*. Fonte: Astiberri, 2012.



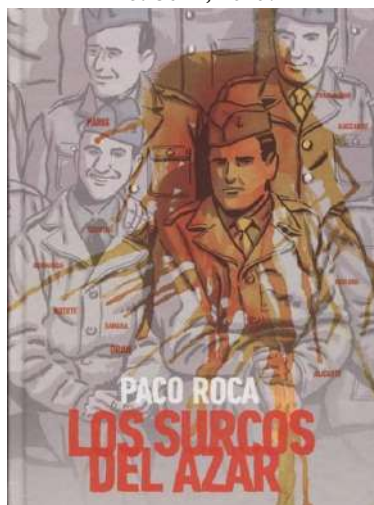
Los surcos del azar (*Acasos do destino*), publicada em 2013, figura entre os maiores êxitos do autor. Trata-se de uma obra de caráter não testemunhal, estruturada a partir de entrevistas realizadas com Miguel Ruiz, republicano espanhol que, ao longo de seus depoimentos, rememora experiências vividas durante a Guerra Civil Espanhola, o exílio na França, a participação na Segunda Guerra Mundial e o aprisionamento em campos de concentração em território francês.

A narrativa incorpora ainda referências à atuação de numerosos espanhóis engajados no combate ao fascismo em solo francês. Como observa o escritor e colunista do jornal *El País*, Javier Pérez Andújar, essa construção narrativa confere à obra uma dimensão histórica que articula memória individual e experiência coletiva.

“Os *Acasos do destino* vai além de ser primorosamente desenhado e possuir uma capacidade narrativa avassaladora. Paco Roca transcendeu isso. Ele escreveu um livro necessário, e não apenas por seu papel na recuperação de nossa memória histórica. Ele transcendeu isso também. É necessário porque nos oferece algo em que acreditar; nos oferece a nossa parte da história que nos foi roubada, que perdemos por nos preocuparmos com uma vida cotidiana alienante. Seu livro nos devolve a nós mesmos” (ANDÚJAR, 2013).⁶

6. Trecho original: “Los surcos del azar va más allá de estar formidablemente dibujado y dotado de una capacidad narrativa apabullante. Paco Roca lo ha transcendido. Ha escrito un libro necesario, y no sólo por lo que tiene de recuperación de nuestra memoria histórica. Eso también lo ha transcendido. Es necesario porque nos ofrece algo en que creer; nos ofrece nuestra parte de la historia que nos arrebataron, que hemos perdido preocupándonos de un día a día alienante. Su libro nos devuelve a nosotros mismos”. <https://www.astiberri.com/products/los-surcos-del-azar-edicion>

Figura 7: Capa da obra *Los Surcos Del Azar*. Fonte: Editora Astiberri, 2013.



Figuras 8 e 9: Presente e passado.



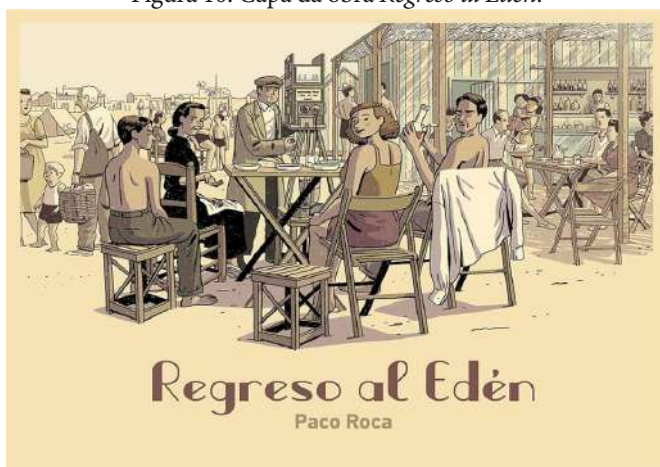


Fonte: *Los surcos del azar*, p. 34–35. Astiberri, 2013.

A ideia de rememorar os eventos traumáticos vivenciados pelos espanhóis é um dos recursos mais utilizados por Paco Roca em suas histórias. Em *Los Surcos del Azar*, por exemplo, a narrativa é apresentada ao leitor a partir de duas perspectivas visuais que distinguem os tempos. As páginas acinzentadas marcam o tempo presente da investigação, enquanto as páginas coloridas transportam o leitor para o tempo passado dos fatos.

Em 2020, foi publicada a obra *Regreso al Edén* (Regreso ao Éden), que possui como enredo a história de Antonia, mãe do artista que vivenciou o contexto do pós-Guerra Civil, o Franquismo e o início da redemocratização. Aqui temos uma Espanha onde parte da sociedade convivia com dificuldades financeiras e sociais.

Figura 10: Capa da obra *Regreso al Edén*.



Fonte: Editora Astiberri, 2020.

A utilização de fotografias ao longo da obra contribui para a compreensão da história e promove uma proximidade do público leitor com o artista, segundo Maia e Mantovani. Essa dimensão relacional entre imagem, experiência e construção narrativa torna-se mais evidente quando se observa o modo como fotografia e desenho se articulam como linguagens historicamente situadas, conforme se desenvolve a seguir.

Diante do exposto, em *Regresso ao Éden*, temos um jogo de perspectiva em que Roca (2022) vai intercalando a visão tanto da câmera quanto do fotógrafo, e isso só é possível porque as mídias quadrinhos e fotografia estão em constante diálogo e complementaridade. Nesse sentido, notemos que as duas linguagens compartilham as características de enquadramento, recorte e campo de visão, o que é mais perceptível na fotografia; contudo, ao se desenhar a partir dessas perspectivas e levando em consideração os outros elementos já citados, temos uma imagem que transita entre a foto e a ilustração (MAIA; MANTOVANI, 2023, p. 12-13).

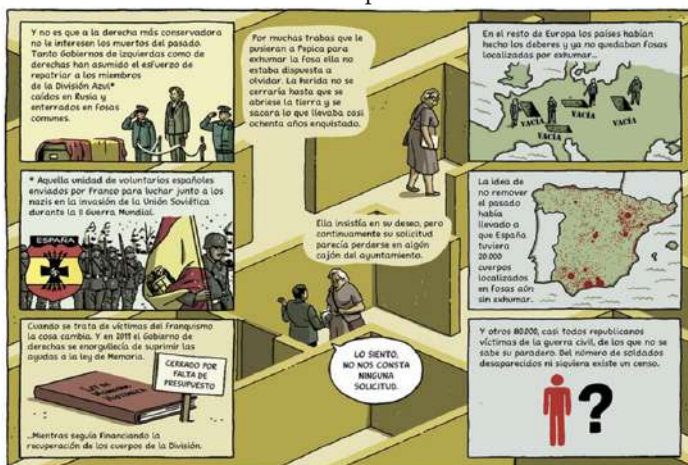
A última obra de grande impacto editorial de Paco Roca foi lançada em 2023, sob o título *El abismo del olvido* (*O abismo do esquecimento*). Publicada pela editora Astiberri, a obra obteve ampla repercussão junto ao público e expressivo desempenho comercial. Lançada em dezembro de 2023, alcançou a marca de 40 mil exemplares vendidos no intervalo de um mês, dado que evidencia sua forte recepção. Esse êxito se traduz também no reconhecimento crítico, materializado em prêmios e indicações. A obra foi vencedora dos prêmios ACDCómic de Melhor Obra Nacional e Antifaz de Melhor Trabalho Nacional, concedidos na Feira de Quadrinhos de Valência em 2023, do Splash Sagunt de Melhor Trabalho Nacional e do Prêmio Aragonês de Quadrinhos para Melhor Obra Nacional, além de ter sido indicada ao prêmio de Melhor Trabalho Nacional no Comic Barcelona em 2024.

Figura 11: Capa da obra *El Abismo del Olvido*.



Editora Astiberri, 2023.

Figura 12: A representação da criação da Lei da Memória Histórica e do mapa das valas clandestinas.



Fonte: El Abismo del Olvido, pág. 96.

Na obra, Roca e Terrasa estruturam a narrativa em torno de três personagens centrais: Leôncio Badía, José Celda e Pepica Celda, com ênfase no percurso de Pepica Celda em busca dos restos mortais de seu pai, José Celda, assassinado pelo regime franquista. Pepica Celda foi a última pessoa a receber financiamento do governo espanhol destinado à exumação dos restos mortais de seu pai, localizado em uma vala clandestina identificada em 2013. José Celda havia sido executado em um paredão de fuzilamento por forças nacionalistas em 1940, após o término da Guerra Civil, em razão de sua vinculação ao Partido Republicano.

Os restos mortais de José Celda e de outras vítimas permaneceram enterrados por setenta e dois anos, sem identificação e sem qualquer procedimento funerário digno, até que iniciativas ligadas às políticas de memória histórica na Espanha viabilizassem a exumação dos corpos. Em muitos

casos, mesmo com a realização de exames de DNA, a identificação não foi possível. Após recuperar os restos mortais de seu pai, Pepica Celda realizou o sepultamento ao lado do túmulo de sua mãe, Manuela, no cemitério de Massalfassar.

A identificação de parte dessas vítimas tornou-se viável graças à atuação do coveiro Leôncio Badía Navarro, republicano obrigado a trabalhar no sepultamento de companheiros de militância. Em um gesto de risco deliberado, ele preservou fragmentos de roupas, mechas de cabelo e outros vestígios materiais que possibilitariam, no futuro, a identificação das vítimas do franquismo.

As obras de Paco Roca aqui analisadas podem ser compreendidas à luz da noção de documento/monumento desenvolvida por Jacques Le Goff, segundo a qual todo documento resulta de uma sociedade historicamente situada e carrega intencionalidades, marcas políticas e camadas não conscientes de seu tempo de produção (LE GOFF, 1994). A partir desse enquadramento, torna-se possível perceber a articulação direta entre o contexto político e social das práticas memorialistas na Espanha contemporânea e o projeto discursivo e editorial que envolve tanto a produção autoral de Paco Roca quanto a atuação da editora Astiberri.

Em diálogo com as reflexões de Victor Callari, as histórias em quadrinhos analisadas não se inscrevem na categoria restrita de “HQs históricas”, mas devem ser entendidas como práticas culturais implicadas em disputas simbólicas, políticas e memoriais próprias do tempo em que circulam. Suas representações exigem leitura atenta em relação ao conjunto mais amplo de representações sociais contemporâneas, considerando continuidades, rupturas, alinhamentos políticos ou ideológicos, interesses comerciais que condicionam materialidade e circulação, além das práticas leitoras que lhes

conferem sentido. Tal perspectiva afasta a compreensão dos quadrinhos como simples espelhos do mundo social e reconhece seu papel ativo na construção das próprias realidades simbólicas com as quais dialogam (CALLARI, 2018, p. 49).

Em contribuição a essa compreensão, o historiador Márcio dos Santos Rodrigues aprofunda esse deslocamento analítico ao afirmar que a abordagem historiográfica das histórias em quadrinhos demanda um exame atento das condições concretas de produção, dos circuitos de circulação e das práticas de leitura que lhes conferem sentido histórico. Tal posição implica compreender os quadrinhos como práticas culturais dotadas de agência simbólica, inscritas em relações sociais específicas e atravessadas por escolhas autorais, editoriais e mercadológicas que informam suas formas e conteúdos. Nessa chave, Rodrigues sustenta que

Em última instância, historiadores devem perceber como os homens que criam quadrinhos se inserem em um tempo, em determinados processos, através do que produzem e pela forma como produzem. Mais do que simplesmente focar em personagens a ênfase deve levar igualmente em consideração quem ao longo do tempo e do espaço produz – roteiristas, desenhistas e editores (as) -, quem lê e quem é responsável de algum modo por colocá-lo em circulação (RODRIGUES, 2021, p. 25).

As histórias publicadas pela Editora Astiberri do autor Paco Roca produzem, nesse sentido, um discurso alinhado às políticas da memória na Espanha ao longo dos anos. A utilização de paratextos como fotografias, entrevistas e textos complementares contribui para esse alinhamento editorial e pessoal do artista, sendo assim a sua produção fruto do tensionamento político da sociedade. Em uma entrevista

realizada pelo pesquisador Ivan Rodrigues Martin com Paco Roca, o artista espanhol em dado momento comenta sobre a busca por documentos, testemunhos, entre outras fontes que possam servir para a criação de suas obras.

Entrevistador: Como criação ficcional?

Paco Roca: Sim, mas a partir de um personagem que foi real, que desapareceu, tentei narrar uma realidade documentada, o que seria um pouco a antítese do que poderíamos denominar como testemunho histórico. Então, nesse sentido, o que fiz foi me documentar historicamente, conversar com historiadores e tentar compreender a partir das fontes um momento e uma época, para depois ficcionalizá-lo em forma de testemunho, como mais ou menos a história está sendo rearranjada a partir da memória histórica (MARTIN, 2018, p. 415-416)⁷

Ao longo da entrevista, Roca comenta que histórias com tons mais políticos, por vezes, não eram aceitas pelo cenário editorial, e que por conta das políticas pela memória, principalmente após a criação da Lei de Memória Histórica de 2007, a temática da memória e do trauma espanhol se tornou uma demanda importante, tendo em vista a boa recepção do público com as histórias.

7. **Trecho original:** Entrevistador: *¿Cómo creación ficcional? Paco Roca: Sí, pero a partir de un personaje que fue real, que desapareció, intenté contar una realidad documentada, que sería un poco la antítesis de lo que podríamos denominar como testimonio histórico. Entonces, en ese sentido, lo que hice fue documentarme históricamente, hablar con historiadores e intentar comprender desde las fuentes un momento y una época y, luego, ficcionarlo en forma de testimonio como más o menos se está arreglando la historia a partir de la memoria histórica.*

Tabela 1. Temas e elementos que constituem as obras de Paco Roca⁸

PARÂMETROS / OBRAS	O Farol (2004)	O inverno dos Desenhistas (2010)	O Jogo Lúgubre (2012)	Acaso do Destino (2013)	Retorno ao Éden (2020)	O Abismo do Esquecimento (2023)
Elementos autobiográficos						
Guerra Civil						
Segunda Guerra Mundial						
Franquismo						
Redemocratização						
Paratextos Fotos						
Paratextos Epílogo						
Testemunho direto						
Testemunho indireto						

8. A tabela foi desenvolvida para demonstrar, visualmente, as aproximações, os distanciamentos e a relação que as obras de Paco Roca possuem com as ações memorialísticas desenvolvidas na Espanha.

Ao observar os dados apresentados, constata-se que as obras publicadas antes da promulgação da Lei de Memória Histórica, em 2007, apresentam um alcance editorial e artístico mais restrito. Em *O Farol*, a guerra não é representada de modo direto, permanecendo como elemento distante da linha narrativa central. Em *O inverno dos desenhistas*, a censura editorial durante o franquismo é tematizada, porém sem a incorporação de cenas de perseguição política ou de violência associadas ao período. Já em *O jogo lúgubre*, a Guerra Civil surge apenas nas páginas finais e não produz deslocamentos significativos na forma de apreensão histórica proposta pela obra.

Após 2007, com a criação da Lei de Memória Histórica e, sobretudo, com seus efeitos acumulados e consolidados a partir de 2013, as três obras selecionadas de Paco Roca passam a articular de maneira direta questões vinculadas ao contexto político e social da Espanha contemporânea. Nelas, emergem testemunhos, registros fotográficos, processos de exumação, documentos e elementos autobiográficos, que reconfiguram a relação entre narrativa gráfica, memória histórica e disputas públicas em torno do passado recente.

Considerações finais

A história tida como oficial, pautada em documentos institucionais, não acolhe as experiências traumáticas daqueles que são considerados os “derrotados”. No caso espanhol, isso não foi diferente, segundo Maria Cristina Martinez Soto

“os vencidos foram objeto de um sistemático apagamento da história” (MARTINEZ SOTO, 2011, p. 220).

Como foi apresentado, durante a redemocratização espanhola, por conta do Pacto de silêncio e da Lei de anistia de 1977, as instituições governamentais não promoveram ações de preservação e o direito ao testemunho das experiências traumáticas. Dessa forma, pensar as histórias em quadrinhos, principalmente a produção do artista Paco Roca, se torna pertinente aos estudos da memória e do trauma, tendo em vista a vasta e diversificada produção do artista. Ao apresentar a temática da memória por inúmeras perspectivas e promover um alinhamento condizente com as políticas da memória vigentes na sociedade espanhola, Roca possibilita aos historiadores tensionarem as narrativas oficiais, gerando novas camadas de compreensão da história política recente da Espanha.

Referências Bibliográficas:

BÓRQUEZ, N. La historieta de la memoria: la Guerra Civil y el franquismo en viñetas. **Diablotexto Digital**, [s. l.], v. 1, p. 29–55, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.1.8853>. Acesso em: 4 jan. 2026.

CALLARI, Victor. Entre a História, a Memória e o Nacionalismo (?): as Histórias em Quadrinhos do Museu de Auschwitz-Birkenau. **Fronteiras**, [s. l.], v. 20, n. 36, p. 38–51, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.30612/frh.v21i36.9415>. Acesso em: 4 jan. 2026.

GRAHAM, Helen. **Guerra Civil Espanhola**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

HARRIS, Sarah D. Trauma y tebeo: representación del pasado violento en la novela gráfica española. In: **Congreso de Historia Contemporánea**, 12., 2014, Madrid. Pensar con la historia desde el siglo XXI. Madrid: Asociación de Historia Contemporánea, 2015. p. 6025–6045. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5123445>. Acesso em: 4 jan. 2026.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: UNICAMP, 1990.

MAIA, William; MANTOVANI, Juliana. “E se fez a luz”: a revelação da memória pela luz fotográfica em Regresso ao Éden, de Paco Roca. **9ª Arte**, São Paulo, v. 12, p. e218258, 2023. (P. 1 – 18). Disponível em: <https://revistas.usp.br/naarte/article/view/218258>. Acesso em: 04 jan. 2026.

MARTÍN, Ivan Rodrigues. La memoria me sirve para intentar comprender el presente: entrevista a Paco Roca. **Caracol**, São Paulo, n. 15, p. 416–425, 2018. Disponível em: <https://revistas.usp.br/caracol/article/view/146001>. Acesso em: 9 nov. 2025.

MARTINEZ SOTO, María Cristina. Os silêncios falam. MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.). **Guerra Civil Espanhola: 70 anos depois**. São Paulo: EdUSP, 2011. p. 215–239.

MATLY, Michel. El cómic español y la Guerra Civil: Transición y primera década de democracia - 1976-1992. **Tebeosfera**, Sevilha, v. 2, n. 12, 15 nov. 2014. Disponível em: https://www.tebeosfera.com/documentos/el_comic_espanol_y_la_guerra_civil_transicion_y_primera_decada_de_democracia_-_1976-1992.html. Acesso em: 9 nov. 2025.

MATLY, Michel. Dibujando la guerra civil. Representación de la guerra civil (1936-1939) en los cómics publicados desde 1976. **Hispania Nova**, [s. l.], n. 13, p. 99-125, 2015. Disponível em: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/article/view/2397>. Acesso em: 4 jan. 2026.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RODRIGUES, Márcio dos Santos. Apontamentos para a pesquisa histórica sobre quadrinhos. In: RODRIGUES, Márcio dos Santos (org.). **História e quadrinhos**: contribuições ao ensino e à pesquisa. Belo Horizonte: Letramento, 2021. p. 19-62.

SILVA, Jorge Edson Paiva Gonçalves da. **O tensionar da memória na Espanha e na graphic novel El arte de volar**, de Antonio Altarriba e Kim. 2021. 243 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/items/c90a-8094-4616-4ce6-8f33-a32e093e9bc9>. Acesso em: 10 jan. 2026.

Entre Heróis e Estigmas: interseccionalidades de gênero, etnia e deficiência nas histórias em quadrinhos

*Ariela Vezino*¹

Introdução

As histórias em quadrinhos constituem um campo expressivo marcado pela articulação variável de registros visuais, verbais e gráficos, nem sempre organizados a partir da conjugação direta entre texto e imagem, o que amplia suas possibilidades narrativas e semióticas. Como linguagem sequencial, os quadrinhos produzem regimes específicos de sentido e temporalidades, capazes de incidir sobre formas de percepção social e construção de imaginários coletivos (RODRIGUES, 2021, p. 19-61). Ainda que tenham sido historicamente vinculados a circuitos de entretenimento e consumo juvenil, essas produções assumem funções discursivas que permitem a elaboração de comentários sociais, tensões culturais e disputas simbólicas (RODRIGUES, 2021, p. 19-61). Em discussões recentes sobre diversidade e inclusão, a atenção desloca-se para o modo como essas narrativas constroem, silenciam ou tensionam repre-

1. Especialista em Mídias na Educação pela UFSJ. E-mail: vezinoariela@gmail.com.

sentações de corpos dissidentes e de grupos submetidos a processos de marginalização histórica, revelando os limites e as possibilidades críticas inscritos na própria linguagem dos quadrinhos (CARVALHO, 2021).

O problema de pesquisa que orienta este capítulo consiste em investigar como as representações das heroínas femininas em histórias em quadrinhos, que envolvem marcadores como gênero, etnia e deficiência, moldam e são moldadas por padrões hegemônicos de corporalidade. Diante dessa questão, o objetivo geral é analisar as personagens Misty Knight e Tempestade, ambas da Marvel Comics, sob a perspectiva da interseccionalidade, examinando suas trajetórias e configurações imagéticas.

Para o desenvolvimento do presente estudo, delineia-se um conjunto articulado de propósitos analíticos que se organizam em torno da interseccionalidade como chave interpretativa das representações femininas nos quadrinhos. A discussão teórica parte do exame do próprio conceito de interseccionalidade e de sua produtividade para a leitura crítica das HQs, avançando para a análise da trajetória de Misty Knight, considerada a partir da articulação entre deficiência, identidade étnico-racial e os regimes narrativos de superação que atravessam sua construção ficcional. Em paralelo, o texto dedica-se à leitura da personagem Tempestade, integrante dos X-Men, examinando sua posição de liderança, as formas de inscrição de gênero e etnia e os dispositivos recorrentes de sexualização que tensionam sua representação. Esses eixos convergem para uma reflexão mais ampla sobre os modos pelos quais os quadrinhos produzem diversidade, ao mesmo tempo em que acionam mecanismos de visibilidade que convivem com processos de estigmatização.

A escolha dessas duas figuras ficcionais decorre do fato de que ambas condensam marcadores sociais ainda pouco enfrentados de maneira sistemática na produção acadêmica sobre histórias em quadrinhos, sobretudo no contexto brasileiro, como já apontado por Quiangala (2018). A opção por centrar a análise em personagens da Marvel Comics relaciona-se ao alcance transnacional de sua produção editorial e à circulação ampliada de seus personagens em diferentes suportes midiáticos, o que confere centralidade cultural às narrativas da editora e reforça seu papel na conformação de imaginários sociais. Soma-se a isso a existência de um catálogo extenso que reúne heroínas atravessadas por distintos marcadores sociais, o que favorece investigações consistentes sobre representação, diferença e poder. Ao mobilizar a interseccionalidade em narrativas gráficas de ampla circulação, o estudo se insere no debate acadêmico ao evidenciar a construção estratificada da cultura midiática e ao abrir caminhos para leituras futuras sobre pluralidade nos quadrinhos.

Do ponto de vista metodológico, o eixo teórico apoia-se em contribuições centrais para o debate sobre interseccionalidade, com destaque para Akotirene (2018), Crenshaw (1989), Collins (2020) e Moreira (2024), cujas formulações sobre corpos dissidentes e marcadores sociais da diferença orientam o enquadramento analítico adotado. Esse referencial sustenta a leitura crítica das narrativas em quadrinhos e delimita os parâmetros conceituais mobilizados ao longo da investigação.

Em diálogo direto com esse arcabouço, realiza-se a análise documental das representações de Misty Knight e Tempestade nas publicações da Marvel Comics. O procedimento analítico baseia-se na leitura interpretativa das histórias, considerando de forma integrada os componentes textuais e imagéticos, seguida de um processo de categorização te-

mática voltado à identificação das articulações entre gênero, etnia e deficiência. Essa abordagem permite examinar como tais personagens são construídas narrativamente a partir da sobreposição de dimensões identitárias e como essas construções tensionam regimes normativos de representação. O recorte cronológico, delimitado entre 1972 e 2006, possibilita acompanhar deslocamentos e permanências ao longo do tempo, favorecendo uma leitura comparativa coerente com os objetivos da pesquisa. Desse modo, a metodologia integra de forma consistente o referencial teórico e o exame empírico das fontes, oferecendo sustentação analítica para a problematização das representações e dos sentidos produzidos pelas histórias em quadrinhos sob a perspectiva interseccional.

Interseccionalidade e construção de identidades

Segundo Carla Akotirene (2018), a interseccionalidade consolida-se no interior do feminismo negro afro-americano, nos Estados Unidos, a partir da década de 1980, em resposta direta às limitações analíticas do feminismo liberal branco e das formulações do movimento negro centradas em experiências masculinas. Ambos os campos, ainda que politicamente relevantes, mostravam-se incapazes de dar conta das formas combinadas de opressão que atravessavam a experiência histórica das mulheres negras. A formulação proposta por Kimberlé Crenshaw (1989) emerge desse impasse teórico e político, ao demonstrar que gênero, raça e classe não atuam como eixos isoláveis, mas se constituem de modo relacional, produzindo configurações específicas de desigualdade que escapam às análises unidimensionais.

O desenvolvimento posterior do conceito amplia esse horizonte analítico, incorporando categorias como sexualidade e deficiência, o que aprofunda a compreensão dos modos pelos quais a dominação se estrutura socialmente. Nesse debate, Patricia Hill Collins (2020) introduz a noção de “matriz de dominação”, formulada para evidenciar como diferentes sistemas de poder se articulam e se reforçam nas experiências de subordinação e de privilégio. Tal perspectiva desloca o foco de identidades fixas para os arranjos históricos e sociais que produzem posições assimétricas, conforme discutido também em Collins e Bilge (2021), permitindo acessar dimensões pouco visíveis nas abordagens iniciais da interseccionalidade.

Nessa chave, a interseccionalidade se afirma como um referencial crítico voltado à análise dos modos pelos quais dispositivos institucionais e discursivos produzem hierarquias sociais naturalizadas (AKOTIRENE, 2018). Conforme sintetiza Assis (2017, p. 19), Crenshaw concebe a interseccionalidade como uma metodologia orientada ao enfrentamento das causas e dos efeitos da violência contra mulheres negras, o que a posiciona como instrumento político de denúncia do racismo, do sexismo e do capacitismo. Trata-se, portanto, de um campo analítico comprometido com a explicitação das estruturas de poder que sustentam desigualdades historicamente sedimentadas.

Ao articular múltiplos marcadores sociais, a interseccionalidade permite evidenciar estratégias de resistência construídas frente a processos de estigmatização. Conceição (2023) observa que essa abordagem se mostra particularmente produtiva para a análise de produtos culturais, como quadrinhos, filmes e séries, na medida em que tais linguagens participam ativamente da produção de normas

sobre corporalidade e diferença. Nessas narrativas, o campo imagético constitui um espaço privilegiado de disputa simbólica, no qual se tornam visíveis tensões, deslocamentos e tentativas de reorganização dos sentidos atribuídos aos corpos, possibilitando, segundo a autora, o desenvolvimento de práticas críticas voltadas à desconstrução de modelos normativos (CONCEIÇÃO, 2023, p. 23).

A partir desse enquadramento, o presente estudo examina como diferentes dimensões identitárias atravessam as trajetórias ficcionais de Misty Knight e Tempestade, observando os modos pelos quais gênero, etnia e deficiência se articulam na construção de suas subjetividades narrativas. As histórias em quadrinhos, na condição de narrativas visuais inscritas na cultura midiática, participam da circulação de valores sociais que incidem sobre a formação de percepções políticas e comportamentais (DALBETO, 2016; RODRIGUES, 2021). Nesse contexto, os marcadores sociais da diferença funcionam como sistemas classificatórios que organizam posições sociais e orientam trajetórias individuais e coletivas, determinando formas de reconhecimento e exclusão (ZAMBONI, 2014). Gênero, etnia e deficiência atribuem sentidos específicos aos corpos das personagens e influenciam diretamente a produção de imaginários sobre identidade e alteridade.

Essas categorias se manifestam nas HQs por meio de escolhas narrativas e visuais, perceptíveis na distribuição de papéis, nos enquadramentos que legitimam relações de poder, nas hierarquizações raciais, na sexualização de corpos femininos e nos mecanismos de apagamento ou centralidade concedidos a determinados grupos. Como assinala Dalbeto (2016), os quadrinhos dialogam com os modelos sociais vigentes no momento de sua produção, ao mesmo

tempo em que evidenciam tensões internas que permitem interrogar essas normatizações.

Tal ambivalência torna-se visível nas representações femininas, moldadas por tipificações que associam mulheres à docilidade, à erotização e à subordinação estrutural em relação ao masculino (DALBETO, 2016). No caso das personagens afrodescendentes, esse processo se articula a desigualdades históricas que restringem suas possibilidades narrativas. Ainda assim, determinadas figuras alcançam posições de destaque que reconfiguram essas expectativas, como ocorre com *Tempestade*, cuja centralidade narrativa e exercício de liderança tensionam estereótipos associados às mulheres negras. Conforme observa Dalbeto (2016, p. 18), a recorrência dessa liderança contradiz imaginários de submissão, evidenciando a coexistência de estratégias de visibilidade e processos de estigmatização no interior da mesma narrativa.

A deficiência, por sua vez, emerge como outro vetor estruturante da desigualdade. Moreira (2024, p. 2) assinala que corpos dissidentes dos padrões hegemônicos de funcionalidade foram historicamente tratados como existências abjetas e socialmente marginalizadas. No universo das HQs, essa condição assume contornos ambíguos: enquanto algumas narrativas recorrem à tecnologia como mecanismo de normalização corporal, outras inscrevem a deficiência como dimensão constitutiva da experiência das personagens, abrindo espaço para leituras que problematizam os limites da normatividade. Desse modo, a análise das histórias em quadrinhos evidencia que gênero, etnia e deficiência constituem categorias interdependentes, responsáveis por definir quais aspectos das experiências femininas são enfatizados ou silenciados nas narrativas. A investigação das trajetórias de *Misty Knight* e *Tempestade* permite

observar como essas dimensões se articulam graficamente e narrativamente, revelando a complexidade dos processos de representação e os conflitos simbólicos que atravessam o campo dos quadrinhos contemporâneos.

A heroína negra em ação: resistência e estereótipo em Misty knight

Esta seção analisa a trajetória de Misty Knight, destacando como os marcadores sociais da diferença se expressam nos elementos textuais e imagéticos das histórias em quadrinhos. A investigação, apoiada no referencial teórico da interseccionalidade, situa a criação da personagem em seu período histórico e político, com o objetivo de compreender o impacto sociocultural de suas narrativas.

Segundo Quiangala (2018), a primeira aparição de Mercedes Knight, conhecida como Misty Knight, ocorreu na revista *Marvel Team-Up* (1ª série), em março de 1972. Nessa edição, com roteiro de Roy Thomas e arte de Ross Andru, a personagem surge de forma episódica e sem identidade consolidada, apresentada como uma mulher prestes a ser assaltada e resgatada pelo Homem-Aranha e pelo Tocha Humana, integrante do Quarteto Fantástico (Figura 1). Após um intervalo editorial, a personagem retorna em janeiro de 1975, na edição *Marvel Premiere* #20, já com identidade definida e maior centralidade narrativa, em história produzida pelo roteirista Tony Isabella e pelo artista Arvell Jones.

Figura 1: Marvel *Team-Up* #1, 1972, não paginado.



Neste momento, as HQs estadunidenses passavam por um período de expansão, caracterizado por uma crescente preocupação com a diversidade racial, ainda que permeada pela recorrência de estereótipos. Essa atenção traduzia, em maior ou menor grau, a tentativa do mercado editorial de atrair leitores negros (QUIANGALA, 2018). No mesmo contexto, os Movimentos Negros conquistavam avanços significativos nos Estados Unidos, como a promulgação das Leis de Direitos Civis e a participação do voto eleitoral na

década de 1960, medidas destinadas ao combate à segregação e à discriminação. No panorama da indústria cultural, a Marvel incorporou essas mudanças sociais, introduzindo heróis masculinos afrodescendentes, como o Pantera Negra (1966) e o Falcão (1962), ampliando a representação racial nas histórias em quadrinhos.

Nesse cenário de transformação e reconfiguração da representatividade, surge Misty Knight, uma ex-policial, criada em Harlem, bairro de Nova York reconhecido como centro da cultura e da militância negra. Adicionalmente, seus traços diacríticos, como a cor de pele, feições e cabelos crespos volumosos, marcam a descendência em sua aparência. A sua postura física transmite firmeza e autoconfiança, enquanto os detalhes faciais, como olhos expressivos e sobrancelhas definidas, conferem à figura uma expressão determinada, que reforça sua presença e singularidade no universo visual das HQs.

Durante um atentado, Misty teve seu braço direito amputado, substituído por uma prótese biônica que lhe conferiu habilidades excepcionais, como a superforça, legitimando seu status de super-heroína. Segundo Camphel (2005), o herói se distingue por transcender as limitações pessoais, agregando valores morais, realizando ações extraordinárias e submetendo-se a um processo de transformação simbólica. Essa concepção se concretiza em Misty por meio de sua coragem, resiliência e compromisso com a comunidade.

Retratada como uma mulher negra com deficiência, Misty Knight despontou em um contexto no qual personagens femininas eram relegadas a papéis secundários (DALBETO, 2017). Sua história ilustra a ressignificação da deficiência física por meio da prótese cibernética, que lhe permite atuar em missões de inteligência e combate. Sob esta ótica, a figura se aproxima da perspectiva

de Moreira (2024) sobre corpos dissidentes, nos quais a marginalização se converte em espaço de resistência, revelando modos de existência que transcendem as normas convencionais. Entretanto, como observa Piccolo (2024), persiste a ambivalência do “corpo corrigido”, concebido como dispositivo que impõe padrões de funcionalidade e comportamento. Essa condição desafia o ideal do “corpo produtivo” na sociedade contemporânea.

Embora as categorias sociais da diferença estejam presentes em sua construção, Quiangala (2018) ressalta que Misty Knight é apresentada como uma detetive altamente qualificada e especialista em artes marciais, demonstrando os esforços dos criadores em evidenciar sua atuação destemida. Conforme sua narrativa se desenvolve, gradativamente a personagem adquire destaque, consolidando seu protagonismo em 2006, mais de 30 anos após sua estreia, na publicação *Guerra Civil: Heróis de Aluguel*, na qual assume a liderança e compartilha o centro da ação com outras figuras relevantes (QUIANGALA, 2018).

Além dessas dimensões, o itinerário de Misty Knight nas histórias em quadrinhos evidencia também a construção estereotipada da sua sexualidade. Segundo Quiangala (2018, p. 137), a personagem é com frequência retratada com trajes que “não passam de eufemismos para nudez”, em poses acrobáticas exageradas que ressaltam seu corpo, revelando o colo e o abdômen. Essa caracterização, comum em figuras femininas da época, personifica formas de objetificação sexual, que ainda coexistem com as funções de heroína.

Figura 2: Capa da revista *Daughters of the Dragon* (2006).



Portanto, o percurso de Misty Knight demonstra o constante conflito entre construções sociais limitantes e práticas de contestação, exemplificando como a indústria dos quadrinhos, mesmo permeada por representações restritivas, pode produzir personagens que desafiam padrões. Desse modo, este panorama fornece um referencial inicial para a análise de Tempestade, cuja trajetória amplia e complexifica as discussões sobre diversidade no universo das HQs.

A potência da heroína negra: liderança e sexualização na trajetória de Tempestade

Enquanto Misty Knight evidencia a experiência de uma heroína negra com deficiência, Tempestade contribui para

a análise das relações de gênero e etnia, oferecendo uma perspectiva mais abrangente sobre a interseccionalidade nos quadrinhos. A personagem Ororo Munroe estreou em *Giant-Size X-Men #1*, publicado em 1º de maio de 1975, com roteiro de Len Wein e arte de Dave Cockrum. Sua criação integrou uma reformulação editorial promovida pelo presidente da Marvel, Al Landau, destinada a constituir uma equipe multicultural de super-heróis. O objetivo era romper com a hegemonia de figuras exclusivamente estadunidenses e conquistar novos leitores, “além de tornar as histórias em quadrinhos mais contemporâneas” (DALBETO, 2016, p. 106).

Neste panorama, como observa Quiangala (2018, p. 97),

apesar da expansão do público consumidor a nível internacional ser a tônica desse período, não se pode ignorar a influência da luta por direitos civis, visibilização e ampliação dos movimentos feministas e protestos contra a Guerra do Vietnã, assim como a inserção de problemas humanos personificados por indivíduos marcados pela diferença.

Assim, sob a influência do contexto histórico e sociocultural da década de 1970, surgiu a Ororo Munroe, uma das super-heroínas mais proeminentes dos quadrinhos. Nascida em Nova York, de ascendência afro-americana, ficou órfã na infância durante os conflitos árabe-israelenses². Na adolescência, iniciou uma jornada pela África, na qual seus poderes, como o controle do clima e as habilidades de voo, foram progressivamente despertados. Ao chegar no Quênia, descobriu sua herança ancestral, sendo reconhecida pelas tribos como uma deusa devido à sua capacidade de gerar chuvas. Posteriormente, recrutada pelos

2. Cf. CLAREMONT, Chris; COCKRUM, Dave. *The Uncanny X-Men*, n. 102. New York: Marvel Comics, dez. 1976.

X-Men, compreendeu sua condição de mutante, integrando a equipe e adotando o codinome Tempestade.

Desde sua introdução, Ororo Munroe consolidou-se como uma figura de destaque, assumindo o protagonismo em um universo onde as mulheres constantemente ocupavam funções inferiores, desafiando o estereótipo feminino tradicional (Dalbeto, 2016). Em situações de liderança, Tempestade demonstra competência estratégica, senso ético, lealdade e solidariedade, estabelecendo-se como referencial de heroína em um contexto marcado por desigualdades de poder e sub-representação (QUIANGALA, 2018).

Nas primeiras aparições, a heroína era retratada com roupas reduzidas, que revelavam partes do corpo e acentuavam a sua objetificação visual. Nesse sentido, sua sexualidade “foi explorada em diversos momentos, seja por meio da insinuação da prática sexual ou por meio de trejeitos sedutores” (DALBETO, 2017, p. 111). Essa configuração vincula-se às questões de gênero, pois, a partir dos anos 1980, as personagens femininas passaram a projetar um erotismo articulado à representação da autonomia e da força, fenômeno relacionado às transformações socioculturais das décadas anteriores. Quiangala (2018) argumenta que, ao conjugar esses atributos, Tempestade antecipa um modelo próximo à figura da amazona, a mulher guerreira.

Conforme destaca Quiangala (2018), a aparência de Tempestade evidencia uma negociação estética que atravessa sua negritude, incorporando cabelos lisos e olhos claros, uma mestiçagem que atenua elementos associados às populações africanas e a aproxima de convenções estéticas ocidentais. Apesar de seu corpo apresentar traços bantos, os aspectos estilizados do rosto, como sobrancelhas e boca, remetem às máscaras africanas e participam de uma codifi-

cação visual que associa a heroína a signos historicamente vinculados ao chamado primitivo, muitas vezes relacionados à nudez (QUIANGALA, 2018). Essa construção dialoga com o que Valentin-Yves Mudimbe identifica como efeitos da “biblioteca colonial”, na qual a África é produzida e reproduzida como alteridade a partir de sistemas simbólicos ocidentais que reduzem sua diversidade a imagens fixas, exóticas e arcaizantes. Outro aspecto relevante são as marcas tribais em seu corpo, utilizadas como recurso estético para enfatizar sua ancestralidade africana. Ainda que possam ser lidas como afirmação cultural, essas marcas reiteram uma lógica de exotização editorial que enquadra a personagem no imaginário da mulher negra, operando dentro de regimes de representação herdados de discursos coloniais (figura 3).

Figura 3: Marvel *Giant-Size X-Men* #1, 1975, p. 14.



Na década de 1980, a heroína passou por uma profunda transformação em termos narrativos e estéticos. Durante uma viagem ao Japão, Tempestade conhece a Ronin Yukio, com quem estabelece uma relação intensa que a conduz a

revisar suas próprias atitudes e a despertar a natureza mais selvagem da sua personalidade, até então contida pela responsabilidade de seus poderes.

Essa experiência encontrou expressão simbólica em sua aparência na edição *The Uncanny X-Men* #173 (1983), com roteiro de Claremont e arte de Paul Smith. Neste período, a protagonista adota um corte de cabelo moicano e vestimentas de couro (figura 4), uma estética que dialogava diretamente com a contracultura punk, associada à rebeldia, contestação e independência. Essa modificação visual significou uma reestruturação identitária, que contestou a sua imagem sensualizada e a consolidou como um ícone de transgressão cultural.

Figura 4: *Marvel Uncanny X-Men* #173, 1983, p. 19.



Dessa forma, Tempestade deixa de ser compreendida apenas como presença visível no universo dos X-Men e passa a ser analisada como personagem que tensiona estereótipos historicamente associados às mulheres negras. O exercício da liderança, a afirmação da autonomia, a inscrição do erotismo e a mobilização de referências étnicas em sua construção narrativa reorganizam os modos pelos quais gênero e raça são articulados nos quadrinhos. Sua trajetória permite examinar processos de deslocamento em relação a representações restritivas, situando a personagem como referência de resistência diante de enquadramentos culturais reiterados nesse campo narrativo.

Conclusões

Ao longo do artigo buscou-se demonstrar que as representações de gênero, etnia e deficiência nas histórias em quadrinhos constituem um campo atravessado por tensões que dificilmente se deixam estabilizar. Que tipo de inclusão é oferecida quando a visibilidade de personagens como Misty Knight e Tempestade continua a depender da sexualização de seus corpos e da negociação constante com estereótipos racializados? Em que medida essas figuras, ao mesmo tempo que ocupam posições de destaque no universo dos super-heróis, permanecem inscritas em regimes narrativos que administram cuidadosamente o alcance de sua autonomia e de sua agência?

As trajetórias dessas personagens se articulam diretamente ao contexto histórico dos Estados Unidos no período de circulação das narrativas, dialogando de forma desigual com o

feminismo, o antirracismo, as lutas das pessoas com deficiência e os debates sobre corporeidade na cultura visual. Mas até que ponto esse diálogo produz deslocamentos efetivos, e até que ponto ele reabsorve a diferença como elemento controlado do espetáculo heroico? As histórias em quadrinhos participam ativamente da produção de sentidos sociais, operando como espaços nos quais hierarquias são naturalizadas ao mesmo tempo em que são parcialmente contestadas, sem que essa contestação se converta necessariamente em ruptura.

Ao articular gênero, etnia e deficiência em uma leitura interseccional, o texto propõe deslocar o olhar das narrativas de afirmação para as zonas de ambivalência que estruturam essas representações. O que significa liderar quando a liderança feminina negra continua submetida a enquadramentos exotizantes? O que implica a presença de uma heroína com deficiência quando sua corporalidade precisa ser tecnologicamente normalizada para permanecer aceitável? Essas questões indicam caminhos para pesquisas futuras interessadas menos em celebrar conquistas simbólicas e mais em interrogar os limites das formas de reconhecimento oferecidas pela cultura dos super-heróis, compreendendo os quadrinhos como um espaço no qual pertencimentos são continuamente negociados sob conflito, e nunca plenamente resolvidos.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ASSIS, Dayane N. Conceição de. **Interseccionalidade.** Salvador: UFBA, 2019.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.

CARVALHO, Núbia Prado de. **Viúva-Negra, Miss Marvel e Tempestade** - Performance histórica da Marvel Comics sobre o feminismo para aulas de história no Ensino Médio. Orientadora: Maristela Carneiro. 2021. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2021.

CLAREMONT, Chris. **The Uncanny X-Men**. New York: Marvel Comics, n. 173, set. 1983.

CLAREMONT, Chris; COCKRUM, Dave. **The Uncanny X-Men**, n. 102. New York: Marvel Comics, dez. 1976.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2020.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

CONCEIÇÃO, Suzana Rosa Ataíde da. **Minha narrativa, eu mesma requadro**: a história das HQs midiativistas e a representatividade de Marielle em HQ [recurso eletrônico]. 2023. 170 f. il. color. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2023. Disponível em: <https://ppgcomufmt.com.br/wp-content/uploads/2023/06/Dissertacao-SuzanaAtaide.pdf>. Acesso em: 5 out. 2025.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination

doctrine, feminist theory and antiracist politics. **University of Chicago Legal Forum**, Chicago, v. 1989, n. 1, p. 139–167, 1989.

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

GOMES, Ivan Lima. Mulheres e(m) quadrinhos: caminhos e perspectivas historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 12, n. 31, p. 1–28, 2020. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180312312020e0107>.

GRAY, Justin; PALMIOTTI, Jimmy. **Guerra Civil: Heróis de Aluguel**. New York: Marvel Comics, n. 1, out. 2006.

GRAY, Justin; PALMIOTTI, Jimmy. **Daughters of the Dragon**. Ilustrações de Khari Evans. New York: Marvel Comics, 2006.

ISABELLA, Tony. **Marvel Premiere**. New York: Marvel Comics, n. 20–21, jan. 1975.

MOREIRA, Reginaldo et al; Quando corpos dissidentes proclamam seus lugares como corpos diz-sonantes. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 7, 2024. Disponível em: <http://cienciaesaudecoletiva.com.br/artigos/quando-corpos-dissidentes-proclamam-seus-lugares-como-corpos-dizsonantes/18996>. Acesso em: 3 de set. 2025.

MUDIMBE, Valentin Yves. **A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

PICCOLO, Gustavo Martins. Capacitismo: uma categoria útil para a análise histórica das marginalizações sociais. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 39, p. 1-17, 2024.

QUIANGALA, Anne Caroline. **A fantasia deles sobre nós: a representação das heroínas negras nos quadrinhos mainstream da Marvel**. Orientadora: Cíntia Carla Moreira Schwantes. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

RODRIGUES, Márcio dos Santos. Apontamentos para a pesquisa histórica sobre quadrinhos. In: CALLARI, Victor; RODRIGUES, Márcio dos Santos (orgs.). **História e quadrinhos: contribuições ao ensino e à pesquisa**. Belo Horizonte, MG: Letramento, 2021. p. 19-61.

THOMAS, Roy. **Marvel Team-Up (1st series)**. New York: Marvel Comics, n. 1, 1972. Disponível em: https://marvel.fandom.com/wiki/Marvel_Team-Up_Vol_1_72. Acesso em: 5 out. 2025.

WEIN, Len. **Giant-Size X-Men**. New York: Marvel Comics, n. 1, mai. 1975. Disponível em: https://marvel.fandom.com/wiki/Giant-Size_X-Men_Vol_1_1. Acesso em: 5 out. 2025.

ZAMBONI, Marcio. Marcadores sociais da diferença. In: **Sociologia: grandes temas do conhecimento (Especial Desigualdades)**. São Paulo, pp. 14-18, 2014.

Entre a Memória e o Nanquim: o uso de histórias em quadrinhos no ensino do holocausto

*Victor Callari*¹

Introdução

Refletir sobre o ensino do Holocausto exige enfrentar problemas centrais da pesquisa sobre o tema, como a preservação dos testemunhos, os limites da representação ética de um evento traumático e a persistência do revisionismo negacionista². No campo educacional, essas questões se articulam à presença do Holocausto nas Diretrizes Curriculares, às formas de abordagem em livros didáticos e materiais escolares, às fontes mobilizadas pelos docentes e ao nível de conhecimento dos professores, aspectos decisivos para evitar reduções ao senso comum e procedimentos superficiais diante da memória da tragédia.

Este capítulo analisa o uso das histórias em quadrinhos como recurso para o ensino do Holocausto na Educação Básica, considerando seus alcances e limites. Está dividido

1. Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo. Professor Adjunto de História Moderna e Contemporânea da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: victorcallari@hotmail.com

2. Aqui, destacamos a Lei 17.817/2023, do Governo Paulista que institui, no âmbito do Sistema de Educação Básica do Estado de São Paulo, a proibição do ensino e da abordagem disciplinar do Holocausto a partir de perspectivas negacionistas ou revisionistas.

em duas seções: a primeira apresenta o relatório *Teaching About the Holocaust in English Secondary Schools: An Empirical Study of National Trends, Perspectives and Practice*, elaborado pelo Holocaust Education Development Programme (HEDP) do Institute of Education da University of London, que reúne um dos mais amplos conjuntos de dados sobre o ensino do Holocausto nesse nível de ensino³. Em seguida, apresentamos um corpus de histórias em quadrinhos produzidas por instituições reconhecidas pela preservação da memória, como o Anne Frank House Museum e o Auschwitz-Birkenau State Museum. Perscrutamos seus enredos, materialidade e características principais para refletir sobre as estratégias representacionais adotadas por seus autores e validadas por esses espaços de memória, a fim de avaliar seu potencial didático no ensino da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto e sua capacidade de favorecer uma aprendizagem entre gerações cada vez mais distantes desses acontecimentos cuja memória ainda estrutura o presente.

Ensinar o Holocausto: desafios contemporâneos

Desde o processo de fragmentação das identidades sociais no interior da chamada pós-modernidade (HALL, 2019), o currículo escolar, em especial o currículo de História, tornou-se alvo de disputas ainda mais intensas por parte de grupos que compreendem sua importância na ressignificação do passado, na consolidação dos processos

3. Apesar dos dados do relatório captarem o cenário inglês, compreendemos que muitos dos desafios identificados por essa pesquisa e destacados em seu relatório final não constituem, necessariamente, especificidades desse contexto, podendo ser generalizadas para outras realidades.

identitários e na solidificação de discursos que os permitam participar das disputas pela hegemonia política. Nesse contexto, as reformas curriculares constituem a dimensão mais visível das políticas públicas voltadas à intervenção nos processos educacionais. Embora sua natureza ontológica permaneça em debate e tenha sido objeto de flexibilizações recentes, o currículo continua a traduzir, com relativa nitidez, as concepções de ensino que o estruturam e as diferentes, por vezes contraditórias, visões de sociedade que o originam. O Conselho Nacional de Educação, no documento oficial “Educação Básica: Conhecimento e Currículo” (2013), definiu “currículo” como

o conjunto de valores e práticas que proporcionam a produção e a socialização de significados no espaço social e que contribuem, intensamente, para a construção de identidades sociais e culturais dos estudantes. E reitera-se que deve difundir os valores fundamentais do interesse social, dos direitos e deveres dos cidadãos, do respeito ao bem comum e à ordem democrática, bem como considerar as condições de escolaridade dos estudantes em cada estabelecimento, a orientação para o trabalho, a promoção de práticas educativas formais e não-formais (MEC; CNE, 2013)⁴.

Essa definição contribui para superar a concepção tradicional de currículo, entendida como simples listagem de conteúdos, ao reconhecê-lo como um conjunto de “valores e práticas” que “proporcionam a produção e a socialização de significados no espaço social”. Tal perspectiva ressalta seu

4. Disponível no link: <https://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=13100-texto-base-seminario-internacional-cne-pdf&category_slug=maio-2013-pdf&Itemid=30192>, acessado em 24/08/2025.

caráter polissêmico e sua função na construção de subjetividades e modos de compreensão do mundo.

A mais recente reforma curricular brasileira resultou, em 2017, na promulgação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), documento normativo que “define o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica, de modo a que tenham assegurados seus direitos de aprendizagem e desenvolvimento” (BRASIL, 2016, p. 7). Em sua introdução, a BNCC é apresentada como

(...) Um documento plural e contemporâneo, resultado de um trabalho coletivo inspirado nas mais avançadas experiências do mundo. A partir dela, as redes de ensino e instituições escolares públicas e particulares passarão a ter uma referência nacional comum e obrigatória para a elaboração dos seus currículos e propostas pedagógicas, promovendo a elevação da qualidade do ensino com equidade e preservando a autonomia dos entes federados e as particularidades regionais e locais⁵.

Em sua versão final, o documento foi organizado a partir da ideia de que a aprendizagem deve resultar no desenvolvimento de um conjunto de competências gerais que não dependem, necessariamente, dos conteúdos selecionados pelos currículos de cada instituição de ensino⁶.

5. BRASIL, 2016, p. 5.

6. Para a BNCC, “competência” consiste na “mobilização de conhecimentos (conceitos e procedimentos), habilidades (práticas, cognitivas e socioemocionais), atitudes e valores para resolver demandas complexas da vida cotidiana, do pleno exercício da cidadania e do mundo do trabalho” (BRASIL, 2016, p. 8).

Essa opção por uma orientação baseada no desenvolvimento de competências e habilidades representou uma mudança significativa em relação à primeira versão do documento, ainda muito centrada na seleção de objetos de conhecimento. O principal ponto de tensão consistia na seleção dos conteúdos norteadores, pois enquanto alguns especialistas defendiam uma organização mais “tradicional” e centrada na divisão quadripartite da história europeia com a presença das civilizações greco-romanas na gênese ocidental, outros advogavam por um currículo composto por conteúdos que aproximassem os estudantes das necessidades da sociedade brasileira, com ênfase em histórias indígenas e em sociedades africanas.

Diante desse cenário, a organização da BNCC para o Anos Finais do Ensino Fundamental (EFAF) e para o Ensino Médio (EM) consolidou-se com características distintas. No Ensino Fundamental, as habilidades foram elaboradas em consonância com Unidades Temáticas, responsáveis por agrupar objetos de conhecimento (temas a serem estudados), enquanto no Ensino Médio optou-se pela organização de habilidades e competências a partir de “quatro categorias organizadoras”: Tempo e Espaço; Territórios e Fronteiras; Indivíduo, Natureza, Sociedade, Cultura e Ética; e Política e Trabalho (BRASIL, 2018, p. 562).

Em vista disso, a presença da temática do Holocausto nas quase seiscentas páginas do documento pode ser considerada bastante tímida, manifestando-se apenas como parte de um conjunto de objetos de conhecimento do 9º ano do Ensino Fundamental Anos Finais que reúne dentro da Unidade Temática “Totalitarismos e conflitos mundiais” temas como “A emergência do fascismo e do nazismo”; “A Segunda Guerra Mundial” e “Judeus e outras vítimas do Holocausto”.

to”⁷. A exiguidade da temática do Holocausto na BNCC destaca-se, especialmente, ao considerarmos que o documento defende que no Ensino Fundamental a área de Ciências Humanas (considerando Geografia e História) deve trabalhar as categorias de “tempo”, “espaço” e movimento”, valorizando também “a crítica sistemática à ação humana, às relações sociais e de poder e à produção de conhecimentos e saberes, frutos de diferentes circunstâncias históricas e espaços geográficos”, procurando estimular

uma formação ética, elemento fundamental para a formação das novas gerações, auxiliando os alunos a construir um sentido de responsabilidade para valorizar: os direitos humanos; o respeito ao ambiente e à própria coletividade; o fortalecimento de valores sociais, tais como a solidariedade, a participação e o protagonismo voltados para o bem comum; e, sobretudo, a preocupação com as desigualdades sociais⁸.

Apesar de celebrar a obrigatoriedade do ensino do Holocausto em todo território nacional como consequência de sua presença na Base Nacional Comum Curricular - o que suplantaria as possíveis especificidades de currículos estaduais - o Coordenador-Geral do Museu do Holocausto de Curitiba, Carlos Reiss, chama de “armadilha” essa presença. Para ele,

restringir o tema ao currículo de História do 9º ano do Ensino Fundamental é uma armadilha na qual professores e instituições precisam manter-se atentos. O risco é de o

7. Uma segunda referência ao Holocausto aparece na habilidade “(EF09HI13) Descrever e contextualizar os processos da emergência do fascismo e do nazismo, a consolidação dos estados totalitários e as práticas de extermínio (como o holocausto)” (BRASIL, 2018, p. 429).

8. BRASIL, 2018, p. 354.

tema permanecer preso dentro de uma lógica que prejudica o imenso potencial pedagógico do Holocausto e que deveria conectar a História com áreas específicas como a Literatura e Língua Portuguesa, Arte, Música, Biologia, Filosofia, Geografia, línguas estrangeiras e tantas outras (REISS, 2023, p. 13).

Ainda que se reconheça o “potencial pedagógico” do Holocausto, sobretudo na promoção de uma formação ética, humanista e comprometida com os direitos humanos, é preciso admitir a limitação da produção acadêmica e da reflexão sistemática sobre o ensino desse tema no Brasil. Obras como *Luz sobre o caos: educação e memória do Holocausto* (2019), organizado por Carlos Reiss, o *Dossiê Didático Ensino de História: ensino sobre o Holocausto* (2023), organizado por Nadia Gaiofatto Gonçalves, e *Por que e como ensinar sobre o Holocausto* (2024), organizado por Maria Luiza Tucci Carneiro, evidenciam a persistente escassez de estudos dedicados a essa questão⁹.

Por essa razão, optamos por analisar o relatório *Teaching About the Holocaust in English Secondary Schools: An empirical study of national trends, perspectives and practice*, um documento elaborado pelo *Holocaust Education Development Programme* (HEDP), um programa sediado no *Institute of Education da University of London*. A pesquisa que deu ori-

9. Karl Schurster e Luzilete Falavinha Ramos, em “O Ensino de História do Holocausto: novos problemas, métodos e abordagens” (2023), citam relatório da Academia Nacional de Ciências de Israel, divulgado pelo jornal *Haaretz* em 15 de junho de 2020, segundo o qual diminuiu o número de pesquisadores israelenses dedicados às questões centrais da Shoah. Temas como antissemitismo, racismo, nazismo e Estado tornaram-se periféricos, enquanto prevalecem estudos sobre memória e identidade. O jornal sintetizou essa constatação no título: “Israel já não lidera no mundo a pesquisa sobre o Holocausto.”

gem ao relatório foi financiada pela *Pears Foundation*¹⁰ e pelo Departamento para Crianças, Escolas e Famílias (DCSF) do governo britânico com o apoio do *Holocaust Educational Trust* (HET), que juntos destinariam cerca de um milhão e meio de libras, distribuídas ao longo de três anos, para o aperfeiçoamento de profissionais da educação. O estudo foi concebido para responder à escassez de dados empíricos de larga escala sobre o tema, uma lacuna salientada pelo relatório enviado ao *Task Force for International Cooperation on Holocaust Education, Remembrance and Research* (ITF), em 2006. De acordo com o relatório,

Desde o seu início, uma consideração muito importante no desenvolvimento do HEDP foi que seu programa de DPC deveria ser construído sobre uma base de pesquisa rica e abrangente. A Fundação Pears e outros que trabalham nessa área identificaram como uma preocupação fundamental que muito pouco se sabia, ou havia sido sistematicamente registrado, em nível nacional sobre a extensão e a natureza do ensino sobre o Holocausto na Inglaterra ou em qualquer outro lugar do Reino Unido (PETTIGREW et al., 2009, p. 11)¹¹.

O projeto contou com um rigoroso processo de consulta de seis meses, que envolveu uma revisão sistemática da literatura, especialistas internacionais e instituições como o

10. Com sede no Reino Unido, a Pears Foundation é uma fundação familiar independente baseada em valores judaicos, que realiza doações filantrópicas a diversas organizações e causas beneficentes no país e no exterior.

11. Trecho original: “From its inception, a very important consideration in the development of the HEDP was that its CPD programme should be built upon a rich and comprehensive research base. It had been identified as a key concern of The Pears Foundation and others working in this area that very little was known, or had been systematically recorded, at a national level about the extent and nature of teaching about the Holocaust in England or elsewhere within the UK”.

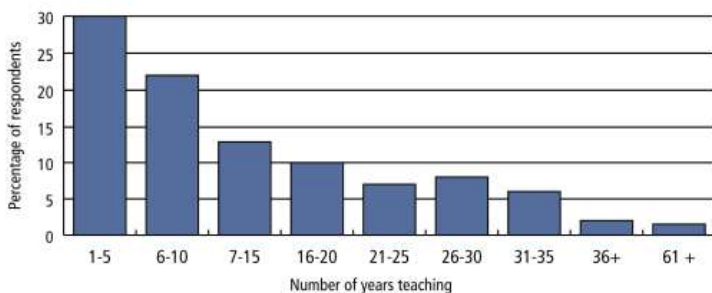
Imperial War Museum e a *Anne Frank Trust UK*. Esta fase preparatória assegurou que o desenho da investigação e os instrumentos de coleta de dados expressassem as complexidades e sensibilidades inerentes ao tema. O objetivo primordial da pesquisa era fornecer um retrato “empírico”, “abrangente” e “inédito” de quando, onde, como e por que o Holocausto é ensinado nas escolas secundárias estatais inglesas, servindo como base para direcionar o desenvolvimento de um programa nacional de formação de professores.

Em termos metodológicos, o estudo adotou uma abordagem dividida em duas etapas principais. A primeira fase consistiu em um questionário online de 54 questões, amplamente divulgado e acessível a todos os professores do ensino secundário, independentemente da sua disciplina ou experiência prévia com o tema, e que resultou em um total de 2.108 respostas. A segunda fase, de natureza mais qualitativa do que quantitativa, envolveu entrevistas em grupo com 68 professores, em sua grande maioria da área de História, em 24 escolas selecionadas para representar a diversidade geográfica, demográfica e socioeconômica da amostragem. Esta estrutura permitiu não apenas mapear tendências nacionais, mas também aprofundar as percepções, motivações e desafios experienciados pelos docentes.

Além de fornecer um retrato mais abrangente acerca da educação sobre o Holocausto nas escolas secundárias, a pesquisa foi guiada por outros 3 grandes objetivos: (1) Perscrutar a formação inicial dos professores e sua familiaridade com recursos para trabalhar com o tema; (2) examinar os objetivos de aprendizagem, as abordagens utilizadas e os conhecimentos pessoais dos docentes; e (3) identificar os desafios e oportunidades percebidos pelos professores ao ensinarem sobre o Holocausto.

A pesquisa revelou que entre as 2.108 respostas 59% eram de mulheres (cerca de 1.243 respostas), que a faixa etária dos respondentes variou dos vinte anos até mais de sessenta anos, com maior concentração entre os vinte e seis e os trinta anos; que o grupo era predominantemente caucasiano (94%) e cristão (60%), e que apenas 4% do total se declarou judeu. Em termos de experiência profissional, é possível afirmar que se tratava de professores com experiência em sala de aula, conforme indica o gráfico abaixo (ver figura 1).

Figura 1: Número de anos dando aula.



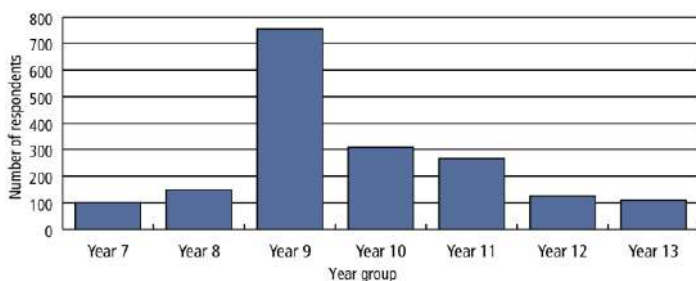
Fonte: PETTIGREW et al., *Teaching About the Holocaust in English Secondary Schools: An empirical study of national trends, perspectives and practice*, 2009, p. 25.

Mais da metade dos respondentes (58%) afirmou ter ensinado sobre o Holocausto nos três anos anteriores e mais 9% afirmaram ter ensinado esse tema em algum momento de suas carreiras.

Para além de dados demográficos importantes para o contexto inglês, mas que pouco tem a dizer no âmbito dessa pesquisa, o relatório apontou que a temática do Holocausto era ensinada em uma multiplicidade de componentes curriculares (disciplinas) e extracurriculares, como História, Educação Religiosa, Língua Inglesa, entre outras, e que o

tema aparece majoritariamente no *Key Stage 3*, para alunos entre onze e quatorze anos de idade, o que corresponderia aqui no Brasil ao Ensino Fundamental Anos Finais. O gráfico abaixo (ver figura 2) indica que o ensino do Holocausto aparece concentrado no *Year 9*, o equivalente ao 9º ano no Brasil, com 753 professores dos 992 respondentes afirmando lecionar sobre o tema para essa série.

Figura 2: Séries em que o Holocausto é ensinado.



Fonte: PETTIGREW et al., *Teaching About the Holocaust in English Secondary Schools: An empirical study of national trends, perspectives and practice*, 2009, p. 31.

O tempo dedicado ao ensino desse tema também é bastante diferente para cada professor. Entre os 497 professores que lecionaram no 9º ano, 13 responderam utilizar cerca de 1 hora para tratar do tema, enquanto 16 afirmaram gastar quase 20 horas. No entanto, a imensa maioria afirmou gastar cerca entre quatro e dez horas com essa temática, divididas da seguinte forma: 75 respondentes afirmaram gastar seis horas; 71 respondentes afirmaram gastar quatro horas; 54 respondentes afirmaram gastar cinco horas; e 52 respondentes afirmaram gastar dez horas.

Um dos aspectos mais interessantes revelados pelo relatório diz respeito à definição de Holocausto para os pro-

fessores entrevistados. Em uma pesquisa anterior, intitulada “*Teaching the Holocaust in School History*” (2006), Lucy Russel identificou a ausência de um consenso entre os professores da Educação Básica acerca de como definir o termo. Por essa razão, o relatório procurou aprofundar esse tema e ofereceu aos respondentes sete definições diferentes para que eles indicassem qual delas mais se aproximaria melhor da definição que eles utilizavam em suas aulas. As opções apresentadas foram as seguintes:

A) O Holocausto foi a perseguição e o assassinato de uma série de vítimas perpetrados pelo regime nazista e seus colaboradores. Essas vítimas foram alvos por diferentes motivos e perseguidas de diferentes maneiras. As vítimas incluíam judeus, ciganos, pessoas com deficiência, poloneses, eslavos, homossexuais, Testemunhas de Jeová, prisioneiros de guerra soviéticos, negros e outros grupos políticos e étnicos.

B) Os nazistas e seus colaboradores perpetraram crimes contra a humanidade contra milhões de pessoas. O Holocausto foi a tentativa de assassinar todos os judeus da Europa. Outros grupos foram alvos de extermínio, mas, diferentemente dos judeus, não havia um plano para assassinar todos os membros desses outros grupos.

C) O Holocausto foi a perseguição e a sistematização de forma burocrática de assassinatos patrocinados pelo Estado de aproximadamente seis milhões de judeus pelo regime nazista e seus colaboradores.

D) Hitler acreditava que os alemães étnicos eram membros de uma “Raça Superior”. Em nome de sua “nova ordem”, que previa o domínio dessa “Raça Superior” no continente europeu, os nazistas tentaram eliminar qualquer pessoa

“diferente” deles, o que resultou no assassinato em massa de milhões de pessoas: chamamos isso de Holocausto.

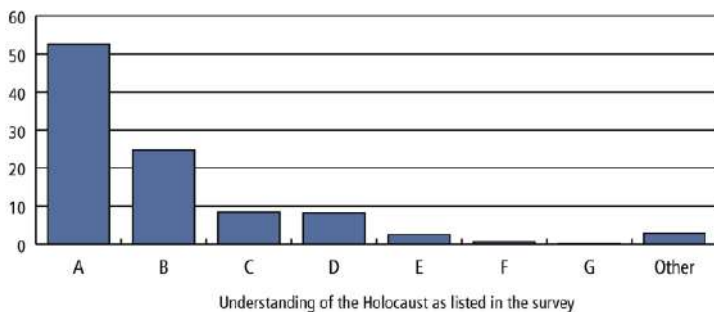
E) A perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, frequentemente chamada de “Holocausto”, foi exagerada. O número de seis milhões de mortos é muito alto. Embora não haja dúvida de que muitos judeus morreram durante esse período, isso ocorreu no contexto de uma guerra mundial em que se acredita que cerca de 50 milhões de pessoas tenham sido mortas.

F) O Holocausto tem um significado universal para descrever sofrimento, perseguição e atrocidades indizíveis.

G) O Holocausto é usado de tantas maneiras diferentes, por diferentes grupos e indivíduos, para diferentes propósitos, que perdeu qualquer significado específico e consensual.

O gráfico abaixo indica a distribuição de respostas para cada uma das alternativas (ver figura 3).

Figura 3: Definição do termo Holocausto para os respondentes.



Fonte: PETTIGREW et al., *Teaching About the Holocaust in English Secondary Schools: An empirical study of national trends, perspectives and practice*, 2009, p. 67.

No gráfico acima, destaca-se o fato de que 1.038 respondentes, cerca de 52% do total, optou pela opção “A”, uma alternativa que situa o Holocausto no contexto do regime nazista, mas que não difere o extermínio dos judeus de outros grupos, e que cerca de 60 respondentes optaram pelas opções “F” e “G”, consideradas distratores fracos. De acordo com o relatório:

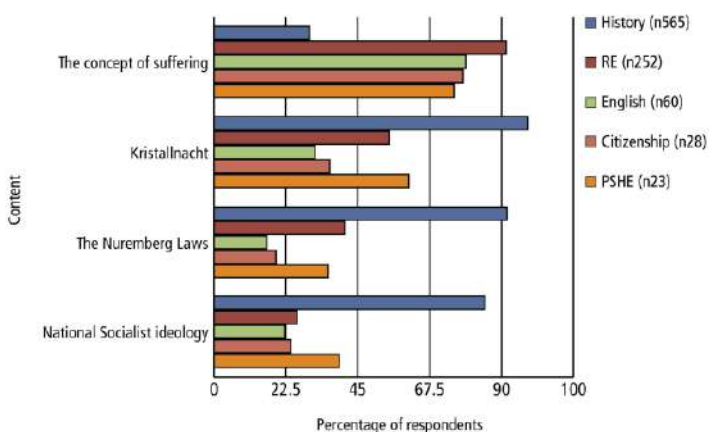
Em termos de definição de “Holocausto”, o consenso geral entre historiadores acadêmicos – conforme sugerido pela Força-Tarefa para a Cooperação Internacional em Educação, Memória e Pesquisa sobre o Holocausto – reflete-se mais fielmente nas afirmações B e, em menor grau, na afirmação C da lista da pesquisa (para uma discussão mais completa, consulte as Diretrizes de Ensino do Grupo de Trabalho de Educação da ITF (2004)). Longe de ser “um exercício de semântica sem sentido”, comentaristas como Salmons e Russell consideram que a compreensão ou definição do Holocausto por parte de um professor pode ter profundas consequências pedagógicas (PETTIGREW et al, 2009, p. 68)¹².

Diante disso, torna-se importante ir além do perfil dos professores, sua experiência docente entre outros dados, para verificar aspectos relacionado à forma como o Holocausto é ensinado na Educação Básica. Sobre isso, o estudo evidencia que o ensino do Holocausto nas escolas inglesas tende

12. Trecho original: “*In terms of defining ‘the Holocaust’, the general consensus among academic historians - as suggested by the Taskforce for International Cooperation on Holocaust Education, Remembrance and Research - is most closely reflected in statements B and, to a lesser extent, statement C from the survey list (for a fuller discussion see the ITF Education Working Group’s Guidelines for Teaching (2004). Far from being ‘an exercise in meaningless semantics’, commentators such as Salmons and Russell (op cit.) consider that a teacher’s understanding or definition of the Holocaust can have profound pedagogical consequence*”.

a privilegiar uma abordagem centrada nos perpetradores e nos eventos mais conhecidos e emblemáticos da perseguição nazista, em detrimento da complexidade histórica e cultural das comunidades judaicas, como o campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, a propaganda nazista, o estereótipo dos judeus, a Noite dos Cristais e as leis de Nuremberg, o que revela uma ênfase narrativa voltada ao aparato repressivo e ao sofrimento das vítimas (ver figura 4). Em contrapartida, tópicos importantes como a vida judaica antes de 1933 e a contribuição cultural judaica na Europa são raramente abordados. Essa tendência sugere uma compreensão parcial da catástrofe, que reduz os judeus a objetos de violência e obscurece sua agência histórica e cultural.

Figura 4: Temas mais ensinados em cada Componente Curricular.



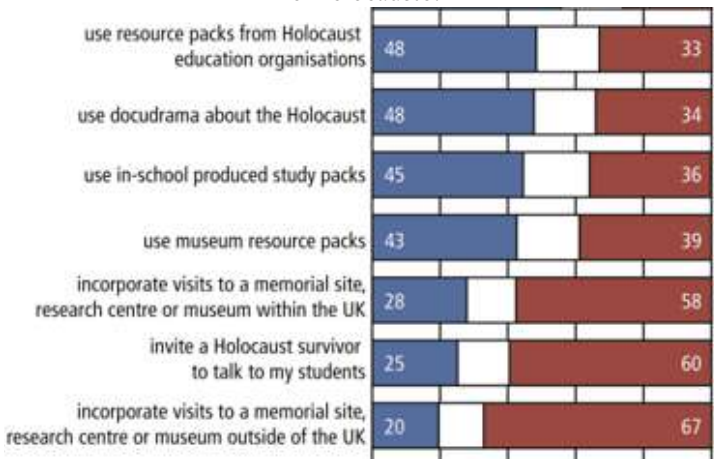
Fonte: PETTIGREW et al., *Teaching About the Holocaust in English Secondary Schools: An empirical study of national trends, perspectives and practice*, 2009, p. 43.

Ademais, o relatório aponta uma dissociação entre as disciplinas envolvidas no ensino do Holocausto: professores

de História tendem a enfatizar o contexto político e ideológico do nazismo, enquanto docentes de Religião, Língua Inglesa e outras áreas abordam dimensões éticas e existenciais, como o sofrimento das vítimas e as questões morais do genocídio. Essa fragmentação revela a falta de uma perspectiva interdisciplinar capaz de integrar as diversas dimensões do tema e favorecer uma compreensão mais ampla.

Outro ponto relevante refere-se aos recursos didáticos empregados (ver Figura 5). A maioria dos professores elabora seus próprios materiais em vez de recorrer aos institucionais, o que indica uma tendência de personalização pedagógica e de adaptação ao contexto escolar. Contudo, a baixa adesão a iniciativas formais e atividades extraclasse, como visitas a museus e memoriais, evidencia limitações na exploração de experiências educativas mais imersivas.

Figura 5: Recursos utilizados pelos professores ao ensinarem sobre o Holocausto.



Fonte: PETTIGREW et al., *Teaching About the Holocaust in English Secondary Schools: An empirical study of national trends, perspectives and practice*, 2009, p. 47.

As entrevistas que acompanham o levantamento quantitativo indicam que, embora os professores reconheçam o valor das narrativas de sobreviventes e das instituições de memória, fatores como a falta de tempo curricular e as limitações orçamentárias dificultam a adoção dessas práticas. O estudo aponta, portanto, a necessidade de investigar mais profundamente as motivações pedagógicas e as condições estruturais que orientam as escolhas docentes, de modo a aprimorar os programas de ensino sobre o Holocausto e promover um equilíbrio entre autonomia pedagógica, rigor histórico e experiências formativas significativas.

As histórias em quadrinhos no ensino do Holocausto

É possível afirmar com segurança que o sucesso de *Maus: A Survivor's Tale*, de Art Spiegelman, publicada entre 1986 e 1991, contribuiu decisivamente para o prestígio social que as histórias em quadrinhos alcançaram no século XXI e para seu reconhecimento como linguagem apta a representar eventos traumáticos. A pesquisadora Hillary Chute, uma das principais referências no campo dos estudos de quadrinhos, afirmou

A mídia impressa dos quadrinhos oferece uma gramática espacial única, com margens, grades e painéis que remetem à arquitetura. Apresenta quadros justapostos alternados com margens vazias – uma lógica de organização que transforma o tempo em espaço na página. Através de sua sintaxe espacial, os quadrinhos oferecem oportunidades para questionar as noções tradicionais de cronologia,

linearidade e causalidade – bem como a ideia de que a “história” possa ser um discurso fechado ou simplesmente progressivo (CHUTE, 2016, p. 4)¹³.

Diante dessas mudanças, instituições de preservação da memória, como o Auschwitz-Birkenau State Museum e o Anne Frank House Museum, apostaram nas histórias em quadrinhos como instrumentos de preservação da memória do Holocausto e ferramenta didática para a compreensão desse evento tão complexo e necessário.

O Anne Frank House Museum lançou, em 2009, as obras em quadrinhos *A Family Secret* e *The Search* (ver figura 6), ambas produzidas na Holanda, além de uma adaptação de *O Diário de Anne Frank* em 2017 (ver figura 7). Esses títulos foram traduzidos para vários idiomas e passaram a circular em diferentes países. No Brasil, a Quadrinhos na Cia. publicou *A Busca* em 2009 e *Segredo de Família* em 2013. Em 2017, duas adaptações do *Diário de Anne Frank* chegaram ao mercado editorial brasileiro: uma pela Editora Nemo, com autoria de Mirella Spinelli, integrada ao Programa Nacional do Livro e do Material Didático em 2020; e outra pela Editora Record, com roteiro de Ari Folman e ilustrações de David Polonsky, vinculada ao selo oficial do Anne Frank Fonds.

13. Trecho original: “*The print medium of comics offers a unique spatial grammar of gutters, grids, and panels suggestive of architecture. It presents juxtaposed frames alternating with empty gutters – logic of arrangement that turns time into space on the page. Through its spatial syntax, comics offers opportunities to place pressure on traditional notions of chronology, linearity, and causality – as well as on the idea that “history” can ever be a closed discourse, or a Simply progressive one.*”

Figura 6: Capas das revistas *A Family Secret* e *The Search*.



Fonte: HEUVEL, Eric. *A Family Secret*, 2009. HEUVEL, Eric; VAN DER ROL, Ruud; SCHIPPERS, Lies. *The Search*, 2009.

As duas primeiras obras resultam da iniciativa do artista Eric Heuvel, motivada por conversas com jovens pouco familiarizados com a Segunda Guerra Mundial, a resistência holandesa e o Holocausto. Com o apoio dos pesquisadores Lies Schippers e Ruud van der Rol, do Anne Frank House Museum, Heuvel desenvolveu enredos que articulam experiências reais e acessibilidade narrativa, explorando o potencial pedagógico das histórias em quadrinhos para aproximar o passado de novos leitores.

Figura 7: Capa da adaptação de O Diário de Anne Frank.



Fonte: FOLMAN, Ari; POLONSKY, David. O diário de Anne Frank, 2018.

Em *Segredo de Família*, o jovem Jeroen descobre no sótão da avó, Helena, documentos da Segunda Guerra Mundial, o que desencadeia recordações sobre o conflito e a amizade entre ela e Esther, uma judia alemã refugiada na Holanda. A linearidade e a clareza da trama refletem sua intenção didática: instruir o leitor sobre eventos como a ascensão de Hitler e a ocupação nazista da Europa, ao mesmo tempo em que humaniza o passado por meio de uma história familiar. A perseguição aos judeus e episódios como a “Noite dos Cristais” também estão presentes na narrativa (ver figura 8).

Figura 8: Ascensão de Hitler e A noite dos cristais.





Fonte: HEUVEL, Eric; VAN DER ROL, Ruud; SCHIPPERS, Lies. A *Family Secret*, 2009, p. 12-13.

O estilo dos desenhos remete à estética do artista franco-belga Georges Prosper Remi, o Hergé, com o uso da técnica da “linha clara”, marcada por traços precisos, contornos definidos, cores planas e composição sintética. Em *A Busca*, Eric Heuvel retoma e aprofunda a trajetória de Esther e de sua família, preservando a estrutura narrativa que articula passado e presente, História e memória, processos históri-

cos amplos e experiências individuais. As personagens, ainda que ficcionais, baseiam-se em testemunhos “reais” e universalizam o sofrimento e a resistência dos sobreviventes, reafirmando o compromisso das obras com a preservação e transmissão da memória do Holocausto às novas gerações.

O historiador Roger Chartier, em sua proposta de elaboração de uma história do livro e da leitura, estabelece uma aproximação com a sociologia dos textos de D.F.Mckenzie definindo-a como

a disciplina que estuda os textos como formas conservadas, assim como seus processos de transmissão, da produção à recepção”, a sociologia dos textos visa a compreender como as sociedades humanas construíram e transmitiram as significações das diferentes linguagens que designam os seres e as coisas. Ao não dissociar a análise das significações simbólicas daquela das formas materiais que as transmitem, tal abordagem questiona profundamente a divisão que separou, por muito tempo, as ciências da interpretação e da descrição, da hermenêutica e a morfologia (CHARTIER, 207, p. 10).

Nesse sentido, o caráter didático da obra pode ser observado nos elementos paratextuais que nos permitem, inclusive, representar o leitor da HQ a partir das intervenções editoriais que se manifestam na materialidade do texto (ver figura 9).

Figura 9: Elementos paratextuais.



Fonte: HEUVEL; VAN DER ROL; SCHIPPERS, 2009, p. 04-05.

Se as obras de Heuvel se destacam pelo caráter didático, a adaptação de *O Diário de Anne Frank*, roteirizada por Ari Folman e ilustrada por David Polonsky, distingue-se por conciliar a dimensão pedagógica com uma exploração mais complexa da linguagem dos quadrinhos, transformando o diário em experiência visual e narrativa autônoma que dialoga com o original sem se submeter a ele. A alternância entre *splash pages* e composições dinâmicas, associada ao domínio da “solidariedade icônica” proposta por Thierry Groensteen, confere à obra ritmo expressivo e coesão, integrando texto e imagem na reconstrução do universo íntimo de Anne Frank.

O propósito didático aparece no uso de recursos paratextuais semelhantes aos de Heuvel, como a apresentação dos personagens nas páginas iniciais. Mesmo preservando essa intenção, Folman e Polonsky constroem uma narrativa densa ao explorar os recursos próprios dos quadrinhos. As quatro páginas iniciais ilustram essa estratégia: nelas, os

autores alternam *splash pages* e sequências em múltiplos requadros, instaurando uma oscilação entre contemplação e movimento que estrutura toda a obra (Figura 11).

Figura 11: Recursos narrativos em *O Diário de Anne Frank*.



Fonte: FOLMAN; POLONSKY. 2018, p. 8-11.

A fluidez narrativa alcançada por Folman e Polonsky na adaptação de *O Diário de Anne Frank* se compreende à luz do conceito de “solidariedade icônica”, formulado por Thierry Groensteen em *O Sistema dos Quadrinhos* (2015). O conceito descreve a relação entre simultaneidade e sequencialidade das imagens, cujo encadeamento visual estrutura a narrativa gráfica. Nas páginas iniciais, a disposição dos quadros e os enquadramentos regulam o ritmo da leitura e orientam a percepção do leitor na alternância entre o tempo vivido e o rememorado. Os autores confiam na capacidade interpretativa do leitor ao dispensar legendas e recordatórios. A cena do aniversário de Anne se compõe de elementos universais – o bolo, os presentes, a família reunida – que se comunicam por códigos visuais. Nas páginas seguintes, a narrativa se adensa: uma sequência fluida de quadros mostra Anne em diferentes tempos e espaços, da escola ao passeio de bicicleta, da vista panorâmica da cidade ao retorno ao lar. O encadeamento atinge o ponto central quando ela recebe o diário, que se torna símbolo de sua experiência. No fecho da sequência, a imagem de Anne sussurrando a uma figura feminina que emerge do diário, personificação de “Kitty”, introduz a dimensão metalinguística da obra: o diário passa a ser interlocutor e reflete a força criadora de sua autora. Esse uso da linguagem visual evidencia a sensibilidade narrativa da adaptação e demonstra que, mesmo com finalidade didática, os quadrinhos servem a um uso criativo, estimulando competências leitoras que superam a simples exposição de eventos passados.

Considerações finais

O exercício de análise realizado ao longo deste trabalho evidencia que o ensino do Holocausto permanece um campo em constante disputa, tanto em sua dimensão curricular quanto metodológica, marcado pelas tensões entre os desafios de preservação da memória, da representação ética dos eventos e de sua pedagogia. O relatório *Teaching About the Holocaust in English Secondary Schools* (PETTIGREW et al., 2009) demonstrou que, mesmo em contextos educacionais com tradição consolidada de ensino sobre o tema, persistem lacunas na formação docente, abordagens fragmentadas e uma tendência à centralidade dos grandes eventos históricos. Ao aproximar essa discussão do contexto brasileiro, marcado pela tímida presença do Holocausto na BNCC e pela escassez de pesquisas voltadas à sua didatização, constatamos a urgência de (re)pensar estratégias pedagógicas que permitam uma abordagem interdisciplinar, crítica e humanizadora, capaz de mobilizar empatia e reflexão ética sem perder o rigor histórico necessário ao ensino desse tema.

Nesse contexto, as histórias em quadrinhos surgem como instrumentos eficazes para o ensino do Holocausto, não apenas por sua aparente acessibilidade e pela linguagem que integra texto e imagem, mas pela capacidade de reunir memória e representação. Obras como *A Busca e Segredo de Família*, de Eric Heuvel, e a adaptação de *O Diário de Anne Frank*, de Ari Folman e David Polonsky, mostram como os recursos visuais e narrativos dos quadrinhos favorecem uma leitura sensível e complexa de eventos traumáticos, permitindo a criação de significados que ultrapassam o tex-

to verbal e ampliam a experiência cognitiva e emocional do aprendizado histórico.

Dessa forma, reafirmamos que o uso de HQs no ensino do Holocausto pode contribuir para uma educação comprometida com a memória e com os direitos humanos, reafirmando o papel da escola como espaço de resistência ao negacionismo histórico e aos limites da memória de uma sociedade em que “tudo o que é sólido desmancha no ar”.

Referências

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.

CALLARI, Victor. **Representações do Trauma Transgeracional nas histórias em quadrinhos de Miriam Katin e Art Spiegelman**. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025. Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-28072025-175504/publico/2025_VictorCallari_VCorr.pdf.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). **Por que e como ensinar sobre o Holocausto?**. São Paulo: Editora Rahn, 2024.

CHARTIER, Roger. **Inscrição e apagamento: cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)**. São Paulo: UNESP, 2007.

CHUTE, Hillary. **Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form**. Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2016.

FOLMAN, Ari; POLONSKY, David. **O diário de Anne Frank em quadrinhos**. São Paulo: Record, 2018.

GROENSTEEN, Thierry. **O Sistema dos Quadrinhos**. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2019.

HEUVEL, Eric; VAN DER ROL, Ruud; SCHIPPERS, Lies. **The Search**. Macmillan Children's Book, 2009.

HEUVEL, Eric; VAN DER ROL, Ruud; SCHIPPERS, Lies. **A Family Secret**. Square Fish, 2009.

PETTIGREW, Alice et al. **Teaching About the Holocaust in English Secondary Schools: An Empirical Study of National Trends, Perspectives and Practice**. London: Institute of Education, University of London, 2009.

REISS, Carlos. **Luz sobre o caos: educação e memória do Holocausto**. Curitiba: Museu do Holocausto, 2019.

SCHUSTER, Karl; RAMOS, Luzilete Falavinha. O Ensino de História do Holocausto: Novos problemas, métodos e abordagens. **Revista Humanidades e Inovação**. Palmas, v. 10, n. 3, p. 141-152, 2023.

Sobre os Organizadores

Márcio dos Santos Rodrigues

Doutor em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA), na linha Arte, Cultura, Religião e Linguagens do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Mestre e licenciado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com ênfase em História e Culturas Políticas. Líder do Grupo de Pesquisa História e Linguagens: Pesquisa em Quadrinhos e Cinema (IFSUL-DEMINAS - Campus Inconfidentes). Atua na curadoria, edição e tradução de quadrinhos do continente africano, integrando iniciativas de difusão dessas produções no Brasil por meio do Canal Quadrinhos Africanos. É um dos organizadores do livro *História e quadrinhos: contribuições ao ensino e à pesquisa* (2021). Foi professor na Universidade Estadual do Maranhão e na Universidade Federal do Maranhão, no curso de Estudos Africanos e Afro-Brasileiros. Integra grupos de pesquisa da UNEB e da UFMA, além de atuar como pesquisador colaborador do grupo Mnemosyne da UEMA. Foi Diretor Técnico-Científico da coleção Estudos das Histórias em Quadrinhos da Editora Prismas. Desenvolve pesquisas em Ensino de História, História Política, História da África, História Ambiental, História Social da Amazônia e Histórias em Quadrinhos.

Geovano Moreira Chaves

Doutor em História (2018), pela Universidade Federal de Minas Gerais, na área de História, Tradição e Modernidade, Linha de Pesquisa Culturas Políticas. Pós-Doutor em História (2019), pela Universidade Federal da Grande Dourados, na Linha de Pesquisa Fronteiras, Identidades e Representações. Mestre em História, Tradição e Modernidade, Linha de Pesquisa Culturas Políticas, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2010). Especialista em História da Cultura e da Arte, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Graduado em História (Bacharelado e Licenciatura) pela Universidade Federal de Viçosa (2004). Graduando em Filosofia pela Universidade Federal de São João del-Rei (2024, em andamento). Líder do Grupo de Pesquisa História e Linguagens: Pesquisas em Quadrinhos e Cinema. Atua nas áreas de História do Cinema, História e Cinema, História e Quadrinhos, História e Música, Filosofia estética e moral, com pesquisas voltadas aos estudos sobre manifestações do niilismo e da estética do grotesco nos quadrinhos e no cinema. Docente de História e Filosofia no IFSULDEMINAS.

Lucas Silva de Oliveira

Mestre e doutorando em História pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), com doutorado sanduíche na Malmö University, na Suécia, com bolsa CAPES. Sua pesquisa se dedica à História Política do Reino Unido contemporâneo, com ênfase nas relações entre distopia, neoliberalismo e punitivismo a partir do personagem Juiz Dredd, abrangendo o período de 1977 a 2010. Graduado em História pela UEM, foi bolsista PIBIC em duas ocasiões. Integra o Laboratório do Tempo Presente (LabTempo), atuando em pesquisas que

articulam história contemporânea, histórias em quadrinhos, cinema, distopias, Guerra Fria e Segunda Guerra Mundial.

Victor Callari

Professor de História Moderna e Contemporânea da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS-CPAN). Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em História e Historiografia pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e graduado em História pelo Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU). É autor de *Guerra Civil, super-heróis: terrorismo e contraterrorismo nas histórias em quadrinhos* (2016) e um dos organizadores de *História e Quadrinhos: contribuições ao ensino e à pesquisa* (2021).

Sobre os Autores

Alessandra Matias Querido

Professora adjunta do curso de Línguas Estrangeiras Aplicadas ao Multilinguismo e à Sociedade da Informação (LEA-M-SI) da Universidade de Brasília. Doutora em Teoria Literária pela Universidade de Brasília.

E-mail: alequerido@gmail.com.

Ariela Vezino

Especialista em Mídias na Educação pela UFSJ. Atua nos estudos de quadrinhos e cultura visual, com ênfase em interseccionalidades de gênero, etnia e deficiência.

E-mail: vezinoariela@gmail.com.

Bruno Leonardo Ramos Andreotti

Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

E-mail: brandreotti@gmail.com

Felipe Krul Bettiol

Doutorando em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Atua nos campos da teoria da tradução intersemiótica e dos estudos de quadrinhos.

E-mail: felipekbettiol@gmail.com.

Geovano Moreira Chaves

Doutor em História pela UFMG e líder do Grupo de Estudos História e Linguagens: Pesquisa em Quadrinhos e Cinema. Docente em História e Filosofia pelo IFSULDEMINAS – Campus Inconfidentes. Pesquisa quadrinhos alternativos, contracultura e estética do grotesco, com foco na produção brasileira do final do século XX.

E-mail: geovano.chaves@ifsuldeminas.edu.br.

Jorge Edson Paiva Gonçalves da Silva

Mestre em História pela Universidade Federal de São Paulo-SP (UNIFESP).

E-mail: jorge-edson@oulook.com.

Lucas Mello Neiva

Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). do Grupo de Estudos História e Linguagens: Pesquisa em Quadrinhos e Cinema, sediado no IFSuldeMinas – Campus Inconfidentes.

E-mail: lucas.mello.neiva@gmail.com.

Lucas Silva de Oliveira

Doutorando em História da Universidade Estadual de Maringá – UEM. Membro do Grupo de Estudos História e Linguagens: Pesquisa em Quadrinhos e Cinema, sediado no IFSuldeMinas – Campus Inconfidentes. E-mail: lucassuem@gmail.com.

Luiz Carlos Sereza

Doutor e mestre em História pela Universidade Federal do Paraná. Atua como professor de história no Instituto de Educação do Paraná Erasmo Pilotto.

E-mail: lcsereza@gmail.com.

Márcio dos Santos Rodrigues

Doutor em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Atua como editor e tradutor de histórias em quadrinhos. Líder do Grupo de Estudos História e Linguagens: Pesquisa em Quadrinhos e Cinema, sediado no IFSULDEMINAS – Campus Inconfidentes.

E-mail: marcio.strodrigues@gmail.com.

Paula de Castro Broda

Doutoranda em História pela USP. Pesquisadora das relações entre animação, história e gênero.

E-mail: paulabroda@gmail.com.

Sebastián Fuentes-Medina

Mestre em Pesquisa em Tradução e Interpretação pela Universidade Jaume I - Valência (Castellón) e Mestre em Estudos Clássicos pela Universidade de Buenos Aires.

E-mail: sebastianfuentes2110@gmail.com.

Shesmman Fernandes Barros de Melo

Doutorando em História pela Universidade Estadual de Maringá – UEM.

E-mail: shesmman@gmail.com

Victor Callari

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo. Professor de História Moderna e Contemporânea da UFMS.

E-mail: victorcallari@hotmail.com

ESTA OBRA FOI COMPOSTA EM MINION E IMPRESSA PARA A EDITORA
CANCIONEIRO EM MAIO DE 2026