



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rodrigo Cardoso Polatto

O Furor dos Quadrinhos nos EUA do Pós-Guerra, 1940-1954 : *EC Comics* e crítica social.

Florianópolis

2023

Rodrigo Cardoso Polatto

O Furor dos Quadrinhos nos EUA do Pós-Guerra, 1940-1954: *EC Comics* e crítica social.

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação
em História da Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do título de mestre em história
Orientador: Prof. Sidnei J. Munhoz, Dr.

Florianópolis

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Polatto, Rodrigo Cardoso

O Furor dos Quadrinhos nos EUA do Pós-Guerra, 1940-1954
: EC Comics e crítica social. / Rodrigo Cardoso Polatto ;
orientador, Sidnei J. Munhoz, 2023.
184 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. Código dos Quadrinhos. 3. EUA. 4. Guerra
Fria. 5. EC Comics. I. Munhoz, Sidnei J.. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em História. III. Título.



Rodrigo Cardoso Polatto

O Furor dos Quadrinhos nos EUA do Pós-Guerra, 1940-1954: *EC Comics* e crítica social.

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado, em 24 de janeiro de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Marcos Antonio da Silva, Dr.
Universidade de São Paulo

Prof. Márcio Roberto Voigt, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Rodrigo Aparecido Araújo Pedroso, Dr.
Universidade Estadual Paulista

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em História

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Sidnei J. Munhoz, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2023.

Para minha mãe, Regina Ap. Cardoso Polatto,
sem você eu não abriria a porta.

AGRADECIMENTOS

O maior agradecimento que eu poderia oferecer a este trabalho é aos meus pais. Na verdade, nenhum agradecimento a eles seria suficiente. Diferente de mim, eles não tiveram seu direito à educação assegurado e eu não acredito na besteira de que a ignorância é uma benção.

Há uma portaria de 2018 que torna obrigatório o agradecimento à CAPES. Então, com o mesmo entusiasmo daquele recebeu uma oferta que não pode recusar, agradeço à CAPES por ter financiado parcialmente esta pesquisa. Ressalte-se que esse financiamento não foi total, mas parcial. Porém, eu parto da perspectiva de que é dever do Estado financiar a educação e a pesquisa, está no art. 205 da constituição que afirma que a educação é um direito de todos e dever do Estado. A ideologia burguesa é particularmente incisiva quanto ao seu esforço em tentar desmoralizar as ciências humanas. Se você já fez uma dissertação ou uma tese sabe do trabalho e desgastes gigantescos envolvidos no processo, no quão baixa são as bolsas (*que na verdade é o salário do pesquisador*), quão alta é a especulação imobiliária nos entornos das universidades e no quão caro é o custo de vida em uma cidade universitária como Florianópolis. Além de que, mais do que nunca, são necessários bons professores das humanidades, isto é, após o desastre chamado Bolsonaro. É necessário diferenciar direitos de privilégios, *a educação é um direito e deveria estar disponível a todos.*

Eu não poderia ter tido um melhor orientador do que o Dr. Sidnei J. Munhoz. Um exemplo de intelectual, foi um orientador paciente e dedicado. Além de ser uma cara muito gente boa, as orientações foram sempre um prazer. Obrigado Sidnei por ter abraçado meu trabalho, sua contribuição foi inestimável. Agradeço também ao historiador especialista em quadrinhos Dr. Rodrigo Aparecido Araújo Pedroso

Esta pesquisa ocorreu durante a pandemia de covid-19, isso marcou profundamente a escrita dela. E como li em algum lugar, tempos de estresse aproximam as pessoas, e eu tive a sorte de ter construído uma pequena família em Florianópolis ao decorrer dela (constituída principalmente de filósofos, não dá pra ganhar todas). Agradeço ao meu parceiro de trincheira Vinicius Bianchi e seu *sidekick* Raí, quando os conheci eles moravam em uma Kombi estacionada nas imediações da universidade, e me ensinaram o muito que se pode fazer com pouco, e a importância de se estender a mão à um companheiro em momentos de tempo ruim. Agradeço ao meu amigo Jaaziel Carvalho (outro filósofo) que me emprestou muito do seu bom humor. Agradeço ao meu parceiro de trilhas

André Cardoso, e à minha amiga Letícia Palazzo, a pessoa mais dedicada que já conheci, guardem o nome dela caso tenham interesse no debate sobre a responsabilidade moral, ela vai voar.

Fazer um mestrado na quadra histórica em que o fiz foi bastante difícil, por isso agradeço também à Dra. Cristina Mafei Heringer, ela foi fundamental principalmente no momento da qualificação deste trabalho, caso precisem de uma psiquiatra ela é ótima. Agradeço também a minha amiga Dra. Hellen Mello Pereira, que por várias vezes me abrigou em sua casa (saudosos Casa Amarela) quando precisei e sempre foi uma ótima amiga para mim.

Por último, não poderia deixar de agradecer a Kevin Morby, em momentos de tempo tempestuoso foi muito importante seu conselho de sempre carregar uma música feliz por aí, como ele afirma “*Oh my Lord, oh my God, oh my Lord*”.

Come mothers and fathers
Throughout the land
And don't criticize
What you can't understand
Your sons and your daughters
Are beyond your command
Your old road is
Rapidly agin'.
Please get out of the new one
If you can't lend your hand
For the times they are a-changin'.

- DYLAN, 1964

RESUMO

Esta pesquisa tem o objetivo de investigar e analisar as campanhas antiquadrinhos dos anos 1940 e 1950 ocorridas nos EUA, com o objetivo de demonstrar o caráter político do processo. Essas campanhas associaram a leitura de revistas em quadrinhos com um suposto aumento da delinquência juvenil no pós Segunda Guerra Mundial. Essa ideia foi disseminada principalmente pelo psiquiatra Fredric Wertham, e teve ampla adesão devido ao contexto da Guerra Fria e do macarthismo, período de maior repressão política da história dos EUA. Havia o medo de que influências nocivas externas tivessem o objetivo de implodir o país de dentro para fora, e as revistas foram entendidas como uma dessas influências externas que ameaçavam o *American way of life*. O movimento contrário a essa mídia foi capitaneado por grupos conservadores, e passou da esfera civil para a legal ao longo da década de 1940, quando o Estado começou a legislar sobre elas. O resultado da perseguição aos quadrinhos foi a aprovação por parte da indústria de um código autorregulatório em 1954 conhecido como código dos quadrinhos ou *Comic Code*, que restringiu significativamente o que poderia ser representado em tais publicações. A editora *EC Comics* foi alçada a pivô deste processo, mesmo sendo uma editora pequena na cena de quadrinhos daquele período. A pesquisa procura demonstrar como o protagonismo da EC ocorreu por seu posicionamento crítico à política doméstica estadunidense, levada a cabo como parte do projeto de segurança nacional dos EUA, caracterizado pelo anticomunismo e perseguição a subversivos. Portanto, o trabalho argumenta que as campanhas foram essencialmente políticas e usaram a desculpa dos supostos efeitos nocivos dos quadrinhos em crianças para levar a cabo uma agenda conservadora. Para isso problematiza a associação de quadrinhos com delinquência a partir de teorias recentes sobre a mídia. É feita a análise do furor contrário as revistas que culminou no código através da análise documental direta, partindo de fontes governamentais, jornalísticas entre outras. E por último analisa o discurso político da *EC Comics* a partir da revista *Shock SuspenStories* (1952-1955), relacionando-o com seu contexto. Argumenta como a teoria de Wertham sobre quadrinhos e comportamento violento foi cooptada por um processo político conservador que objetivava coibir o discurso político na mídia popular. A metodologia empregada é a pesquisa documental direta, com uso de fontes primárias, informadas pela principal historiografia sobre o assunto, utilizando também fontes secundárias presentes na mencionada historiografia.

Palavras-chave: Código dos Quadrinhos. *EC Comics*. Mídia. Delinquência Juvenil. EUA. Guerra Fria.

ABSTRACT

This research aims to investigate and analyze the anti-comic campaigns of the 1940s and 1950s that took place in the USA, in order to demonstrate the political character of the process. These campaigns associated the reading of comic books with an alleged increase in juvenile delinquency in the post-World War II. This idea was disseminated mainly by the psychiatrist Fredric Wertham, and was widely accepted due to the context of the Cold War and McCarthyism, the greatest political repression period in US history. There was a fear that harmful external influences had the objective of implode the country from the inside out, and the magazines were understood as one of those external influences that threatened the American way of life. The movement against this media was led by conservative groups, and moved from the civil to the legal sphere throughout the 1940s, when the State began to legislate on them. The result of the persecution of comics was the industry's approval of a self-regulatory code in 1954 known as Comic Code, which significantly restricted what could be represented in such publications. The publisher EC Comics was the pivot of this process, even though it was a small publisher in the comics scene. The research seeks to demonstrate how the role of the EC in the process occurred due to its critical position on US domestic policy, and was carried out as part of the US national security project, characterized by anti-communism and persecution of subversives. Therefore, the work argues that the campaigns were essentially political and used the excuse of the supposed harmful effects of comics on children to carry out a conservative agenda. For this, it problematizes the association of comics with delinquency from recent theories about the media. The analysis of the furor against the magazines that culminated in the code is made through direct documentary analysis, starting from governmental and journalistic sources, among others. Finally, it analyzes EC's political discourse from the magazine Shock SuspenStories (1952-1955), relating it to its context. It argues how Wertham's theory of comics and violent behavior was co-opted by a conservative political process that aimed to curb political discourse in popular media. The methodology used is direct documentary research, using primary sources, informed by the main historiography on the subject, also using secondary sources present in the aforementioned historiography.

Keywords: Comic Code. EC Comics. Media. Juvenile Delinquency. USA. Cold War.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Taxa anual de divórcios por 1.000 mulheres casadas, 1860-2004	67
Figura 2 – Foto ilustrativa do artigo “Horror in the Nursery”	76
Figura 3 – A arte violenta de <i>Crime Does not Pay</i>	91
Figura 4 – Na imagem é demonstrada a desmoralização das autoridades e a prosperidade do criminoso	96
Figura 5 – Propaganda católica contra os quadrinhos	102
Figura 6 – Foto ilustrativa presente no artigo “ <i>What Parents Don’t Know about Comic Books</i> ” (1953)	104
Figura 7 – Manchete do <i>The Hartford Courant</i> de 14 de fevereiro de 1954	105
Figura 8 – Terço superior da capa do nº20 de <i>Tales From the Crypt</i> que exhibe os selos de aprovação da A.C.M.P.	112
Figura 9 – Anúncio da A.C.M.P.	114
Figura 10 – Fatia de mercado das editoras de quadrinhos por número de revistas publicadas no ano de 1954, a <i>EC</i> consta como uma editora pequena	123
Figura 11 – A violência gráfica da <i>EC</i>	132
Figura 12 – A multidão lincha o homem por sua falta de patriotismo	137
Figura 13– Página inicial de “ <i>The Guilty</i> ” (1952). A turba violenta se aglomera na frente da delegacia para linchar o acusado	142
Figura 14 – O xerife executa o suspeito sob sua custódia	144
Figura 15 – A multidão enfurecida assassina um homem inocente com a conivência das autoridades	146
Figura 16 – O assistente do xerife permite com prazer mórbido que a multidão linche o acusado	147
Figura 17 – Policiais torturam um homem para que confesse um crime que ele não cometeu	149
Figura 18 – Os vizinhos anti-semitas incendeiam a casa dos vizinhos judeus	151
Figura 19 – Os espectadores abandonam o soldado sozinho no púlpito após seu discurso anti-racista	154
Figura 20 – Sid coloca uma cruz em chamas no jardim do vizinho	156
Figura 21 – O grupo de vigilantes vestidos como a Klan invade a casa da família mexicana	160
Figura 22 – Editorial publicado nas revistas da <i>EC</i> em 1954 usado como evidência nas audiências do senado	166

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACMP Association of Comic Magazine Publishers

CBLD Comic Book Legal Defense Fund

DC Detective Comics

EC Entertaining Comics

NODL National Organization for Decent Literature

OTAN Organização do Tratado do Atlântico Norte

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	INFÂNCIA E EFEITOS NOCIVOS DA MÍDIA: O CASO DOS QUADRINHOS	20
2.1	SITUANDO A DISCUSSÃO SOBRE REVISTAS EM QUADRINHOS: ANTECEDENTES DO USO DOS EFEITOS NOCIVOS DA MÍDIA	22
2.1.1	O modelo dos Efeitos Nocivos e Revistas em Quadrinhos	26
2.1.1.1	<i>Quadrinhos, Crianças e o Modelo dos Efeitos da Mídia.</i>	29
2.1.1.2	<i>Quadrinhos como Bode Expiatório</i>	30
2.2	OS CONSUMIDORES DE QUADRINHOS	31
2.3	O PAPEL DA CRIANÇA NA TEORIA DOS EFEITOS DA MÍDIA E NO FUROR CONTRA OS QUADRINHOS	42
2.3.1	A ideia da inocência da infância: É tudo pelo bem das crianças	43
2.3.1.1	<i>Quadrinhos são má literatura Infantil.</i>	47
2.4	O CONTRADITÓRIO: A DEFESA DOS QUADRINHOS	51
3	O FUROR CONTRA OS QUADRINHOS	60
3.1	PORQUE O FUROR CONTRA OS QUADRINHOS OCORREU NO PÓS-GUERRA?	60
3.1.1	O contexto político: Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria	61
3.1.1.1	<i>A Ecloração de Problemas Surgidos Durante a Guerra</i>	65
3.2	A ASSOCIAÇÃO DE REVISTAS EM QUADRINHOS COM DELINQUÊNCIA JUVENIL	69
3.2.1	O fantasma da delinquência juvenil.	70
3.2.1.1	<i>A Teoria de Fredric Wertham: Quadrinhos e Delinquência.</i>	73
3.3	OS QUADRINHOS NO PÓS-GUERRA	83
3.3.1	Quadrinhos de crime	86
3.4	AS CAMPANHAS ANTIQUADRINHOS	97

3.4.1	A imprensa e o furor contra os quadrinhos: depravação para crianças a 10 centavos a cópia	100
3.4.2	Fogueiras públicas: expurgo pelo fogo	107
3.4.3	ACMP: primeira tentativa de autorregulação	109
3.4.4	A chamada para legislar a maconha da maternidade	116
4	<i>EC COMICS: SHOCK SUSPENSTORIES E CRÍTICA SOCIAL</i>	121
4.1	A NOVA TENDÊNCIA [<i>THE NEW TREND</i>]	125
4.1.1	<i>Shock SuspenStories: “Uma história eletrizante com impacto sólido em sua conclusão surpreendente”</i>	133
4.1.2	A crítica social das “<i>preachies</i>”	136
4.2	NÃO É SOBRE VIOLÊNCIA E CRIANÇAS, MAS SOBRE ADULTOS, POLÍTICA E CONSERVADORISMO	163
4.2.1	O Subcomitê do Senado Para investigar a Delinquência Juvenil	164
4.2.2	O Código dos Quadrinhos de 1954	169
5	CONCLUSÃO: <i>SHOCK TALK</i>.	172
	REFERÊNCIAS	173

1 INTRODUÇÃO

Este estudo analisa a emergência do furor dos quadrinhos que ocorreu no pós Segunda Guerra Mundial que resultou em um código autorregulatório da indústria das revistas em quadrinhos conhecido como código dos quadrinhos [*Comic Code*]. O que escolho chamar de furor dos quadrinhos também é conhecido por campanhas antiquadrinhos, e foi um movimento ocorrido nos EUA principalmente depois da Segunda Guerra, resultado de uma série de fatores que articularam determinados setores da sociedade para fazer oposição ao então pujante mercado de revistas em quadrinhos. Entre aproximadamente 1945 e 1954, os quadrinhos foram a forma de entretenimento mais popular dos Estados Unidos, eles chegaram a vender entre 80 a 100 milhões de cópias por semana e praticamente todos os jovens os liam (HAJDU, 2008).

O tamanho gigantesco da indústria dos quadrinhos somado a ausência de qualquer tipo de regulação de conteúdo deles, o tom mais sombrio e violento que adquiriram na década do pós-guerra e à audiência enorme de crianças que os liam passou a ser assunto de preocupação para grupos religiosos, associações de pais e mestres, psicólogos, bibliotecários etc. Essa preocupação no final da década de 1940 passou a ser fundamentada pelo suposto aumento da delinquência juvenil no país, cuja causa foi colocada nas revistas em quadrinhos. A ideia ganhou força e legitimidade depois da Segunda Guerra Mundial, quando a teoria do psiquiatra Fredric Wertham, que associava um suposto aumento na delinquência juvenil com a leitura por crianças de quadrinhos de crime ganhou popularidade.

O resultado deste processo foi a formação de um subcomitê no senado estadunidense para investigar a ligação das revistas com a criminalidade juvenil. As audiências ocorreram em 1954 e contaram com psicólogos, especialistas e membros da indústria dos quadrinhos. Ao final a indústria havia adotado um código autorregulatório que descrevia em detalhes o que poderia ou não ser expresso em uma revista em quadrinhos.

Um dos principais alvos desse código foi a editora *EC Comics*. A EC foi uma pequena editora de revista em quadrinhos fundada nos anos 1940 mas que ganhou relevância na primeira metade dos anos 1950 publicando revistas de horror, crime e ficção científica. Com essas revistas a editora auferiu sucesso desproporcional ao seu pequeno tamanho e trouxe bastante atenção para si. Os críticos do meio diziam que as revistas da EC eram muito violentas e, portanto, nocivas para a saúde mental das crianças, seu principal público. Porém, apesar das revistas da editora conterem

sim violência, argumento que foram as profundas críticas sociais e políticas publicadas pela editora que levaram a EC à centralidade do debate do furor dos quadrinhos.

Procuo demonstrar neste estudo como, em última instância, o fenômeno de perseguição às revistas em quadrinhos foi, se não principalmente, também político, e não pode ser entendido sem levar em consideração esse aspecto. Por trás da fachada da busca do bem das crianças por meio da regulação de conteúdos violentos, foi passada em conjunto uma pauta de valores conservadores e o discurso político nas revistas em quadrinhos foi coibido. Analiso como a EC se encontra na centralidade desse processo a partir de 1950 por suas posições políticas críticas “esquerdistas” para os padrões da época, suas histórias tratavam de temas polêmicos, como racismo, antissemitismo, violência policial, abuso de poder, anticomunismo entre outros.

Foi devido a esse tipo de histórias e de posicionamento que a EC alcançou fama suficiente para ser associada aos anos 1950 e ao furor dos quadrinhos, mesmo sendo uma editora pequena se comparada a outras. Portanto, o objetivo geral deste trabalho é compreender a perseguição que as revistas em quadrinhos sofreram de 1940 a 1955, a partir da revista *Shock SuspenStories* (1952-1955) da EC. Para atingir esse objetivo geral, parto de 3 objetivos específicos que são respectivamente os três capítulos em que esse trabalho é dividido: no capítulo 1 “Infância e efeitos nocivos da Mídia: O caso dos quadrinhos” procuro demonstrar quais eram os pilares de sustentação teóricos que permitiram que os quadrinhos fossem perseguidos. O caso dos quadrinhos não é inédito, outras empreitadas bastante semelhantes aconteceram antes, usando os mesmos argumentos, como é o caso do cinema, mas principalmente em relação aos quadrinhos, das *Dime Novels*¹ do século XIX. O caso dos quadrinhos foi na realidade a continuação de um processo histórico de longa duração que atribui à mídia supostos efeitos nocivos no comportamento dos indivíduos que os consomem. Demonstro como subjacente a esse processo está uma teoria que alguns autores chamam de “efeitos da mídia” ou “efeitos nocivos da mídia”, que ao analisar as causas de determinados problemas sociais atribuem uma responsabilidade desproporcional à mídia, tirando dessa forma, o foco das raízes reais desses problemas. Com frequência essa teoria é instrumentalizada para projetos conservadores devido à sua conveniência, uma vez que, entre outras coisas, ao atacar a espantalhos, como revistas, livros e filmes, ela permite a manutenção do *status quo*.

¹ As *dime novels* ou como pode ser traduzido para o português, os romances de 10 centavos, foram batizados dessa forma em decorrência do seu preço. Era um tipo de literatura barata e acessível, com capas coloridas e chamativas para atrair a atenção do leitor, usualmente com menos de 100 páginas para serem facilmente lidos e transportados.

No capítulo dois, “O Furor dos quadrinhos” é analisada a perseguição sofrida pelos quadrinhos, principalmente depois da Segunda Guerra Mundial, pensando o papel da imprensa na criação do imaginário de como a indústria de revistas em quadrinhos era uma ameaça. Analiso as razões de o furor ter surgido com força no pós-guerra e como os desdobramentos da indústria nesse período contribuíram para isso. Uma vez que ela estava se reconfigurando depois de haver explorado à exaustão os super-heróis durante o conflito, após o qual ocorreu a busca por novos temas. Ainda analiso, como se deu esse furor e perseguição aos quadrinhos e como isso afetou a indústria com a criação de legislações coibindo as revistas e uma tentativa frustrada de criar um primeiro código auto-regulatório.

No capítulo 3 “*EC Comics : Shock SuspenStories e Crítica Social.*” procuro demonstrar o caráter político do furor dos quadrinhos por meio da análise da *EC comics* e de sua revista “*Shock SuspenStories*”. Esta revista parece ter atraído maior atenção dos críticos por seu conteúdo de crítica social do que suas contrapartes de horror da mesma editora. Examino a revista nesse capítulo e faço uma análise documental do relatório do subcomitê do senado para investigar a delinquência juvenil e do código dos quadrinhos de 1954. Ambos os documentos ajudam a compreender o caráter político do processo de escrutínio dos quadrinhos que acabou por tirar os da *EC* de circulação.

Minha metodologia é a pesquisa documental direta informada por dados da bibliografia pertinente para o problema em questão. Procurei construir esse trabalho tanto quanto foi possível sobre a documentação primária a qual é farta, o que ao mesmo tempo que constitui uma vantagem para a pesquisa impõe desafios para o pesquisador e o maior deles foi a seleção e escolha das fontes. A documentação me permitiria seguir muitos caminhos diferentes, porém me atendo ao problema proposto na pesquisa - e imposto pelas próprias fontes - a seleção priorizou aqueles que se referem ao caráter político das campanhas anti-quadrinhos. Dentre os documentos usados estão estudos acadêmicos do período, matérias de jornais e revistas, documentos oficiais emitidos por órgãos do governo e as próprias revistas em quadrinhos citadas ao longo do trabalho. Muitos dos documentos a respeito do assunto estão disponíveis *on-line* e o interessado pode encontrar grande parte dos documentos usados nesta pesquisa na exibição online “*A Crisis of Innocence: Comic Books and Children’s Culture, 1940-1954*”², e no site do “*Comic Book Legal Defense Fund*”³ (CBLD). Algumas das revistas usadas no trabalho podem ser encontradas no “*The Digital Comic*

² Disponível em: <https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/exhibits/show/a-crisis-of-innocence>. Acesso em 04 de novembro de 2022.

³ Disponível em: <https://cblfd.org/>. Acesso em 04 de novembro de 2022.

*Museum*⁴. Quanto a possíveis outros documentos, procurei deixar notas de rodapé indicando onde eles podem ser encontrados *on-line*.

No que se refere à bibliografia, procurei ter o maior rigor possível ao cruzar os dados que os autores traziam. Em realidade, apesar da relevância para a mídia dos quadrinhos - e para a cultura pop - da implementação do *Comic Code*, existem poucos trabalhos de fôlego sobre o tema, o mais pontual deles é o livro de Amy Kiste Nyberg “*Seal of Approval: the history of the comics code*” (1998). Existem outros trabalhos que tratam de forma tangencial do assunto em conjunto a uma história mais ampla dos quadrinhos no século XX como “*Comic books and America, 1945-1954*” de William Savage Jr.(1990) e “*Comic Book Nation*” de Bradford W. Wright (2001), porém ambas as obras carecem de aprofundamento na temática porque não constituem seu objetivo principal. Porém, a bibliografia disponível forneceu algumas das interpretações que avanço e desenvolvo neste trabalho e dos dados que usei. Sempre que houver divergência nos dados eu os discuto ou ofereço notas de rodapé sobre a questão. São particularmente delicados nesses casos os dados sobre leitores de quadrinhos e estatísticas de vendas. Procurei contrapor o máximo de fontes bibliográficas que me foi possível dada as condições materiais que me foram fornecidas para executar esse trabalho.

Em relação às teorias utilizadas neste trabalho, faço a consideração inicial de que grande parte das fontes pertencem ao campo que escolho referenciar como cultura pop, na esteira de outros autores. Notem que no inglês há uma diferenciação entre “*folk culture*” uma cultura de origem popular, como o nosso folclore, e “*popular culture*” uma cultura industrial e comercial, feita em larga escala para atingir o maior número de pessoas. O equivalente a essa última em nosso país seria o termo cultura pop, e esse é o termo que utilizo neste trabalho. Existem várias teorias que se propõem a analisar a cultura pop apresentada pelas mídias de massa. O desenvolvimento de estudos sobre a cultura pop é fruto da contribuição de diferentes disciplinas, como os estudos literários, história, psicologia e sociologia, para citar algumas delas. Como Dominic Strinati (2004) discute em seu livro “*An Introduction to Theories of Popular Culture*”, o que exatamente define a cultura pop está sujeito à teoria usada para analisá-la, para simplificar a questão uso a definição que a cultura pop é um conjunto de artefatos culturais geralmente disponíveis: como filmes, discos, programas de TV, e revistas em quadrinhos (HEBDIGE apud STRINATI, 2004, p. xvi).

Muito irá se falar em mídia neste trabalho e penso a mídia nele nos termos da teoria da cultura da mídia de Douglas Kellner (2001). Para Kellner, a cultura da mídia explora a imagem e os

⁴ Disponível em: <https://digitalcomicmuseum.com/> . Acesso em 04 de novembro de 2022.

sentidos como visão e audição. Produzida de forma industrial, portanto, comercial, e seus produtos são mercadorias. A cultura da mídia também almeja uma grande audiência e por isso deve tratar de assuntos e preocupações atuais, sendo extremamente tópica e apresentando dados da vida social. Ela é ao mesmo tempo meio de informação e entretenimento, contribuindo de forma estruturante para o modo de pensar de seus consumidores. A teoria de Kellner (2001) me parece ser a mais adequada para o estudo que me proponho e que vem a seguir. Principalmente porque ela não pressupõe que a mídia seja apenas um espaço de dominação, ela é um espaço de dominação ideológica, mas também de resistência, é um terreno de disputas. Como Kellner afirma, a mesma mídia que tenta uma dominação ideológica oferece as ferramentas para resistência a essa dominação (KELLNER, 2001).

Em decorrência disso, a cultura da mídia se demonstra particularmente útil para entender a *EC* e suas histórias de crítica social em um mercado dominado pela hegemonia dos valores estadunidenses⁵. Porque ao mesmo tempo que a *EC* podia ser contestadora como nenhuma outra em seu período de atuação, ela também era inclinada por vezes ao nacionalismo e à misoginia que marcam muito da produção de quadrinhos da época.

⁵ Ao afirmar que o mercado era dominado pelos valores estadunidenses não quero com isso dizer que não houvesse excessões ou disputas dentro da indústria, a própria *EC Comics* e as críticas que fazia ao casamento e ao governo são provas disso. Porém, havia a preponderância de um discurso favorável ao *status quo*.

2 INFÂNCIA E EFEITOS NOCIVOS DA MÍDIA: O CASO DOS QUADRINHOS

A ideia de que há ligação direta entre o consumo midiático e problemas sociais, como comportamento violento, principalmente em crianças, tem uma longa história. Ela data de pelo menos meados do século XIX⁶, e foi responsável desde então por culpabilizar livros, revistas e filmes por comportamentos violentos e problemas sociais.

A associação de mídia com efeitos nocivos no comportamento é conhecida como “modelo dos efeitos nocivos da mídia”⁷ (GAUNTLETT, 2001), e se preocupa principalmente com a representação de sexo e violência. O modelo consiste em uma tentativa de explicar as causas de problemas sociais ou comportamento violento e quando o modelo vem à tona é porque existe algum problema social que necessita de uma explicação coerente e fácil⁸. Esse “problema” pode constituir em alguns casos um desvio da moralidade dominante, como a liberdade sexual feminina ou homossexualidade⁹. Em outros constituem efetivamente ondas de criminalidade e comportamento violento que necessitam explicação¹⁰.

Em busca dessas respostas, o modelo procura geralmente na mídia popular ou cultura pop¹¹ as causas dos problemas que desejam resolver. Ela é nesses casos entendida como a causa, ou pelo menos uma das causas importantes desses comportamentos. Poderíamos dizer que essa perspectiva forja as próprias conclusões ao buscar na mídia as respostas para os problemas que querem

⁶ Um exemplo dos primeiros usos concretos da associação da mídia com os supostos efeitos nocivos no comportamento de jovens pode ser encontrado no caso do adolescente Jesse Pomeroy, no último quarto do século XIX (MURDOCH, 2001; SAVAGE, 2009). Ele havia matado outras crianças e seu comportamento foi relacionado às *dime novels*.

⁷ Gauntlett (2001) analisa as principais características do modelo em seu capítulo “*The worrying influence of ‘media effects’ studies*”, presente na coletânea de estudos sobre o tema: BAKER, Martin; PETLEY, Julian (eds). *Ill Effects: the media/violence debate*. London and New York: Routledge, 2ed, 2001.

⁸ Geralmente os problemas são mais complexos e demandam uma explicação para além da mídia (DROTNER, 1999).

⁹ Como no caso ocorrido no Brasil em 2019 em que o prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella (PRB) mandou censurar uma revista em quadrinhos por exibir um beijo gay. Em postagem em rede social o prefeito disse ser necessário “proteger nossas crianças”. O que ocorreu no Rio de Janeiro em 2019, foi o uso do modelo dos efeitos nocivos da mídia para a defesa de uma pauta moral conservadora, escondida atrás da bandeira da “proteção da infância”. Como debatemos adiante, é comum usar esse argumento com o modelo. < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/marcelo-crivella-manda-censurar-gibis-dos-vingadores-na-bienal-do-livro-no-rio.shtml> > . Acesso em 27/06/2022.

¹⁰ Esse é o caso da delinquência juvenil no pós-Segunda Guerra Mundial abordado neste trabalho.

¹¹ Em adição ao exposto na introdução, a cultura pop é entendida também neste trabalho como aquela “influenciada, produzida e disseminada pelos meios de comunicação de massa que surgem e/ou se modernizam também no início do século XX, como a mecanização da prensa, o rádio, a televisão, entre outros.” E que compreendem uma “miscelânea de produtos, tendo como categorias mais comuns o cinema, a música, a televisão, os jogos eletrônicos e as histórias em quadrinhos”. CARVALHO, Beatriz Sequeira. *Cultura pop, Cultura da Mídia, Cultura de Massa: perspectivas históricas e conceituais*. São Leopoldo: Faculdade Est, 2019, p.8.

resolver. Isto é, em sua busca por provar o caráter nocivo de alguma mídia o modelo procura nela elementos que justifiquem os atos violentos, ou comportamentos reprováveis praticados por determinados indivíduos. Esses elementos podem ser alguma cena violenta em um filme, representações eróticas em uma revista em quadrinhos, ou mais sutilmente, a forma como a mídia trata - negativamente - a autoridade, religião e outros temas sensíveis¹².

Para simplificarmos com um exemplo, no final dos anos 1990 o romance de Stephen King “*Rage*¹³” (1977) foi tirado de circulação. Na obra um adolescente perturbado com históricos de *bullying* e abuso pelo pai, mata a professora de álgebra com uma arma de fogo e mantém os colegas como reféns. A obra foi impedida de ser re-editada a pedido do próprio King após a mesma ter sido associada a pelo menos cinco casos de violência envolvendo armas de fogo em escolas estadunidenses. Em um dos casos o atirador citou diretamente uma passagem do livro e em outro foi encontrada uma cópia do romance no armário do atirador (KING, 2013; RENNERT, 2020). Uma análise a partir do modelo dos efeitos da mídia descrito por Gauntlett (2001) do caso do romance de Stephen King, procuraria na obra do autor as causas do comportamento desses indivíduos, traçando paralelos e entendendo o livro como o fator desencadeador da violência. Porém, como o próprio King (2013), apesar de ter suspenso a publicação do romance, ressalta em um ensaio publicado por ele em 2013 chamado “*Guns*” [Armas] no qual comenta sobre o caso:

Levou mais do que um romance fino para causar (...) o que eles fizeram. Esses eram rapazes infelizes com profundos problemas psicológicos, garotos que eram assediados na escola e machucados em casa por negligência parental ou abuso direto¹⁴” (KING, 2013, p.7 tradução minha).

Para cada um dos garotos envolvidos nos casos, havia fatores anteriores que os predispunham a comportamentos violentos, como antecedentes de problemas psicológicos, famílias disfuncionais, assédio na escola e um deles chegava a sofrer de paranóia. Então, embora a obra possa ter servido de catalisador para o impulso violento, as causas estão mais ligadas a características singulares das vidas dos garotos do que ao romance de King. Dessa forma, pode-se

¹² Algumas vezes o elemento nocivo da mídia pode estar também em representações racistas e sexistas. Porém, a preocupação predominante é com a violência e sexo.

¹³ A história foi publicada inicialmente sob o pseudônimo Richard Bachman, no Brasil saiu com o título “Fúria” na coletânea de romances “Os Livros de Bachman” em 1992 pela editora Francisco Alves. Se tornou um item de colecionador para os fãs do autor, atingindo altos preços na internet.

¹⁴ No original: It took more than one slim novel (...) to do what they did. These were unhappy boys with deep psychological problems, boys who were bullied at school and bruised at home by parental neglect or outright abuse.

acusar o livro de King de ter sido a causa das tragédias envolvendo armas de fogo, e se desviar das causas reais: a ausência de um controle sério do acesso a armas nos Estados Unidos por exemplo.

Esse tipo de análise simplifica a realidade, coloca em segundo plano a análise das diferentes formas de consumo, significação e decodificação da mídia por pessoas diferentes. Pouca ou nenhuma atenção é dada à análise do contexto social e das particularidades psicológicas do praticante da conduta desviante como a existência de um passado traumático, presença de doenças mentais, abusos domésticos, uso de drogas, pobreza etc. Características que em última instância tem um peso mais relevante no estímulo ao comportamento violento do que o conteúdo midiático consumido. Ou seja, ao partir da mídia para o indivíduo, negligenciando a análise do próprio indivíduo, o modelo falha em analisar se há de fato relação causal em absoluto entre mídia e violência. A consequência é a responsabilização simplista da cultura pop, pelos atos violentos praticados por certos indivíduos em determinadas situações. (GAUNTLETT, 2001)

Em outras palavras, assumir como um *a priori* o efeito da mídia sobre o indivíduo, como se esse fosse um dado, é negligenciar a investigação de se o efeito sequer existe em absoluto e de como a mídia afeta os consumidores de formas diferentes. Como David Gauntlett (2001), Martin Baker (2001) e Julian Petley (2001) argumentam, o lugar social do indivíduo e sua forma singular de decodificação da mídia, entre outras variáveis, são mais relevantes para explicar atos violentos. Esse aspecto é com frequência negligenciado pelos pesquisadores que usam o modelo do “efeito da mídia” em prol de uma explicação causal mais ou menos direta, que coloca a mídia na centralidade do processo.

2.1 SITUANDO A DISCUSSÃO SOBRE REVISTAS EM QUADRINHOS: ANTECEDENTES DO USO DOS EFEITOS NOCIVOS DA MÍDIA.

O que desejo demonstrar neste tópico, é que o caso das campanhas anti-quadrinhos não foi um fenômeno isolado, mas um que ocorreu em relação a outros. A compreensão de como as campanhas anti-quadrinhos se relacionam com outros movimentos semelhantes que se basearam na teoria dos efeitos muito agrega no entendimento dela. Não obstante, meu foco são os quadrinhos, portanto, meu objetivo não é a análise desses outros casos, mas tão somente a contextualização do caso das revistas em quadrinhos.

Graham Murdoch (2001) em seu capítulo “*Reservoirs of Dogma: An archaeology of popular anxieties*” traça a origem do que chama de “a tradição do efeito” nocivo da mídia, ou

seja, a ideia de que a mídia é causadora de efeitos diretos no comportamento das pessoas, e como ela com frequência é responsabilizada por condutas violentas e antissociais. Para ele, a imagem simplista que delineia uma causalidade direta entre ação violenta e conteúdo midiático foi construída na segunda metade do século XIX, e ocorreu em decorrência de ansiedades e tensões sociais que rapidamente culpavam o custo humano - violência urbana, criminalidade, prostituição - do avanço da modernidade no entretenimento popular. Segundo o autor, esse foi o período em que os padrões modernos de vida começaram a se consolidar e algumas mídias começaram a se estabelecer, com a ficção popular começando a assumir suas formas contemporâneas. Então, a partir da imagem simplificada da decodificação cultural, cuja premissa é a de que existe uniformidade na forma de como as pessoas entendem os conteúdos da mídia que consomem, encontrou-se um bode expiatório para colocar a culpa por problemas sociais mais complexos. Contudo, uma análise mais aprofundada demonstraria haver pouca, ou nenhuma, relação entre esses problemas emergentes e a mídia responsabilizada (MURDOCH, 2001, p. 150-1).

Um exemplo dos primeiros usos concretos da associação da mídia com os supostos efeitos nocivos no comportamento de jovens pode ser encontrado no caso do adolescente Jesse Pomeroy, no final do século XIX (MURDOCH, 2001; SAVAGE, 2009). Pomeroy, foi preso em 1874 acusado de 10 assassinatos que espantavam pela sua brutalidade, tendo cometido os primeiros na precoce idade de 14 anos que, de acordo com as definições vigentes, o faziam uma criança. O interesse do garoto por ler *dime novels*, um tipo de leitura popular no século XIX, foi levantada como uma possível causa do comportamento violento de Pomeroy¹⁵.

Em 1883, temos o que poderíamos chamar de um antecessor de “*Seduction of the Innocent*” (1954) de Fredric Wertham, o grande livro contra os quadrinhos. Neste ano, Anthony Comstock¹⁶, um inspetor dos correio e agente chefe da “*New York Society for the Suppression of Vice*”¹⁷, publicou “*Traps for the Young*” (1883) em que descrevia as *dime novels* como um

¹⁵ Como Savage argumenta, indo de acordo com Murdoch (2001) e Baker & Petley (2001), o caso de Pomeroy e a associação com o tipo de literatura que consumia, era uma forma simplória de tentar esclarecer um ato bárbaro cuja explicação satisfatória é muito mais complexa e deve ser buscada em fenômenos sociais mais amplos e na vida do próprio menino. Para Savage (2009), por exemplo, esse caso se explica como um efeito colateral do acelerado processo de urbanização e do ritmo frenético das grandes cidades que fazia com que muitos jovens fossem entregues à própria sorte começando a lutar pela própria sobrevivência em um ambiente hostil assim que passassem pela puberdade (SAVAGE, 2009, p. 26-27).

¹⁶ Sobre Anthony Comstock e seu papel na história da censura ver: GREEN, Jonathon; KAROLIDES, Nicholas J. *Encyclopedia of Censorship*. New Edition. New York: Facts On File, Inc, 2005. pgs 122-123.

¹⁷ A *New York Society for the Suppression of Vice* foi uma organização fundada em 1873 por Anthony Comstock e que tinha como objetivo endurecer leis para a repressão da venda e circulação de “literatura e ilustrações obscenas”, entre outras publicações consideradas imorais. Ver: *Guide to the New York Society for the Suppression of Vice records, 1875-1947*. Disponível em:

“veneno literário” que corrompia a juventude com sua “leitura maligna”¹⁸ (ROSENBERG, 2021). Tanto o título de sua obra, em tradução livre “Armadilhas para o Jovem”, quanto o conteúdo de suas críticas são bastante semelhantes às do livro de Wertham que pode ser traduzido livremente por sua vez como “A Sedução do Inocente”. O que Comstock via como um problema no século XIX, é usado posteriormente na crítica aos quadrinhos dos anos 1940: temos a abordagem do tema da juventude em perigo, a apresentação da literatura popular como um mal em si, e não como uma peça de mídia que pode ou não ser ruim. Nessa perspectiva, existe também a ideia de que a recepção se dá de forma massificada e uniforme em todos os jovens, de todos os diferentes estratos sociais. Como Rosenberg analisa:

Um grande problema para Comstock e sua turma era a maneira como esses livros relatavam crimes, usavam uma linguagem pouco sofisticada e retratavam mulheres procurando ativamente empregos e relacionamentos. Seguiram-se as habituais preocupações com a juventude e a pureza¹⁹ (...) (ROSENBERG, 2021, n.p. tradução minha)

O trecho de Rosenberg, transcrito acima, sobre a crítica de Comstock sugere que a preocupação não se referia à mídia em si, ou seja, às *dime novels*, mas a questões sociais sensíveis para além delas que ameaçavam o *status quo* e ofendiam o conservadorismo de seus críticos. Comstock estava preocupado com a representação do comportamento criminoso nas *dime novels*, mas também com a representação de práticas sexuais desviantes²⁰ para os padrões do século XIX. Em suas críticas, evidencia-se que ele era um ferrenho opositor à liberdade sexual feminina. Além disso, é relevante destacar que, como Comstock, Wertham e os cruzados dos quadrinhos dos anos 1940 e 1950, acreditavam que a mídia poderia levar a uma imitação das práticas criminosas representadas nelas, principalmente pelos leitores infantis.

No século XX o cinema também foi alvo do mesmo fenômeno e em 1909 Jane Addams, uma reformadora social, argumentava sobre os efeitos do cinema no comportamento dos jovens de forma semelhante à que Wertham faria depois. Como Gregory D. Black (1999) afirma:

<https://beatleyweb.simmons.edu/collectionguides/CharitiesCollection/CC009.html>. Acesso em 28 de junho de 2021.

¹⁸ROSENBERG, Rachel. Dime Novels and the cheap book boom. Bookriot, 2021. Disponível em < <https://bookriot.com/dime-novels/> >. Acesso em: 28 de junho de 2021.

¹⁹ No original: A big problem for Comstock and his ilk was the way that these books recounted crimes, used unsophisticated language, and portrayed women actively going after jobs and relationships. The usual concerns about youth and purity followed.

²⁰ O código dos quadrinhos de 1954 apresentaria diretrizes particulares para ambos os pontos de representação da sexualidade e da violência, estipulando como estas deveriam ser mostradas.

Para ela [Jane Addams], tudo o que viam na tela se transformava direta e imediatamente em ação. Se as crianças assistissem a filmes policiais, se tornariam criminosos; Se eles assistissem a filmes que tratassem de assuntos "imorais", eles abraçariam esses valores e rejeitariam os esforços feitos em sua casa, escola e igreja para inculcar os valores tradicionais da classe média²¹ (BLACK, 1999, p.19, tradução minha).

Nos anos 1950 Whertam usaria argumentos partindo desta mesma premissa. O problema para os críticos nesses casos, e no cinema não foi diferente, é a suposta perda ou desvirtuamento de valores tradicionais que estariam sendo corrompidos pela mídia em questão (BLACK, 1999, p.20). Por isso as crianças e os jovens são sempre colocados no ponto central desse tipo de discussão, uma vez que, de sua correta educação depende a manutenção desses valores, que os adultos apreciam e em consequência desejam reproduzir. Ou seja, é nas crianças que reside a percebida sobrevivência da moral que o grupo desejava preservar. Como Bernard Gert e Joshua Gert (2020) afirmam na *Stanford Encyclopedia of Philosophy* uma das definições possíveis de moral é “aquele guia de comportamento considerado por um indivíduo como predominante e que ele deseja ser adotado universalmente²²” (GERT; GERT; 2020). Dessa forma, conservadores e críticos de determinada mídia com bases em moralidade, vendo a falha do processo de perpetuação de sua moral se voltam para a mídia como causadora da perda de valores tradicionais, tentando cooptá-la num primeiro momento para seu projeto ideológico, e depois, como aconteceu com o cinema e os quadrinhos, procuram restringir seu discurso. Como Black (1999) afirma, por exemplo, no caso do cinema:

(...) os guardiões da moral, incapazes de controlar o conteúdo dos filmes, tornaram-se cada vez mais convencidos de que os filmes eram responsáveis por muitos dos males da sociedade e acabaram por considerá-los um grande flagelo social²³ (BLACK, 1999, p.20, tradução minha).

O debate da delinquência juvenil, tão forte no furor dos quadrinhos do pós-guerra, também está presente no debate sobre o cinema no primeiro terço do século XX. As cenas de crimes eram

²¹ No original: Para ella, todo lo que veían en la pantalla se transformaba directa e inmediatamente en acción. Si los niños veían películas de crímenes, se volverían criminales; si veían películas que trataran de temas «inmorales», adoptarían esos valores y rechazarían los esfuerzos realizados en su casa, escuela e iglesia para inculcarles los valores tradicionales de la clase media.

²² No original: is that guide to behavior that is regarded by an individual as overriding and that he wants to be universally adopted. Disponível em: Gert, Bernard and Joshua Gert, "The Definition of Morality", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/morality-definition/>>. Acesso em 29 de dezembro de 2021.

²³ No original: “Los progresistas y los guardianes de la moral, incapaces de controlar el contenido de las películas, se fueron convenciendo cada vez más de que las películas eran responsables de muchos de los males de la sociedad y acabaron considerándolas una gran lacra social.”

limitadas porque se acreditava que fomentavam a delinquência juvenil por emulação (BLACK, 1999, p. 27).

Como as revistas em quadrinhos mais tarde, a indústria do cinema nos anos 1930 se rendeu, em resposta às pressões sociais, a uma autorregulação por meio de um código formal, adotado em 1930, mas reforçado em 1934. O código adotado pela “*Association of motion picture producers, inc*” e pela “*The Motion Picture Producers and Distributors of America, inc.*” serviria, mais tarde, como modelo para o código dos quadrinhos adotado nos anos 1950, e subjacente a ambos, esta a premissa do modelo dos supostos efeito nocivos da mídia (NYBERG, 1998).

2.1.1 O MODELO DOS EFEITOS NOCIVOS E REVISTAS EM QUADRINHOS.

Foi com base no argumento da defesa das crianças que as campanhas anti-quadrinhos foram empreendidas nos EUA depois da Segunda Guerra Mundial. E o modelo dos efeitos nocivos foi aplicado aos quadrinhos que foram considerados não apenas de mal gosto, mas perigosos. Eles supostamente poderiam prejudicar as habilidades de leitura das crianças, atrapalhando o desempenho intelectual normal e com frequência levar à temida delinquência juvenil²⁴. Acreditava-se que por conta dessas revistas, crianças estavam efetivamente mudando seu comportamento e cometendo crimes.

A discussão sobre os efeitos perniciosos da mídia forneceu a sustentação, justificação e credibilidade necessárias aos críticos dos quadrinhos daquele período para que suas ideias florescessem e tivessem maior permeabilidade na sociedade estadunidense. A questão é controversa, e nunca foi um consenso. Pois, se de um lado ganhavam corpo as manifestações críticas a esse tipo de publicação de outro, algumas pesquisas acadêmicas do período demonstravam como os quadrinhos pouca ou nenhuma influência tinham no comportamento antissocial ou transgressor de jovens, sendo inclusive considerados por alguns autores, saudáveis e com potencialidades pedagógicas (NYBERG, 1998).

Foi o modelo mencionado que, nos anos 1950, levou à associação da delinquência juvenil com o consumo de revistas em quadrinhos. Como as preocupações com a mídia geralmente giram em torno de conteúdos considerados violentos ou obscenos, os quadrinhos que representavam

²⁴ Isto é, segundo alguns especialistas do período, como Wertham (1954).

crimes, uma temática constante na indústria²⁵, foram os principais alvos. No caso dos quadrinhos de crime e horror dos anos 1950, a principal crítica era a alegada eroticidade e violência representada nas revistas para um público infantil. As vezes de maneira bastante gráfica, principalmente quanto a violência. As crianças foram colocadas no centro do debate porque eram entendidas como inocentes, vulneráveis e particularmente corruptíveis²⁶ (BAKER; PETLEY, 2001, p. 11).

Estabelecer essa relação causal entre comportamento delincente e leitura de revistas em quadrinhos é muito mais complexo e difícil de fazer do que a convicção dos críticos fazia parecer. Se as revistas em quadrinhos eram amplamente consumidas por crianças e adolescentes - mais de 90% das crianças - nos anos 1940 e 1950, como a historiografia sobre o período afirma (GABILLIET, 2010; HAJDU, 2008; NYBERG, 1998; SABIN, 2010), os críticos dos quadrinhos falharam em desenvolver uma metodologia capaz de estabelecer a causalidade citada acima para além da mera coincidência.

Os argumentos dos críticos tinham uma lógica interna. Ainda que baseadas em pressupostos equivocados, premissas discutíveis, e evidências fabricadas²⁷, se aproximando mais de pânico moral (HAJDU, 2008) do que da ciência. É importante ressaltar que, se fossem apenas algum punhado de bibliotecários e acadêmicos falando entre si, o caso do furor dos quadrinhos no pós-guerra não teria atingido a proporção que tomou²⁸. E nesse sentido a imprensa foi fundamental, ampliando o discurso para além dos círculos em que eram criados. Os críticos falavam com algo que ecoava na população, principalmente entre pais, educadores e grupos religiosos, que aderiram com entusiasmo à causa para banir as revistas. O modelo dos efeitos da mídia é sedutor justamente por muitas vezes confirmar o que o senso comum acredita ser verdade, reforçando crenças falsas, ainda que possam parecer fazer todo sentido (BAKER; PETLEY, 2001).

²⁵ A partir de aproximadamente 1946, com o declínio dos super-heróis, o crime representado de forma mais "realista" começa a se popularizar nas revistas, estando presente em grande parte das publicações.

²⁶ Essa percepção resiste até hoje, apesar de pesquisas recentes irem no sentido oposto. Sobre ver: BAKER, Martin. *The Newson Report: a case study in 'common sense'*. In: BAKER, Martin; PETLEY, Julian (Eds). *III Effects: The media/violence debate*. 2 ed. London and New York: Routledge, 2001. E também BUCKINGHAM, David; TINGSTAD, Vebjørg (eds). *Childhood and Consumer Culture*. Palgrave Macmillan: New York, 2010.

²⁷ Sobre a fabricação de evidências, principalmente no caso das campanhas anti-quadrinhos e de Fredric Wertham ver: RHODES, Dusty. *BAM! WAP! KA-POW! Library prof bops doc who K.O.'d comic book industry*. Illinois News Bureau, 2013. Disponível em: < <https://news.illinois.edu/view/6367/204890> >. Acesso em 24 de dezembro de 2021; WILLIAMS, Maren. *Researcher Proves Wertham Fabricated Evidence Against Comics*. CBLDF, 2013. Disponível em: < <http://cblfd.org/2013/02/researcher-proves-wertham-fabricated-evidence-against-comics/> >. Acesso em 24 de dezembro de 2021.

²⁸ Além dos Estados Unidos, outros países tiveram casos semelhantes, como Inglaterra e Canadá. Embora tenham tido razões diferentes, na Inglaterra por exemplo contou com apoio da esquerda que via nos quadrinhos estadunidenses uma espécie de "colonização cultural" ou "americanização".

Para pais, professores e críticos dos quadrinhos do pós-guerra em geral, era razoável que houvesse algum limite para o conteúdo a que seus filhos eram expostos. Os quadrinhos, ao contrário do cinema, não tinham nenhum tipo de censura ou classificação indicativa de faixa etária. Eles atingiram com a popularidade do gênero crime no final dos anos 1940, e com a linha de horror da *EC Comics* a partir de 1950, níveis de violência bastante altos até para os padrões atuais. O que é discutível, porém, são os alegados “efeitos” da violência representada no comportamento dos leitores. Que os quadrinhos da *EC Comics* eram violentos demanda pouca discussão, mas afirmar que causavam delinquência juvenil é controverso e de difícil sustentação.

Desse ponto de vista, esses analistas a partir de seus supostos olhares privilegiados²⁹ não atentaram para a multiplicidade de sentidos que o conteúdo da mídia pode ter para diferentes audiências. Com efeito, esse modelo de análise simplificou e estereotipou o conteúdo das revistas para caber em sua teoria. Como se o entendimento particular que o pesquisador, analista ou crítico tinha de determinada peça midiática, fosse o único, verdadeiro e definitivo.

Isso é particularmente visível, por exemplo, na forma como o modelo, e por consequência o furor dos quadrinhos, tratou sua categoria mais importante: a violência. Ela é entendida como mensurável e monolítica, destituída de complexidade, fortalecendo a ideia de que não é necessário considerar o *significado* da violência representada e seus diferentes usos. Como se mede a violência em uma revista em quadrinhos? A ausência de critérios objetivos para isso, fez com que, por exemplo, a (1) agressão verbal ou (2) o uso de palavrões fosse entendido como violência da mesma forma que a representação de uma decapitação em um quadrinho de horror, e ambas fossem colocadas dentro da categoria genérica “violência”.

Os diferentes usos narrativos e significados da violência também foram negligenciados nas campanhas anti-quadrinhos. Como a violência perpetrada em uma história de ficção-científica contra seres não humanos, em um contexto distante da realidade do leitor, e a representada em uma história de gangsteres ou dentro do âmbito familiar, mais próxima da realidade do leitor. Apesar de ambos os casos fazerem uso da violência, é inegável a diferença de tom entre os dois exemplos³⁰. Na crítica aos quadrinhos, essas diferenças eram largamente ignoradas, vide a generalização dos quadrinhos feita por Wertham³¹.

²⁹ É uma característica do modelo dos efeitos nocivos da mídia o pesquisador se achar acima de seus efeitos ou imune a eles. Dessa forma seu entendimento da mídia em questão seria “melhor”, mais preciso e acurado.

³⁰ Tome por exemplo, os usos da violência nos filmes *Star Wars* e em *Scarface*. Um stormtrooper atingido por um raio laser causa nenhum impacto, diferente do segundo filme.

³¹ Ver capítulo 2.

2.1.1.1 *Quadrinhos, Crianças e o Modelo dos Efeitos da Mídia.*

Uma das características mais importantes desse modelo, presente quase de forma ubíqua na tradição de pesquisa dos efeitos da mídia, na medida em que dá sustentação ao argumento, é a ideia de que as crianças são incapazes de lidar com os conteúdos violentos que consomem. Elas seriam passíveis de confundir ficção com realidade e levadas a enveredar em práticas perigosas de emulação. Ou seja, é pela defesa das crianças que ações são tomadas contra a mídia que certos grupos acham problemática.

As crianças são o espectro do “outro” preferido por aqueles que defendem o modelo. Ao falarem da proteção da infância ao invés de censura, investem de certa legitimidade “honrosa” seus argumentos. Muitas vezes escondem atrás da proteção da criança, pautas morais ou preconceitos velados à cultura pop. Isso é especialmente verdade no caso dos quadrinhos, que contam com uma longa história de busca por legitimação devido ao seu caráter popular (CARVALHO, 2017; HAJDU, 2008).

A bandeira da defesa da infância deu aos críticos a sustentação necessária aos seus argumentos, ao definir as crianças como vítimas passivas a serem protegidas. Usadas como desculpa, o adulto pode reprovar quaisquer revistas em quadrinhos que entendesse como problemáticas pelas mais variadas razões, fossem elas políticas, morais ou religiosas. É com base no argumento de “proteger nossas crianças” da influência nefasta da mídia que se justifica a condenação ou a aprovação de determinado conteúdo midiático no contexto desse modelo. Isso é possível ao negar à criança qualquer contestação dessa premissa silenciando suas vozes e não se detendo em compreender como a mídia é consumida por elas (BAKER; PETLEY, 2001; CROSS, 2010; GAUNTLETT, 2001, p.53).

Os críticos dos quadrinhos no pós-guerra, pouca ou nenhuma atenção deram para entender o entusiasmo das crianças pelas revistas. Insistindo em compará-las com a literatura infantil (NORTH, 1940), quando na realidade era uma mídia nova, diferente da literatura. Tendo em vista os números de vendas e o teor das cartas de leitores publicadas nas revistas, as crianças pareciam ter uma perspectiva bastante diferente da dos críticos, uma muito mais positiva. Alguém poderia argumentar que as crianças não dispunham das ferramentas necessárias para avaliar se o conteúdo que consumiam era de fato saudável para elas. Porém, pesquisas do período que se detiveram em investigar *como* as crianças liam revistas em quadrinhos, e qual era o efeito delas nos jovens leitores, se mostraram favoráveis e indicaram que as leituras que as crianças faziam das mesmas revistas

eram diversas e variadas (BENDER; LOURIE, 1941; NYBERG, 1998). Contrariando a base das críticas, que se apoiava na noção de leitura homogênea³².

2.1.1.2 *Quadrinhos como Bode Expiatório.*

O modelo é muitas vezes usado para divergir das causas reais dos problemas alegadamente causados pela mídia culpabilizada. Como era o caso da delinquência juvenil nos EUA depois da Segunda Guerra Mundial³³, que encontra melhor explicação em problemas surgidos no período do conflito, do que nas histórias em quadrinhos. Nesse sentido, Gauntlett (2001) chama a atenção sobre como a teoria dos efeitos da mídia é comumente usada por conservadores e moralistas que buscam uma explicação fácil para problemas sociais complexos, evitando dessa forma, confrontar as suas verdadeiras causas.

O bode expiatório preferido é quase sempre alguma peça de mídia popular, e o argumento a proteção de valores tradicionais, a integridade da sociedade, da família ou a inocência das crianças. É mais fácil, por exemplo, condenar uma revista em quadrinhos de horror pelo comportamento violento de crianças e adolescentes do que tratar das causas mais complexas que afetam individual ou estruturalmente esses indivíduos, como pobreza, problemas familiares, psicológicos, racismo etc. Isso se dá, segundo alguns autores, por duas razões: em primeiro, pelo receio gerado por novas formas midiáticas³⁴ (BAKER, 2001; GAUNTLET, 2001; KRISTEN, 1999), expressa nesse caso pela preocupação com os quadrinhos. Em segundo, por fornecer respostas que tiram o foco dos problemas reais em questão, que extrapolam as mídias culpabilizadas pelos supostos problemas sociais. (KRISTEN, 1999; GAUNTLET, 2001; MURDOCH, 2001). A razão para isso é a conveniência para políticos e formadores de opinião, uma vez que uma explicação palatável encontra maior ressonância no público geral e evita possíveis desgastes políticos advindos do enfrentamento das causas reais. Além de, ao capitanear alguma cruzada contra a mídia, como a que aconteceu com os quadrinhos, certos indivíduos podem auferir alguma popularidade disso ao serem colocados em postos de protagonismo. Nas palavras de Gauntlett:

³² Para a perspectiva crítica em voga na década de 1950, todas as crianças liam, entendiam e sofriam o mesmo efeito das revistas lidas.

³³ Sobre esse tema, ver capítulo 2.

³⁴ Como ocorreu com as *dime novels* no século XIX, depois com o cinema, quadrinhos, televisão e videogames no século XX.

O modelo de efeitos só pode realmente fazer sentido para pessoas que consideram o entretenimento popular como um conjunto de mensagens de propaganda muito básicas transmitidas ao público nos termos mais simples possíveis³⁵ (GAUNTLETT, 2001 p.58, tradução minha).

2.2 OS CONSUMIDORES DE QUADRINHOS.

A condenação dos quadrinhos no pós-guerra teve como base a teoria dos supostos efeitos nocivos da mídia, como exposto acima. Essa teoria tem como categoria central a infância porque compreende que as crianças são mais suscetíveis a influências e a manipulações, dessa forma, por meio do argumento da proteção da infância foi feita a oposição aos quadrinhos, por isso é importante analisar quem eram os leitores de quadrinhos no período deste estudo.

É importante ressaltar de antemão a existência de um debate sobre quem eram efetivamente os consumidores de quadrinhos durante a década de 1940 e até meados de 1950. Cuidado especial é necessário com as estatísticas, que por vezes exageram a importância deste ou daquele tipo de audiência. Como alerta Gabilliet (2010), as estatísticas históricas sobre leitores de quadrinhos devem ser tratadas com muita cautela³⁶ e são indicadores imperfeitos para avaliar a audiência por duas razões: a primeira delas é que, por mais que as pesquisas de audiência se apresentem como dados “objetivos”, não se pode confiar que estejam isentas de manipulações com intenções de marketing (GABILLIET, 2010, p.224-225). A segunda razão é que os dados obtidos com essas pesquisas não demonstram efetivamente quantas pessoas, de fato, liam as revistas. Isso se deve à prática de empréstimos de quadrinhos entre os leitores, ou seja, uma revista comprada não era lida apenas por uma pessoa, mas estima-se que por mais quatro leitores em média³⁷ (GABILLIET, 2010; HAJDU, 2008)

É seguro afirmar que os consumidores de revistas em quadrinhos, como argumenta Roger Sabin (2010), não eram apenas crianças, e muitas vezes constituíam uma mistura entre crianças, adolescentes e adultos para os mesmos títulos³⁸. Mas apesar desse público misto e variado, a ligação das revistas em quadrinhos em seu formato moderno com o público infantil, está presente

³⁵ No original: “The effects model can really only make sense to people who consider popular entertainment to be a set of very basic propaganda messages flashed at the audience in the simplest possible terms.”

³⁶ Segundo Gabilliet as estatísticas históricas sobre os consumidores de quadrinhos são “poucas, desiguais e inconsistentes em qualidade”. Sobre ver: GABILLIET, Jean-Paul. *The Readers*. In: *Of Comics and Men. A Cultural History of American Comic Books*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010. p.224-245 .

³⁷ Gabilliet (2010) afirma que essa era uma prática conhecida dos editores desde a década de 1930.

³⁸ Sabin (2010) ressalta que, da mesma forma que outras mídias, como a televisão por exemplo, os quadrinhos podiam ser lidos por uma gama variada e interseccional de audiências. Crianças podiam ler quadrinhos mais direcionados ao público adulto, e esses, por sua vez, podiam ler quadrinhos direcionados ao público infantil.

desde o seu início na década de 1930. Para autores como Gabilliet (2010) e Savage Jr.³⁹ (1990), isso se deu por razões econômicas:

Com o consumo crescendo progressivamente a partir de 1934, o sucesso dos quadrinhos foi resultado da criação de um nicho econômico para revistas compradas principalmente, *mas não exclusivamente*, por crianças. Como as primeiras revistas em quadrinhos eram coleções de quadrinhos publicados em jornais, eles rapidamente encontraram a aprovação de um grande público infantil, vasto em número e de origens sociais diversas, que os comprou sem influências parentais, escolares ou religiosas⁴⁰ (GABILLIET, 2010, p.229, tradução minha, destaque meu).

A partir da afirmação de Gabilliet acima, pode-se notar que apesar da associação com o público infantil, os quadrinhos nunca foram exclusivamente uma mídia para crianças, principalmente no período em que esse trabalho se detém a analisar a primeira década depois do final da Segunda Guerra Mundial. Mesmo durante a guerra, os quadrinhos foram amplamente lidos por adultos, principalmente por militares. Roger Sabin (2010) afirma que durante o conflito, as revistas eram enviadas aos montes para as tropas estadunidenses no front “da mesma forma que outros suprimentos”⁴¹, e nas bases militares, superaram em vendas revistas como *life* e *Readers Digest* em dez para um (SABIN, 2010, p.187). Principalmente naquele momento, as revistas do gênero de super-heróis⁴², consideradas um entretenimento leve para os soldados por serem facilmente transportadas, baratas, servirem como impulsionadores morais para as tropas, e facilmente lidas por

³⁹ Savage (1990) argumenta que as revistas em quadrinhos surgiram no início da década de 1930, reeditando tirinhas anteriormente publicadas em jornais. Essas revistas eram oferecidas a empresas como forma de propagandear os mais diversos produtos “desde cereais matinais a sapatos de crianças”. Essa prática se mostrou um sucesso tão grande que “alguns editores foram levados a acreditar que elas [as revistas em quadrinhos] poderiam ser comercializadas diretamente para jovens, através de novos distribuidores, farmácias e outros pontos de venda por um centavo a cópia” (SAVAGE, 1990, p.5). No original: (...) some publishers were led to believe it could be marketed directly to youngsters through new dealers, drugstores, and other retail outlets for a dime a copy.

⁴⁰ No original: With consumption progressively rising starting in 1934, the success of comic books was the result of the creation of an economic niche for magazines purchased primarily, but not exclusively, by children. As the first comic books were collections of previously published newspaper comics, they quickly found favor with a very large children’s audience, vast in number and diverse in social origins, who purchased them free from parental, scholastic, or religious influences. Vários autores, como Gabilliet (2010), Nyberg (1998), Hajdu (2008), sublinham essa característica das revistas em quadrinhos terem se apresentado para as crianças como uma leitura que elas mesmas escolheram para si, sem nenhuma mediação de pais, professores ou bibliotecários. O que em parte, explica o desconforto no pós-guerra, que essas publicações causaram, e, é claro, o alto teor de violência que elas chegaram a partir dos anos 1950, com a linha de crime e horror da EC Comics.

⁴¹ No original: “(...) in much the same way as other supplies”.

⁴² Roger Sabin (2010) caracteriza os quadrinhos do gênero de super-heróis durante a Segunda Guerra Mundial como “impulsionadores da moral despidorados”, e afirma que em 1943 eles dominavam a indústria. O autor estima que nesse mesmo ano as vendas estimadas das revistas eram de 15 milhões de cópias por mês. (SABIN, 2010, p.186).

peças com pouca escolarização⁴³ (SABIN, 2010; SAVAGE, 1990; GABILLIET, 2010). Sobre essa questão Jean-Paul Gabilliet (2010) escreve que:

O exército americano tomou-se o maior comprador de histórias em quadrinhos destinadas a soldados que, devido a sua tenra idade, foram a primeira geração de americanos que cresceram lendo histórias em quadrinhos. Em abril de 1942, os fuzileiros navais decretaram que os quadrinhos estrelados pelo *Superman* deveriam fazer parte das disposições prioritárias expedidas para os homens (...) As histórias em quadrinhos mantinham o moral das tropas estacionadas em países estrangeiros, participavam da propaganda antifascista no front doméstico e atendiam à demanda de entretenimento de um público que tinha mais dinheiro para gastar em um momento em que a possibilidade de comprar bens de consumo era severamente restringida pelas limitações do esforço de guerra.⁴⁴ (GABILLIET, 2010, p.231, tradução minha)

Seguindo a tendência da leitura de revistas em quadrinhos por militares, o mercado doméstico para a audiência adulta também cresceu. Como William Savage Jr (1990) afirma, a guerra contribuiu para modificar a aparência das revistas, emprestando um tom mais maduro. O autor sugere que isso tenha ocorrido devido ao número de soldados que as liam. Em consequência, a partir de 1945 as artes das revistas “desenvolveram uma orientação sexual notável em um meio aparentemente ainda destinado ao público juvenil ⁴⁵” (SAVAGE JR, 1990, p.12, tradução nossa). Essa orientação sexual, que começa durante a Segunda Guerra, influenciada pela leitura de quadrinhos por soldados, veio a ser conhecida como “*Good Girl Art*”⁴⁶, isto é, desenhos de mulheres com pouca roupa, em poses sensuais, com as zonas erógenas do corpo destacadas (GABILLIET, 2010; SABIN, 2010; SAVAGE JR, 1990).

Essa conotação sexual adquirida durante a guerra, demonstra uma resposta da indústria a uma audiência adulta - e masculina - para as suas revistas. Entretanto, ao mesmo tempo que a Segunda Guerra Mundial impulsionou a leitura de quadrinhos por militares no *front*, ela impactou a demanda doméstica por esse tipo de leitura entre adultos e crianças. Na primeira metade da década

⁴³ Segundo William Savage, Jr. (1990), durante a Segunda Guerra Mundial, a indústria de revistas em quadrinhos, tendo sua audiência expandida e influenciada pelo conflito, não se importava muito com a qualidade do seu produto. Para o autor, o envio de centenas de milhares de revistas em quadrinhos para as tropas “também cumpriram o requisito que dita que a cultura popular apele para o menor denominador comum, nesse caso o indivíduo com habilidades linguísticas limitadas e a capacidade responder apenas a uma gama restrita de símbolos culturais” (SAVAGE JR., 1990, p.11). No original: (...) as well, they satisfied the requirement which dictates that popular culture appeal to the lowest common denominator, in this case the individual with limited language skills and the capacity to respond to only a narrow range of cultural symbols.

⁴⁴ No original: The American army became the largest purchaser of comic books destined for soldiers who, due to their young age, were the first generation of Americans who had grown up reading comic books. In April 1942, the Marines decreed that the comics starring Superman were to be part of the priority provisions expedited to the men (...).

⁴⁵ No original: (...) their artwork had developed a sexual orientation remarkable in a medium ostensibly still intended for juvenile audiences.

⁴⁶ Antecedentes do “*Good Girl Art*” podem ser encontrados nas revistas *pulp* da década de 1930 (SAVAGE JR, 1990, p.124).

de 1940 quando os super-heróis gozaram de grande popularidade, esse gênero ajudou a criar a definição “de uma revista em quadrinhos a partir de então como essencialmente juvenil⁴⁷” (SABIN, 2010, p.183). Ou seja, foi a demanda entre crianças e adolescentes pelo gênero de super-heróis, e seu sucesso entre os leitores, que ajudou a estabelecer as revistas em quadrinhos como uma indústria consolidada no cenário editorial estadunidense, ao mesmo tempo que a estigmatizava como uma leitura infanto-juvenil⁴⁸. No início da década de 1940, o sucesso de revistas como *Superman*⁴⁹ e *Batman* por exemplo, precipitaram uma rápida queda da faixa etária geral dos leitores e fez com que “praticamente todos os estúdios do país voltassem suas atenções para os super-heróis⁵⁰” (SABIN, 2010, p.185-186).

Nyberg argumenta no mesmo sentido, para ela uma das razões da percepção dos quadrinhos como uma mídia infantil reside no foco dado aos super-heróis a partir de 1940⁵¹(NYBERG, 1998), e seus pontos de vendas, como em farmácias próximas a gôndolas de doces, além terem um valor acessível para as crianças. A Segunda Guerra Mundial foi fundamental para esse processo, ao emprestar temas para as histórias de super-heróis⁵² e permitir que o gênero pudesse florescer ao “alimentar o ambiente com patriotismo” (GABILLIET, 2010, p.57), que foi usado pelas histórias durante o período da guerra, e mesmo depois em certa medida, nos quadrinhos sobre a Guerra da Coreia ou naqueles que tratavam do anticomunismo⁵³.

Embora a audiência adulta não deva ser exagerada até a primeira metade da década de 1940 (SABIN, 2010), ela foi crescendo com o final da década, quando o gênero de super heróis perdeu popularidade, e os editores diversificaram o conteúdo das revistas, com vistas no mercado

⁴⁷ No original: set the definition of a comic thereafter as quintessentially juvenile.

⁴⁸ Apesar da afirmação de Roger Sabin (2010), Jean Paul-Gabilliet argumenta que o gênero que prevaleceu entre 1940 e 1945 foi, inquestionavelmente, o de “*funny animals*”. Apesar disso, os super-heróis foram extremamente populares, durante a Segunda Guerra com mais de 700 personagens desse tipo criados durante os anos de conflito (GABILLIET, 2010). Ambos os gêneros citados são comumente associados ao público infantil, o que pode ajudar a explicar a estigmatização da mídia como infanto-juvenil ao longo da década de 1940. Fredric Wertham (1954) cita os *funny animals*, ao argumentar que os quadrinhos eram perniciosos ao não se resumirem apenas a esses, o que pode sugerir sua ubiquidade, como indica Gabilliet (2010).

⁴⁹ Segundo Hajdu (2008) em 1940 a revista do *Superman* já vendia mais de um milhão de cópias por mês (HAJDU, 2008, p.31).

⁵⁰ No original: “(...) virtually every studio in the country turned their attention to superheroes”.

⁵¹ Nyberg aponta algumas outras razões para a identificação da leitura de quadrinhos enquanto infanto-juvenil. Para além da ênfase dada aos super heróis já mencionados, havia a marginalização da mídia causada pelo debate sobre “baixa e alta cultura”, eles não tinham a legitimidade das tirinhas de jornais e havia o estigma do leitor adulto por conta dos quadrinhos serem vistos como “coisa de criança”. Além disso, havia também a incompreensão dos críticos do meio, que não entendiam as convenções próprias do gênero (NYBERG, 1998, p.4-5).

⁵² Autores como Hajdu (2008) e Savage Jr. (1990) argumentam que foi esse uso extensivo e repetitivo dos super-heróis, com histórias formulaicas que causou a perda de popularidade deste gênero ao final da Guerra.

⁵³ Sobre quadrinhos sobre anticomunismo ver: SAVAGE, William W. *The Red Menace. In: Comic Books and America, 1945-1954.* Norman and London: University of Oklahoma press, 1990.p.34-44.

de leitores adultos (SAVAGE JR, 1990; SABIN, 2010). Segundo Sabin (2010), a indústria veio com o tempo a perceber que havia uma demanda para certos tipos de conteúdo mais específicos, como histórias de detetive, fãroeste, ficção científica e humor pastelão⁵⁴. Então surgiram os títulos de “gênero”, buscando atender a demanda por nichos específicos de histórias. Esse período de diversificação, ocorreu principalmente na década seguinte ao pós-guerra, e vicejou até meados de 1950, quando o código dos quadrinhos foi aprovado. Esse período de diversificação da indústria trouxe um significativo número de leitores adultos⁵⁵.

Entretanto, apesar da audiência adulta ir crescendo no pós-guerra, a percepção que se tinha do meio era ainda assim, essencialmente infante-juvenil. Sabin (2010) escreve sobre a noção que se tinha da mídia no pós-guerra:

Para os quadrinhos, mais do que qualquer outra mídia, a forma agora era vista como ditando o conteúdo. Uma história em quadrinhos era o que foi produzido ‘sob a definição de uma história em quadrinhos’ - o que não é uma tautologia, *mas um reconhecimento dos parâmetros muito rígidos que a sociedade do pós-guerra colocou em torno da ideia. Os quadrinhos eram para crianças, e ai de quem tentasse provar o contrário*⁵⁶ (SABIN, 2010, p.55, tradução minha, destaque meu).

Era menos uma questão de as revistas em quadrinhos serem feitas exclusivamente para crianças e adolescentes, e lidas apenas por esse grupo, e mais uma percepção que se criou do meio ao longo da década de 1940, impulsionada no início por questões econômicas e depois pela vinculação da mídia com o gênero de super-heróis e *funny animals*. Apesar desses padrões rígidos, estabelecidos em torno da ideia do que constituía uma revista em quadrinhos, e quais eram os seus consumidores, Roger Sabin (2010) identifica cinco gêneros que vicejaram do final da década de 1940 ao começo de 1950, que eram em maior ou menor grau, direcionados para

⁵⁴ No original: “slapstick humour”.

⁵⁵ Sabin afirma que o período entre 1935 e 1955 foi o mais alto da história dos Estados Unidos em vendas de quadrinhos, o que consiste para ele um período de quadrinhos para todos, como ele comenta no original “It was thus truly the era of comic books for everyone” (SABIN, 2010, p.183). Porém, essa noção precisa ser problematizada, apesar do número de vendas ter sido realmente o mais alto, não quer dizer que as revistas fossem compradas igualmente por todas as faixas etárias e setores da sociedade.

⁵⁶ No original: For comics more than any other medium, the form was now seen to dictate the content. A comic was what was produced ‘under the definition of a comic’ - which is not a tautology, but a recognition of the very strict parameters postwar society put around the ideia. Comics were for children, and woe betide anybody who attempted to prove differently.

adultos⁵⁷: crime⁵⁸, romance, Guerra⁵⁹, sátira⁶⁰ e horror. O gênero de horror explodiu no início dos anos 1950, e os títulos de maior destaque foram os da *EC Comics* como: *Tales from the Crypt* (1950-1955), *The Vault of Horror* (1950-1955), *The Haunt of Fear* (1950-1954) e *Shock SuspenStories* (1952-1955), todos lançados a partir de 1950⁶¹. Sobre estes últimos Sabin (2010) escreve:

O principal mercado para o terror eram os adolescentes (principalmente meninos, mas também um número surpreendente de meninas), mas também havia um número significativo de leitores adultos. Alguns editores visavam deliberadamente aos maiores de 16 anos, e isso era especialmente verdadeiro no caso de EC, que frequentemente incluía comentários sociais em suas histórias (o derramamento de sangue, embora abundante, nunca foi por si só⁶² (SABIN, 2010, p.195, tradução e destaques meus).

Os editores estavam cientes, portanto, da audiência mista de adultos e crianças para suas revistas, principalmente no caso da *EC Comics*. Como Al Feldstein⁶³, ex-escritor chefe da *EC Comics*, declarou em 1989: “O que estávamos fazendo era escrever para nossos leitores. Eu estava ciente, depois de sair do Serviço [Armado], que *havia um grande número de leitores entre os adultos* - não apenas os adolescentes (FELDSTEIN apud SABIN, 2010, p.183, tradução minha, destaque meu).

⁵⁷ Isso não quer dizer que fossem exclusivamente lidos por adultos, crianças e adolescentes também liam essas revistas. Não havia qualquer restrição ou classificação indicativa de faixa etária para a compra das revistas.

⁵⁸ Destaque para a revista “*Crime Does Not Pay*” que representou no auge do gênero em 1948, 15% de todo o mercado de revistas em quadrinhos (SABIN, 2010, p.189-190).

⁵⁹ Principalmente a partir de 1950 como resultado da Guerra da Coreia, os quadrinhos do gênero de guerra atraíram um considerável público adulto, principalmente masculino e entre militares. Sobre os quadrinhos de guerra, principalmente os referentes à Guerra da Coreia ver: SAVAGE JR, William W. Korea. *In: Comic Books and America, 1945-1954*. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1990. p.51-60 ; WRIGHT, Bradford W. Reds, Romance and Renegades. *in: Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001. p.109-153.

⁶⁰ A principal revista representante do gênero foi *Mad* (1952) da *EC Comics*. Apesar de adolescentes serem os principais consumidores ela também era lida por adultos (SABIN, 2010).

⁶¹ Segundo Sabin, na esteira da linha de revistas em quadrinhos de crime e horror da *EC Comics*, em 1953 já haviam mais de 130 quadrinhos de horror no mercado (SABIN, 2010).

⁶² No original: The main market for horror was adolescents (particularly boys, but also a surprising number of girls) but there was also a significant adult readership. Some publishers deliberately target the over-16s, and this was especially true of EC, who often included social commentary in their stories (the blood-letting, though copious, was never for its own sake. A noção de que “o derramamento de sangue” não era por si só é debatível, William Schoell (2014), autor do livro “*The Horror Comics: Fiends, Freaks and Fantastic Creatures, 1940s-1980s*” (2014), pensa diferente de Sabin (2010) nesse ponto. Para ele muito do *gore* e derramamento de sangue das revistas eram desnecessários para o enredo da história.

⁶³ Além de escrever histórias para a EC, Feldstein também atuou como editor e artista para a editora, tendo ilustrado muitas das capas das revistas. Ele é creditado a ter criado juntamente com William Gaines, o que a editora chamou de “nova tendência” [*new trend*], em suas publicações. Sobre ver: HAJDU, David. A New Trend. *in: The Ten Cent Plague: The Great Comic Book Scare and How It Changed America*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008. p.175-193.

A intencionalidade em atingir o público adulto é evidenciada em como no pós-guerra, os quadrinhos se tornaram mais sóbrios, sombrios e adquiriram tons eróticos. Savage Jr. (1990) afirma que nessa época as revistas passaram a apresentar explicações para as crises mundiais muito mais elaboradas do que haviam feito durante a Segunda Guerra (SAVAGE JR, 1990, p.39), quando as histórias foram marcadas por uma dicotomia entre bem e mal muito mais simplista do que a que viria ter nos anos após o conflito. Mesmo assim, Roger Sabin (2010) afirma que os quadrinhos adultos sempre foram um setor particular e historicamente menor do mercado, com os “quadrinhos infantis tendo constituído a vasta maioria dos títulos publicados desde o início do formato”⁶⁴ (SABIN, 2010, p.18, tradução nossa).

Nada impedia que o adulto lesse revistas destinadas ao público infantil ou vice-versa, mas as revistas nunca ficaram associadas aos leitores adultos. Mesmo que o público leitor fosse misto e diverso em idade, e que muitas revistas fossem lidas tanto por crianças quanto por adultos, o estigma de “leitura infantil” foi a noção mais perene e resistente associada à essa mídia. Tanto o é que a diferenciação entre um quadrinho “adulto” e um “infantil”, ou nos termos em que Perry Nodelman (2008) teoriza a literatura infantil, a *singularização* das revistas em quadrinhos, era feita a partir da direcionada para a criança, usando o quadrinho para o público infantil como a norma e não o contrário. Sabin argumenta, por exemplo, como a indústria usa o rótulo “*adult comic*” [quadrinho adulto] em seu *marketing*, para propagandear revistas em quadrinhos com inclinação adulta e os distinguir do que ele chama, “tradicional categorias pré-adolescente e adolescente”⁶⁵ (SABIN, 2010, p. 18, tradução minha). Nos anos 1940 e 1950 revistas que desejavam atingir um público mais velho traziam coisas como “Para o leitor mais maduro de quadrinhos”⁶⁶ impressos nas capas.

Então, embora o hábito de ler revistas em quadrinhos fosse quase universal entre pré-adolescentes e adolescentes de ambos os sexos (GABILLIET, 2010, p.231), o mesmo não se pode dizer da audiência adulta. Jean-Paul Gabilliet (2010) traz algumas estatísticas a respeito dos leitores. De acordo com o autor, dados fornecidos pela imprensa em 1942⁶⁷, identificavam a idade

⁶⁴ No original: Children 's comics have constituted the vast majority of titles published since the beginning of the form (...). Ao falar sobre o "início do formato", Sabin (2010) se refere ao início das revistas em quadrinhos em formato moderno, não às tirinhas de jornal, por exemplo.

⁶⁵ No original: “ (...) traditional preadolescent and adolescent categories”. Sabin (2010) argumenta sobre como essas diferenciações entre quadrinhos adultos e infantis são arbitrárias, porém ele escreve que, historicamente, o alvo predominante para quadrinhos infantis vai dos 8 aos 12 anos, e para quadrinhos adultos, 16 anos ou mais.

⁶⁶ Por exemplo a revista “*Young Romance*” (1947-1963) que trazia o anúncio na capa “*Designed for the more ADULT readers of COMICS*”.

⁶⁷ Segundo Gabilliet (2010) a fonte original desses dados são uma série de três artigos, assinados por Douglas Gilbert e publicados em 1942 no “*New York World-Telegram*”, chamados “*No Laughing Matter*”.

média do leitor de quadrinhos entre dez e doze anos. Outra pesquisa⁶⁸ de 1944 revelou que dos seis aos onze anos de idade 95% dos meninos e 91% das meninas liam uma média de 12 revistas por mês (três por semana); Ainda, entre 12 e 17 anos 87% dos meninos e 81% das meninas liam em média de sete a oito revistas por mês; Entre os leitores de dezoito anos ou mais a média caía, entre os homens 41% e entre as mulheres 28% liam em média seis revistas por mês⁶⁹ (GABILLIET, 2010, p.231).

Tanto Sabin (2010) quanto Gabilliet (2010) citam uma mesma pesquisa sobre hábitos de leitura de revistas em quadrinhos realizada na cidade de Dayton, Ohio, em maio de 1950. Porém, os autores interpretam os dados da pesquisa de forma diversa. Sabin (2010) cita a pesquisa de forma breve, sem informar a fonte dos números nem o local e afirma que uma pesquisa patrocinada pelo governo em uma cidade de Ohio em 1950 descobriu que 54% de todos os leitores de revistas em quadrinhos eram adultos maiores de 20 anos, e que a média de leitura era de onze revistas por mês (SABIN, 2010, p.186).

Sobre a mesma pesquisa, Gabilliet (2010) faz uma análise mais aprofundada e traz muito mais detalhes, demonstrando o cuidado que se deve ter ao analisar estatísticas de leitura de quadrinhos, principalmente no período entre a Segunda Guerra Mundial⁷⁰ e início dos anos 1950. Segundo o autor, a pesquisa⁷¹ foi realizada para a então *National Comics*, que viria a se tornar mais tarde a *DC Comics*, na mencionada cidade de Dayton, em maio de 1950, com uma

⁶⁸ A fonte original para esses dados é, segundo Gabilliet (2010), o estudo “*Psychological Aspects of Pediatrics: The Comics*” (1953), escrito por Ruth Morris Bakwin e publicado no *Journal of Pediatrics*.

⁶⁹ Os gêneros dos quadrinhos lidos não são citados nessa pesquisa. O autor cita pesquisas feitas sobre hábitos de leitura de quadrinhos em jornais feitas por adultos. As quais não trago no corpo do texto porque o foco deste estudo não são os quadrinhos encontrados em jornais, mas no formato de revistas em quadrinhos [*comic books*]. Mas cabe mencionar que, a conclusão da pesquisa sobre essa audiência das tirinhas de jornal mostrou que quatro em cada cinco adultos liam as tirinhas, e que a intensidade da leitura era proporcional ao seu nível de educação. Porém, esses dados não podem ser estendidos para as revistas em quadrinhos. Sobre ver: GABILLIET, 2010, p.232.

⁷⁰ Para Gabilliet (2010) os números de vendas de quadrinhos durante a Segunda Guerra não são confiáveis porque apresentam grandes discrepâncias, sendo as estatísticas do final dos anos 1940, mais confiáveis graças a diversos estudos comissionados pelos editores. Apesar de, mesmo estes, como mencionado anteriormente, não estão isentos do risco de adulterações com fins de marketing.

⁷¹ Gabilliet (2010) indica que essa pesquisa foi realizada por uma empresa chamada “*Stewart, Dougall & Associates*”. Parece haver uma divergência na questão da fonte dessa pesquisa entre Sabin (2010) e Gabilliet (2010), a pesquisa parece ter sido, em realidade, realizada pela empresa mencionada, para a *National Comics*, e posteriormente ter sido usada pelo governo ou apresentada a ele como parte do dossiê elaborado pelo governo no caso do furor dos quadrinhos do pós-guerra associada ao tema da delinquência juvenil. Segue a referência oferecida por Gabilliet (2010) para essa pesquisa: “*Reading of Comic Magazines in Dayton, Ohio—A Continuing Study (Prepared for the National Comics Group, May 1950, by Stewart, Dougall & Associates, New York)*,” in U.S. Congress, Senate, Special Committee to Investigate Organized Crime in Interstate Commerce, *Juvenile Delinquency: A Compilation of Information and Suggestions ... Relative to the Incidence of Juvenile Delinquency in the United States and the Possible Influence of So-Called Crime Comic Books During the 5-Year-Period 1945 to 1950*, 81st Cong., 2nd sess. (GPO, 1950), 168–179.

amostragem de mais de mil indivíduos e, mais importante, considerava apenas a audiência da *National Comics*, e não da totalidade de títulos e gêneros disponíveis⁷². Os números revelados por essa pesquisa são que 92,7% dos indivíduos da faixa etária entre oito e doze anos, e 72,1% de quinze a vinte anos, liam revistas em quadrinhos. O número de adultos leitores de quadrinhos revelado por essa pesquisa foi realmente surpreendente ao mostrar que 53,7% da audiência geral de leitores era maior de vinte e um anos. A faixa etária dos 31 aos 45 anos representava um quarto de todos os leitores, sendo uma porção maior do que a dos leitores entre os quinze e vinte e um anos, que formavam 19% da audiência. Quanto à intensidade da leitura, ou seja, número de revistas lidas por mês, os números fornecidos pela pesquisa eram inversamente proporcionais à idade do leitor. Em outras palavras, quanto mais jovem o leitor mais quadrinhos ele lia. Leitores da faixa dos 8 aos 20 anos liam em média mais de 18 revistas por mês, enquanto para leitores da faixa dos 21 aos 30 anos a média cai para 12,5, dez revistas para a faixa etária dos 31 aos 44 anos, e por último, nove revistas para a faixa dos 41 anos para cima (GABILLIET, 2010).

Sabin (2010) conclui da pesquisa, que “se esses números fossem estendidos nacionalmente, certamente seria verdade que mais adultos estavam lendo quadrinhos do que em qualquer outra época⁷³” (SABIN, 2010, p.186-187, tradução minha). Gabilliet (2010) entretanto, demonstra a complexidade de analisar a audiência adulta do período, pois se é verdade como quer Sabin (2010) que os adultos estavam lendo mais quadrinhos do que nunca no início da década de 1950, Gabilliet (2010) afirma que é menos provável que esse fosse um consumo ativo. Ou seja, que eles mesmos tomassem a iniciativa de comprar as revistas, e mais provável que as lessem de forma oportunista, as que encontravam ao seu alcance imediato, conforme as revistas foram se tornando mais presentes nas casas a medida que a demanda por esse tipo de leitura cresceu entre crianças e adolescentes (GABILLIET, 2010, p.234). Como o autor argumenta: “*O preditor mais significativo para a leitura adulta de revistas em quadrinhos era a presença de crianças ou adolescentes em casa. Casas com uma ou duas pessoas eram estatisticamente menos atraídas por essas revistas*⁷⁴” (GABILLIET, 2010, p.233, tradução minha, destaque meu). A noção de que as revistas em quadrinhos eram apreciadas igualmente por todas as idades, ou nas palavras de Sabin (2010) “eram para todo mundo” deve ser tratada com cautela. Isso porque o fator determinante para a leitura

⁷² Para Gabilliet (2010), a ausência de dados estatísticos que permitam uma análise da leitura de quadrinhos a partir do gênero da revista é a principal falha do estudo realizado na cidade de Dayton em 1950. Se esses dados houvessem sido obtidos, poderia se analisar o apelo que diferentes gêneros tinham para diferentes audiências.

⁷³ No original: If those figures were extended nationally, it was certainly true that more adults were reading comics than at any other time.

⁷⁴ No original: The most significant predictor of adult comic book readership was the presence of children or adolescents in the home. Homes with one or two people were statistically less attracted to these magazines.

adulta de quadrinhos era a presença de filhos, que compravam as revistas e acabavam por introduzir os pais a esse tipo de leitura por proximidade, o que sugere diferentes usos das revistas por faixas etárias diferentes⁷⁵, o que não foi considerado na pesquisa de Dayton. Nas palavras do autor:

Simplificando, crianças e adolescentes liam quadrinhos de forma autodirigida porque se esforçam para comprá-los, enquanto os adultos liam quadrinhos de maneira oportunista, em virtude da proximidade na casa de crianças e adolescentes que os apresentariam a este material de leitura. Conseqüentemente, se as vendas de quadrinhos experimentaram um crescimento impressionante no imediato pós-guerra, isso é em grande parte (embora certamente não exclusivamente) o resultado da chegada à idade de leitura da primeira geração de *baby boomers* nascidos no início da década de 1940⁷⁶. (GABILLIET, 2010, p.234, tradução minha)

Certamente havia gêneros com maior apelo para o público adulto, principalmente com o final da Segunda Guerra, quando os super-heróis cederam lugar a novas possibilidades e inovações no mercado editorial de quadrinhos (SAVAGE JR, 1990). Assim, abriram espaço para que novos gêneros florescessem, como é o caso dos gêneros de terror e romance⁷⁷, mas a relevância da audiência adulta ainda assim não pode ser superestimada. Ainda que a média de revistas lidas por adultos tenha aumentado de 9,7 por mês em 1948 para 10,9 em 1950 (GABILLIET, 2010), ou seja, ao mesmo tempo que os dois gêneros mencionados aumentaram em popularidade e a indústria se diversificou, a porcentagem de adultos que liam quadrinhos diminuiu, os números foram de 35,9% em 1948 para 27,3%⁷⁸ em 1950 (GABILLIET, 2010). Gabilliet explica essa aparente contradição no aumento da população jovem em relação à adulta devido à alta taxa de natalidade do *baby boom*.

Os adultos tinham, portanto, hábitos de leitura diferentes dos das crianças. Sobre essa questão, em outro dado fornecido por Gabilliet (2010) ele desmente a hipótese de uma equivalência da intensidade de leitura de quadrinhos e tirinhas de jornais por adultos, uma vez que “enquanto

⁷⁵ Esse é um dado que a pesquisa de Dayton não traz. Não foi perguntado na pesquisa, por exemplo, se o indivíduo *comprava* a revista, mas se lia quadrinhos. O que seria um dado importante, que mudaria a interpretação possível dos resultados da pesquisa, como demonstra Gabilliet (2010).

⁷⁶No original: Simply put, young children and adolescents read comics in a self-directed manner because they made the effort to purchase them, while adults read comics in an opportunistic manner, by virtue of the proximity in the home of young children and adolescents who would introduce them to this reading material. Consequently, if the sales of comic books experienced an impressive growth in the immediate postwar era, it is largely (though certainly not exclusively) a result of the arrival at a reading age of the first generation of baby boomers born at the start of the 1940s.

⁷⁷ Os quadrinhos de romance tiveram um particular crescimento de popularidade com o final da década de 1940, principalmente nos anos de 1949 e 1950. (GABILLIET, 2010; SABIN, 2010)

⁷⁸ Esses dados não são da pesquisa realizada em Dayton. Não fica claro aqui, se Gabilliet se refere nesses números apenas a porcentagem de adultos que leem quadrinhos, ou em relação a soma geral de todos os leitores. Acredito, pela argumentação seguinte do autor, que ele se refere à porcentagem total de leitores. A fonte para esses números, porém, não é indicada pelo autor.

80% dos americanos adultos liam tirinhas de jornais, apenas um quarto deles liam revistas em quadrinhos. Novamente, o fator mais significativo na leitura de revistas em quadrinhos entre os adultos era a presença de crianças e de adolescentes em casa” (GABILLIET, 2010, p.233). É por isso que os dados referentes à leitura de tirinhas em jornais não podem ser estendidos para o de revistas em quadrinhos, ambos constituem hábitos de leitura diferentes e eram percebidos também como expressões artísticas distintas. Como Beatriz Siqueira Carvalho (2017) argumenta, as tirinhas de jornais gozavam de um prestígio mais elevado do que as revistas em quadrinhos, entendidas como entretenimento barato e massificado.

Nesse sentido, o prestígio intelectual e cultural que os jornais da época detinham e sua credibilidade junto à comunidade sancionaram as tiras de uma maneira que era praticamente impossível às revistas em quadrinhos e seus autores. Além disso, as críticas anticultura de massa disseminadas na época tinham como foco exclusivamente as revistas, enquanto as tiras dos jornais diários, lidos por toda a família, eram vistas como uma forma saudável de entretenimento para todas as idades e um aspecto fundamental para o desenvolvimento do jornalismo impresso (CARVALHO, 2017, p.66-67)

Mais importante que o número de adultos que liam revistas em quadrinhos no pós-guerra é a percepção que se tinha delas, e que em grande parte se mantém até hoje. É a noção criada em torno da ideia de revistas em quadrinhos, alimentada pelas teorias da cultura de massa, que viam toda arte massificada como uma forma menor de expressão artística, que nos ajuda a explicar as campanhas anti-quadrinhos e a ojeriza causada pelas revistas em quadrinhos de horror e crime da *EC Comics*. Quadrinhos eram entendidos como uma arte destinada ao público infantil, menor, na base da hierarquia dos hábitos de leitura, pobre em conteúdo. Essa identificação dos quadrinhos com a infância é uma noção que permaneceu de forma singularmente resiliente. Roger Sabin (2010) demonstra como essa percepção é perene ao argumentar que até recentemente a definição de revista em quadrinhos [*Comic*] no *The Oxford English Dictionary*” era “Uma revista infantil ... com o objetivo expresso de provocar alegria⁷⁹” (SABIN, 2010, p. 17, tradução minha). A definição do dicionário Oxford trazida por Sabin, demonstra como a mídia dos quadrinhos ficou estigmatizada como uma essencialmente infantil, ainda que não seja necessariamente e muito tenha se diversificado desde os anos 1950. Ainda, a definição mais recente do mesmo dicionário, trazida também pelo autor, demonstra a mídia como sendo primeiro infantil: “um periódico infantil [ou] ... publicação similar destinada a adultos⁸⁰” (SABIN, 2010, p.17, tradução minha). Da mesma forma, o

⁷⁹ No original: “A children's paper ... having as its express aim to excite mirth”

⁸⁰ No original: A children's paper ... having as its express aim to excite mirth.

Cambridge Dictionary ainda hoje, traz a definição de um quadrinho [*Comic*] como “uma revista, especialmente para crianças, que contém um conjunto de histórias contadas em imagens com uma pequena quantidade de texto⁸¹”.

2.3 O PAPEL DA CRIANÇA NA TEORIA DOS EFEITOS DA MÍDIA E NO FUROR CONTRA OS QUADRINHOS.

É importante ressaltar que não me proponho a fazer uma investigação do desenvolvimento infantil em seus aspectos psicológicos ou das teorias sobre o desenvolvimento infantil. O que esse tópico se propõe é apresentar a discussão a respeito da ideia de criança e da sua relação com o consumo, tal como trazida por David Buckingham e Vebjørng Tingstad (2010) na obra por eles organizada “*Childhood and Consumer Culture*”. Não espero, desse modo, analisar a infância ou o que ela constitui em seus aspectos psicológicos conforme diferentes teorias sobre o desenvolvimento infantil, mas poder melhor compreender a lógica interna usada nas críticas contra as revistas em quadrinhos.

Como os autores trazem, o debate sobre a criança e a cultura de consumo é marcada por duas posições antagônicas, uma que entendem as crianças como sofisticadas e consumidores empoderados, difíceis de agradar ou de prever, geralmente levantada por comerciantes, tal como os editores de quadrinhos; E uma outra posição que defende que as crianças são inocentes, ingênuas e vulneráveis, que é a que nos interessa aqui por ser, de acordo com os autores a adotada pelos que empreendem campanhas contra a mídia com a bandeira da defesa da infância (BUCKINGHAM; TINGSTAD, 2010, p.13).

Devido ao recorte deste trabalho de compreender as campanhas anti-quadrinhos, é essa última posição que vamos nos deter em analisar na medida que nos auxilie a compreender os argumentos usados nas críticas contra as revistas que levaram ao estabelecimento do código dos quadrinhos em 1954. Entendemos que esse foi o viés utilizado como base legitimadora da perseguição a essa mídia no período em que nos detemos em analisar, tendo em vista o teor das críticas e ideia de infância trazidas nos escritos de críticos como Sterling North (1940) e Fredric Wertham (1954). Como Buckingham e Tingstad argumentam, esse posicionamento e estudos

⁸¹ No original: a magazine, esp. for children, that contains a set of stories told in pictures with a small amount of writing. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/comic?q=Comic+book>>. Acesso em 06 de dezembro de 2021.

baseados nele consideram a criança como desamparada, bombardeada pela mídia e saturadas por ela:

(...) elas estão sendo seduzidas, manipuladas, exploradas, submetidas a lavagem cerebral, programadas e marcadas. E a solução previsível aqui é os pais se envolverem em contra-propaganda, censurar o uso da mídia por seus filhos ou simplesmente mantê-los protegidos de influências comerciais corruptas⁸² (BUCKINGHAM; TINGSTAD, 2010, p.2, tradução minha).

Existem, portanto, pelo menos duas formas de entender o consumo infantil, o empoderado e o influenciável. A teoria dos efeitos nocivos da mídia aplicada aos quadrinhos usou a segunda de forma caricatural, exagerando suas características como a inocência infantil e atribuindo uma força de corrupção que a mídia, em realidade, não tem. Ressalte-se que no caso do furor contra os quadrinhos a idade média dos leitores era entre 10 e 12 anos e as revistas do gênero *Funny Animals*, em que os personagens são animais antropomórficos como os personagens da Disney, eram o gênero mais vendido.

A defesa sobre a primeira perspectiva de consumo infantil, traz entre seus argumentos, as dificuldades do marketing infantil em prever o comportamento das crianças, procurando demonstrar como a relação criança-consumo não é tão simples assim como a simples manipulação para induzir ao consumo. Para funcionar a teoria dos efeitos nocivos, é preciso aceitar como verdade a premissa de que as crianças são consumidoras passivas, o que não me parece ser o caso, pelo menos no caso estudado aqui. Foi em parte, o excesso de agência das crianças na escolha das revistas que liam que causou o movimento contra os quadrinhos, havia centenas de títulos que concorriam pelos mesmos leitores. E algumas crianças estavam escolhendo espontaneamente dentre essas, revistas que aos olhos de alguns adultos, não pareciam adequadas, porque tratavam de temas “adultos”, como guerra e crime. Nessa concepção, crianças eram inocentes e puras, e da mesma forma deveria ser seu entretenimento, quando não fosse estritamente educativo.

2.3.1 A Ideia da Inocência da Infância: É tudo pelo bem das crianças.

É sugestivo que a exibição *online* de documentos sobre o furor contra os quadrinhos no pós-guerra seja denominada “*A crisis of Innocence: Comic Books and Children’s Culture*,

⁸² No original : (...) they are being seduced, manipulated, exploited, brainwashed, programmed and branded. And the predictable solution here is for parents to engage in counter-propaganda, to censor their children’s use of media, or simply keep them locked away from corrupting commercial influences.

1940-1954” [Uma Crise de Inocência: Revistas em Quadrinhos e Cultura Infantil, 1940-1954]⁸³”. A exibição é o resultado dos esforços de diversos pesquisadores, cujo principal é Andrew O’Malley⁸⁴. Ela é financiada pelo *Social Sciences and Humanities Research Council of Canada*, e tem o apoio do *Centre for Digital Humanities*, da *Ryerson University* em Toronto. É um esforço de vários órgãos de fomento e pesquisadores para compilar de forma sistemática e catalogar os mais variados documentos sobre a controvérsia dos quadrinhos ocorrida no pós-guerra. O acervo conta com material em áudio, textos acadêmicos, notícias de jornais, artigos de revistas e documentos oficiais do governo, sobre o furor dos quadrinhos, não apenas nos EUA, mas em outros países também, como no Canadá. Ao todo são mais de 400 documentos já catalogados.

Como fica claro a partir do debate sobre “os efeitos da mídia” desenvolvido anteriormente, a criança é usada como desculpa para coibir certos elementos da mídia. A preocupação com as crianças está baseada na ideia de que ela necessitaria da condução e da supervisão do adulto, que deveria zelar para que ela não tivesse acesso a determinados conhecimentos ou certos conteúdos e que seu consumo fosse regulado. Então eles partem de uma verdade, de fato crianças necessitam de condução do adulto e supervisão dos conteúdos a que tenham acesso, e partem para uma afirmação exagerada, mentirosa ou no mínimo questionável. A partir dessa afirmação, parte-se para a tentativa de impedir que a criança tenha acesso a conteúdos que o *adulto* não gosta, por razões políticas, morais, religiosas e assim por diante. Como por exemplo pais que proíbem ou queimam livros do *Harry Potter* por questões religiosas⁸⁵, ou escolas que banem quadrinhos como “*Maus*” de Art Spiegelman por questões morais e políticas⁸⁶.

O argumento por trás de atitudes como essa é o de que a infância é um período da vida de especial vulnerabilidade do caráter, pouca resistência à sugestão e altamente influenciável. Cria-se então com base em uma concepção determinada da infância, a noção de que a mídia consumida

⁸³ No original “A Crisis of Innocence: Comic Book and Children’s Culture, 1940-1954”. Disponível em <<https://crisisofinnocence.library.ryerson.ca/exhibits/show/a-crisis-of-innocence>>. Acesso em: 26 de julho de 2021.

⁸⁴ Andrew O’Malley é professor do departamento de inglês da *Toronto Metropolitan University*. Sua área de pesquisa e interesse são literatura e cultura infantil; Revistas em quadrinhos; Século XIX, especialmente cultura popular e infância.

⁸⁵ Yang, Maya “*Tennessee pastor leads burning of Harry Potter and Twilight Novels.*” in: THE GUARDIAN, 2022” Disponível em <<https://www.theguardian.com/us-news/2022/feb/04/book-burning-harry-potter-twilight-us-pastor-tennessee>> acesso em 12 de out de 2022.

⁸⁶ LOCK, Samantha. “*Tennessee school board ban Pulitzer prize-winning Holocaust novel, Maus*”. In: THE GUARDIAN, 2022. Disponível em <<https://www.theguardian.com/us-news/2022/feb/04/book-burning-harry-potter-twilight-us-pastor-tennessee>> Acesso em: 12 out de 2022.

pelas crianças afeta diretamente o seu comportamento. Dessa forma, com o início dos debates sobre os supostos efeitos nocivos da mídia no século XIX, as crianças foram colocadas no centro do debate, uma vez que elas serviam de justificativa ao argumento da influência nociva. E lá elas permanecem até hoje.

Para essa perspectiva de inocência da infância, defendido por esse tipo de ativista contra a mídia, a criança transcende em sua ignorância as categorias do mundo adulto, como classe, gênero ou raça (BERNSTEIN, 2011, p. 7). Esse argumento está presente no depoimento para o subcomitê do senado de Fredric Wertham, para o qual, a indústria dos quadrinhos “ensinava racismo” para as crianças⁸⁷ desconsiderando a sociedade estruturalmente racista dos Estados Unidos.

Sendo definida como negação, a inocência também é o polo negativo nessa dicotomia inocência-corrupção; frágil perante a corrupção, a inocência converte-se, com efeito, em vulnerabilidade. Assim, acontece a associação da criança a uma *tabula rasa*, ou uma folha em branco, sobre a qual o adulto pode projetar suas próprias ideias, medos e ansiedades. Essa é a ideia de que a inocência fugidia da criança é um ativo que, embora valioso, é considerado frágil e, portanto, tem que estar sob a tutela do adulto. Porque da mesma forma que a criança pode ser educada no caminho correto pelo adulto também pode ser levada à corrupção, quem sabe, pela mídia violenta que ela consome, como uma história em quadrinhos de horror.

Essa associação da criança com uma folha em branco devido ao seu estado de “sagrada ignorância” (BERNSTEIN, 2011) demanda, portanto, a especial proteção do adulto, mesmo que essa seja feita de formas invasivas ou coercitivas, ou seja, de forma que o adulto não agiria com outro adulto. Isso acontece porque, para funcionar, a imagem da “criança inocente” deve ser simplificada em suas características e destituída de sua subjetividade, ser uma dentre tantas outras e, principalmente, destituída de “agência”:

Afirmções hiperbólicas da necessidade de proteger a santidade da infância da corrupção do mundo adulto são igualmente afirmações de que as crianças carecem de agência ou mesmo de plena humanidade. Frequentemente, são propostas para *controlar* as crianças sob o pretexto de protegê-las⁸⁸ (LUMBY, 2010, p. 5, tradução minha, destaque meu).

⁸⁷ O que é uma distorção característica dos argumentos de Wertham. Os quadrinhos de fato tiveram um papel racista e xenofóbico nos anos do pós-guerra. Porém, quando Wertham menciona o ensinamento de racismo para crianças, ele o faz citando uma revista explicitamente antirracista da *EC Comics*. Ver capítulo 3.

⁸⁸No original: Hyperbolic assertions of the need to protect the sanctity of childhood from corruption by the adult world are equally claims that children lack agency or even full humanity. They are often bids to control children in the guise of protecting them.

A preocupação com a perda da inocência justificou a adoção de medidas restritivas relativa ao consumo da criança de certos tipos de revistas pelo adulto no furor dos quadrinhos. Aqui estamos a nos referir a quais revistas as crianças poderiam ler dentro do espectro daquelas que eram feitas pensando nelas como público-alvo. O que não causa embaraço para o adulto porque ele não entende a criança como seu semelhante, ela não é compreendida como um consumidor da mesma forma que o adulto. Isso é particularmente visível nas campanhas contra os quadrinhos, no fato de os críticos não darem atenção ao que as crianças tinham a dizer por elas mesmas sobre o assunto e ignorar completamente estudos acadêmicos que negavam que os quadrinhos tinham qualquer efeito nocivo nas crianças. Este último aspecto é uma evidência de como as campanhas anti-quadrinhos se tratavam mais sobre pautas morais, políticas e ideológicas do que um movimento em prol da saúde das crianças.

Não seria bem-visto censurar o conteúdo que outro adulto consome sem ter para isso boas razões, como estudos e evidências que comprovem que determinado conteúdo efetivamente é prejudicial. Seria inclusive, reprovável que se fizesse isso, mas o mesmo não acontece com as crianças. Elas com frequência são sujeitas a um controle arbitrário por parte do adulto, seja ele um pai ou legislador, sem uma preocupação muito grande com as implicações disso ou se a atitude realmente é baseada em evidências. O problema que me preocupa aqui, não são os pais educarem seus filhos a partir de seus próprios valores, pois isso foge ao escopo do que desejo analisar. O foco deste trabalho está relacionado à alçada institucional e sobre como o Estado legisla sobre os conteúdos midiáticos em nome do “bem da criança” fazendo uso político da questão. Destaco que por trás dessa defesa da infância, como no caso estudado aqui, buscou-se controlar não apenas o que as crianças poderiam ler, mas toda a mídia dos quadrinhos foi cerceada, fosse para adultos ou crianças. O resultado foi, na realidade, uma despolitização das revistas, um “saneamento” delas conforme os interesses do *status quo*.

O adulto, dessa forma, entende a criança como o “outro” (HENEGBRY, 2014; KINCAID, 1994; LUMBY, 2010) que tem uma existência fundamentalmente diferente da sua, que não entendendo a complexidade da existência e vivência da criança, a simplifica e generaliza, apagando as diferenças entre elas como indivíduos autônomos e com agência no mundo. Como Bender e Lourie (1941) já haviam demonstrado a partir de seus estudos de caso, no início da década de 1940, as formas como as crianças liam as revistas eram bastante particulares e dependiam das suas vivências singulares. Henebry (2014) e Kincaid (1994) confluem, nesse sentido, indicando que a criança pode ser vista como uma minoria social, pois ambos os autores propõem que o caso da

construção da inocência na criança é em vários aspectos semelhante ao da construção social de outras minorias.

Kincaid por exemplo, escreve que a “diferença” da criança “pode se assemelhar muito à alteridade com a qual formulamos mulheres e minorias⁸⁹” (KINCAID, 1994, p.64), sugerindo que, assim como a feminilidade, é uma construção de uma série de características impostas à mulher, o mesmo ocorre com a infância e com a criança. Como Cynthia Henebry (2014) argumenta por sua vez, a semelhança entre os dois casos, reside em ambas estarem sujeitas ao peso do olhar daquele que observa. Isto é, enquanto a mulher está submetida ao “olhar masculino⁹⁰”, a criança está submetida ao “olhar adulto⁹¹” (HENEGBRY, 2014, p. 9).

2.3.1.1 *Quadrinhos São má Literatura Infantil.*

Foi nos termos da literatura infantil que os quadrinhos foram criticados no pós-guerra. Que tenha sido assim demonstra a falta de aparato teórico para lidar com essa nova mídia. O psiquiatra Fredric Wertham é quase sempre lembrado como o principal detrator dos quadrinhos no pós-guerra, ao se colocar como ponta de lança na cruzada contra as revistas e lançar sua *magnus opus* “*Seduction of the Innocent*” em 1954, mesmo ano em que as audiências sobre delinquência juvenil no senado estadunidense trataram dos quadrinhos. No entanto, antes dele Sterling North já havia soado o sinal sobre os supostos “perigos” dessa nova mídia no início dos anos 1940 de forma relevante, principalmente pelo alcance que sua crítica atingiu na formação de argumentos e atitudes posteriores quanto aos quadrinhos. Em vários sentidos, a crítica de North sumariza em poucas linhas o conceito – ou a falta dele – de que os quadrinhos gozavam como nova mídia em ascensão.

North era um jornalista, crítico literário e autor de livros infantis. Em 8 de maio de 1940, enquanto ainda trabalhava para o *Chicago Daily News* como repórter e crítico literário, North escreveu um editorial que ficou famoso por sua crítica inflamada às revistas em quadrinhos. O editorial que chamava “*A National Disgrace and a Challenge to American Parents*”⁹², [Uma Desgraça Nacional e um Desafio para Pais Americanos], procurava demonstrar os efeitos nocivos

⁸⁹ No original: “the quality of difference we force on the child in the present, a difference which can resemble very closely the otherness with which we formulate women and minorities.

⁹⁰ *Male Gaze* no original.

⁹¹ *Adult Gaze* no original

⁹² Disponível em : NORTH, Sterling. *A National Disgrace.A Crisis of Innocence* < <http://crisisofinnocence.library.ryerson.ca/items/show/201>> Acesso em: 28 de julho de 2021.

dos quadrinhos, não apenas como um tipo inferior de literatura, mas uma literatura que degradava a criança intelectualmente e prejudicava a sua noção estética a tornando mais tolerável à violência⁹³.

O caso do editorial dele demonstra o que venho argumentando até aqui, o adulto que usa a criança como desculpa para censurar ou criticar uma mídia que ele não compreende ou não gosta. Embora Wertham, no pós-guerra, tenha efetivamente consolidado a noção de que a leitura de revistas em quadrinhos estava vinculada à delinquência juvenil, o germe da ideia de que quadrinhos têm influência no comportamento violento já está presente em North no início da década. Ele fala das revistas em quadrinhos como se elas fossem algo efetivamente perigoso e amedrontador, e não um artigo de entretenimento da cultura pop. Ele começa seu artigo dizendo: “virtualmente todas as crianças na América estão lendo revistas em quadrinhos coloridas - um cogumelo venenoso que cresceu nos últimos dois anos⁹⁴” (NORTH, 1940, tradução minha). Sobre o aspecto estético das revistas, em determinado momento ele escreve:

Mal desenhados, mal escritos e mal impressos - uma pressão sobre os olhos e o sistema nervoso dos jovens - o efeito desses pesadelos de papel celulose é o de um *estimulante violento*. Seus pretos e vermelhos toscos estragam o senso natural de cor da criança, sua injeção hipodérmica de sexo e assassinato torna a criança impaciente com histórias melhores, embora mais calmas⁹⁵ (NORTH, 1940, tradução minha, destaque meu).

O editorial chama os pais a prestarem atenção no que os filhos estão lendo, uma vez que os quadrinhos aos quais se referia não eram tão inofensivos quanto os “*funnies*”⁹⁶ ou as tiras de jornais. North clama ter feito um levantamento de 108 periódicos e ter feito uma análise deles, a qual demonstrou que 70% eram de uma natureza tal que nenhum jornal respeitável se atreveria a publicá-los (NORTH, 1940).

⁹³ Como exposto anteriormente, esse é um argumento que parte da perspectiva da tradição dos efeitos nocivos da mídia. O argumento é que se a criança consome mídia violenta se dessensibiliza para a violência de forma geral.

⁹⁴No original “virtually every child in America is reading color “comic” magazines - a poisonous mushroom growth of the last two year”. A palavra *comic* aparece entre parenteses no original por evidenciar a ironia do autor ao se referir às revistas, em inglês *comic* significa tanto quadrinhos como engraçado ou cômico.

⁹⁵ No original: Badly drawn, badly written and badly printed - a strain on young eyes and young nervous systems - the effect of these pulp-paper nightmares is that of a violent stimulant. Their crude blacks and reds spoil the child’s natural sense of color, their hypodermic injection of sex and murder make the child impatient with better, though quieter, stories (NORTH, 1940).

⁹⁶ As primeiras revistas em quadrinhos, editados nos anos 1930, eram coleções de tiras de jornais publicadas todas juntas em forma de revista. Portanto um tipo de literatura que, tendo sido publicada anteriormente em jornais, havia passado pelo crivo do adulto. Jean-Paul Gabilliet identifica o “*Funny animal*” como o gênero de quadrinhos predominante entre 1940 e 1945. Sobre ver: GABILLIET, Jean-Paul. *Of Comics and Men. A Cultural History of American Comic Books*. Jackson: university Press of Mississippi, 2010. pgs 47-8;

“Good Comics’s: Animal funnies and other sanctioned form. In: <<https://crisisofinnocence.library.yverson.ca/exhibits/show/a-crisis-of-innocence/childhood-in-the-mid-20th-cent/good-comics>>. Acesso em 30 de junho de 2021.

Mas o problema para ele era remediável na “boa literatura”, presumivelmente aquela semelhante à que ele próprio escrevia. A responsabilidade sobre esse problema, para North, estava em pais que não se preocupavam com o que os filhos liam, em professores que forneciam material de péssima qualidade para as crianças lerem e, é claro, nos editores de quadrinhos “culpados do massacre cultural dos inocentes⁹⁷”. Os pais que, portanto, não agissem contra os quadrinhos, remediando seu dano moral nas crianças com a boa literatura, para ele, eram culpados de negligência criminoso.

A discussão de North é direcionada a convencer os adultos dos prejuízos de permitir que os seus filhos lessem revistas em quadrinhos e foca na figura da criança, entendida como inocente e vulnerável, precisando da curadoria de seu consumo cultural seja feita pelo adulto. O que leva a outro aspecto importante de sua crítica: a identificação dos quadrinhos como literatura infantil. De forma que sua crítica, como a de outros, ajudou a sedimentar a percepção dos quadrinhos como sendo um entretenimento destinado apenas às crianças, estigmatizando o leitor adulto de quadrinhos. Podemos notar como o editorial de North se insere na tradição que pensa a mídia através da teoria dos efeitos⁹⁸ desenvolvida no início deste capítulo. O autor acredita, de acordo com a ideia dos efeitos nocivos da mídia, que os quadrinhos teriam um “efeito” direto no comportamento das crianças ao falar em “sua injeção hipodérmica de sexo e assassinato” e ao acreditar que a violência presente nas histórias dessensibilizaria a criança para a violência no mundo real.

Perry Nodelman, historiador da literatura infantil em sua obra “*The Hidden Adult: Defining children 's Literature*” (2008), tenta uma definição desse tipo de literatura que ajuda na compreensão de críticas como as de North e as do pós-guerra direcionadas aos quadrinhos. Como Nodelman (2008) argumenta, no campo da literatura infantil há algo que faz com que as pessoas envolvidas em sua produção tenham a tendência a replicar as suas características, o que muitas vezes passa despercebido aos próprios autores e críticos desse gênero literário (NODELMAN,

⁹⁷No original (...) Guilty of a cultural slaughter of the innocents (NORTH, 1940).

⁹⁸ O caso dos quadrinhos pode ser considerado um caso de pânico midiático como o descrito por Drotner (1999). Em 1948, por exemplo, houveram queimas públicas de revistas em quadrinhos. Com professores instigando alunos a coletarem o máximo de revistas que podiam e trazerem para a escola para serem queimadas. Wertham em seu depoimento para o senado disse que enquanto a indústria dos quadrinhos continuassem em sua atual forma “não haveria segurança em qualquer lar americano”. No mesmo depoimento Wertham diz que “Hitler era um amador comparado à indústria de revistas em quadrinhos”. Ele acha a indústria pior que os nazistas, e esse processo foi tão forte a ponto de tirar toda a linha de terror e horror da *EC Comics* do mercado. E marcou profundamente a própria indústria, no sentido de restringir o que poderia ou não ser publicado. Se o código não tivesse sido aprovado, talvez a própria ideia que fazemos de quadrinhos hoje, ligando ao gênero de super-heróis e identificada em grande parte com a infância, seria diferente. Além do mais, o pânico midiático é uma “Reação emocionada a mídia”, a própria palavra pânico significa: medo, susto, eventualmente infundados. Depois da aprovação do código, a preocupação com os quadrinhos desapareceu rapidamente e nas décadas posteriores o código foi sendo cada vez mais afrouxado até desaparecer de vez em 2011.

2008, p. 134). Essas características estão ligadas à percepção que escritores de livros infantis têm de sua audiência.

Como tenho afirmado, a literatura infantil tende a ver as coisas do ponto de vista da inocência - como as crianças teoricamente as veem. Os adultos que se sentem atraídos por ela como um campo de interesse podem muito bem tender a ser pessoas que gostam de experimentar imaginativamente a liberdade de uma inocência que eles próprios não possuem mais - uma inocência manifestada não apenas pela suposição de que sempre serão pioneiros desbravando novos caminhos, mas também pela replicação em seu trabalho das qualidades e pressupostos sobre a infância que eles próprios produzem nos textos que escrevem ou encontram nos textos que exploram. Novos escritores tendem a produzir livros que não tratam de muita coisa - livros inocentes ou que escondem cuidadosamente todos os vestígios de conhecimento sofisticado e supostamente não infantil⁹⁹ (NODELMAN, 2008, p.135, tradução minha).

A característica do conhecimento “não-infantil” é importante, principalmente quando contraposta aos quadrinhos de horror e crime do pós-guerra, porque estes geralmente traziam enredos que não eram vistos como parte do mundo da criança como traições, assassinatos, ganância, desigualdade social, etc. Com o agravante de serem ambientados em um cenário mais próximo do mundo da criança como as cidades, subúrbios¹⁰⁰ e mesmo o interior do lar¹⁰¹, promovendo uma base mais “realista” para a violência representada neles do que nos quadrinhos de super-heróis ou de ficção científica.

A característica da exclusão do conhecimento “não-infantil” é importante para se compreender o que se entende por literatura infantil e porque os quadrinhos puderam ser criticados sob o argumento da proteção à infância. Os quadrinhos do pós-guerra começaram a tratar de temas mais complexos e “adultos” ao mesmo tempo que eram estigmatizados como essencialmente infantis. Nodelman argumenta que, central à definição de literatura infantil está a exclusão de temas ou assuntos (NODELMAN, 2008, p.137), ou seja, a literatura infantil é diferenciada de outros gêneros literários pelo que ela deixa de dizer, não pelo que ela diz. Enquanto uma história de horror ou ficção científica é definida por certas características ou tropos que ela apresenta, o contrário ocorre com a literatura infantil. Essa é definida pela ausência de características ou elementos

⁹⁹ No original: As I have been claiming, children’s literature tends to see things from the viewpoint of innocence—as children theoretically see them. Adults who find themselves attracted to it as a field of interest might well tend to be people who enjoy imaginatively experiencing in it the freedom of an innocence they themselves no longer possess—an innocence manifested not only by the assumption that they are ever and always pioneers breaking new ground but also by the replication in their work of the qualities of and assumptions about childhood they themselves produce in the texts they write or find in the texts they explore. New writers tend to produce books that are not about anything much—books innocent of or carefully hiding all vestiges of sophisticated and supposedly unchildlike knowledge.

¹⁰⁰ Nos EUA os subúrbios, núcleos urbanos nos arredores de um centro metropolitano central, são onde geralmente vivem as classes médias e altas.

¹⁰¹ Os quadrinhos da linha de crime e terror da EC Comics fazia pesadas críticas à instituição da família estadunidense.

entendidos como “adultos”. Dito de outro modo, ela é definida pelo que subtrai e pela ausência de temas que não trata por não serem suficientemente “infantis”.

Textos para adultos geralmente não presumem dizer menos sobre a verdade do que seus escritores sabem, como os textos para crianças costumam fazer. Ao contar menos do que seus autores sabem, esses textos representam uma contenção, uma reticência em dizer muito com muitos detalhes que podem muito bem deixar seus traços no texto e que pode muito bem se tornar uma característica definidora da literatura infantil¹⁰² (NODELMAN, 2008, p.142-143, tradução minha).

Na literatura infantil temas e assuntos mais complexos são deixados de fora e seus temas simplificados. Ela está baseada em uma imagem da criança e de sua inocência existente na mente do autor, que, por sua vez, é reforçada pelas convenções do gênero e pelo campo literário em que o autor está inserido, reproduzindo assim, essas mesmas características. Os quadrinhos, ao não se encaixarem nessa definição, puderam ser criticados a partir da pressuposição, a rigor não comprovada, de que são prejudiciais às crianças. Eles tratavam de temas como preconceito, guerra, política, violência, racismo etc. temas que na definição de Nodelman fogem ao escopo do que é infantil e, portanto, a partir dessa forma de ver a literatura infantil seriam inapropriados. São esses os elementos teóricos que dão sustentação à fachada de proteção da infância do furor contra os quadrinhos do pós-guerra.

2.4 O CONTRADITÓRIO: A DEFESA DOS QUADRINHOS.

As campanhas anti-quadrinhos não foram nunca um consenso. Desde o início das revistas em seu formato moderno, no final da década de 1930, houve muitos entusiastas e defensores que viram nos quadrinhos uma variedade de potencialidades. Como Beatriz Sequeira Carvalho (2017) escreve em sua dissertação “O processo de Legitimação Cultural das Histórias em Quadrinhos”: “(...) as histórias em quadrinhos não sofreram totalmente com o desprestígio por parte dos críticos, havendo nuances nas opiniões ao seu respeito ao longo do século XX” (CARVALHO, 2017, p.76).

Durante a Segunda Guerra Mundial quando a indústria de revistas em quadrinhos se consolidou, surgiram vários artigos de educadores e psiquiatras “que enfatizavam que essa leitura era inofensiva e agradava leitores de todas as idades” (GABILLIET, 2010, p.231). Certamente a

¹⁰² No original: “Texts for adults don’t usually presume to tell less of the truth than their writers know, as texts for children characteristically do. In telling less than their authors know, these texts represent a holding back, a reticence about saying too much in too much detail that might well leave its traces within the text and that might well turn out to be a defining characteristic of children’s literature.”

Segunda Guerra Mundial, como o próprio Gabilliet (2010) indica, contribuiu para uma visão senão positiva, ao menos indulgente quanto a essa mídia durante os anos do conflito, o que é particularmente verdade no âmbito acadêmico (NYBERG, 1998).

Amy Kiste Nyberg (1998) faz um levantamento dos estudos mencionados por Gabilliet (2010). Ainda que fossem minoria como afirma Nyberg (1998), segmentos dos educadores pensavam que o apelo dos quadrinhos entre as crianças poderia servir de auxílio na aprendizagem através de técnicas pedagógicas que usassem as revistas como “trampolim ou ponte” para outros tipos de leitura (NYBERG, 1998, p.13).

A autora traz, por exemplo, um estudo realizado por Ruth Stang¹⁰³ publicado em 1943 no qual Strang conclui que os educadores não deviam se opor aos quadrinhos mas ao contrário, trabalhar para que eles se tornassem melhores e usá-los como uma ferramenta educacional. Em outro estudo Josette Frank¹⁰⁴, especialista em literatura infantil e parte do conselho sobre livros infantis da *Child Study Association of America*¹⁰⁵, também se mostrou simpática a esse tipo de publicação. Em um artigo¹⁰⁶ de 1942 indica que os quadrinhos tinham potencial pedagógico para ensinar crianças a lerem. Frank, pelo que indica Nyberg (1998), manteve uma postura favorável ao quadrinhos em artigos posteriores, o que é significativo, uma vez que ela era considerada uma autoridade em literatura infantil, constituindo um contraponto a críticos como Sterling North (1940), por exemplo, que condenava completamente essas revistas. Em 1943, Frank escreve em parceria com Mrs. Hugh Grant Straus um artigo que analisa a leitura de revistas em quadrinhos e o tempo de lazer das crianças, se posicionando, contra a ideia de que o tempo da criança devesse ser sempre ocupado com atividades “educativas”. Nas palavras das autoras:

¹⁰³O estudo mencionado se chama “*Why Children Read the Comics*” (1943) publicado no *Elementary School Journal* n.43.

¹⁰⁴ Josette Frank foi uma autora especialista em literatura infantil que durante anos serviu como diretora no setor de livros infantis e mídia de massa para a “*Child Study Association of America*”. Ela também atuou como consultora sobre programação infantil no rádio e televisão, sendo considerada uma autoridade no assunto. Sobre ver: THE NEW YORK TIMES. Josett Frank, 96,Dies; Children 's Book Expert. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1989/09/14/obituaries/josette-frank-96-dies-children-s-book-expert.html>> acesso em: 06 de dezembro de 2021.

¹⁰⁵ Foi uma associação não governamental que funcionou sob diferentes nomes de 1888 até a década de 1970. Tinha como objetivo disseminar informações sobre tópicos envolvendo o desenvolvimento infantil, prover educação parental e servir de consultoria. A associação também estabeleceu uma série de comitês sobre literatura e arte infantil, de forma a fornecer informações a pais e educadores sobre o assunto, lançando todos os anos uma lista de melhores livros infantis. Sobre ver: BANK STREET COLLEGE OF EDUCATION. Guide to the Child Study Association of America Collection. Disponível em: <<https://www.bankstreet.edu/library/bank-street-archives/special-collections/guide-to-the-child-study-association-of-america-collection/>>. Acesso em 06 de dezembro de 2021.

¹⁰⁶ O estudo citado se chama “*People in the Comics*”, publicado no n.19 de 1942 de *Progressive Education*.

Eles [os quadrinhos] são uma perda de tempo apenas se pensarmos que todas as horas das crianças devem ser gastas de formas que sejam educativas e culturalmente enriquecedoras”¹⁰⁷(FRANK; STRAUS apud NYBERG, 1998, p.14, tradução minha).

Segundo Amy Kiste Nyberg (1998), no mesmo artigo as autoras tomam uma posição, que poderíamos caracterizar a contrapelo, uma vez que elas reconhecem uma das maiores fragilidades dos argumentos dos críticos dos quadrinhos à época. Frank e Strauss chamam a atenção para a incompreensão pelo adulto da atração que os quadrinhos exerciam nas crianças e das convenções próprias das revistas em quadrinhos que os distinguiam da literatura infantil. Para Frank e Straus, como comenta Nyberg (1998), até que se compreenda a atração dos quadrinhos para as crianças é inútil tentar substituí-los por outros tipos de leitura, ou mesmo, escolher por elas as revistas que devem ler (NYBERG, 1998, p.14).

A posição de Frank e Straus é singular porque vai contra o que Carvalho (2017) designa como “atmosfera anti-cultura de massas da época” (CARVALHO, 2017, p.68), que influenciou os críticos dos quadrinhos das décadas de 1940 e 1950, como Sterling North no início dos anos 1940, e no caso mais famoso, Fredric Wertham, principalmente em seus escritos do pós-guerra, que por sua vez foram influenciados pelo pensamento da Escola de Frankfurt¹⁰⁸ (CARVALHO, 2017; NYBERG, 1998). Essa atmosfera anticultura de massas sobre a qual escreve Carvalho (2017) pensava a indústria cultural e seus produtos como um mal para a sociedade, e que os produtos culturais advindos dessa indústria de produção em série de cultura serviam como instrumentos de manipulação ideológicos cujas mensagens eram igualmente absorvidas por todos os consumidores. O que Frank e Straus fazem ao chamar a atenção para se pensar os motivos pelos quais as crianças gostam de quadrinhos, é dizer que, antes de tomar qualquer atitude condenatória ou mesmo empreender qualquer tentativa de direcionar a leitura de quadrinhos para a criança, deve-se entender antes os quadrinhos e porque as crianças gostam deles. Está aí esboçada o começo de uma noção, negligenciada na crítica às revistas no início da década de 1940 (NORTH, 1940), e mesmo nos anos 1950 com Wertham (1954), de que a leitura de revistas em quadrinhos era diversa da de livros infantis, e não partilhava, portanto, das mesmas convenções, devendo-se notar qual a percepção e o uso que as crianças faziam das revistas.

¹⁰⁷ No original: These are waste of time only if we believe that children’s hours must all be spent in ways wich will be educationally and culturally profitable. O estudo em questão foi escrito em parceria com Mrs. Hugh Grant Straus foi publicado na revista da *Child Study Association of America*, chamada “*Child Study*”, no n.20, e se chama “*Looking at the Comics*” (1943).

¹⁰⁸ O próprio Adorno, um dos principais expoentes da Escola de Frankfurt, não tinha a melhor das opiniões sobre os quadrinhos, ele as caracterizava como “(...) aquelas séries de imágenzinhas de aventura semi caricaturais, que frequentemente apresentam as mesmas figuras de episódio a episódio durante anos a fio” (ADORNO apud CARVALHO, 2017, p.73).

Sobre a questão das diferentes leituras que indivíduos fazem da mesma obra, como a que crianças faziam de quadrinhos, Lauretta Bender¹⁰⁹ e Reginald S. Lourie, psiquiatras infantis do *Bellevue Hospital* publicaram em 1941, o que seria segundo Nyberg (1998) o primeiro estudo psiquiátrico registrado sobre revistas em quadrinhos. No artigo chamado “*The Effect of Comic Books on the Ideology of Children*¹¹⁰” [O Efeito das Revistas em Quadrinhos na Ideologia de Crianças], os psiquiatras realizam o estudo de caso de três crianças com históricos de abusos e traumas buscando demonstrar como os quadrinhos tiveram um efeito terapêutico e catártico nessas crianças. Dessa forma, esses autores apresentam resultados divergentes da interpretação que seria disseminada principalmente por Wertham (1954), de que as revistas seriam uma das causas do comportamento violento em crianças.

Nos três casos analisados, Bender e Lourie (1941) constatam que o comportamento “delinquent” das crianças poderia ser explicado por fatores anteriores, que não diziam respeito às revistas, mas a problemas familiares como abusos sexuais, traumas e problemas psicológicos de natureza diversa (BENDER; LOURIE, 1941). As revistas em quadrinhos agiam apenas como um “fator precipitante na produção de sintomas ao se ajustar aos detalhes das dificuldades psíquicas da criança¹¹¹” (BENDER; LOURIE, 1941, p.543, tradução nossa). O que poderia ser visto como a causa, para os autores é a manifestação simbólica de sofrimentos da criança por meio da identificação com algum personagem dos quadrinhos que liam. Como os autores argumentam no caso da menina chamada de Tessie, de doze anos, oriunda de um lar disfuncional:

Essa criança oprimida estava tentando encontrar, por meio dos quadrinhos, um método de esclarecer seus confusos problemas pessoais. Identificando-se com a heroína que sempre é resgatada de situações perigosas, ela temporariamente conseguiu escapar de suas próprias dificuldades. Sua associação próxima com as crianças mais agressivas do pátio provavelmente era um reflexo dessa mesma identificação. Dessa identificação surgiu uma relação que foi terapêutica na medida em que tendeu a acalmar suas angústias (...) Vê-se assim que, ao invés de conduzir a um comportamento anti-social, essas histórias em quadrinhos agiram como uma barreira contra ele. Em vez de confundi-la, elas temporariamente explicaram e

¹⁰⁹ Bender depois se tomou parte do conselho da *National Comics* (DC) atuando como expert.

¹¹⁰ O estudo foi publicado originalmente no *American Journal of Orthopsychiatry* II (1941), p. 540-550.

¹¹¹ No original: Tradução do autor, no original: “The comic book situation acted merely as a precipitating factor in the production of symptoms by fitting the details of the child’s psychic difficulties.

simplificaram seus problemas, oferecendo alívio deles¹¹² (BENDER; LOURIE, 1941, p.542-543, tradução nossa)

Os autores, portanto, são opositores da tese de que as revistas em quadrinhos são um fator causal da delinquência juvenil como afirma Wertham¹¹³ (1954), e de que todas as crianças interpretavam da mesma forma as revistas que liam. A capa dos super-heróis é, segundo os autores, um exemplo de como as crianças significam de forma diferente os objetos e conteúdos das histórias. Entre as significações elencadas para a capa estavam: voar, qualidades mágicas, proteção, mero ornamento e virilidade (BENDER; LOURIE, 1941). Para Bender e Laurie (1941) não se pode generalizar a leitura de quadrinhos feita pelas crianças porque cada uma interpreta e significa as histórias à sua maneira a partir de suas próprias vivências e experiências anteriores. Nas palavras dos autores:

Se a criança parece reagir com algum transtorno emocional ou comportamental à leitura de histórias em quadrinhos, a razão que a predispõe ao gatilho que a revista fornece está dentro da criança e deve ser investigada. É evidente a partir de nossos estudos de caso que qualquer ansiedade, agressão ou confusão atribuível às histórias em quadrinhos pode ser rastreada até os fatores traumáticos enraizados nas experiências das crianças¹¹⁴ (BENDER; LAURIE, 1941, p.547, tradução minha)

Para Bender e Laurie (1941), em suma, o conflito principal a respeito dos quadrinhos está na mente do adulto. O artigo traz nuance e complexidade para o debate a respeito da relação entre delinquência juvenil e leitura de revistas em quadrinhos por meio de estudos de caso, porém, apesar de haver ganhado ampla circulação depois de publicado e ter sido citado em vários estudos posteriores sobre quadrinhos (NYBERG, 1998), pouco alterou a percepção crescente ao longo da década de 1940, de que as revistas eram o verdadeiro problema¹¹⁵. Como Nyberg (1998) argumenta, na academia, o posicionamento predominante era favorável às revistas, os mais ferrenhos antagonistas estavam fora dela, eram professores, bibliotecários, e outros setores da

¹¹² No original: This overwhelmed child was attempting to find, via the comic books, a method of clarifying her confusing personal problems. By identifying herself with the heroine who is always rescued from perilous situations, she temporarily achieved an escape from her own difficulties. Her close association with the more aggressive children on the ward was probably a reflection of this same identification. From this identification arose a relationship which was therapeutic in that it tended to allay her anxiety(...) Thus it is seen that instead of leading to asocial behavior, these comic books acted as a form of barrier against it. Rather than confuse her, it temporarily clarified and simplified her problems by offering her release from them.

¹¹³ Sobre as teses de Wertham e delinquência juvenil, veja capítulo 2.

¹¹⁴ No original: If the child seems to react with some emotional or behavior disorder to reading the comic books, the reason predisposing him to the trigger action it supplies lies within the child and should be sought. It is evident from our case studies that whatever anxiety, aggression or confusion was attributable to comic books could be traced further back to the basic traumatic factors within the children's background.

¹¹⁵ Cabe ressaltar que quando o artigo foi escrito os quadrinhos ainda não haviam escalonado em violência como faziam na linha da *EC Comics* a partir de 1950.

sociedade que lidavam diretamente com as crianças ou tinham algum interesse no assunto, como é o caso de Sterling North, um escritor de livros infantis.

Outro aspecto dos entusiastas dos quadrinhos está, é claro, nos próprios profissionais envolvidos na criação das revistas. Para ficarmos em um exemplo bastante peculiar, em 1943 o psiquiatra William Moulton Marston, criador da Mulher-Maravilha, escreveu um artigo chamado “*Why 100,000,000 Americans Read Comics*”¹¹⁶ [Porque 100,000,000 Americanos Leem Quadrinhos]. No artigo Marston faz uma defesa apaixonada das revistas em quadrinhos, fazendo referência ao grande número de leitores¹¹⁷ diários de quadrinhos, combinados entre tirinhas de jornais e revistas, os quais ele afirma que aproximadamente a metade eram adultos¹¹⁸. O trecho a seguir de Marston ilustra o teor do seu artigo:

Os quadrinhos desprezam a sutileza, gerando assim a ira dos adeptos da linguagem. Eles desafiam os limites dos fatos e convenções aceitos, amortizando assim em apoplexia as artérias ossificadas do pensamento rotineiro. Mas, por esses mesmos sinais, a fantasia da história pictórica solta os detritos obstrutivos da arte e do artifício e toca os pontos sensíveis dos desejos e aspirações humanas universais, normalmente escondidos sob coberturas protetoras de dissimulação e disfarce acumuladas há muito tempo. Os quadrinhos falam, sem escrúpulos ou sofisticação, aos ouvidos mais íntimos do eu desejoso. A resposta é como a de um viajante sedento que de repente encontra água no deserto - ele bebe até a saciedade (MARSTON, 2017, n.p., tradução minha)

O autor segue fazendo uma análise dos benefícios do arquétipo do super-herói na construção do caráter e empoderamento do leitor, tanto de meninos quanto de meninas, sendo particularmente interessante a defesa que ele faz da personagem Mulher-Maravilha criada por ele, subvertendo noções ortodoxas de papéis de gênero¹¹⁹.

Para além dos produtores de quadrinhos, sua gigantesca audiência também serve de contraponto às críticas sofridas pela indústria. Os leitores, principalmente o segmento infanto-juvenil

¹¹⁶ O artigo foi publicado pela primeira vez na revista *The American Scholar* na edição n.13.1 de 1943-1944, p.35-44. E está disponível online no site da própria revista em <<https://theamericanscholar.org/wonder-woman/>>. Acesso em 08 de dezembro de 2021.

¹¹⁷ Aqui Marston traz a estatística conhecida dos editores de que cada quadrinho em média era lido por mais 4 pessoas. Apesar dos números elevados de leitores a que o autor se refere, Gabilliet (2010) argumenta que eles não são de todo confiáveis. Ao se referir a cem milhões de leitores Marston também contabiliza as tirinhas de jornais juntamente com as revistas em quadrinhos.

¹¹⁸ Esse ponto é problematizado na seção sobre os consumidores de quadrinhos.

¹¹⁹ Para uma ideia da defesa que o autor faz da personagem, em certa altura de sua argumentação ele afirma: “(...) os homens realmente se submetem às mulheres agora, eles fazem isso às escondidas com um sorriso tímido porque têm vergonha de serem governados por fracos. Dê a eles uma mulher atraente mais forte do que eles para se submeter e eles ficarão orgulhosos de se tomarem seus escravos voluntários!” (MARSTON, 2017, n.p.). No original: (...) men actually submit to women now, they do it on the sly with a sheepish grin because they’re ashamed of being ruled by weaklings. Give them an alluring woman stronger than themselves to submit to and they’ll be proud to become her willing slaves!

foram em grande parte responsáveis no processo de estabelecimento dos quadrinhos como uma mídia com suas próprias convenções e consolidada no mercado editorial estadunidense. O sucesso das reimpressões de tirinhas de jornais no formato de revista com a intenção de propagandar produtos provou-se um sucesso tão grande entre os leitores que tornou economicamente viável o surgimento de revistas com conteúdos originais. Esse processo fez com que as revistas se tornassem o principal produto a ser vendido, e não ao contrário, servindo apenas como apoio para venda de outros (SAVAGE JR, 1990; DANIELS, 1971). A criação dos super-heróis foi essencial nesse processo de consolidação da indústria dos quadrinhos no final da década de 1930¹²⁰, principalmente por constituir um gênero nativo da mídia, nascida dela e associado com o formato. Dessa forma, possibilitou que os quadrinhos pudessem se distinguir das tirinhas de jornais de *funny animals*, e de outras mídias de entretenimento de massa, como o rádio e, mais tarde, a televisão quando ela ganhou popularidade. Em outras palavras, fez dos quadrinhos uma nova forma de mídia de entretenimento reconhecida como tal (SAVAGE JR, 1990, GABILLIET, 2010; HAJDU, 2008), e nesse processo os leitores, principalmente as crianças nesse primeiro momento, foram fundamentais.

É famosa a história sobre a pesquisa realizada pela *National Comics* (DC) entre varejistas que revelou que as crianças perguntavam pela revista com o personagem do *Superman* e não pelo seu título *Action Comics*, e a partir de então, a editora começou a dar mais espaço para o personagem e a colocá-lo na capa de todas as edições¹²¹ (GABILLIET, 2010; HAJDU, 2008; WELDON, 2016). A revista que tinha uma tiragem de 200 mil cópias em seu quarto número, saltou para 500 mil¹²² na nona edição (GABILLIET, 2010, p.40; HAJDU, 2008, p.31), e devido ao sucesso do personagem a *National Comics* lançou a revista do próprio *Superman* em 1939 e no ano seguinte a mesma já vendia mais de 1 milhão de cópias mensais (HAJDU, 2008, p.31).

¹²⁰ Para Gabilliet (2010) o estabelecimento dos quadrinhos enquanto indústria consolidada aconteceu entre 1936 e 1939 e três fatores contribuíram para isso segundo o autor, o que implica na nossa discussão aqui sobre os entusiastas da mídia para além dos críticos: O aumento de revistas temáticas, para além das reimpressões antológicas das tirinhas de *funnies* publicados em jornais; O aumento do número de editores e, como o autor sublinha, o surgimento do Super-homem, o primeiro super-herói. Sabin (2010) parece concordar com Gabilliet (2010) nesse sentido, afirmando que o estabelecimento da mídia se deu entre 1935 e início da década de 1940, embora este autor tenha sua própria divisão cronológica dos desenvolvimentos da mídia, ele parece concordar na importância dos super-heróis, apesar de os colocar em um período pós-consolidação dos quadrinhos.

¹²¹ Essa pesquisa é citada por Gabilliet (2010), Hajdu (2008) e Weldon (2016), porém nenhum dos autores cita a fonte da pesquisa. Gabilliet (2010) afirma que essa pesquisa foi realizada na época da quarta edição de *Action Comics* (setembro de 1938) quando as vendas da revista mais que dobraram em alguns meses, o que nos permite concluir que a pesquisa foi realizada aproximadamente entre setembro e novembro de 1938, porque na edição de dezembro do mesmo ano o personagem do *Superman* já aparecia na capa da revista.

¹²² David Hajdu afirma que nesse momento a revista vendia quatro vezes mais do que qualquer outra (HAJDU, 2008, p.31). Porém, o autor não cita a fonte para essa informação.

Durante a Segunda Guerra Mundial quando os super-heróis se mostraram bastante eficazes na propaganda de guerra dos aliados (HAJDU, 2008, GABILLIET, 2010; SAVAGE, 1990; SABIN, 2010), podemos colocar também o próprio governo dos EUA, em certa medida como um entusiasta dos quadrinhos. Mesmo que esse entusiasmo inicial tenha mudado de direção com o final da década de 1940 e início dos anos 1950, quando as críticas às revistas se tornaram mais proeminentes. Como Savage Jr. escreve “as histórias em quadrinhos tornaram-se parte integrante da máquina de propaganda aliada, enfatizando a necessidade de um esforço máximo de guerra ao representar o inimigo como a prole desumana de um vasto e pernicioso mal¹²³” (SAVAGE JR, 1990, p.10, tradução minha). Como evidência desse entusiasmo inicial do governo com a mídia, principalmente em razão da guerra, David Hajdu (2008) afirma que todos¹²⁴ os títulos das editoras *National Comics* e *All-American Comics* incluíam uma carta do secretário do tesouro Henry Morgenthau, Jr. em que exortava os leitores a comprarem selos de economia de guerra¹²⁵ [*War Saving Stamps*] para “pagar parte de uma arma, avião ou navio que seus pais, irmãos ou tios estão usando para a defesa de nosso país¹²⁶” (MORGENTHAU, JR. apud HAJDU, 2008, p.361, tradução nossa). De fato, as revistas estavam alinhadas com o governo durante a guerra, pelo menos, as do gênero de super-heróis, como o n.55 de *Action Comics* de dezembro de 1942 demonstra em um editorial, no qual menciona como a revista estava cooperando com o Departamento de Guerra (ACTION COMICS, 1942), e o personagem Capitão América, que, logo na famosa capa da sua primeira edição em 1941, aparece desferindo um soco em Hitler.

Que o entusiasmo sobre os quadrinhos tenha desaparecido, principalmente no pós-guerra, é sinal da complexidade das campanhas anti-quadrinhos e do seu caráter multifacetado. Apesar de estudos mostrarem que os quadrinhos objetivamente não tinham relação causal ou aferível com a delinquência juvenil, pouco efeito teve no debate, o que contribuiu para a ideia de que o problema, em realidade, era outro, moral e político. A crítica, entretanto, foi o que mais repercutiu com a ajuda da imprensa (HAJDU, 2008; NYBERG; 1998). Entender como essa mudança se deu é

¹²³ No original: “(...) comic books became an integral part of the allied propaganda machine, emphasizing the need for a maximum war effort by portraying the enemy as the inhuman offspring of a vast and pernicious evil”.

¹²⁴ Apesar de Hajdu (2008) dizer que a carta consta em todos os títulos das editoras mencionadas, não pudemos localizar tal documento, e o próprio Hajdu cita como fonte para a carta não um quadrinho, mas um panfleto escrito por M.C. Gaines chamado “*Youth and the War Effort*” de 1942 e publicado pela *All-American Comics*. A citação do secretário do tesouro, é portanto citada por Gaines.

¹²⁵ *War saving stamps* ou selos de economia de guerra, eram emitidos pelo Departamento do Tesouro dos Estados Unidos com o objetivo de ajudar a financiar os esforços de guerra. Foram usados tanto na Primeira quanto na Segunda Guerra Mundial.

¹²⁶ No original: “(...) to pay for part of a gun, plane or ship which your fathers, brothers or uncles are using for the defense of our country”.

compreender como os problemas percebidos no pós-guerra foram gestados durante a primeira metade da década de 1940 e como a Guerra Fria afetou o clima doméstico dentro dos EUA.

3 O FUROR DOS QUADRINHOS

As manifestações bem-sucedidas não são necessariamente as que mobilizam o maior número de pessoas, mas as que atraem maior interesse entre os jornalistas (BOURDIEU apud HOBSBAWM, 2011, p. 314)

Desde o final da década de 1930 até 1954, quando o código dos quadrinhos foi aprovado, as críticas às revistas nunca cessaram. Elas podem ser encontradas em jornais e revistas ao longo de todo o período, e a documentação nesse sentido é profusa. Entretanto, o movimento que ficou conhecido como furor dos quadrinhos (NYBERG, 1998), controvérsia dos quadrinhos, campanhas anti-quadrinhos ou ainda, cruzada contra as revistas em quadrinhos (HAJDU, 2008) é convencionalmente estipulado entre aproximadamente os anos de 1948 e 1954. Esse período por sua vez, pode ser dividido em duas fases, a primeira ocorreu entre 1948 e 1950, e teve seu auge em 1948.

É essa primeira fase que este capítulo se propõe a analisar, e para isso ele é dividido em dois eixos. No primeiro analiso por que a controvérsia contra os quadrinhos surgiu no pós Segunda Guerra, quais foram suas bases de sustentação e que elementos conjunturais contribuíram para que eles fossem alvo de ataques naquele momento histórico específico. No segundo eixo o leitor encontrará uma avaliação da primeira onda. Analisaremos as pressões exercidas sobre a indústria, o debate em torno dos pedidos para que o Estado regulamentasse as revistas, e a resposta dos editores na forma da insípida e fracassada primeira tentativa de autorregulação empreendida por alguns editores.

A metodologia utilizada aqui é o cruzamento da bibliografia, confrontando dados e análises fornecidas pelos principais autores sobre o tema, tendo como base a pesquisa documental direta. Procurei sempre me basear na documentação quando esta estava disponível. Ao longo do texto, muita dessa documentação é citada em notas de rodapé e alguns documentos são analisados no próprio corpo do texto. Sempre que o documento mencionado estiver disponível *online*, será indicado o seu endereço eletrônico.

3.1 PORQUE O FUROR CONTRA OS QUADRINHOS OCORREU NO PÓS-GUERRA?

Neste tópico, analisarei a conjuntura de fatores que permitiram a emergência e o desenvolvimento das campanhas antiquadrinhos pouco tempo após o término da Segunda Guerra Mundial. São 3 os fatores que em maior ou menor grau fizeram com que as revistas em quadrinhos ganhassem saliência na opinião pública apenas no pós Guerra e fossem alvos de sistemáticas campanhas: 1) O contexto político dos EUA, primeiro com a Segunda Guerra Mundial na primeira metade da década de 1940 e com a Guerra Fria na segunda metade; 2) A percepção da delinquência Juvenil como um problema crescente no pós-guerra, e a associação da leitura de revistas em quadrinhos como um desencadeador de delinquência; 3) A modificação da indústria de quadrinhos com a diversificação de gêneros e a proliferação dos gêneros de crime e horror.

3.1.1 O Contexto Político: Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria.

Como debatido no capítulo 1 a partir do editorial de Sterling North, logo que surgiram as revistas em quadrinhos começaram a sofrer severas críticas. Porém, qualquer escalada foi interrompida pela Segunda Guerra Mundial que mudou o foco da opinião pública para o conflito e relegou o “problema” dos quadrinhos a um lugar secundário. O que não quer dizer que mesmo durante a guerra a imagem negativa da leitura de revistas em quadrinhos tenha deixado de existir. Ela continuou, mas circunscrita a pequenos círculos sem impacto significativo, devido ao clima político da guerra não ser favorável ao ataque às revistas, que haviam se envolvido profundamente no conflito e colocado seus personagens - nesse período principalmente super-heróis - a seu serviço.¹²⁷

No final de 1941, as famílias americanas estavam absorvidas por perigos mais claros e mais presentes do que os quadrinhos. Assim como a Primeira Guerra Mundial apagou as primeiras críticas às tiras de jornal, a Segunda abafou o debate sobre os quadrinhos antes que pegasse fogo. Na verdade, a ideia de super-heróis começou a parecer agudamente patriótica - um símbolo simples, democrático e doméstico do poder e certeza de propósito¹²⁸ (HAJDU, 2008, p.47, tradução minha).

A indústria dos quadrinhos não pensou duas vezes em surfar a onda da Guerra e se envolver profundamente nela. Então é fácil conceber como sendo usada para este fim, exortando o

¹²⁷ Nesse período os super-heróis foram bastante populares e se proliferaram rapidamente, como Gabilliet afirma, no auge da guerra era difícil atender a demanda. Os títulos passaram de 22 em 1939 para 697 novos lançamentos em 1940, 832 em 1941, 934 em 1942, 1051 em 1943 e se estabilizaram temporariamente por volta de 1125 em 1944 e 1945. (GABILLIET, 2010, p. 44)

¹²⁸ No original: By the end of 1941, American families were absorbed with dangers clearer and more present than comic books. Much as the first world war had snuffed early criticism of newspaper strips, the Second damped the debate over comic books before it caught fire. In fact, the idea of superheroes began to seem acutely patriotic - a simple, democratic, home-grow symbol of American might and surety of purpose (HAJDU, 2008, P.47)

nacionalismo estadunidense em suas histórias e o apoio à guerra fora delas¹²⁹ fossem capazes de mudar as atenções e suprimir as críticas.

Com o final da Segunda Guerra, porém, o clima político e sociocultural dos EUA eram outros. Esse clima era a expressão da nova configuração geopolítica do mundo no pós-guerra, caracterizada pela oposição entre o ocidente capitalista capitaneado pelos EUA e o leste comunista liderado pela URSS, conhecida como Guerra Fria. Conflito indireto e ideológico que tocou de uma forma ou de outra praticamente todos os aspectos da vida do cidadão comum, tanto nos EUA quanto na URSS (MUNHOZ, 2020). É nos primeiros anos desse conflito, iniciado logo após a Segunda Guerra, que as críticas aos quadrinhos ressurgem e tomam a proporção de uma campanha nacional.

A Guerra Fria foi o plano de fundo, muitas vezes subexplorado, das campanhas antiquadrinhos. Esse contexto promoveu o clima político favorável à tais campanhas por permitir a condenação de revistas com temáticas indesejáveis ao *status quo* ou ao plano de segurança nacional idealizado nos primeiros anos da Guerra Fria¹³⁰. Principalmente no que se refere à coesão interna do tecido social estadunidense encarnado na instituição da família nuclear branca suburbana e da preservação do *American way of Life*, que para muitos observadores do período parecia estar sob ataque ou correndo perigo.

O importante para nossa discussão é que o conflito se manifestou também internamente, e se refletiu na produção cultural de formas mais ou menos evidentes¹³¹. Laura McEnaney (2010) analisa essa influência interna dos desdobramentos da Guerra Fria, e como desde o início do conflito, havia a ideia de uma papel para a população civil. Fazia parte do plano maior de segurança nacional que os cidadãos comuns tomassem parte no conflito, e isso estava expresso desde 1946, no famoso “*Long Telegram*” de George F. Kennan¹³², um dos responsáveis pelas diretrizes

¹²⁹ As revistas do tempo da guerra instruíam o leitor sobre como colaborar com o conflito. Por exemplo, instruíam como comprar selos de guerra (HAJDU, 2008, p.55). Os selos de guerra ou “*war save stamps*”, eram selos emitidos pelo Departamento do Tesouro dos EUA com o objetivo de ajudar a financiar a guerra.

¹³⁰ Um indicador da relação entre manutenção do *status quo* e o furor dos quadrinhos está nos títulos que mais sofreram críticas. Eles foram aqueles que de uma forma ou de outra questionavam o *status quo* ou forneciam *leituras possíveis* de um ataque a instituições.

¹³¹ Mais evidentes no quadrinhos com temáticas anticomunistas, menos evidentes em outras produções com metáforas mais refinadas, como é o caso do filme “*Invasion of the Body Snatchers*” (1956) baseado no livro “*The Body Snatchers*” (1955) de Jack Finney.

¹³² George Frost Kennan (1904 - 2005) foi um diplomata e russófilo responsável pelas premissas que nortearam a política externa dos EUA em relação à URSS durante a Guerra Fria. Sua tese era que o principal desafio imposto pela URSS não era militar, mas sim a capacidade de atração ideológica do comunismo no interior das sociedades democráticas. Essas diretrizes fornecidas por Kennan ficaram conhecidas como Doutrina da Contenção, e na concepção inicial do diplomata não tinha teor militarista. Posteriormente Kennan rompe com o governo por entender que a Doutrina estava indo para um rumo militar com o qual ele não concordava (MUNHOZ, 2018).

políticas que iriam ficar conhecidas como Doutrina da Contenção. No telegrama enviado de Moscou, Kennan escreve sobre o posicionamento que os EUA deveriam ter quanto aos embates com a URSS:

Muito depende da saúde e vigor de nossa própria sociedade. O comunismo mundial é como um parasita maligno que se alimenta apenas de tecido doente. Este é o ponto em que as políticas interna e externa se encontram. Toda medida corajosa e incisiva para *resolver os problemas internos de nossa própria sociedade, para melhorar a autoconfiança, a disciplina, o moral e o espírito comunitário de nosso próprio povo, é uma vitória diplomática sobre Moscou* que vale mil notas diplomáticas e comunicados conjuntos¹³³ (KENNAN, 1946, tradução minha, destaque meu).

Tendo como base as ideias de Kennan, a política doméstica dos EUA se desenvolveu em direção a atitudes autoritárias. Se fosse em prol da saúde e da coesão da nação era justificada a supressão de certos direitos, como o da liberdade de expressão e de livre associação. O que não era algo novo na história dos EUA¹³⁴, mas que se intensificou nos primeiros anos da Guerra Fria.

Nesse momento inicial da Guerra Fria, como afirma o historiador Fred Halliday (1984) houve um acirramento do controle estatal dentro de ambos os lados da disputa. Esse controle doméstico foi expresso através da repressão daqueles suspeitos de carregarem simpatias pelo lado adversário e pelo estreitamento do discurso político (MUNHOZ, 2004; HALLIDAY, 1984). A perseguição político-ideológica se tornou comum nesse momento nos EUA com particular intensidade entre 1950 e 1954, quando ocorreu o macarthismo, e o que alguns autores chamaram de “Caça às Bruxas” (HALLIDAY, 1984; SCHRECKER, 2002), que foi a perseguição a níveis quase irracionais e absurdos daqueles que eram considerados de uma forma ou de outra “subversivos”, quase sempre sob o rótulo de comunista¹³⁵.

¹³³ No original: Much depends on health and vigor of our own society. World communism is like malignant parasite which feeds only on diseased tissue. This is point at which domestic and foreign policies meets Every courageous and incisive measure to solve internal problems of our own society, to improve self-confidence, discipline, morale and community spirit of our own people, is a diplomatic victory over Moscow worth a thousand diplomatic notes and joint communiqués.

¹³⁴ Apesar do discurso em defesa da liberdade, os EUA têm um histórico de repressão da defesa de ideias que não se aliam com seus interesses através de legislação. Como por exemplo o “*Alien and Sedition Acts*” (1798), que entre outras medidas limitava o discurso crítico ao governo, o “*Hatch Act*” (1939), que impedia comunistas e outros grupos que o governo considerasse autoritário de ingressarem no serviço público, o “*Voorhis Act*” (1940) que estipulava que grupos com filiações estrangeiras se registrarem junto ao governo e tinha o objetivo de forçar o partido comunista dos EUA a cortar suas relações com a URSS e o *Smith Act* (1940) que tornou um crime federal “ensinar ou defender” a derrubada do governo ou ingressar em qualquer organização que o fizesse. (SCHRECKER, 2002).

¹³⁵ Em 1938 foi criada a *House Un-American Activities* (HUAC) que conduziu investigações durante os anos 1940 e 1950 sobre alegadas atividades comunistas. Ela investigou cidadãos, empregadores e organizações sob a suspeita de subversão.

A isso contribuía a percepção de que “perigos” externos poderiam estar se infiltrando no tecido estadunidense, principalmente o comunismo que estava no centro do debate público. Kennan sabia que o maior perigo para os Estados Unidos não era bélico, mas a atração ideológica do comunismo, por isso ele menciona a necessidade de coesão social e a necessidade de manter a "saúde" da sociedade e a resolução de questões internas. O receio era que uma sociedade “doente” e não coesa, dividida, pudesse estar suscetível a infiltrações externas, com o objetivo de destruir a nação de dentro para fora.

Havia o receio de uma ameaça comunista interna, que embora distorcida de muitas formas, tinha a plausibilidade necessária para ser convincente. Foi criada em torno da figura do membro do partido comunista a ideia de que eles eram parte de uma grande conspiração à serviço de Moscou. Segundo a historiadora Ellen Schrecker (2002) a imagem continha alguma verdade, embora o perigo fosse bastante exagerado, não era de todo fictício. De fato houve casos de espionagem feitos por membros do Partido Comunista¹³⁶, mas a maioria da espionagem ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial e parou abruptamente após 1945.

Casos altamente publicizados do pós-guerra alimentaram a percepção pública de que a nação estava sob perigo, e sujeita a infiltração de inimigos mesmo em lugares supostamente “seguros” como o governo. No final dos anos 1940 ocorreu o caso de Alger Hiss, um funcionário do governo acusado de espionagem; Onze líderes do Partido Comunista estadunidense foram condenados em outubro de 1949 sob a acusação de “advogarem a derrubada violenta do governo dos Estados Unidos”. Além disso, ocorreu também o trágico julgamento de Julius e Ethel Rosenberg no início de 1951, condenados à pena capital por terem supostamente transmitido segredos atômicos para a URSS. Casos como esses, e sua espetacularização fomentavam no público o medo de que quinta-colunistas¹³⁷, espões ou comunistas pudessem estar infiltrados em qualquer lugar.

A Guerra Fria, portanto, não criou o furor dos quadrinhos, mas foi um fator importante para que as campanhas ocorressem. Ela impulsionou as polêmicas e montou o tabuleiro sobre o qual os atores puderam se movimentar sem soarem absurdos em seus argumentos. Se os comunistas estavam infiltrados mesmo no governo, e haviam conseguido proezas como contrabandear segredos atômicos para os soviéticos, o que impedia que os mesmos ou outros grupos “subversivos” se infiltrassem na cultura. Nada impedia que pessoas mal-intencionadas tentassem implodir os EUA

¹³⁶ Schrecker (2002) fala sobre cerca de duzentas pessoas envolvidas com o partido comunista que transmitiram informações para a URSS. Incluindo informações suficientes para que os soviéticos adquirissem armas nucleares antes do que teria sido feito de outro modo.

¹³⁷ Termo surgido durante a Guerra Civil Espanhola. Significa a pessoa ou organização que ajuda o inimigo de seu país; Ou o grupo ou pessoa que se infiltra no interior de um partido ou organização com o objetivo de sabotagem.

debaixo para cima, a partir da poluição das mentes sugestivas das crianças com ideias antiamericanas ou comunistas¹³⁸. Partindo desse princípio, tornava-se possível e justificável a perseguição aos quadrinhos com base em ideais abstratos de segurança nacional e liberdade.

O clima político era favorável à caça de “inimigos internos”, como a perseguição a comunistas que começou a se intensificar cada vez mais no pós-guerra, até chegar ao seu auge no macarthismo dos anos 1950. E o furor dos quadrinhos, portanto, não é estranho às campanhas anticomunistas e guardam semelhanças entre si. Ambos os movimentos em última instância fizeram parte do mesmo esforço de “limpeza doméstica” de dissidências ou supostos perigos à coesão social.

O anticomunismo está, portanto, ligado às campanhas anti-quadrinhos (HAJDU, 2008) por terem vindo da mesma forja de esforço contra subversivo e perseguição às alegadas ameaças internas. Os quadrinhos foram muitas vezes acusados de estarem veiculando ideias comunistas, apesar dos esforços da indústria em se alinharem ao *status quo*. Da mesma forma como nos anos iniciais da Guerra Fria, o anticomunismo se tornou mais exacerbado e muitos indivíduos fizeram seus nomes na bandeira anticomunista, ou até mesmo estabeleceram carreiras como anticomunistas profissionais (SCHRECKER, 2002), as campanhas anti-quadrinhos do mesmo período também serviram de trampolim para figuras se alçarem ao debate público¹³⁹ ou alavancarem suas carreiras. Isso aconteceu de forma bastante semelhante ao trato do anticomunismo, com a midiática e a espetacularização das campanhas anti-quadrinhos, descambando para o sensacionalismo, inflado pela imprensa, que certas pessoas buscavam instrumentalizar para seus objetivos pessoais.

3.1.1.1 A Eclosão de Problemas Surgidos Durante a Guerra.

Outro fator que contribuiu para que o furor só ocorresse no final dos anos 1940, é que foi durante os anos da Guerra que os problemas do pós-guerra foram gestados. Como mencionado no tópico anterior, nesse período a atenção pública divergiu dos “problemas” domésticos para os da política externa, movidos em grande parte pela indústria do entretenimento que não parava de tocar

¹³⁸ Esse tipo de crítica era bastante comum principalmente entre grupos religiosos como a NODL. Isso aconteceu porque eram grupos que se opunham aos quadrinhos com bases morais, e tinham como bandeira a defesa de valores e instituições como o casamento, família nuclear patriarcal e respeito à autoridade.

¹³⁹ No caso dos quadrinhos podemos citar mais notadamente o psiquiatra Fredric Werthame e o senador Estes Kefauver.

no assunto da Guerra, do rádio ao cinema (WIDHOLZER, 2005; SAVAGE JR, 1990; HAJDU, 2008).

Porém, terminada a Guerra as atenções tornam a se voltar para o ambiente doméstico. E um dos problemas identificados foi a disrupção da ideia de família tradicional nuclear estadunidense, em que a mulher era incentivada à domesticidade e o homem ao mercado de trabalho. Isso foi um dos efeitos colaterais ocasionados pelo envio de um grande contingente masculino para os frentes a partir de 1941, deixando vagos vários postos de trabalho que precisaram ser preenchidos pelas mulheres que ficaram. Como Nara Widholzer (2005) afirma :

Se, na década anterior, devido ao longo período de desemprego¹⁴⁰, o imaginário que havia sido alimentado discursivamente para as mulheres era o da domesticidade, no novo contexto histórico, social e econômico, elas foram estimuladas a trabalhar nas fábricas para suprirem a falta de mão-de-obra (WIDHOLZER, 2005 p.24).

O governo dos EUA organizou campanhas que enalteceram o trabalho feminino e a figura da mulher independente. Essas campanhas glamourizaram a trabalhadora e sugeriam que a “feminilidade” deveria ser sacrificada em prol da Guerra¹⁴¹ (WIDHOLZER, 2005 p.24-25). Porém, essa exaltação da mulher trabalhadora não teve vida longa, e tão logo após o final da Guerra o trabalho feminino foi desestimulado e as mencionadas campanhas descontinuadas, para que as mulheres liberassem novamente postos de trabalho para os homens que retornavam do conflito.

Essa mudança da organização familiar seria mais tarde um dos fatores usados no pós-guerra para explicar as alegadas ondas de delinquência juvenil. Acreditava-se que os jovens estavam se tornando delinquentes devido a desestabilização da família, com pais ausentes e mães longe da criação e educação dos filhos, uma vez que estavam agora trabalhando como os homens. Foi com base nessa falta da atenção necessária dos pais, mas especialmente das mães¹⁴², em que era colocada quase a totalidade da responsabilidade pela correta educação das crianças, que surgiu a noção de que esse vácuo estivesse sendo ocupado por um elemento nocivo da cultura sobre o qual os pais pareciam não prestar atenção, os quadrinhos (GILBERT, 1986, WERTHAM, 1953). Note por exemplo o título do artigo publicado por Wertham em 1953, em tradução livre “O que pais não sabem sobre revistas em quadrinhos” [*What Parents Don't Know about Comic Books*], e o lugar em que ele foi publicado, a revista para o público feminino “*Ladies Home Journal*”.

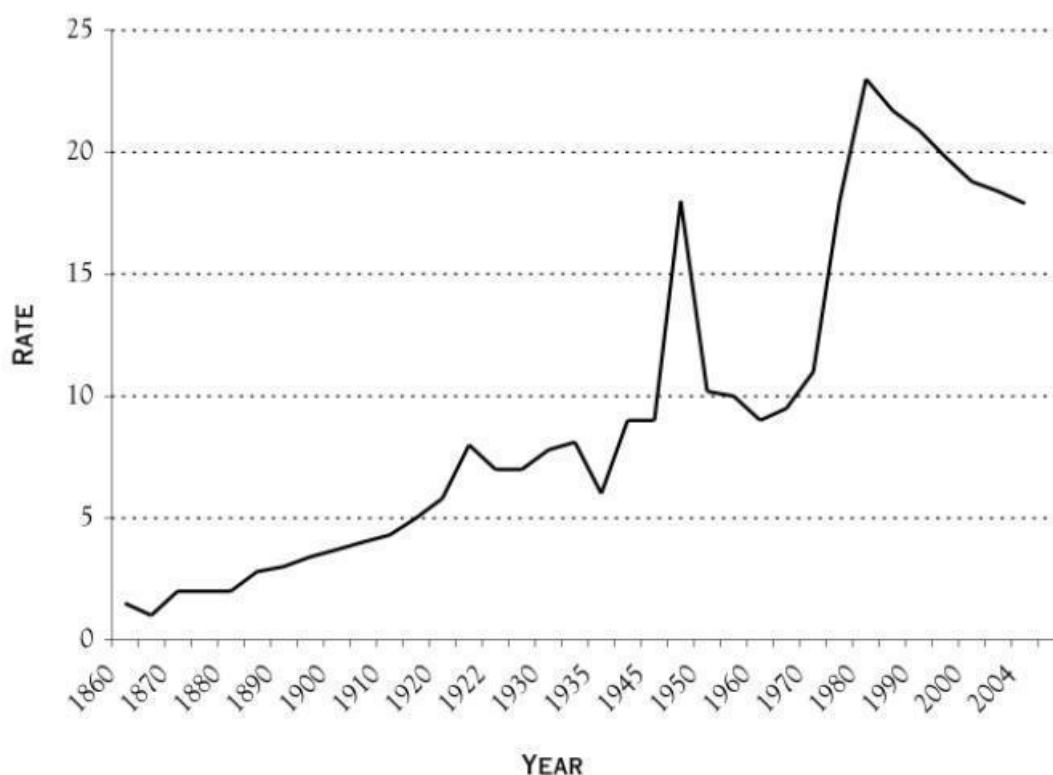
¹⁴⁰ Em decorrência da crise de 1929.

¹⁴¹ A imagem que ilustra essas campanhas é a personagem “Rosie the Riveter”.

¹⁴² A ideologia dominante buscou disseminar no pós-guerra que o lugar da mulher era o da casa e seu trabalho o doméstico e a criação dos filhos. Segundo Widholzer (2005), no pós-guerra “mulher que trabalha e faz carreira tornou-se uma expressão insultosa”.

Some-se a isso um aumento da taxa de divórcios entre 1945 e 1950 [fig.1] e a publicação em 1948 do estudo sobre sexualidade conhecido como “*Kinsey Reports*”,¹⁴³ que afirmava que mais de um terço dos homens já havia tido algum tipo de relação homossexual, e que 50% já haviam traído as esposas. (SAVAGE JR, 1990). Segundo William Savage Jr. (1990) a maior parte da responsabilidade por esses dados foi colocada nas mães. O autor afirma que após a publicação dos dados do *Kinsey Report* ocorreu uma onda de misoginia, que culpava as mulheres por criarem meninos que eram “covardes, idiotas e maricas”. Alguma culpa recaiu também sobre os pais, mas por deixarem que as mães educarem os filhos dessa maneira.

Figura 1 - Taxa Anual de Divórcios por 1.000 Mulheres Casadas, 1860–2004.



Fonte: May, Elaine Tyler. *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*. New York: Basic Books, 2008.

p. 7

Esses dados contribuíram para a percepção de que a família estava efetivamente em um estado de fragilidade periclitante. E havia o agravante de que agora, com a Guerra Fria, a família

¹⁴³ Os estudos conhecidos como *Kinsey Reports* são dois: “*Sexual Behavior in the Human Male*” (1948) e “*Sexual Behavior in the Human Female*” (1953).

nuclear hererossexual ter passado a ser considerada parte do projeto de segurança nacional (MAY, 2008). A família parecia estar em perigo, e como Elaine Tyler May argumenta:

(...) muitos líderes, especialistas e observadores temiam que *os verdadeiros perigos para a América fossem os internos*: conflitos raciais, mulheres emancipadas, conflito de classes e desorganização familiar. Para aliviar esses temores, os americanos se voltaram para a família como um bastião de segurança em um mundo inseguro, enquanto especialistas, líderes e políticos promoviam códigos de conduta e promulgavam políticas públicas que fortaleceriam o lar americano. Como seus líderes, a maioria dos americanos concordaram que a estabilidade familiar parecia ser o melhor baluarte contra os perigos da Guerra Fria (MAY, 2008, p.9, tradução minha, destaque meu)

Por conseguinte, esses elementos, a emancipação da mulher por meio do mercado de trabalho, disrupção da família nuclear e altas taxas de divórcios, pareciam indicar que a família dentro do que poderia ser chamado “valores tradicionais” estava em perigo¹⁴⁴. E o momento era visto como delicado para os Estados Unidos, em 1947 foi aprovada a Doutrina Truman que estabelecia o comprometimento ilimitado dos EUA no auxílio a povos que estivessem “resistindo a tentativas de subjugação por minorias armadas ou por pressões externas” (SCHRECKER, 2002), que fazia parte dos rumos que a Doutrina de Contenção estava tomando no início da Guerra Fria¹⁴⁵ (MUNHOZ, 2020). Em 1948, ocorreu o cerco a Berlim pela URSS, e a Otan foi criada em agosto de 1949 com o objetivo de restringir o alegado expansionismo soviético¹⁴⁶. No mesmo ano aconteceu a Revolução Chinesa e no início da década de 1950 estourou a Guerra da Coreia¹⁴⁷.

Neste contexto, May (2008) argumenta como as pessoas se voltaram para o ambiente doméstico em busca de segurança. Portanto, no mundo inseguro e complicado da Guerra Fria, a casa e a família se converteram não apenas em símbolos de segurança e realização pessoais, mas em parte do projeto de segurança nacional (MAY, 2008). A crise da instituição familiar recaiu em

¹⁴⁴ Havia o medo de a delinquência estar se infiltrando também nas áreas de classe média, e que isso significasse um sinal de “decadência social”.

¹⁴⁵ Segundo Sidnei Munhoz (2020), a Doutrina Truman após sua implementação “foi ampliada para a defesa de qualquer área real ou supostamente ameaçada pelo comunismo e tornou-se um dos eixos da política externa dos EUA nos anos que se seguiram” (MUNHOZ, 2020, p.174-5).

¹⁴⁶ Embora seja sabido que a União Soviética não pensava em expansionismo imediatamente após a Guerra. A potência rival estava muito mais preocupada com a recuperação interna do país, que saiu em frangalhos da Guerra.

¹⁴⁷ Além disso, como afirma Halliday (1984), nessa quadra histórica houve uma expansão militar com ênfase nas armas nucleares. Em 29 de agosto de 1949 ocorreu o primeiro teste nuclear soviético e em setembro de 1948 a URSS explodiu a sua primeira bomba atômica. Em resposta em 1950 os EUA começaram a fabricação da bomba H, e em 1953 os soviéticos começaram a testar a sua própria. A proliferação das armas nucleares criou um mal-estar perene na população, que temia um confronto nuclear com a URSS que tinha o potencial de devastar a humanidade.

dois elementos que nada tinham de relação causal com ela: o surgimento de uma cultura jovem, longe da tutela da autoridade institucional ou familiar, representada aqui pelo consumo de quadrinhos, e uma percepção de aumento da delinquência juvenil. Os quadrinhos serviram de bode expiatório, como outras mídias fizeram em outros momentos históricos, para medos e problemas sociais muito mais complexos e que fugiam ao escopo de qualquer mídia. Quadrinhos eram acusados de estarem causando delinquência juvenil, que por sua vez estava solapando a família.

3.2 A ASSOCIAÇÃO DE REVISTAS EM QUADRINHOS COM DELINQUÊNCIA JUVENIL.

A justificativa para a perseguição aos quadrinhos passou do argumento estético (literatura de péssima qualidade) e educacional (prejudica as habilidades de leitura da criança) para o moral através de grupos religiosos como a *National Organization for Decent Literature* (NODL). Porém o que realmente justificou a tomada de ação contra os quadrinhos e tomou conta do debate público sobre o assunto, foi a ideia de que as revistas eram um fator causal na delinquência juvenil, popularizada pelo psiquiatra Fredric Wertham.

A associação de novas mídias como responsáveis por problemas sociais, especialmente as mídias populares, é um fenômeno de longa duração. E que o caso dos quadrinhos se insira nesse fenômeno conservador, precedido pelo cinema e *dime novels* é apoiado por vários autores que se detiveram em analisar o caso das campanhas anti-quadrinhos de forma direta ou tangencial (HAJDU, 2008; NYBERG; GABILLIET, 2010; DROTNER, 1999).

Que os quadrinhos tenham sido associados com sucesso à delinquência juvenil é explicável em decorrência do contexto favorável para que a ideia florescesse nos primeiros anos da Guerra Fria. Era a busca de explicações simples para os problemas complexos que a sociedade estadunidense estava enfrentando no pós-guerra. Em parte, esses problemas foram gerados durante o próprio conflito e vinham associados a outros medos do público, como o *Red Scare* (medo dos comunistas) e a desintegração da família. Dessa forma, a delinquência seria um sintoma do processo de erosão familiar, uma instituição que contribuía para a estabilidade da nação e era uma das suas fontes de vigor.

3.2.1 O fantasma da delinquência juvenil.

A delinquência juvenil nos anos 1950 é de suma importância para entender o porquê de as revistas em quadrinhos terem sido alvo de perseguições tão incisivas no pós-guerra. Portanto, nos dedicaremos aqui em entender o medo da delinquência nos anos 1950 e de onde ele veio. Já vimos anteriormente que a culpa por ela foi colocada na família, devido às disrupções ocorridas no pós-guerra. Responsabilidade que depois foi terceirizada para os quadrinhos. Mas essa era a explicação dos contemporâneos, e a chave para o problema da delinquência está em outro lugar, longe das páginas das revistas em quadrinhos.

O medo da delinquência juvenil que varreu os Estados Unidos nos anos 1950 tem muito em comum com o do comunismo. O período de 1950 a 1954 é conhecido por ter sido excepcionalmente propenso a responder de forma incisiva - e exagerada - ao comunismo. Ele ficou conhecido como macarthismo e foi um dos momentos de maior repressão na história dos EUA, em que o anticomunismo era despidoradamente, política de Estado. Hoje é notório que se havia alguma ameaça que justificasse as ações empreendidas em nome da bandeira do anticomunismo, ela era muito menor do que as pessoas pensavam e temiam (SCHRECKER, 2002). O mesmo pode ser dito da delinquência juvenil, um termo guarda-chuva que abarcava quaisquer comportamentos que o adulto quisesse colocar nele, e a ausência de uma definição precisa está ligada à percepção do seu “aumento” no pós-guerra como ficará mais claro adiante.

Para o historiador James A. Gilbert (1986) o problema da delinquência juvenil teve seu auge na opinião pública entre 1954 e 1956¹⁴⁸, junto com as audiências do senado para investigar a delinquência juvenil e a implementação do código dos quadrinhos. Como o autor comenta, é peculiar que a delinquência juvenil tenha tomado uma proporção tão grande:

As razões para esta manifestação de preocupação são, após exame, extremamente complexas por uma razão importante. O que todos os participantes da ampla discussão pública supunham ser verdade – que a delinquência havia aumentado em quantidade e gravidade desde a Segunda Guerra Mundial – agora parece questionável ou *pelo menos difícil de provar*. Apesar das manchetes inflamadas e da repetição de acusações sobre brutalidade, *a incidência de crimes juvenis não parece*

¹⁴⁸ Ele veio à tona em 1946 com o início da Guerra Fria e compicos e declínios em importância permaneceu até 1963 (GILBERT, 1986, p.63-4).

*ter aumentado enormemente durante esse período*¹⁴⁹ (GILBERT, 1986, p. 66, tradução minha, destaque meu).

A delinquência juvenil foi em grande parte um problema produzido pelos meios de comunicação. Depois da guerra, jornais, revistas, programas de TV e rádio traziam a pauta com frequência para o debate público, e ela foi um dos assuntos mais abordados no cinema durante os anos 1950¹⁵⁰. Para James Gilbert (1986) que estudou a fundo o fenômeno do medo da delinquência juvenil nos anos 1950, o problema era mais amplo que o comportamento dos jovens. De acordo com o autor, o que levou os observadores do período a exagerarem o problema foi

(...) a maneira como as estatísticas de delinquência foram coletadas e divulgadas, as categorias de comportamento consideradas delinquentes e o contexto mais amplo de preocupações públicas sobre a direção e o futuro da sociedade americana¹⁵¹ (GILBERT, 1986, p. 66, tradução minha).

O caso das estatísticas que levaram a percepção errônea, ou pelo menos questionável, de que havia uma nova onda de criminalidade cometida por jovens depois da Segunda Guerra Mundial, demonstra o cuidado necessário com a análise acrítica a esse tipo de dado. É o que Gilbert (1986) aponta, para ele a resposta para o “grande medo” da delinquência juvenil é explicado não olhando para as estatísticas, mas sim em como elas foram feitas, pois como ele demonstra, os números foram artificialmente inflados.

Em primeiro lugar no pós-guerra foram adicionados novos crimes para o escopo do que era considerado estatisticamente delinquência juvenil, como por exemplo, infrações de trânsito. A adição de novos delitos na contagem estatística faz das comparações com outros períodos inadequadas¹⁵². Em segundo Lugar houve uma mudança de comportamento tanto das agências de aplicação da lei quanto da população jovem. Essas mudanças de comportamento se manifestaram nas estatísticas. A delinquência é, em parte, uma questão de definição, isto é, que comportamentos praticados por um jovem são passíveis de serem caracterizados como delinquentes. Em parte são também uma questão do quão intensamente esses comportamentos e indivíduos são policiados.

¹⁴⁹ No original: The reasons for this outpouring of concern are, upon examination, made extremely complex for one important reason. What every participant in the broad public discussion assumed to be true—that delinquency had increased in quantity and severity since World War II—now seems questionable or at least difficult to prove. Despite inflammatory headlines and the repetition of charges about brutality, the incidence of juvenile crime does not appear to have increased enormously during this period.

¹⁵⁰ Segundo Gilbert (1986) nos anos 1950, dezesseis filmes com a temática foram feitos.

¹⁵¹ No original: (...) on the way delinquency statistics were gathered and published, the categories of behavior deemed delinquent, and the larger context of public worries about the direction and future of American society.

¹⁵² Porque os padrões para a análise e coleta dos dados haviam mudado.

Portanto, como Gilbert (1986) argumenta, as estatísticas de delinquência juvenil estão sujeitas ao contexto social em que foram criadas:

Inevitavelmente, então, o problema da delinquência é também um problema de definição. Pois além do conjunto consensual de atos que a sociedade tradicionalmente considera criminosos para qualquer faixa etária (assassinato, assalto, roubo, estupro e destruição de propriedade) *há uma categoria em mudança de atos que às vezes são considerados criminosos e às vezes não*. Este é particularmente o caso do crime juvenil, porque muitos delinquentes foram acusados de crimes de *status* ou atos considerados criminosos simplesmente por causa da idade do perpetrador. Estes podem incluir beber enquanto menor de idade, delinquência sexual, quebrar um toque de recolher ou dirigir um automóvel sem licença¹⁵³ (GILBERT, 1986, p. 69, tradução minha, destaque meu).

Os crimes de "*status*", portanto, não devem ser desprezados em sua influência na construção da delinquência juvenil como um problema nos anos 1950. Eles impactaram de forma fundamental as estatísticas. Gilbert (1986) sugere que a maior atenção policial, aliada a novas definições do que constituía um delito, "criou" mais crimes ao colocar sob maior escrutínio a população jovem devido às preocupações quanto aos rumos dos Estados Unidos. Em outras palavras, houve a criminalização de práticas que até então eram aceitáveis, ou se tornavam crime porque a pessoa que o cometeu era criança ou adolescente.

Mesmo que tenha havido um aumento da delinquência durante os anos 1950, a impressão pública da severidade do problema foi com certeza muito exagerada, e a responsabilização dos quadrinhos nesse processo, completamente descabida como fica claro pela demonstração de Gilbert. Em suma, o "grande medo" da onda de criminalidade jovem no pós-guerra, o qual a maioria dos *experts*, tais como Wertham afirmavam estar acontecendo, em retrospectiva, reside em 3 fatores: 1) Um aumento da vigilância prestada à denominada criminalidade juvenil; 2) uma mudança do comportamento das agências de aplicação da lei, estimuladas pelo governo, grupos privados de pressão, como associações de pais e professores, para afirmar autoridade sobre o comportamento da população jovem; 3) mudanças no comportamento da juventude suscetível a ser interpretado como criminoso (GILBERT, 1986).

¹⁵³ No original: "Inevitably, then, the problem of delinquency is also the problem of definition. For beyond the hard core of acts that society has traditionally considered criminal for any age group (murder, assault, burglary, rape, and the destruction of property) is a shifting category of acts that are sometimes considered criminal and sometimes not. This is particularly the case in juvenile crime because many delinquents were charged with status crimes or acts considered criminal simply because of the age of the perpetrator. These can include underage drinking, sex delinquency, breaking a curfew, or driving an automobile without a license.(GILBERT, 1986, p. 69)

3.2.1.1 A Teoria de Fredric Wertham: *Quadrinhos e Delinquência*.

Fredric Wertham¹⁵⁴ entrou para a história da cultura pop do século XX de uma forma infame. Uma figura contraditória e muitas vezes incompreendida, desempenhou um papel importante para que o código dos quadrinhos de 1954 surgisse e que muitas das mais importantes revistas em quadrinhos já feitas deixassem de ser publicadas. Embora não tenha sido o responsável pelas campanhas anti-quadrinhos, foi ele quem forneceu a aura de autoridade “científica” necessária para que ela se ampliasse e aumentasse seu alcance.

David Hajdu (2008) constrói um perfil de Wertham que mostra um homem com um gosto pelo holofote, pela atenção e pela polêmica, que se esforçou para se tornar uma figura pública. Ele começou a carreira escrevendo academicamente, como a obra *“The Brain has an Organ”* (1926) e posteriormente partiu para escrever sobre crimes reais, que contavam com um número maior de leitores como *“Dark Legend”* (1941) e *“The Show of Violence”* (1949), o que demonstra um interesse do autor pela temática da violência. Assim Hajdu (2008) o define:

Wertham era um ninho de contradições - inteligente e contemplativo, mas suscetível ao ilógico, a conjecturas e peculiares saltos de raciocínio; moderado na aparência e nas maneiras, mas inclinado à pontificação extravagante e chamativa. Ele abominava os quadrinhos, que nasceram da experiência do imigrante, enquanto ele era profundamente empático à condição de negro¹⁵⁵ (HAJDU, 2008, p. 99, tradução minha).

As teses de Wertham sobre a relação entre delinquência e revistas em quadrinhos surgiu no momento certo do debate sobre as revistas no final dos anos 1940 para que tivessem o máximo de fama. Ele foi o responsável pela estruturação e organização da teoria que associava o comportamento delinquente à leitura de revistas em quadrinhos, e propunha que a mídia e a cultura

¹⁵⁴ As teses de Wertham tinham ao seu lado seu currículo, com um passado respeitado na psiquiatria. Ele nasceu em Munique em 1895, e fez seus estudos na Inglaterra e Áustria. Seu diploma de medicina é da Universidade de Würzburg. Mudou-se para os EUA para ensinar na universidade John Hopkins e clinicar na *University's Phipps Psychiatric Clinic* e desenvolveu “uma fascinação pelos elementos americanos distintivos de sua nova cultura” especialmente sobre a comunidade negra e pelo entretenimento popular. Mudou-se para Nova York em 1932 para trabalhar na *Court of General Sessions*, onde fazia avaliações de criminosos condenados e começou a construir uma carreira como um expert em comportamento criminoso (HAJDU, 2008)

¹⁵⁵ No original: Wertham was a nest of contradictions - intelligent and contemplative, yet susceptible to illogic, conjecture, and peculiar leaps of reasoning; temperate in appearance and manner, yet inclined to extravagant, attention-grabbing pontification. He abhorred comics, which where born of the immigrant experience, while he was deeply empathetic to the negro condition.

tinham impactos diretos no comportamento, sendo decisivos na influência do comportamento violento em crianças. Em suma, quadrinhos violentos tornavam crianças violentas.

A tese se mostrou bastante popular e ganhou amplo apoio porque “fornecia uma explicação articulada e coerente do aumento do mau comportamento juvenil” (GILBERT, 1986, p.91). A teoria deu a justificativa e o prestígio necessário para a campanha porque a partir dela, o furor dos quadrinhos passou de pautas morais e estéticas, para ter um tom patológico. A partir de então as campanhas anti-quadrinhos passaram a ter uma autoridade “científica”, emitida por um “especialista” que clamava poder comprovar sua tese a partir de sua experiência clínica. Não era mais uma questão de opinião, fê ou bom gosto, mas de “ciência” e saúde pública.

Segundo Wertham alegava, as lições que os quadrinhos ensinavam se sobrepunham às influências tradicionais sobre o caráter da criança, como a igreja, a família e a escola¹⁵⁶. A influência dessa nova cultura de massa que estava substituindo a cultura tradicional, com revistas em quadrinhos no lugar de livros infantis, é o que explicava atos violentos ou delinquentes cometidos por crianças inocentes. Sobre esse ponto, Wertham comenta, citando uma de suas associadas, como antes as crianças se inspiravam nos pais e como a partir do advento dos quadrinhos eles passaram a querer “ser como o Super-Homem, não como o pai e a mãe, trabalhadores e prosaicos” (WERTHAM apud UNITED STATES SENATE, p.86, 1954, tradução minha).

Sua metodologia, a qual ele qualificava como "clínica", eram impressões coletadas de estudos de caso de delinquência e desajuste infantil. Efetuados a partir de “métodos comuns usados na psiquiatria” como entrevistas clínicas, entrevistas em grupo, testes de inteligência, testes de leitura, testes projetivos, desenhos, estudo dos sonhos etc. (WERTHAM apud UNITED STATES SENATE, 1954, p.82)

Entre 1942 e 1944 Wertham clinicou no “*Queens Hospital*” onde examinou centenas de casos de doença mental e “delinquência” em crianças e adolescentes. Lá ele observou a forma como as crianças brincavam imitando personagens e situações de histórias em quadrinhos, do que concluiu que tudo apontava para que seu comportamento delinquente tivesse raízes culturais¹⁵⁷. O caminho utilizado por Wertham para chegar à conclusão de que a violência cometida por jovens tinha origens culturais, mais especificamente nos quadrinhos, é controverso. Sua metodologia era

¹⁵⁶ A influência sobre o comportamento das crianças era a principal crítica de Wertham. Mas ele afirmava que a leitura de quadrinhos também causava algo chamado “*linear dyslexia*”, um mal funcionamento dos olhos que ocorreria pela leitura de quadrinhos.

¹⁵⁷ Esse dado é retirado de Gilbert (1986) e a fonte primária para ele é uma entrevista com Hilde Mosse. Ela foi pediatra no *Queens Hospital* entre 1942-1944 e trabalhou com Wertham contribuindo em sua teoria sobre delinquência e quadrinhos.

alegadamente “clínica”, e baseada em estudos de caso, e embora o autor defendesse sua “descoberta” como científica:

(...) ele se recusou a exibir seu material em público ou a divulgar qualquer resultado quantificável. Inevitavelmente, outros psicólogos, sociólogos e assistentes sociais criticaram seu material como impressionista porque não havia o uso de situações controladas ou comparações estatísticas¹⁵⁸ (GILBERT, 1986, p.97, tradução minha).

Hoje nós sabemos que Wertham manipulou evidências, principalmente pelos estudos de Carol L. Tilley¹⁵⁹, e talvez essa tenha sido a razão de sua recusa em ser transparente com seus dados. Segundo James Gilbert (1986), tendo como fonte a Dra. Hilde Mosse¹⁶⁰, uma das colegas mais próximas de Wertham, a confirmação da teoria dele foi baseada em amostras “auto selecionadas”. Isso quer dizer que declarações voluntárias prestadas por jovens envolvidos em delitos ou mal comportamento, sobre seus hábitos de leitura de quadrinhos serviram para Wertham confirmar suas análises (GILBERT, 1986). Em outras palavras, a leitura de revistas em quadrinhos passou a ser evidência da delinquência, ou, nas palavras de Carol Tilley “O fato de seus pacientes lerem gibis foi, ao olhar de Wertham, tanto causa quanto sintoma dos distúrbios que ele buscava tratar” (TILLEY, 2019, p. 11).

Em sua obra mais importante, *Seduction of the Innocent* (1954), ele menciona como a parte mais importante de sua pesquisa foi ler e analisar centenas de revistas em quadrinhos. Dessa análise, ele estabeleceu os seguintes temas como os pertencentes aos quadrinhos mais comuns e amplamente lidos pelas crianças: "Violência; sadismo e crueldade; a filosofia do super-homem, um desdobramento do super-homem de Nietzsche que dizia: “Quando você for para as mulheres, não se esqueça do chicote¹⁶¹” (WERTHAM, 1954, p.15, tradução nossa)

Adentrando o terreno da psicologia social, para Wertham, a delinquência juvenil não deveria ser tratada como um problema emocional individual, singularizado e que precisa ser analisado caso a caso. Essa para ele era uma abordagem "não-científica", uma aproximação não social para um

¹⁵⁸ No original: (...) he declined to exhibit his material in public or release any quantifiable results. Inevitably, other psychologists, sociologists, and social workers faulted his material as impressionistic because it lacked the use of controlled situations or statistical comparisons.

¹⁵⁹ Professora associada da *School of Information Sciences* da *University of Illinois, Urbana-Champaign*, Estados Unidos. Ela teve acesso às anotações de Wertham e outros documentos de sua pesquisa no final de 2010. A autora demonstra como Wertham era impreciso nos casos relatados por ele, e como superdimensionava ou omitia elementos que corroborassem sua tese. Sobre conferir: TILLEY, C. L. Os leitores de histórias em quadrinhos no meio das mentiras de Fredric Wertham. 9ª Arte (São Paulo), [S. l.], v. 8, n. 1, p. 9-17, 2019. DOI: 10.11606/issn.2316-9877.v8i1p9-17. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/nonaarte/article/view/167522>. Acesso em: 1 set. 2022.

¹⁶⁰ A fonte são as notas de Mosse de seu trabalho com Wertham no *Kings County Hospital* de 1947 a 1950.

¹⁶¹ No original: Violence; sadism and cruelty; the superman philosophy, an offshoot of Nietzsche's superman who said, “When you go to women, don't forget the Whip”.

problema essencialmente social (WERTHAM, 1954). Apesar de tentar uma abordagem “social”, sua teoria não se preocupa com as diferentes formas como as crianças leem e compreendem um quadrinho a partir de suas vivências particulares e realidades materiais.

Muitos dos casos usados por Wertham vieram de sua experiência na clínica *LaFargue*¹⁶² (*LaFargue Clinic*) no Harlem, onde ele tratava principalmente pacientes negros e pobres. Esses eram fatores que ele não fazia questão de evidenciar, como por exemplo, na matéria da *Collier's Magazine* “*Horror in the Nursery*” [Horror na Maternidade] (1948). Nela Wertham foi entrevistado, e pela primeira vez teve a oportunidade de expor suas “descobertas” quanto à relação dos quadrinhos com violência. Porém, a matéria não menciona que a sua pesquisa estava sendo feita no Harlem¹⁶³, e também não informa questões raciais e de desigualdade econômica. Todas as crianças presentes nas fotografias que ilustram a matéria são brancas [fig.2].

Figura 2 - Foto ilustrativa do artigo “Horror in the Nursery”



Fonte: Crist, Judith. "Horror in the Nursery." *Collier's Magazine* (27 March 1948): 22-23; 95-97

¹⁶² Co-fundada por Wertham em março de 1944. Em sua equipe contavam além de Wertham, Mosse e Dr André Tweed.

¹⁶³ O Harlem é conhecido por ser um bairro da cidade de Nova York de maioria negra.

Na teoria de Wertham, o contexto da criança é quase sempre desprezado¹⁶⁴. Traumas, como abusos sexuais e psicológicos, o ambiente familiar infantil, como pais ausentes ou usuários de drogas; A raça¹⁶⁵ dela, uma vez que os EUA dos anos 1940 e 1950 eram descaradamente racistas¹⁶⁶; Além disso, questões econômicas, que faziam com que muitas das crianças atendidas por Wertham viessem dos bairros mais violentos da cidade eram suprimidos em prol da ênfase no fator monocausal dos quadrinhos. Por fim, Wertham ao insistir tão pontualmente, e quase exclusivamente na influência da leitura de quadrinhos para a delinquência¹⁶⁷, ainda que ponderando que este não era o único fator nem o mais importante (WERTHAM, 1954), torna na prática os demais fatores sociais de sua análise irrelevantes.

Segundo Wertham, não eram apenas crianças problemáticas, com famílias disfuncionais ou que viviam nas partes violentas da cidade que estavam suscetíveis aos efeitos nocivos dos quadrinhos. O que ele chamava de “criança normal”, de todas as partes da cidade ou estratos sociais também estavam vulneráveis à influência nociva das revistas. Dessa forma, a teoria de Wertham respondia à percepção de que os quadrinhos eram nocivos apenas para as crianças já predispostas e que seriam delinquentes de qualquer forma.

De sua análise estavam excluídas as tirinhas de jornal¹⁶⁸. A razão trazida por ele eram duas: As tirinhas por aparecerem em jornais eram escritas para adultos, revistas em quadrinhos eram escritas para crianças, ou seja, a criança estava na centralidade de sua teoria. Wertham, por mais que se opusesse aos quadrinhos, era contrário à censura em material adulto, ele defendia o direito de adultos lerem o que quisessem. O segundo motivo era que os editores dos jornais não eram os mesmos que produziam as tirinhas, as quais eram terceirizadas, dessa forma elas passavam pelo crivo crítico, e se fosse o caso, veto dos editores. As revistas em quadrinhos, porém, eram

¹⁶⁴ E como Tilley (2019) evidenciou, os contextos eram muitas vezes modificados, com elementos inventados, idades trocadas e assim por diante.

¹⁶⁵ Ressalte-se que raça não é um termo biológico, mas social e político.

¹⁶⁶ Até meados do século XX ainda resistiam nos EUA as leis *Jim Crow*, que impunham segregação racial. E apenas em 1954 a suprema corte através do caso “*Brown v. Board of Education*” julgou inconstitucional a segregação racial nas escolas. Wertham pelo que tudo aponta, era uma pessoa genuinamente preocupada com a questão racial e o preconceito, criticando muitas vezes, e com razão, representações problemáticas de negros e estrangeiros nos quadrinhos. Que ele tenha negligenciado esse fator tão importante e maquiado seus dados, como evidenciado em “*Horror in the Nursery*”, é estranho e pode ser evidência de seu gosto por atenção, que procurava atingir com sua teoria a população branca de classe média.

¹⁶⁷ Wertham argumenta que as revistas em quadrinhos não eram o único nem o mais importante fator para a delinquência, porém, ele se dedicou a escrever artigos e livros direcionados apenas a esse tema e a mais nenhum outro.

¹⁶⁸ Porém, quando as tirinhas eram reunidas e publicadas em formato de revista, Wertham se opunha a elas devido à publicidade veiculada nas revistas. Ele era contra a publicidade de armas nas revistas, por exemplo, como facas, chicotes ou armas de fogo de brinquedo.

direcionadas para crianças e não contavam com agência reguladora ou passavam por qualquer avaliação prévia antes de chegarem às estantes.

O que é censura? A indústria obscureceu isso alegando que o editor exerce uma censura sobre si mesmo. Não é isso que censura significa. Significa o controle de uma agência por outra. O fato social é que o rádio, o cinema, as peças de teatro, as traduções funcionam sob censura. O mesmo acontece com as tiras de jornal, que todas têm que passar pela censura do editor do jornal que às vezes rejeita provas antecipadas. Mas as histórias em quadrinhos para crianças não têm censura¹⁶⁹ (WERTHAM, 1953, tradução minha).

As revistas em quadrinhos eram particularmente problemáticas para Wertham porque elas eram pensadas e vendidas para crianças¹⁷⁰, e não tinham qualquer regulação. Se outras mídias consumidas por adultos passavam por uma regulação, ou nos termos dele “censura”, porque em uma mídia voltada justamente para crianças, não haveria regulação? Sua teoria procura então argumentar e embasar essa regulamentação através da ligação entre quadrinhos e o alegado aumento da delinquência juvenil, justificado pelo fato de as revistas terem um efeito direto no comportamento das crianças. O que ele propunha era tratar as revistas como um problema de saúde pública e limitar a exposição em bancas para crianças e impedir sua venda para menores de quinze anos (WERTHAM apud UNITED STATES SENATE, 1954).

Segundo ele, os quadrinhos agiam em conjunto com outros fatores para precipitar a delinquência. Wertham é bastante cuidadoso em deixar claro, sempre que tem a oportunidade, que os quadrinhos não são os únicos responsáveis pela delinquência. Dessa forma, ele se esquivava da crítica de que estava responsabilizando unicamente os quadrinhos pelo problemas da criminalidade juvenil. Porém, era uma forma cínica de agir porque a seguir ele seguia criticando unicamente os quadrinhos sem mencionar nenhum dos outros fatores. Como por exemplo, quando ele declara no senado em 1954 que :

Na maioria dos casos esse fator [leitura de quadrinhos] funciona com outros fatores, mas eu conheço muitos casos onde tais crimes foram cometidos puramente como imitação [de uma história em quadrinhos] e nunca teriam sido cometidos se a criança não conhecesse essa técnica (WERTHAM apud UNITED STATES SENATE, 1954, p.87, tradução minha)

¹⁶⁹ No original: What is censorship? The industry has obscured that by claiming that the publisher exercises a censorship over himself. That is not what censorship means. It means control of one agency by another. The social fact is that radio, movies, stage plays, translations do function under a censorship. So do newspaper comic strips, which all have to pass the censorship of the newspaper editor who sometimes rejects advance proofs. But comic books for children have no censorship.

¹⁷⁰ Para Wertham as revistas eram uma mídia essencialmente infantil, apesar de quaisquer alegações dos editores de que alguns títulos eram lidos por adultos. É nessa premissa que se sustenta sua teoria.

Ao fazer referência ao fato de conhecer a técnica, ele quer dizer que as crianças aprendiam a técnica ou método de cometer crimes nas revistas que liam. Principalmente no que ele chamava de revistas de crime [*Crime Comic Book*]. A emulação pelas crianças do que elas liam nas revistas é um dos eixos centrais de sua teoria. Segundo ele, as revistas de “crime” descreviam em detalhes todos os crimes de delinquência, quase como um manual de como cometê-los, e isso “seduziria” as crianças em tentar aqueles crimes na vida real. A lógica empregada por ele é literalmente a de que se você ensina a técnica de algo a alguém, você o induz a fazer tal coisa¹⁷¹. Questionado sobre a questão por um senador em 1954, Wertham declarou:

Se fosse minha tarefa (...) ensinar delinquência às crianças, dizer-lhes como estuprar e seduzir meninas, como machucar pessoas, como arrombar lojas, como trapacear, como mentir, como cometer qualquer crime conhecido, se fosse minha tarefa ensinar isso, eu teria que alistar a indústria de quadrinhos de crime¹⁷² (WERTHAM apud SENATE HEARINGS, 1954, p.87, tradução minha).

Quando ele se refere a “quadrinhos de crime”, o faz em termos bastante elásticos e partindo de uma definição particular. Ao qualificá-los dessa forma ele pretende englobar toda uma gama de gêneros diferentes que continham no enredo de uma forma ou de outra, algo considerado crime. Segundo ele:

Houve, descobrimos, classificações arbitrárias de histórias em quadrinhos de acordo com o local onde algo acontece. Descobrimos que essas classificações não funcionam se você quiser entender o que uma criança realmente pensa ou faz. Chegamos à conclusão de que histórias em quadrinhos de crime são histórias em quadrinhos que representam o crime e descobrimos que não faz diferença se o local é o velho-oeste, ou [uma revista do] Superman, uma nave espacial ou [uma revista de] horror, se uma garota é estuprada, ela é estuprada seja em uma nave espacial ou em

¹⁷¹ Wertham em 1954, perante o senado comparou criminalidade com homossexualidade no contexto descrito a cima, de que se você ensina os métodos de algo para alguém o incentiva a fazer esse algo. Nas palavras dele “Ninguém iria acreditar que você ensina homossexualidade a um menino sem o introduzi-lo a isso. A mesma coisa com o crime” (WERTHAM apud SENATE HEARINGS, p. 87). Seguir essa lógica implica que se um menino ler uma revista com personagens gays, ele pode ser induzido por ela a ser gay. A fala de Wertham, e o lugar em que ela foi proferida, o senado, evidenciam que não se tratava do “bem das crianças” a discussão ali, mas sobre moralidade e conservadorismo.

¹⁷² No original: If it Were my task, Mr. Chairman, to teach children delinquency, to tell them how to rape and seduce girls, how to hurt people, how to break into stores, how to cheat, how to forge, how to do any known crime, if it were my task to teach that, I would have to enlist the crime comic book industry.

uma pradaria¹⁷³” (WERTHAM apud UNITED STATES SENATE, 1954, p.82, tradução minha)

Quadrinhos de crime, portanto, poderiam ser as revistas de romance, ficção científica, horror, guerra, faroeste e assim por diante. A definição de Wertham fazia com que praticamente todas as revistas pudessem ser consideradas de "crime", o que as qualificava dessa forma era a presença de algum tipo de delito como o conflito que faz avançar a história. Nesse sentido, o gênero de super-heróis era, por exemplo, um quadrinho de crime. Os quadrinhos de super-heróis não apenas estavam sujeitos às mesmas críticas que o restante, como eram responsáveis por causar danos no desenvolvimento ético da criança, em seu senso do que é certo ou errado. Nesse tipo de história, segundo ele, a representação do crime é sempre próxima do real, enquanto o triunfo do bem sobre ele, completamente irreal, porque é essa a natureza do super-herói, seus feitos são por essência irreais, sobre-humanos. A consequência disso seria ensinar à criança o “total desprezo pela polícia”. Wertham chegou a cunhar um termo para o mal específico causado pela leitura desse tipo de quadrinhos: Complexo de Superman [*The Superman Complex*], caracterizado por proporcionar um prazer sádico em ver pessoas sendo punidas repetidamente enquanto você mesmo permanece imune.

Segundo o psiquiatra, de 1947 a 1953 a delinquência juvenil havia aumentado em 20% e se tornado mais violenta e brutal. Esse foi o mesmo período da expansão dos gêneros de crime e horror na indústria dos quadrinhos, o que não era mera coincidência, mas para Wertham sintomas dessas novas revistas com conteúdo violento. Segundo ele, citando nominalmente a revista bastante popular à época “*Crime Does not pay*” (1942-1955) , embora as revistas de crime aleguem tratar da *punição* do delito elas só o faziam de forma tangencial, nas letras miúdas, nas últimas páginas ou mesmo no último quadro. O que prevalecia ao longo da história, portanto, era o sucesso do criminoso. Isso era corroborado pelo destaque dado a palavras como crime, assassinato e armas - [*crime, murder, guns*] - nas capas, às vezes em caixa alta. A tônica dessas revistas era, portanto, a violência tanto nas ilustrações quanto nos textos.

¹⁷³ No original: There have been, we found, arbitrary classifications of comic books according to the locale where something takes place. We found that these classifications don't work if you want to understand what a child really thinks or does. We have come to the conclusion that crime comic books are comic books that depict crime and we have found that it makes no difference whether the locale is western, or Superman or space ship or horror, if a girl is raped she is raped whether it is in a space ship or on the prairie.

Em sua teoria, a violência presente nos quadrinhos tornava a criança dessensibilizada para a violência no mundo real, como se houvesse uma normalização ou trivialização dela. Isso, segundo a perspectiva dele, facilitaria a lógica da emulação mencionada anteriormente, porque teria havido um trabalho prévio de banalização. A imitação dos conteúdos lidos não se dava necessariamente de forma direta, mas poderia acontecer dentro dos meios possíveis de realização da criança:

É claro que é fácil e natural para a criança traduzir esses crimes em menor tom: roubar de uma loja de doces em vez de invadir um banco; esfaquear e ferir uma menina com uma caneta afiada se uma faca não estiver à mão; jogando pedras em janelas de trens e carros em vez do heroísmo do Super-Homem, seguindo a fórmula simples de criança mais velha contra criança mais nova em vez de Super-Homem contra homem¹⁷⁴. (WERTHAM, 1953, tradução minha)

A teoria de Wertham sugere que uma sociedade que cultua a violência em sua mídia, produz indivíduos violentos. Esse efeito seria principalmente eficaz nas crianças, devido à sua inocência e sugestionabilidade, o que para o psiquiatra se manifestou nos números estatísticos sobre delinquência juvenil, que, como mencionado anteriormente, davam a impressão de estarem crescendo.

Não obstante, Wertham não se preocupava apenas com a violência na mídia, mas também com seu conteúdo ideológico. Esse segundo aspecto de sua teoria, embora tenha menos destaque do que a violência, é a parte mais consistente e a que envelheceu melhor¹⁷⁵. No que diz respeito à ideologia, afirmava que quadrinhos de super-heróis como os do *Superman* poderiam ter o potencial de inspiração fascista. Eles eram seres idealizados que transcendiam as limitações humanas, inclusive o respeito à autoridade estatal, agindo como policiais e juizes.¹⁷⁶

Wertham criticava também os frequentes estereótipos raciais nos quadrinhos. Era comum nesse período a indústria colocar estrangeiros nos papéis de antagonistas e vilões, como japoneses, coreanos e russos¹⁷⁷. Povos africanos eram representados de forma condescendente, degradante e caricatural. Para Wertham, os quadrinhos ao procederem dessa maneira pregavam uma ideologia

¹⁷⁴ No original: It is of course easy and natural for the child to translate these crimes into a minor key: stealing from a candy store instead of breaking into a bank; stabbing and hurting a little girl with a sharp pen if a knife is not handy; throwing stones into windows of trains and cars instead of Superman heroics, following the simple formula of older child against younger child instead of Superman against man.

¹⁷⁵ O que não é dizer que esteja isenta de problemas.

¹⁷⁶ A associação de super-heróis com fascismo era feita também por alguns grupos religiosos. Era comum associar o conceito de super-homem ao *Übermensch* de Nietzsche, ideia que foi apropriada pelos nazistas na Alemanha. Wertham também faz isso em "*Seduction of the Innocent*" (1954) ao indagar sobre o significado social do conceito de *super* e se pergunta "como Nietzsche foi parar na maternidade?" (WERTHAM, 1954, p.15).

¹⁷⁷ Japoneses devido a Segunda Guerra Mundial, Coreanos por conta da Guerra da Coreia e russos por conta da Guerra Fria.

maligna e ensinavam ódio racial para suas crianças, o que fazia com que o psiquiatra enxergasse a indústria dos quadrinhos como “um dos mais subversivos grupos” do país¹⁷⁸. Ainda no que se refere ao tom racista dos quadrinhos, Wertham acreditava que a mesma cultura de massa que incitava a violência também criava barreiras para a igualdade racial. Os quadrinhos assim, seriam a expressão de concepções sociais que tinham um parentesco próximo com o segregacionismo. Em todo caso, os quadrinhos eram uma influência negativa que poderia levar à delinquência ou ao racismo (GILBERT, 1986, p. 101).

Além do racismo e da xenofobia dos quadrinhos, ele criticava também o sexismo das publicações. Ele chamava a atenção para os tons eróticos dos desenhos e situações em que as personagens femininas eram colocadas, e para o fato de essas revistas serem lidas principalmente por crianças. Por essa razão, Wertham criticava também os aparente inócuos quadrinhos de romance¹⁷⁹. Ele sugere que as revistas desse gênero levavam à “delinquência sexual”¹⁸⁰ por causarem “tentação e confusão nos jovens”, além de incitarem comportamentos mais perniciosos, como a violência sexual¹⁸¹ (WERTHAM, 1953).

O sucesso das teorias de Wertham está na ênfase no fator cultural. Um elemento externo que opera internamente na personalidade ocasionando um efeito disruptivo na comunidade. Essa ideia apelou para uma geração que se preocupava com propaganda, lavagem-cerebral, e atividades “não-americanas”, assim como com infiltração comunista (GILBERT, 1986). Nesse contexto, os quadrinhos puderam ser isolados como uma das muitas “corrupções exteriores” que ameaçavam o país no início da Guerra Fria. Era mais conveniente acreditar que os problemas sociais eram originados por causas “externas”, do que causados pelas próprias políticas dos EUA e resultado de suas várias contradições internas. Wertham nesse contexto, isolou a causa do problema da delinquência e propôs uma solução imediata e simples, algo que o cidadão médio poderia compreender com facilidade, bastava se livrar das revistas e o problema estava resolvido.

¹⁷⁸ No original: one of the most subversive groups in our country today.

¹⁷⁹ Esse é um exemplo de revista que os editores afirmavam serem direcionadas ao público adulto, mas que também eram lidas por crianças e jovens.

¹⁸⁰ O que exatamente constitui “delinquência sexual” não fica claro. Podemos supor que seja algo como o que Gilbert (1986) chama de “crime de status”, comportamentos adolescentes que eram vistos como anormais ou delinquentes nos anos 1950, e que hoje poderiam ser vistos como expressão normal da sexualidade em jovens.

¹⁸¹ Wertham argumenta que após os quadrinhos de romance as brincadeiras sexuais, que Wertham até certo ponto vê como normais - ele vem da escola psicanalítica - se tornaram mais violentas (WERTHAM, 1953).

3.3 OS QUADRINHOS NO PÓS-GUERRA.

O último dos três grandes fatores que contribuíram para o surgimento do furor contra os quadrinhos no pós-guerra está nas mudanças ocorridas na própria indústria depois da Segunda Guerra Mundial. Essas mudanças estão relacionadas ao próprio contexto político do início da Guerra Fria (WRIGHT, 2001; SAVAGE JR, 1990). Se as revistas já eram criticadas desde o início da década de 1940, quando os super-heróis e os *funny animals*, gêneros associados ao infantil, reinavam, a coisa só se intensificou quando a indústria se expandiu no pós-guerra e os super-heróis caíram temporariamente no ostracismo.

As revistas em quadrinhos nunca foram tão populares quanto durante as campanhas anti-quadrinhos, ou seja, no período de 1945 a 1955¹⁸². Nesse período havia entre 500 e 650 títulos disponíveis mensalmente, somando um número de aproximadamente 60 milhões de cópias mensais¹⁸³ (SAVAGE JR, 1990). Se hoje a mídia se converteu em um nicho e é vendida em lojas especializadas, sebos e pela Internet nos anos 1950 eles foram *mainstream*¹⁸⁴. Muitos autores apontam a preponderância das revistas em quadrinhos dentro da cultura popular estadunidense nesse momento (YORK, 2012; HAJDU, 2008, SAVAGE JR, 1990; GABILLIET, 2010) Essa afirmação pode ser atestada pela ubiquidade dos quadrinhos nesse período¹⁸⁵, no aumento súbito e intenso de novos títulos no final da década de 1940, e na diversificação das temáticas com o objetivo de responder a uma demanda cada vez maior por esse tipo de entretenimento.

Dessa forma, surgiram experimentações, expansões e mudanças de teor e tom nas histórias, que se tornam mais realistas, violentas e sombrias. A indústria dos quadrinhos era ainda bastante jovem, e ela estava tentando moldar-se à sua audiência conquistada ao longo da década de 1940, que havia experimentado uma guerra mundial e agora vivia na Guerra Fria, com todas as suas

¹⁸² Pode-se levantar a hipótese, de que a primazia dos quadrinhos dentro do cenário da cultura pop, foi uma das razões pelas quais essa mídia se viu sob ataque, em vez de outras. Enquanto a esmagadora maioria das crianças liam quadrinhos no pós-guerra, a televisão, por exemplo, começava ainda a ganhar espaço. É possível estabelecer um paralelo entre o arrefecimento do furor contra os quadrinhos e a popularização da televisão. As revistas começam a perder relevância no debate público a partir 1954, quando o código dos quadrinhos foi aprovado e a televisão experimentou grande expansão: Em 1946 havia menos de 17 mil aparelhos televisores nos EUA, em 1949 250 mil televisores já eram vendidos por mês, e em 1953 dois terços das famílias estadunidenses tinham um televisor (TOTA, 2013, p.257).

¹⁸³ Para uma população de aproximadamente 150 milhões de pessoas.

¹⁸⁴ A palavra *mainstream* vem da junção em inglês das palavras *main* (principal) e *stream* (fluxo ou corrente de água). Ela significa tendência dominante. O uso aqui e ao longo do texto é nesse sentido, seja para se referir ideias, valores ou artefatos culturais como os quadrinhos. Ao dizer que os quadrinhos eram *mainstream*, quero dizer que eles eram bastante comuns e amplamente lidos na sociedade estadunidense dos anos 1940 e 1950.

¹⁸⁵ Isto é, nos dados do período que afirmavam que mais de 90% das crianças liam as revistas, e grande parte dos adultos também. Sobre isso, ver o capítulo 1 deste trabalho, principalmente a discussão sobre os consumidores de quadrinhos.

complexidades. Além de estar agora mais velha, uma criança que cresceu lendo as revistas do *Superman* ou *Batman* no início dos anos 1940, no pós-Guerra estava adentrando a vida adulta.

As histórias em quadrinhos, como outras mídias de entretenimento, não podiam ignorar o que o mundo havia se tornado, nem poderiam efetuar o retorno a tempos mais simples. Quem precisava de um Super-homem quando nós, com nossas bombas atômicas nos tornamos super-homens? (SAVAGE JR, 1990, p. 13, tradução minha)

Havia, portanto, uma nova realidade, muito mais complexa para os quadrinhos darem conta se quisessem continuar com temas da política corrente em suas histórias. Era um contexto fundamentalmente diferente dos tempos da Segunda Guerra, mais complexo e abstrato (SAVAGE JR., 1990; WRIGHT, 2001). Como Wright (2001) argumenta, era um clima político complicado e confuso para o leitor de quadrinhos acostumado à dicotomia do conflito anterior. Por exemplo, os Estados Unidos estavam em Guerra mesmo? Qual a razão dos complexos conflitos envolvendo os EUA em países periféricos e distantes? O inimigo era tão hostil quanto os nazistas de forma que era impossível uma coexistência pacífica? Qual deveria ser a postura dos EUA se fosse o caso? A resposta para essas perguntas, segundo o autor, chegou com a Doutrina Truman em 1947 e com a Guerra da Coreia (1950) que contribuíram para “forjar um consenso nacional por meio da política de contenção do comunismo¹⁸⁶” (WRIGHT, 2001, p.111). Portanto, o mundo havia se tornado bastante complicado para caber no enredo simplificado de um quadrinho ao mesmo tempo em que os editores acreditavam que deveriam tratar de temas geopolíticos, devendo isso à audiência (SAVAGE JR, 1990).

Savage Jr. (1990) afirma que pelo menos desde o seu surgimento no formato moderno, caracterizado pela compilação de tirinhas de jornais e de conteúdos originais¹⁸⁷ em formato de revista (*comic book*), os quadrinhos estabeleceram um diálogo com o cenário político em que se desenvolveram. Segundo o autor, nos anos 1930, por exemplo, os quadrinhos se caracterizaram pela banalidade, e buscaram pelo escapismo e evitando temas sensíveis com discussão social. Dessa forma procuravam situar as histórias no reino do fantasioso e do surreal, distante da realidade de crise econômica do leitor (SAVAGE JR, 1990, p.13). O teor das histórias, entretanto começou a mudar com o início da Segunda Guerra Mundial e a entrada dos EUA no conflito¹⁸⁸, quando as

¹⁸⁶ A partir de então os comunistas assumiram o lugar deixado vago pelos nazistas como os antagonistas preferidos das revistas em quadrinhos.

¹⁸⁷ Criados para a própria revista em quadrinhos, e não tendo sido publicada em outro lugar antes, como as tirinhas que antes de irem parar numa revista, eram publicadas em jornais e posteriormente compiladas e publicadas em formato de revista.

¹⁸⁸ Nesse momento, a atenção pública se direciona para temáticas econômicas e para questões de política externa. Toda a sociedade estadunidense se mobiliza com a entrada do país no conflito. Da mesma forma, a indústria em

revistas em quadrinhos passaram a representar o conflito em suas páginas, trazendo assim, alguma discussão política.

Mesmo que houvesse iniciado uma mudança de conteúdo com o começo da Guerra, trazendo assuntos políticos e que diziam respeito à vida cotidiana de todos¹⁸⁹ para as páginas das revistas, os enredos e personagens ainda eram caracterizados pela distância da vida do leitor. A mudança do conteúdo dos quadrinhos começaria a ser mais significativa, portanto, após o final da Segunda Guerra Mundial. Para isso contribuíram o desgaste do gênero de super-heróis, devido em grande parte ao seu uso exagerado, a redundância das histórias e sua baixa qualidade, que acabaram por cansar os leitores¹⁹⁰ (SAVAGE JR, 1990).

Além disso, a indústria teve de adaptar-se a um novo clima político e sociocultural ao final da Guerra, um muito distinto do período pré-guerra. O simples escapismo e a evasão dos temas políticos e sociais correntes já não funcionavam satisfatoriamente. A parcela dos leitores que haviam crescido lendo as revistas durante os anos de 1940 tinha envelhecido com o final da década, e havia um número significativo de leitores adultos também, para os quais as histórias nos moldes em que haviam sido publicadas durante a guerra, já não suscitavam tanto interesse. A audiência já havia se habituado durante os anos do conflito a ler sobre os temas correntes do momento nas páginas das revistas, o que fazia impraticável uma volta para os conteúdos evasivos dos anos pré-guerra.

Então as revistas passam cada vez mais a trazer enredos e personagens com que o público podia mais facilmente se identificar, como é o caso, por exemplo, dos quadrinhos do gênero romance. Ou os quadrinhos de guerra, que representavam soldados comuns agora ao invés dos super-heróis de antes, ou ainda os famigerados quadrinhos de crime com seus alegados “casos reais”.

É necessário a compreensão da indústria dos quadrinhos nesse período para além das publicações de crime e horror. Essa compreensão é importante para não cair na ilusão de ótica de

ascensão dos quadrinhos, assim como os demais ramos de entretenimento popular, passaram a tratar em suas histórias de temas relacionados à guerra e se tornaram parte do esforço de guerra geral, com a anuência dos setores militares e políticos.

¹⁸⁹ No sentido que o esforço de guerra clamava que da cooperação de todos dependia o resultado favorável do conflito. O argumento de Savage Jr. (1990) sobre a questão é o de que os quadrinhos puderam evitar questões sociais e serem caracterizados como escapistas, ao evitar temas como criminalidade e os efeitos da Grande Depressão antes da guerra, porque essas coisas não afetaram igualmente a *toda* população. A criminalidade era entendida como uma questão ao encargo das jurisdições locais, como dos governos municipais e estaduais, e mesmo a Grande Depressão não afetou a *todas* as pessoas igualmente. Em contrário, para Savage Jr (1990), a Guerra afetava a todas as pessoas, o que era refletido na produção cultural.

¹⁹⁰ Como demonstrativo de como a indústria estava acomodada com a Guerra e super-heróis, histórias relacionadas ao conflito continuaram a ser lançadas por mais dois anos após o seu fim em 1945 (SAVAGE, 1990, p. 12).

que apenas havia revistas de crime e horror no pós-guerra. Essa ilusão pode ser causada devido ao holofote jogado sobre essas publicações em decorrência de seus conteúdos e das polêmicas nas quais se envolveram. Porém, na realidade, o mercado era bastante diverso e estava em expansão na segunda metade da década de 1940. Todavia, o gênero entendido como o principal responsável pelas campanhas antiquadrinhos é o de crime, o horror apenas ganhou relevância a partir de 1950. Por esse motivo, me detenho na análise do gênero de crime a seguir.

3.3.1 Quadrinhos de crime

O que ajudou a construir a infâmia dos quadrinhos e aprofundar a opinião negativa que se tinham deles foram as revistas de crime. O gênero de crime teve uma explosão de popularidade no pós-guerra com ápice no final dos anos 1940¹⁹¹. Chris York (2012) afirma que no final dessa década o gênero foi de longe o mais popular, porém, essa ideia é questionável quando colocada em proporção. É mais provável que ela se trate de uma impressão causada por fatores conjunturais, como a atenção especial dada a essas revistas no final da década devido à polêmica em torno delas e da delinquência juvenil. Gabilliet (2010), argumenta que o gênero permaneceu marginal até 1947, tendo apenas a partir de 1948 atingido o *mainstream*, e mesmo então, por mais populares que fossem essas revistas, sua procura ainda era limitada e não comparável aos quadrinhos de romance que vendiam mais.

O caso dos quadrinhos de crime é, portanto, paradigmático das campanhas antiquadrinhos do pós-guerra e importante para compreendê-lo. A percepção criada em torno deles, e a forma como diverge da realidade da indústria naqueles anos nos ajudam a entender como eles foram superdimensionados. As revistas de crime tinham 9% do mercado estadunidense em 1947, variaram entre 10 e 13% de 1948 a 1951, e permaneceram em torno de 6% até 1955 (GABILLIET, 2010). Como Gabilliet (2010) escreveu:

1948 foi o ano dos quadrinhos de crime. Como uma moda tão curta atingiu as mentes tão vividamente que, seis anos depois, o público acreditou que eles eram a norma entre os quadrinhos, e não o gênero menor que eram na realidade, parece bastante intrigante em retrospecto¹⁹². (GABILLIET, 2010, p.60, tradução minha)

¹⁹¹ Coincidindo com o acirramento do furor contra os quadrinhos, e para alguns observadores do período, com o aumento da delinquência juvenil.

¹⁹² No original: Nineteen forty-eight was the year of crime comics. How such a short-lived fad struck minds so vividly that, six years later, the public believed that they were the norm among comic books rather than the minor genre that they were in reality appears quite puzzling in retrospect.

Essa percepção inflada da magnitude dos quadrinhos de crime¹⁹³ pode ser explicada de forma semelhante à percepção do crescimento da delinquência juvenil e criminalidade no mesmo período. A maior atenção dada a esses gêneros pela imprensa, em matérias de jornais, artigos de revistas, e na argumentação dos detratores dos quadrinhos que apareciam nessas publicações, criou uma imagem deturpada da indústria e da extensão que essas revistas tinham no mercado. Em outras palavras, foi a presença constante da temática na mídia que fez com que as pessoas começassem a notá-la com mais frequência.

Ao mesmo tempo que a imprensa criticava as revistas de crime e formava a percepção artificialmente ampliada de sua magnitude também fomentou o interesse nelas. Segundo Gabilliet (2010) para a popularidade dessas revistas no final da década de 1940, contribuiu uma campanha midiática ocorrida a partir de 1947 para destacar o alegado ressurgimento do crime organizado com o final da Segunda Guerra Mundial¹⁹⁴, o que fomentou o interesse pela temática e em consequência a busca por revistas que tratassem dela. A ironia estava em que ao mesmo tempo que os críticos alertavam para o quanto essas revistas eram violentas e nocivas, acabaram chamando mais ainda a atenção para elas. Dessa forma, instigaram sem querer o interesse e a curiosidade dos leitores para saber do que se tratavam essas revistas que causavam tanto alvoroço.

Dentre as revistas de crime, a mais popular e importante de todas foi “*Crime Does Not Pay*”¹⁹⁵ (1942-1956) [O crime não Compensa] publicada pela *Comics House Publications*, também conhecida como *Lev Gleason Publications*. A importância da revista no furor dos quadrinhos é difícil de ser superestimada. De modo que é praticamente impossível tocar no assunto dos quadrinhos nas décadas de 1940 e 1950, e do posterior surgimento do código dos quadrinhos de 1954, sem mencionar a revista de Lev Gleason e Charles Biro¹⁹⁶. Não tanto por sua expressividade em vendas¹⁹⁷ quanto pelo impacto que causou em toda indústria, o que a fez ser mencionada nominalmente por Wertham, algo raro que ele fizesse. Esse impacto ocorreu tanto na construção da imagem dos quadrinhos como uma mídia violenta ao longo da década de 1940 quanto na construção das convenções de um dos gêneros mais populares do pós-guerra. Ela

¹⁹³ E também dos de horror a partir de 1950.

¹⁹⁴ Segundo o autor, o crime organizado nunca parou de prosperar desde os tempos da proibição nos EUA (1920-1933). “Proibição” foi o período da história dos EUA em que a fabricação, transporte e venda de bebidas alcoólicas foi proibida, o que precipitou uma capitalização desse mercado pelo crime organizado.

¹⁹⁵ O nome para a revista foi tirado de uma série de curtas em estilo de documentários produzidos pela MGM que dramatizava como oficiais da lei da vida real resolviam casos de crimes. Segundo Hajdu (2008) a frase “*Crime does not pay*” era popular nos anos 1940 devido à série de mesmo nome. A série antológica foi ao ar de 1935 a 1947.

¹⁹⁶ Atuou como editor da revista e foi o principal nome por trás da publicação.

¹⁹⁷ O que não quer dizer que a revista vendeu pouco, mas que ela representava uma pequena parcela das vendas totais da indústria se colocada em perspectiva.

influenciou das revistas de guerra às de horror¹⁹⁸, e contribuiu decisivamente para o surgimento das campanhas anti-quadrinhos. Por essas razões, analisaremos o gênero de crime a partir dela¹⁹⁹.

*Crime Does Not Pay*²⁰⁰ começou a ser publicada em 1942 e tornou-se imediatamente popular. No ano de lançamento, ela vendeu cerca de 200 mil cópias por número, e a partir de então a revista apenas cresceu, pavimentando com seu sucesso o caminho para a onda de quadrinhos de crime do pós-guerra (GABILLIET, 2010; YORK, 2012). Em 1943 vendeu 300 mil cópias por número, em 1944 aproximadamente 500 mil, e 700 mil em 1945 (HAJDU, 2008, p.87). Quando o gênero crime estourou em 1947, as vendas da revista passaram a ter uma tiragem de 1 milhão de cópias por número (HAJDU, 2008; YORK, 2012, p. 157), e a revista adicionou a partir de então em seu nº50, de março de 1947, um *banner* na parte superior da capa que dizia orgulhosamente contar com: “*More than 5,000,000 readers monthly*²⁰¹” [Mais de 5,000,000 leitores mensais]..

As capas da revista são um bom ponto de partida para a compreensão do furor em torno delas. Como Matt Fraction as descreve na introdução de *Crime Does Not Pay Archives Volume I*²⁰² (2012) as capas “gritavam” CRIME no topo em letras colossais e destacadas, enquanto sussurravam quase timidamente “*Does Not Pay*”, logo abaixo, em letras bem menores. Em seu primeiro número²⁰³, que ditaria o padrão das demais, o *layout* básico da capa era: ocupando todo o terço superior a palavra CRIME, seguida da ilustração da edição logo abaixo. Ela mostrava geralmente a cena de algum ato criminoso em plena execução, dando a impressão para o

¹⁹⁸ Principalmente no uso e na representação explícita da violência.

¹⁹⁹ E devido também ao espaço limitado deste trabalho. A escolha se justifica na importância da revista para a compreensão da condenação dos quadrinhos no pós-guerra como uma mídia nociva.

²⁰⁰ Como muitas revistas do período, a origem do gênero crime nos quadrinhos está nas revistas *pulp* de “crimes reais” que vicejavam desde os anos 1920 e vieram a desaparecer na década de 1950 (SABIN, 2010; HAJDU, 2008, p.59; GABILLIET, 2010). Se as revistas *pulps* continham histórias “reais” de práticas criminosas, isso era feito de forma bastante sensacionalista. Elas traziam características que seriam apropriadas pelos quadrinhos de crime depois, como demonstrar os detalhes lúgubres dos crimes, exibir violência e apresentar tons eróticos. Entre essas revistas estão: *True Crime*, *True Detective*, *True Detective Mysteries*, *Front Page Detective* etc. O gênero de quadrinhos também buscou inspiração nos filmes *noir*.

²⁰¹ Esse número não era referente à tiragem da revista, a qual, segundo dados de York (2012), era de 1 milhão de exemplares. Note como a revista não clama ter 5 milhões de revistas *vendidas*, mas de *leitores*. Isso se deve à já mencionada prática de trocas de revistas em quadrinhos por leitores - uma revista comprada era passada em média para mais quatro leitores -, dessa forma, esse número fornecido por *Crime Does Not Pay* não é de todo confiável, uma vez que provavelmente os editores simplesmente multiplicaram a tiragem por 5 para atingir esse número.

²⁰² *Crime Does Not Pay Archives* é uma série de reedições em capa dura feita pela editora *Dark Horse* das histórias originais da revista. Existem dez volumes, cada um compilando quatro números da revista original. O primeiro volume de 2012, por exemplo, reedita as revistas originais de número 22 a 25. São essas edições da *Dark Horse* que utilizo neste trabalho.

²⁰³ Na verdade, o primeiro nº de *Crime Does Not Pay* foi publicado como nº 22. Isso era comum na época devido a burocracia referente à distribuição da revista pelos correios. Para registrar um novo título nos correios o editor deveria pagar uma taxa de cem dólares, dessa forma, muitas vezes as editoras apenas mudavam o título de uma revista preexistente.

observador de a estar testemunhando de forma flagrante. A cena não necessariamente seria a ilustração de uma história contida no interior da revista, e com frequência era apenas uma arte sem contexto, pensada unicamente para dar o tom da revista para o leitor²⁰⁴. Abaixo do nome da revista, ainda em seu primeiro número (#22), em letras brancas contra o fundo preto de um *banner*, ela se propagava como “A primeira revista do seu tipo²⁰⁵”. Havia o aviso em moda na época, sobre como a revista tratava de “*True crime cases*” [Casos de crime reais], tendência da indústria no pós-Guerra em sua busca por maior verossimilhança e por cooptar a atenção dos leitores mais velhos. Ao lado, em uma coluna à esquerda do leitor, estão os alegados casos reais dramatizados no interior da revista²⁰⁶. Tendo em vista o mencionado paradigma dos quadrinhos como uma mídia essencialmente infantil nos anos 1940 e 1950, *Crime Does Not Pay* desafiava essa concepção desde suas capas.

Ela não foi a primeira revista do seu tipo por representar crimes de forma realista envolvendo pessoas comuns²⁰⁷. Isto é, representação da criminalidade fora do gênero de super-heróis, mas sim na forma e tom dessas representações. Como Hajdu (2008) comenta: “Se a glorificação do gangsterismo na cultura popular americana começou com a proibição, alcançou um ápice precoce com *Crime Does Not Pay*, em que nada era proibido²⁰⁸” (HAJDU, 2008, p.64, tradução minha).

Ao contrário de outros quadrinhos que lidavam com as mais variadas formas de criminalidade a partir da perspectiva do herói, *Crime Does Not Pay*, em seu início focava “quase exclusivamente em infratores da lei e seus crimes, em vez de nos combatentes do crime e na aplicação da lei²⁰⁹” (HAJDU, 2008, p.64, tradução minha). Essa foi a inovação subversiva que fez dela a primeira de seu tipo e fez com que ela fosse criticada por glamourizar o criminoso.

²⁰⁴ Esse *design* era bastante comum nos anos 1940 e 1950 nos mais variados gêneros. Fazia com que a revista fosse facilmente reconhecida nas gôndolas das bancas. Bastava um rápido olhar para que o comprador ficasse sabendo do que se tratava a revista e qual seu título.

²⁰⁵ No original: *The first magazine of its kind!*

²⁰⁶ O *layout* com os casos reais das histórias elencados em uma coluna à esquerda perdurou até o número 26 (ou 5) da revista. Ademais, as características básicas das capas da revista continuaram as mesmas até o seu último número de julho de 1955. Com o diferencial que, entrando nos anos 1950 as capas se tornaram menos violentas, a palavra *CRIME* do título foi diminuída e *Does Not Pay* aumentado.

²⁰⁷ Como Hajdu (2008) argumenta, o crime é uma aspecto ou temática que permeia quase todos os quadrinhos da época por ser o que permite as histórias de heroísmo acontecerem, já que é contra o crime que os heróis lutam. E há publicações similares antes de *Crime Does Not Pay*, como a tirinha de jornal, iniciativa do chefe do FBI J. Edgar Hoover, *War on Crime* (1936).

²⁰⁸ No Original: If the glorification of gangsterism in America popular culture began with prohibition, it reached an early summit with *Crime Does not Pay*, in which nothing was prohibited.

²⁰⁹ No original: almost solely on lawbreakers and their crimes, rather than crime-fighters and law enforcement.

Apesar da disparidade de diferentes temas das revistas em quadrinhos do período, havia uma característica comum que unificava praticamente todas as publicações: elas procuravam endossar os valores e crenças *mainstream* (WRIGHT, 2001; SAVAGE JR, 1990; YORK, 2012). Em um mercado cada vez mais hostil para as revistas, era uma forma de procurar demonstrar como elas não eram uma leitura de tão péssima qualidade quanto se diziam nas manchetes de jornais. Em uma sociedade conservadora, e que se pensava sob ataque de forças externas, reforçar noções da ideologia hegemônica era a forma dos quadrinhos fazerem isso. Nas palavras de Wright (2001) os quadrinhos “expressavam uma certeza moral sobre as virtudes americanas, confiança nas instituições da nação e otimismo para uma nova era de riqueza”²¹⁰ (WRIGHT apud YORK, 2012, p.157, tradução minha). Quadrinhos de crime, *Crime Does Not Pay* principalmente, faziam o contrário, ainda que não intencionalmente:

(...) os quadrinhos de crime se basearam no espírito rebelde e anti-*establishment* que, em certo sentido, sempre foi muito americano também. Quadrinhos de crimes contavam o lado mais sórdido do sonho americano, no qual riqueza e privilégios eram tomados à mão armada e as leis e normas da sociedade eram deixadas de lado em favor do caos e da violência. Não se engane, as histórias em quadrinhos de crime muitas vezes falavam da boca para fora em prol de missões morais mais convencionais²¹¹ (YORK, 2012, p. 158, tradução minha).

Havia no pós-guerra um desconforto “a respeito de limites”. Fossem eles sobre os papéis de gênero, e o que era aceitável em termos de representações de sexualidade ou discurso político (FIELD, 2005). E os quadrinhos de crime estavam sempre contestando os limites da “decência”. *Crime Does Not Pay* “subverteu a ilusão de uma América moral e esclarecida ao mostrar a discórdia em nossa própria sociedade por meio de narrativas de ‘crime verdadeiro’ ”²¹² (YORK; YORK, 2012, p. 13, tradução minha).

Em *Crime Does Not Pay*, pais matavam filhas a sangue frio, criminosos assassinavam policiais, médicos e outras figuras compreendidas como trabalhando em prol do bem comum. Jovens ou mesmo crianças, espancavam adultos e às vezes idosos. Realmente, não havia limite para os atos criminosos, era uma revista que fazia juz à caixa alta da capa exclamando CRIME.

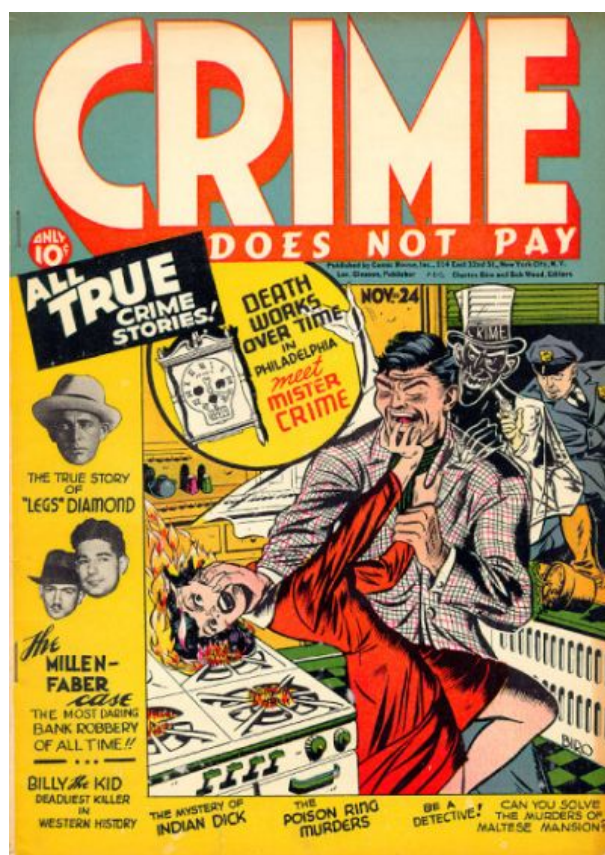
²¹⁰ No original: expressed moral certainty about American virtues, confidence in the nation’s institutions, and optimism for a new age of affluence.

²¹¹ No original: (...) crime comics drew upon the rebellious, anti-establishment spirit that, in a sense, has always been very much American as well. Crime comics told the seedier side of the American Dream in which wealth and privilege were taken at gunpoint and the laws and norms of the society were cast aside in favor of chaos and violence. Make no mistake; crime comic books often paid lip service to more conventionally moral missions

²¹²No original: subverted the illusion of a moral and enlightened America by showing the discord in our own society through “true crime” narratives.

Veja por exemplo a capa do nº24 (1942) de *Crime Does Not Pay* [fig.3], em que um homem pressiona o rosto de uma mulher contra a boca acesa de um fogão. Nessa capa está expresso o direcionamento editorial da revista, a partir do qual ela construiria sua identidade. Esse direcionamento era dado pelo editor Charles Biro, para o qual “realismo e violência eram inseparáveis” (HAJDU, 2008, p.69). O realismo de Biro era atingido tanto pela brutalidade das histórias quanto pela violência e atenção minuciosa aos detalhes nas artes. Isto é: Carros, armas, roupas e outros elementos que apareciam nas histórias deveriam estar de acordo tal como eles eram na realidade²¹³.

Figura 3 - A arte violenta de *Crime Does not Pay*



Fonte: *Crime Does Not Pay*, n.24. Comic House, Inc. novembro de 1942.

²¹³ Um dos artistas que trabalhou sob o comando de Charles Biro, afirma em entrevista presente em Hajdu (2008) que era tamanha a obsessão de Biro por verossimilhança, que o editor conhecia um negociante de armas, para o qual prestava visitas com os artistas para que eles pudessem ver e manusear as armas de fogo que deveriam desenhar nas histórias. Sobre ver: HAJDU, David. *Crime Pays*. In: *The Ten Cent-Plague: The Great Comic Book Scare and How It Changed America*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008. Pgs 53-71.

Segundo o artista Bob Fujitani, que trabalhou para a *Lev Gleason Publications*, Biro lhe mostrou a capa do nº24 da revista, assim que ela foi publicada, e chamou a sua atenção para o fogão e a chama queimando os cabelos da moça para instruir o artista sobre o tipo de arte que ele queria. Sob o episódio, Fujitani declara “Havia esses pequenos buracos onde o gás saía da boca do fogão, e ele [Biro] achou aquilo magnífico. Se você desenhasse um cara levando um tiro na cabeça, você tinha que ter um pouco do cérebro saindo da parte de trás com pequenos cabelos grudados nele²¹⁴” (FUJITANI apud HAJDU, 2008, p.69-70, tradução minha). Era esse tipo de realismo brutal que “*Crime Does Not Pay*” vendia e o único aspecto que divergia desse direcionamento era o personagem “Mr. Crime”. É ele quem aparece por trás do homem que pressiona o rosto da moça contra as chamas na fig. 3. Ele era uma figura fantasmagórica que vestia um véu e uma cartola com a palavra crime, e servia como a representação do crime, sussurrando no ouvido dos criminosos, incitando-os ao crime e zombando da polícia. Mas sua função principal era a de servir de *host*, ele narrava e introduzia o leitor às histórias, comentando no decorrer dela a sua interpretação dos acontecimentos (YORK, 2012).

Note que assim como o título apresenta a palavra crime em caixa alta, e “não compensa” bem menor em baixo, o primeiro plano da revista é um ato criminoso bárbaro, enquanto apenas em segundo plano, vemos pela janela um policial se aproximar, porém, os cabelos da mulher já estão em chamas, é tarde demais, o crime não foi evitado.

O mesmo realismo aplicado aos objetos deveria, portanto, estar também presente nas cenas de violência. Biro queria que os detalhes se sobrepusessem à “arte” (FUJITANI apud HAJDU, 2008), cores eram sempre preferíveis a pretos e sombras, por mais que estas últimas pudessem combinar mais com a temática de crime da revista. Essa é uma característica singular da revista que chama atenção ao leitor atento e acostumado ao trato “sombrio” de histórias sobre crime, gangsters e similares, que com frequência buscavam inspiração na estética *noir*. Contra essa expectativa a revista se mostra bastante colorida.

Devido a essas características, havia um limite tênue quanto ao que era considerado “aceitável” nos quadrinhos de crime para os rígidos padrões da época. Ao mesmo tempo em que iam na contramão de outras revistas que representavam uma imagem mais positiva e otimista dos EUA e de seus valores, exibindo o lado sombrio e violento do país de todas as formas possíveis, a revista declarava que seu objetivo era a reafirmação desses mesmos valores. Apesar do foco dado

²¹⁴ No original: “There were these little holes where the gas shot out of the burner, and he [Biro] thought that was magnificent. If you drew a guy being shot in the head, you had to have a little piece of the brain coming out of the back with little hairs sticking out of it.

ao criminoso, sua vida, perspectiva e atos, o que gerou críticas de criar empatia com o criminoso e desacreditar as instituições policiais, a revista procurava deixar claro seu posicionamento. Ele é trazido no primeiro número da revista em uma nota do editor Lev Gleason:

(...) *CRIME DOES NOT PAY* é mais do que uma revista. É dedicada à juventude da América com a esperança de que ajude a tornar os jovens cidadãos melhores e mais limpos. O objetivo dos Editores é estabelecer nitidamente, deixar bem claro, que o CRIME NÃO COMPENSA²¹⁵! O crime nunca compensa, é um jogo de otários. Criminosos não são heróis, nem são corajosos ou “vigorosos” - são ratos covardes. Mais cedo ou mais tarde, eles recebem sua justa recompensa. Seu destino é a prisão e a morte.

Nestas páginas, então, você verá como um após o outro é levado à justiça pela ousadia e inteligência dos oficiais da lei. Divirta-se lendo essas emocionantes histórias verdadeiras. Veja por si mesmo o triste destino de bandidos e criminosos - e lembre-se sempre que o CRIME NÃO COMPENSA²¹⁶ (GLEASON apud CRIME DOES NOT PAY ARCHIVES VOL.1, 2012, tradução minha).

A nota de Gleason acima, seria o mantra não apenas de *Crime Does Not Pay* mas de todo o gênero de Crime. Esta seria a mensagem que toda a leva de revistas sobre crime iniciada com ela carregaria: O crime não compensa, veja como o criminoso é preso ao final da história. A convenção utilizada para passar essa mensagem fornecida por *Crime Does Not Pay* era a representação de crimes horrendos para a conscientização do leitor de que *sempre* e inevitavelmente haveria consequências para eles. Essa convenção contribuiu para causar certa confusão quanto aos objetivos dessas publicações porque os atos criminosos ganhavam muito mais destaque do que as punições. Porém, as revistas justificavam a exibição dos atos brutais atrás da bandeira da conscientização e da premissa de dissuadir qualquer ímpeto criminoso no leitor ao demonstrar as consequências, sempre e inevitavelmente negativas de tais atos.

O que ajudava a corroborar o argumento de “violência a serviço da conscientização”, era a alegação de serem baseadas em casos reais. Que os criminosos sempre conseguissem enganar as autoridades até o final das histórias, ou que representassem atos de extrema violência, poderia ser justificado por estarem contando “apenas a verdade”, como as coisas ocorreram, em última instância “informando” o leitor. A suposta veracidade das histórias fornecia à revista, por

²¹⁵ Aqui há um jogo de palavras com o nome da revista. *Crime Does Not Pay* pode ser traduzido como “o crime não compensa”.

²¹⁶ No original: “(...) CRIME DOES NOT PAY is more than just a magazine. It is dedicated to the youth of America with the hope that it will help make better, cleaner young citizens. The object of the Editors is to bring home sharply, to make crystal clear, that CRIME DOES NOT PAY! Crime never pay, it is a sucker’s game. Criminals are not heroes, they are not even brave or “nervy” - they are cowardly rats. Sooner or later they get their just reward. Their fate is prison and death. In these pages, then, you will see how one after another is brought to justice through the daring and cleverness of the officers of the law. Enjoy reading these exciting true stories. See for yourself the sad fate of crooks and criminals - and always remember that CRIME DOES NOT PAY.

consequente, uma desculpa racional para a representação de atos de violência e criminalidade brutais, as quais se fossem livremente inventadas, abririam caminho para críticas de depravação²¹⁷ (HAJDU, 2008).

Em seu universo ficcional, que influenciou dezenas de outras publicações, os criminosos e seus crimes eram explorados ao máximo em prol do entretenimento. No entanto, qualquer possível acusação de glamourização do crime era limitada pelo sistema moral da revista, criminosos, assassinos e ladrões, sempre e inevitavelmente eram punidos ao final da história²¹⁸. O crime era retirado de qualquer contexto, não eram sujeitos comuns que submetidos a pressões sociais fora do seu controle como pobreza ou desigualdade social que eram levados a praticar crimes. Criminosos eram essencialmente corruptos e maus, o crime não era representado como um problema relativo a outros dentro de um sistema social, mas de maneira determinista, explicado como a simples presença do mal (HAJDU, 2008, p. 65).

Essa representação simplista da criminalidade e de suas causas faz sentido se analisada pelo contexto em que a revista foi publicada. Diversos quadrinhos do pós-guerra, narravam com frequência demais para ser coincidência, como a pobreza e o esforço para vencer na vida dentro do capitalismo, mesmo em situações adversas - como a Grande Depressão - era enobrecedor. Esse esforço moldaria o caráter do indivíduo de forma virtuosa, o qual seria recompensado ao final por seu trabalho duro. Assumir que a criminalidade poderia ser gerada por crises econômicas do próprio capitalismo e das suas inerentes contradições seria colocar em questão uma das próprias bases sobre as quais os EUA se erguiam perante o mundo e justificavam suas ações: a preponderância do sistema capitalista e da democracia estadunidense. Dessa forma, representar o mal como uma inerência a determinados indivíduos, que seriam a personificação do mal e do vício, era muito mais cômodo e conveniente²¹⁹. Os criminosos, quando a história se detinha em suas origens, eram mostrados como pessoas que, com frequência, tiveram todas as oportunidades para serem melhores e não enveredarem pelo crime. No entanto, sucessivamente, recusaram a ajuda oferecida por outros, como pais, professores ou autoridades e optaram pelo crime como se fosse resultado da sua natureza malévola.

²¹⁷ Mas como outros gêneros que se vendiam como "histórias reais" a revista construía suas histórias a partir de pequenos traços de verdade. Quando necessário a revista usava o recurso comum à época de mencionar como em consideração aos envolvidos os nomes e lugares dos eventos haviam sido trocados, sem porém citar fontes de nenhum tipo, o que torna mais provável o caráter ficcional da revista.

²¹⁸ Em todas as histórias que a equipe criativa de *Crime Does Not Pay* trabalhou, em nenhuma delas o criminoso triunfou ao final da história.

²¹⁹ Some-se a isso o limite de aprofundamento dentro de uma revista de histórias antológicas como *Crime Does Not Pay*. Uma história tinha geralmente cerca de 6 a 8 páginas.

A grande crítica feita ao gênero de crime, portanto, era quanto à contradição do alegado objetivo de demonstrar como o crime não compensa e a ênfase dada à vida de vantagens auferidas pelas atividades criminosas. Os críticos alegavam que em grande medida revistas como *Crime Does Not Pay*, glorificavam o criminoso e passavam uma imagem negativa das forças policiais, às vezes até zombando delas. Se os criminosos eram sempre punidos ao final das histórias, é verdade também que essa punição só ocorria nos quadros finais²²⁰, porém até lá os criminosos conseguiam contornar sucessivamente a lei e viviam dos espólios de suas práticas criminosas. Às vezes vivendo uma vida de luxos que o cidadão comum não conseguiria obter com trabalho lícito, dando a impressão de que, talvez, o crime na verdade compensasse.

Os agentes públicos, principalmente policiais, eram representados como ineficientes, vez após outra, sendo enganados pelos criminosos, contrastando com o alegado objetivo da publicação de demonstrar como o crime não valia a pena. Na prática, com frequência o resultado narrativo era o oposto de demonstrar que o crime não compensa:

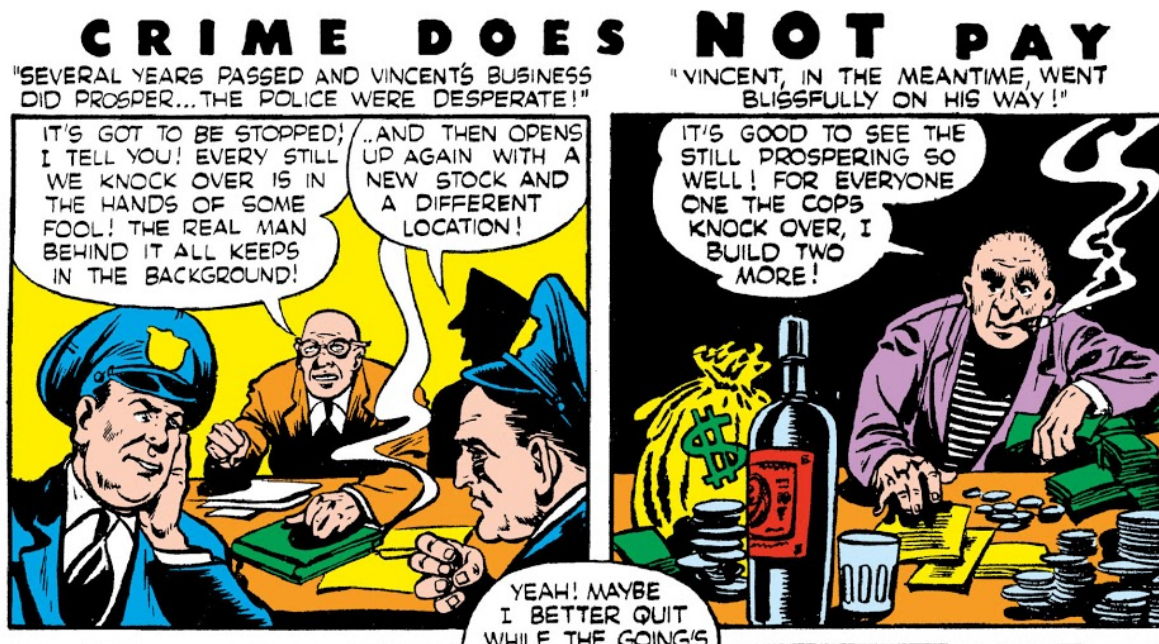
Mesmo que os principais beneficiados da atividade criminosa eventualmente morressem em uma saraivada de balas da polícia, seu fim demorava muito para chegar. E até que isso acontecesse, eles conseguiam viver em mais opulência do que a maioria das famílias americanas cujos filhos pagavam centavos para considerar o salário de crime²²¹ (SAVAGE JR, 1990, p.82, tradução minha).

A história “*10 Years of Terror: Vincent Piazzero*”(1945) [10 Anos de Terror: Vincent Piazzero] de *Crime Does Not Pay* número 37 de 1945, é um exemplo disso. Ela mostra “a natureza ineficaz da lei ao demonstrar a extensão do escopo de ação do criminoso” (SAVAGE JR, 1990, p.82). Nela, acompanhamos como o criminoso Vincent Piazzero, ao longo de dez anos, consegue ludibriar a polícia e o sistema penal, antes de acabar preso, ao final da história. Porém, até sua prisão supostamente definitiva, Piazzero é detido e solto, cria um império do crime, e consegue viver em opulência e relativa tranquilidade de suas práticas criminosas, enquanto despista a polícia sucessivas vezes. Os dois quadros abaixo [fig.4] exemplificam isso, no da esquerda, a polícia é representada como “desesperada” e ineficiente em seus esforços para prender o criminoso, enquanto no segundo quadro vemos Piazzero prosperando em seus negócios, a mesa a sua frente cheia de dinheiro, enquanto o personagem faz pouco caso da polícia.

²²⁰ Como na última página, mas com frequência nos três ou dois últimos quadros.

²²¹ No original: Even if the principal benefactors of criminal activity eventually died in a hail of police bullets, their end was a long time coming. And until it did, they managed to live higher on the hog than most of the American families whose offspring paid dimes to consider the wages of sin.

Figura 4 - Na imagem é demonstrada a desmoralização das autoridades e a prosperidade do criminoso.



Fonte: Palais, Rudy (a). "10 Years of Terror: Vincent Piazzero." *Crime Does Not Pay* #37 (Jan. 1945), Magazine House [Gleason Publications].

Esse era o tipo de narrativa que os críticos tinham em vista quando argumentavam que os quadrinhos representavam o crime como "(...) emocionante e lucrativo em vez de fadado ao fracasso²²²" (YORK, 2012, p.160, tradução nossa). Os editores de *Crime Does Not Pay* estavam cientes das críticas que se avolumavam, conforme a década de 1940 chegava ao fim. Chris York (2012) demonstra como especialmente a partir de 1946, conforme a Guerra Fria se acentuava *Crime Does Not Pay*, moderou o tom, com a intenção de aplacar as críticas conforme, elas escalonavam.

Alguns casos catapultaram as críticas à revista e ao gênero de crime. Há pelo menos um caso de morte de criança associado diretamente à revista. Um garoto de Washington DC, brincando de roleta-russa com um colega, estourou a própria cabeça em julho de 1947. Quando a mãe do menino foi interrogada sobre o ocorrido pela polícia, ela disse que o filho havia tirado a ideia de uma revista em quadrinhos (HAJDU, 2008, p.88). Eram comuns casos como esses serem veiculados pela mídia e a responsabilidade atribuída aos quadrinhos em decorrência de uma possível imitação, por parte da criança, daquilo que ela haveria visto na revista.

²²² No original: (...) thrilling and lucrative rather than doomed to failure.

Devido ao crescente movimento social em oposição aos quadrinhos, *Crime Does Not Pay* efetuou algumas mudanças. A revista deixou de ser contada pela perspectiva do criminoso e passou para a dos agentes da lei. Adentrando a década de 1950 as capas também se tornaram bem menos violentas, a palavra *Crime* diminuiu de tamanho e *Does Not Pay* cresceu, porém, isso não fez diferença, um ano após a implementação do código dos quadrinhos de 1954, a revista foi extinta. Várias especificações do código tornaram inviável que a revista continuasse a existir. Um dos termos específicos do código, por exemplo, era a proibição da palavra “Crime” na capa de revistas em quadrinhos, em grande parte, uma resposta a *Crime Does Not Pay*²²³.

3.4 AS CAMPANHAS ANTIQUADRINHOS

A igreja católica e o protestantismo desempenharam um papel importante nas campanhas anti-quadrinhos²²⁴. Ela foi uma das principais impulsionadoras do furor contra os quadrinhos, principalmente por intermédio da organização chamada *National Organization for Decent Literature* (NODL).²²⁵ A NODL foi fundada em 1939 pelo bispo John Francis Noll e foi para revistas e livros o que a *Legion of Decency*²²⁶ havia sido para o cinema anos antes (O’CONNOR, 1995).

Noll antes de criar a NODL, já havia feito uma carreira se dedicando ao anticomunismo. Principalmente a partir do jornal fundado por ele em 1912, “*Our Sunday Visitor*” no qual ele pregava contra o comunismo e o que denominava “revistas imorais”, as quais para ele faziam “parte de um plano comunista para destruir as morais da juventude” (NOLL apud HAJDU, 2008, p.76).

A ideia de que quadrinhos poderiam servir para a infiltração comunista, ganharia maior corpo com o início da Guerra Fria. A investida cristã contra os quadrinhos em particular, se desenvolveu aliada a outras pautas conservadoras, como o anticomunismo, defesa da família e de

²²³ E outras revistas similares que copiaram a fórmula criada por ela.

²²⁴ Segundo Hajdu (2008) a resposta da igreja católica aos quadrinhos foi dupla. Uma delas foi em favor das revistas, principalmente durante a Segunda Guerra. Durante o conflito a igreja utilizou o potencial massivo dos quadrinhos e sua popularidade entre jovens, para evangelizar. Dessa forma, paróquias ao longo de todo os EUA compraram revistas educacionais como *Pictures Stories from the Bible* (1942) para serem distribuídas para crianças em escolas dominicais (HAJDU, 2008, 72). A revista mencionada, importante ressaltar, era ironicamente editada por Max C. Gaines, fundador da *EC Comics*.

²²⁵ Em tradução livre: Organização Nacional pela Defesa da Literatura Decente. Não apenas católicos faziam parte da organização, mas também outras denominações protestantes e judeus, por isso a organização não é chamada *Catholic Organization for Decent Literature*.

²²⁶ A *National Legion of Decency* ou *Catholic Legion of Decency* foi uma organização dedicada a apontar para católicos filmes que ofendiam a decência ou a moralidade cristã e que não eram adequados para essa audiência.

valores tradicionais. Ela foi manifestação daquilo que Schrecker (2002; 2004) chama de “tradição de contra-subversão dos EUA”. Segundo a autora, essa é uma teoria que analisa a persistência do anti-radicalismo na história estadunidense e a forma como o país tradicionalmente demonizou seus inimigos²²⁷. Em tempos de estresse na história estadunidense, há a tendência para procurar por algum tipo de inimigo interno (SCHRECKER, 2004). É dentro dessa tradição que se insere o furor contra os quadrinhos.

A busca por um inimigo interno fica evidente a partir do viés religioso das críticas das campanhas anti-quadrinhos. Os argumentos não se restringiam aqueles usados por educadores, como a piora das habilidades de leitura das crianças ou a deturpação de seus gostos literários. Eles iam além e pintavam um quadro muito pior, as revistas agora eram imbuídas de uma “intenção diabólica” de “enfraquecer a moralidade e, assim, destruir a religião e subverter a ordem social”²²⁸ (HAJDU, 2008, p.7).

Em seu objetivo de tirar de circulação as revistas imorais, a NODL fazia todo mês uma avaliação das revistas vendidas em farmácias ou bancas de jornais²²⁹. Essa fiscalização tinha o objetivo de produzir uma lista chamada “*Publications disapproved for youth*”²³⁰ [*Publicações desaprovadas para a juventude*] ou “*Black List*” [Lista Negra]. Nela constavam o material de leitura que a organização considerava desapropriado para serem lidos. A intenção da NODL era mais ambiciosa do que manter essas publicações com a marca de “questionáveis” longe das crianças ou fiéis. Eles tinham o objetivo de impedir que mesmo pessoas não-católicas e adultas tivessem acesso às revistas em sua lista (HAJDU, 2008; NYBERG, 2008; O’CONNOR, 1995).

Em 1948 a NODL criou o seu próprio código²³¹, o qual foi usado como base para qualificar os quadrinhos que a organização entendia como questionáveis. Entrava para a lista da NODL uma revista que:

- (1) Glorifique ou tolere personagens repreensíveis ou atos repreensíveis.
- (2) Contenha material ofensivamente *sexy*.
- (3) Contenha cenas horríveis de derramamento de sangue, corpos mutilados e afins.

²²⁷ Schrecker (2004) associa o furor anticomunista com a teoria da “tradição de contrasubversão”. Propomos que essa teoria pode ser aplicada também ao furor dos quadrinhos no pós-guerra.

²²⁸ No original: weaken morality and thereby destroy religion and subvert the social order.

²²⁹ Farmácias e bancas de jornais eram os locais em que os quadrinhos mais comumente eram vendidos. Livros em brochura e de bolso vendidos nesses lugares também estavam sob o escrutínio da NODL.

²³⁰ Apenas em 1952 que as publicações colocadas na lista da NODL passaram de publicações “desaprovadas” para “questionáveis para a juventude” [objectionable for youth].

²³¹ Mesmo ano da primeira tentativa da indústria dos quadrinhos de criar um código auto-regulatório devido às pressões sociais.

- (4) Contenha cenas de torturas cruéis ou inusitadas apresentadas de modo a convidar ao sadismo.
- (5) Anuncie produtos ou assuntos que contribuam para a delinquência juvenil²³².
- (6) Sejam caracterizados por, ou tendam a criar um desrespeito pela lei legítima ou seus oficiais²³³ (O'CONNOR, 1995, tradução minha).

Apesar dos itens (3), (4) e (6) se dirigirem mais especialmente às revistas de crime e de horror, os itens (1), (2) e (5) restringiam significativamente o que poderia ser representado em um quadrinho devido ao quão intencionalmente vagos eles eram. Dessa forma, revistas dos gêneros de super-heróis ou romance, poderiam igualmente ser marcadas como questionáveis e coladas na lista da organização ao lado das mais infames e violentas de crime e horror.

Os anúncios veiculados nas revistas também estavam sob escrutínio, como estipulado no item (5) do código e mais tarde Wertham também veria neles um problema. Páginas propagandeando coisas como talismãs da sorte ou objetos que prometiam dizer o futuro, podiam fazer a revista ir para a “*Black List*” por promoção de superstição. Da mesma forma, anúncios de produtos de higiene feminina poderiam ser marcados como questionáveis, evidenciando o viés não apenas conservador, mas reacionário com que a instituição agia (O'CONNOR, 1995).

A NODL fez barulho suficiente para chamar a atenção de alguns editores de quadrinhos durante os anos 1940. Entre eles a *Dell Publications* e a *Fawcett*, que chegaram a submeter voluntariamente material para a aprovação prévia da organização. Houve também aqueles que não cederam à pressão da organização e se sentiram injustiçados ao verem suas revistas na lista da NODL por conta da presença de alguma publicidade como as mencionadas acima.²³⁴

Do ponto de vista da igreja, a organização não praticava "censura". Ela clamava não ter poder para isso, exercendo meramente “pressão extralegal para controlar o acesso a eles²³⁵”. A filosofia básica da organização era a “crença de que a opinião pública poderia fazer por persuasão o

²³² Com o final da década de 1940, a pauta da delinquência juvenil foi crescendo. Que o código da NODL tenha 6 itens e um deles trate de delinquência é sugestivo de como o tema era uma preocupação pública premente.

²³³ (1) Glorify or condone reprehensible characters or reprehensible acts. (2) Contain material offensively sexy. (3) Contain gruesomely presented scenes of bloodshed, mangled bodies, and the like. (3) Contain scenes of cruel or unusual tortures so presented as to invite to sadism. (5) Advertise products or subjects tending to contribute to juvenile delinquency. (6) Are marked by, or tend to create a disrespect for legitimate law or its officers.

²³⁴ Esses editores ameaçaram fazer oposição aos métodos da NODL juridicamente com processos. Apesar das ameaças de processos, nenhuma editora chegou a efetivar as ameaças. A NODL se defendia argumentando que a objeção nesses casos não era contra a revista em si, mas aos anúncios.

²³⁵ No original: (...) extralegal pressure to control access to them.

que a aplicação da lei e os tribunais não fariam”²³⁶ (O’CONNOR, 1995, p.387-390, tradução minha).

Havia, portanto, uma correlação da campanha da NODL contra os quadrinhos e outras de natureza conservadora ocorrendo no mesmo período, especialmente a anticomunista (HAJDU, 2008; NYBERG, 1998; WRIGHT; 2001; O’CONNOR, 1995). Noll partilhava, por exemplo, da mesma perspectiva quanto ao entretenimento popular, em especial às revistas em quadrinhos, que o famigerado chefe do FBI, J. Edgar Hoover, explícito anticomunista. Ambos acreditavam, como afirma Thomas F. O’Connor (1995) que a “literatura obscena”²³⁷ levaria a efeitos deletérios nos leitores: “Ele [Noll] criticava os ‘homens sem consciência’, a maioria deles em Nova York, por lucrar com o lazer de jovens desempregados e suspeitava de comunistas usarem literatura indecente para minar a moral americana”²³⁸ (O’CONNOR, 1995, p.390, tradução minha).

Ao mencionar os “homens sem consciência” de Nova York, e fazer referência à juventude, ele aludia aos editores de quadrinhos. Muitas das editoras, como a *EC Comics*, por exemplo, tinham sua sede na cidade. Quanto ao que é considerado “indecente”, os critérios eram bastante vagos e não se referiam ao que já era considerado legalmente obsceno. Os termos que definiam a questionabilidade de determinada publicação eram bastante relativos à subjetividade dos que avaliavam a revista, ou seja, aos critérios particulares estipulados pela NODL. Esses critérios abarcavam mesmo publicações que, enquanto dentro da lei, eram consideradas pela organização como “ofensivas para a decência pública” ou “prejudiciais para a moralidade da juventude” (O’CONNOR, 1995).

3.4.1 A imprensa e o Furor Contra os Quadrinhos: Depravação para Crianças a 10 Centavos a Cópia.

Os quadrinhos não teriam atingido o *status* de problema nacional a que chegaram no pós-guerra sem o auxílio da imprensa que impulsionava essa ideia. Como Nyberg (1998) argumenta, “muitas campanhas comunitárias contra as revistas em quadrinhos foram desencadeadas

²³⁶ No original (...) the belief that public opinion could do by persuasion what law enforcement and the courts would not.

²³⁷ Literatura obscena era definida nos termos arbitrários e subjetivos do acusador. Agindo dessa forma, praticamente qualquer revista em quadrinhos, por uma razão ou outra, poderia ser considerada obscena ou questionável.

²³⁸ No original: He [Noll] castigated “conscienceless men”, most of them in New York, for profiting from the leisure of unemployed youth and suspected Communists of using indecent literature to undermine American morals.

por cruzadas da imprensa”²³⁹ (NYBERG, 1998, p.28, tradução minha). A imprensa foi a principal responsável por expandir as ideias daqueles que se opunham aos quadrinhos para além dos círculos em que eram gestadas. O debate sobre quadrinhos atingiu o cenário nacional, sendo associado, nas manchetes, a termos como “comunismo” e “delinquência juvenil”, no período já bastante tenso do início da Guerra Fria, em que a preocupação com esses temas já era grande.

Nesse sentido, a NODL contava com a vantagem de ter o seu próprio jornal, o “*Our Sunday Visitor*”. O jornal por meio de peças publicitárias, expandia para uma audiência muito maior suas ideias sobre quadrinhos e literatura “questionável” do que de outra forma haveria, tendo permanecido nos limites individuais das dioceses. O jornal de Noll publicou um *cartoon* de um painel em 1939²⁴⁰ que ilustrava o objetivo da Igreja quanto aos quadrinhos.

O *cartoon* [Fig.5] chamado “*Now Is the Time to Act*” [Agora é o Momento de Agir] exibia o desenho de um homem de meia idade, junto a uma legenda que indicava como “instituições católicas”, manejando uma vassoura designada por sua vez como “A campanha de limpeza”. As instituições católicas estavam literalmente varrendo, através das campanhas de limpeza, as estantes de quadrinhos. As revistas eram representadas como seres antropomórficos que com suas pequenas perninhas, corriam em fuga da campanha de limpeza. As revistas estão identificadas como “desenhos sujos”, “histórias picantes”, “coisas sensuais”, “crime” e assim por diante. O homem que simboliza as “instituições católicas” varrendo a dita “sujeira” está dizendo “Nós limpamos os filmes - mas deixamos vocês parasitas existirem tempo demais!”, em referência a ausência de qualquer regulação das revistas em quadrinhos. A partir desse *cartoon* podemos concluir algumas das coisas que a NODL queria dizer com “ofensivas e prejudiciais a decência e a moralidade da juventude”, elas eram primordialmente sexo e crime²⁴¹.

²³⁹ No original: many community campaigns against comic books were triggered by newspaper crusades.

²⁴⁰ É certo que o *cartoon* foi publicado em 1939, porém não pude encontrar o número do jornal em que ele foi publicado. Mas informações sobre a NODL e o jornal “*Our Sunday Visitor*” podem ser encontradas em Hajdu (2008) pgs. 71-92 e O’Connor (1995). O artigo de O’Connor é especialmente instrutivo sobre a história, objetivos e métodos da NODL e contém a reprodução do *cartoon*.

²⁴¹ Apesar de nenhuma revista em quadrinhos lidar de forma explícita com a sexualidade, ela de fato estava presente em muitas publicações de forma sugestiva ou em tons eróticos nas histórias. E o crime, embora de formas bastante diversas, era uma temática recorrente. Ele estava presente em muitas das histórias, de forma que uma das revistas antropomorfizadas em “*Now is the Time to Act*” tem o título de “Crime”. Isso indica uma associação da NODL dos quadrinhos com essa temática, em uma época que o subgênero crime nem existia. A revista responsável por lançar o gênero crime “*Crime Does Not Pay*” apenas estrearia em 1942, e a popularidade do gênero só viria no pós-guerra. O que indica a intenção de passar uma *determinada* imagem, negativa sublinhe-se, dos quadrinhos, que não correspondia à realidade da indústria naquele momento.

Figura 5 - Propaganda católica contra os quadrinhos.



Fonte: “Now Is the time to Act”. Our Sunday Visitor, 1939.

Para além da Igreja Católica, outros setores da sociedade também se mobilizaram por meio de suas publicações para fazer campanha contra os quadrinhos, como publicações voltadas para educadores. Em artigo publicado pelo “*The Elementary English Review*” em maio de 1942, o autor Franklyn M. Branley²⁴² da *Lakeside School*, portanto, presumivelmente um professor, argumenta que os quadrinhos eram como uma “doença” para jovens leitores. Semelhante a Sterling North o autor recomenda como um antídoto ao dano causado pelos quadrinhos, que fossem nutridos nas crianças o gosto e hábito por ler clássicos da literatura infantil (BRANLEY, 1942).

Em 1953 o "*Ladies' Home Journal*" publicou uma prévia do livro de Wertham "*Seduction of the Innocent*", que seria lançado no ano seguinte. O excerto do livro, chamado "*What Parents Don't Know About Comic Books*"²⁴³ [O que Pais não Sabem Sobre Revistas em Quadrinhos], trazia as ideias centrais de Wertham. Defendia que a delinquência juvenil estava se tornando mais

²⁴² BRANLEY, Franklin M. The Plague of Comics. *The Elementary English Review* 19.5 (May 1942): 181-182. Disponível em: <<https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/items/show/684>> . Acesso 15 de out. de 2022.

²⁴³ O artigo pode ser acessado na exibição online sobre o tema dos quadrinhos e infância "*Crisis of Innocence*". Ver: Wertham, Fredric, M.D. "What Parents Don't Know About Comic Books." *Ladies' Home Journal* (November 1953): 50-53; 214-220. <<https://crisisofinnocence.library.ryerson.ca/items/show/479>> acesso em 02 de maio de 2022.

comum e violenta devido a popularidade de revistas em quadrinhos entre as crianças. Como o próprio nome da publicação indica, ela era direcionada especialmente para mulheres donas de casa, um público estratégico e importante para as campanhas contra os quadrinhos. As mães, presumindo que os pais trabalhassem fora, eram quem melhor poderiam fiscalizar o material de leitura das crianças, em outras palavras, eram a linha de frente. A escolha de palavras (“Cada crime imaginável é descrito em detalhes” Wertham afirma) e imagens do artigo foram feitas cuidadosamente para chocar e convencer as mães sobre o quão perigosos eram os quadrinhos.

Entre as imagens que ilustram o artigo, uma se destaca sobre a forma como Wertham buscava representar os quadrinhos como uma força hipnótica, irresistível e corruptora das crianças. A imagem em questão, é uma foto [Fig. 6] - claramente encenada -, de uma menina com lacinhos nos cabelos, vestido e sandálias. Ela está sentada no chão lendo mesmerizada uma revista em quadrinhos²⁴⁴. Ao redor dela, diversas outras revistas estão dispostas e, provocadoramente, no colo da menina e voltada não para a garota, mas para o observador da foto de forma que este possa ver bem claramente o título está um exemplar de “*The Haunt of Fear*” (1950-1954) da *EC Comics*.

²⁴⁴ Entre as outras imagens estão uma foto de um menino lendo com olhos franzidos e compenetrados uma revista que diz “Guilty” [culpa] na capa. Vários painéis tirados de contexto, de diferentes histórias mostrando cenas violentas, painéis supostamente retirados de revistas em quadrinhos em que instruem a prática de crimes, com diagramas e plantas. Um stand recheado com revistas com as palavras “Crime”, “Guns”, “Murder”.

Figura 6 - Foto ilustrativa presente no artigo “*What Parents Don't know About Comic Books*”.



Fonte: WERTHAM, Fredric, M.D. "What Parents Don't Know About Comic Books." *Ladies' Home Journal* (November 1953): 50-53; 214-220.

Com a exposição desses artigos pretendo demonstrar como as investidas contra os quadrinhos ocorreram na imprensa. Nos exemplos citados até agora mostramos como ela ocorreu dentro de nichos específicos, ou seja, nos meios católicos, de educadores e pais. Característico, porém, do desenvolvimento das campanhas anti-quadrinhos foram a série de artigos publicados pelo jornal “*The Hartford Courant*”. Ele não era explicitamente vinculado a nenhum segmento específico como o “*Our Sunday Visitor*”, “*The Elementary English Review*” ou o “*Ladies Home Journal*”. Outras campanhas contra os quadrinhos vinham sendo publicadas na imprensa para um público geral²⁴⁵, mas a série de artigos em quatro partes do *Hartford Courant* se destaca, pela notoriedade e atenção nacional que recebeu.

Segundo a historiadora Amy Kiste Nyberg (1998), a ideia para a série veio de uma coluna escrita por um redator do jornal chamado Thomas E. Murphy. Ele clamava haver descoberto que crianças em partes “problemáticas” da cidade gastavam mais tempo lendo quadrinhos de crime e

²⁴⁵ Como uma sequência de artigos no *Sacramento Bee*, em 1954 (que provocou por sua vez uma ação cooperativa para o banimento dos quadrinhos de horror (NYBERG, 1998).

horror²⁴⁶. Sua “descoberta” foi publicada em uma coluna no *Courant* intitulada “Do You Know What your Children are Reading?”²⁴⁷ [Você Sabe o que seus filhos estão lendo?]. Desse artigo surgiu a série escrita pelo repórter Irving M. Kravsov sobre o tema, o primeiro publicado em 14 de fevereiro de 1954 tem o título sensacionalista de “Depravação para Crianças - 10 centavos a cópia” [Depravity For Children - 10 Cents a Copy!]²⁴⁸ [Fig. 7].

Figura 7 - Manchete do The Hartford Courant de 14 de fevereiro de 1954

Fonte: KRAVSOV, Irving M. "Depravity For Children - 10 Cents a Copy!" The Hartford Courant, 14 February , 1954.

Para sublinhar a importância do tema, o artigo foi publicado na primeira página acima do nome do próprio jornal. A reportagem de Kravsov era um compilado de sinopses de histórias de revistas em quadrinhos que ele havia comprado em Hartford. O autor usa no artigo a mesma retórica exagerada de Wertham e outros que se opunham a mídia:

²⁴⁶ Murphy incorre no mesmo erro de Wertham, e faz associações simplistas sobre cultura e criminalidade. Para esses críticos, a leitura de quadrinhos era um fator mais importante para explicar problemas como a violência do que, digamos, pobreza. Quando Murphy fala de “partes” problemáticas da cidade ele é cuidadoso em omitir que são também as partes mais pobres. Que crianças lessem mais quadrinhos nesses bairros pobres do que em outros mais ricos, pode ser explicado por ser o único entretenimento que essas crianças pobres podiam comprar.

²⁴⁷ KRAVSOV, Irving M. "Depravity For Children - 10 Cents a Copy!" The Hartford Courant, 14 February 1954: 1-13. Disponível em: <<https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/items/show/696>> . Acesso em 15 de out. de 2022.

²⁴⁸ KRAVSOV, Irving M. "Depravity For Children - 10 Cents a Copy!" The Hartford Courant, 14 February 1954: 1-13. Disponível em: <<https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/items/show/696>> . Acesso em 15 de out. de 2022.

Dez centavos em sua drogaria local ou banca de jornal comprarão para seu filho um pequeno curso em assassinato, caos, roubo, estupro, canibalismo, carnificina, sexo, sadismo e coisas piores. Essas são apenas uma amostra dos tipos de crimes e práticas explicados em detalhes com fotos em uma variedade de revistas em quadrinhos compradas e lidas diariamente por inúmeras crianças. (KRAVSOW, 1954, tradução minha).

No segundo artigo da série, publicado em 15 de fevereiro de 1954 “*Public Taste, Profit Used to Justify Horror Comics*”²⁴⁹, Kravsow entrevistou editores de quadrinhos. Nele o repórter declara que o lucro é o fator decisivo para os editores, implicando que estes ao publicarem histórias de crime e horror, seriam inescrupulosos e gananciosos (GOLDSTEIN, 2003, p.14). Não era uma acusação inédita contra a indústria, o próprio Wertham e Sterling North já haviam se direcionado aos editores de forma semelhante. O artigo contava com uma entrevista de William Gaines, o proprietário da *EC Comics*, cuja linha mais popular de revistas, eram justamente as de horror. Gaines provavelmente não sabia do tom negativo com que Kravsow pintaria os editores no artigo, o que precipitou uma resposta acalorada dele:

Com a censura dos quadrinhos agora um fato em Hartford, espero uma queda imediata na taxa de criminalidade naquela boa cidade. Acredito que agora haverá menos espancamentos nas esposas, menos roubos, menos políticos corruptos, e talvez não seja demais esperar que, livres da influência "má" dos quadrinhos, haja menos repórteres desonestos²⁵⁰ (GAINES apud GOLDSTEIN, 2003, p.16, tradução nossa).

Gaines, quando menciona “Com a censura dos quadrinhos agora um fato em Hartford”, de fato, fazia referência à reação que se seguiu aos artigos de Kravsow. Como Nyberg (1998) apontou, vários movimentos contra os quadrinhos foram precipitados pela imprensa, o mesmo aconteceu com a série do *Courant*. Segundo Andrew Goldstein (2003), imediatamente após a publicação dos artigos uma série de medidas a nível local e estadual contra os quadrinhos tiveram início. Foram criados comitês para investigar a venda de revistas em quadrinhos em diversas cidades do estado de Connecticut. O conselho municipal da cidade de *New Britain*, por exemplo, passou

²⁴⁹ KRAVSOW, Irving. "Public Taste, Profit Used to Justify 'Horror' Comics." *The Hartford Courant*, 15 February 1954. Disponível em <<https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/items/show/697>>. Acesso em 15 de out. de 2022.

²⁵⁰ With comic book censorship now a fact in Hartford, I look forward to an immediate drop in the crime rate in that fair city. I trust that there will now be fewer wife-beatings, fewer robberies, fewer grafting politicians, and perhaps it is not too much to hope that free from the 'evil' influence of comics, there will be fewer dishonest reporters

uma resolução pedindo por regulação estadual e federal das revistas em quadrinhos em março²⁵¹. Quanto a Hartford, em abril de 1954 a Associação Estadual de Pais e Professores (*Connecticut Parent-Teacher Association*) se comprometeu a fazer da remoção de quadrinhos entendidos como “questionáveis” das bancas de Hartford, uma das pautas da associação municipal de pais e professores e o conselho de educação da cidade, apoiou um programa de banimento das revista (GOLDSTEIN, 2003).

A campanha contra os quadrinhos do *The Hartford Courant* ganhou atenção nacional e importância singular. Os artigos foram debatidos na televisão, e Kravsov foi chamado para programas de rádio para discutir o assunto. Àquela altura já estavam ocorrendo as sessões do Subcomitê do Senado para investigar a delinquência juvenil, e os artigos do *Courant* foram usados nas audiências como evidências (GOLDSTEIN, 2003, p.16).

3.4.2 Fogueiras públicas: Expurgo pelo fogo.

O ápice do furor contra os quadrinhos aconteceu no final da década de 1940, principalmente entre os anos de 1948 e 1949 (GABILLIET, 2010), quando ocorreu uma onda de queimas públicas de revistas em quadrinhos²⁵². As fogueiras começaram a ser notadas principalmente em 1948, porém elas datam de pelo menos desde 1945 quando algumas escolas católicas já haviam feito protestos contra as revistas usando fogueiras, embora não tivessem tido a repercussão que passaram a ter no final do década²⁵³ (HAJDU, 2008).

O evento que precipitou a mencionada onda foi a ocorrida na escola *Spencer Elementary School*, na cidade de *Spencer, West Virginia*, em novembro de 1948, que queimou mais de dois mil quadrinhos. A partir desse evento, fogueiras públicas de revistas em quadrinhos começaram a se multiplicar, principalmente em meios católicos, um dos principais opositores desse tipo de mídia. Isso ocorreu em grande parte devido a ampla cobertura dos jornais do evento ocorrido em Spencer, e na forma como essa cobertura ocorreu, muitas vezes em tom elogioso. Ela colocou a

²⁵¹ Várias associações de pais e professores, além de varejistas ao longo do estado, se comprometeram a trabalhar para banir revistas. Até o final de março de 1954 mais de dez cidades de Connecticut haviam iniciado ações coletivas nesse sentido. (GOLDSTEIN, 2003).

²⁵² Segundo Joe Sargi no artigo “1948: The Year Comics Met the Match” (2012)” grande parte dos quadrinhos queimados eram da EC. Embora eu venha a levantar dúvidas sobre se isso é verdade, uma vez que a linha de horror da EC só deslanchou após 1950. Disponível em “<http://cblfd.org/2012/06/1948-the-year-comics-met-their-match/>”. Acesso em 17 de out. de 2022.

²⁵³ Em novembro de 1945 a escola primária *Saints Peter and Paul* promoveu a queima de 1567 revistas, entre as quais estavam os títulos *Superman*, *Batman* e *Crime Does not Pay*; Em 1947 a escola *St. Patrick 's Academy* de *Binghamton, Nova York* queimaram 3000 revistas (HAJDU, 2008. 118-119).

pequena cidadezinha do interior de 2500 habitantes no mapa, com o evento indo parar nas mãos de leitores do *The Washington Post* e *Chicago Tribune*²⁵⁴ e influenciando que outras localidades procedessem da mesma maneira. Entretanto, é preciso ressaltar que, como é característico do furor dos quadrinhos, as fogueiras não passaram imunes às críticas, pois houve quem apontasse o absurdo daquilo, embora fossem minoria. Para os críticos das fogueiras elas tinham uma semelhança perturbadora com a prática nazista de queima de livros indesejados. Foi nessa linha que, por exemplo, o jornal *Charleston Daily Mail*²⁵⁵ fez sua crítica do evento em Spencer em novembro de 1948, quando associou a queima de quadrinhos ao fascismo. A cobertura jornalística das queimas e seu papel em replicá-las, corrobora a tese de Nyberg (1998) do papel determinante da imprensa em gerar ações contrárias aos quadrinhos. Ao passo que demonstra também a partir do editorial do *Charleston Daily Mail*, que embora o movimento contra as revistas tenha sido escalonado ao longo da década de 1950, ele nunca foi um consenso.

Elas ocorriam basicamente da seguinte forma: as crianças de determinada escola ou paróquia eram incitadas pela influência de alguma figura de autoridade como professores, diretores, bibliotecários ou religiosos a agirem em sua vizinhança coletando revistas em quadrinhos. Além de coletarem as suas próprias e a de colegas. Elas poderiam também bater de porta em porta alertando sobre os perigos das revistas, fazendo um trabalho de “conscientização” e mais importante, visitavam pontos de venda das revistas e falavam diretamente com os varejistas, tentando convencê-los a parar de vendê-las e ameaçando boicotes. Em alguns casos, era oferecido algum tipo de prêmio para a criança que trouxesse mais revistas para a fogueira, como ser o “rei” ou “rainha” da fogueira, ou ainda, ter a honra de acender o primeiro fósforo. (HAJDU, 2008; JONES, 2006)

Há autores que entendem que algumas das fogueiras foram “espontâneas”, é o caso de Gerard Jones (2006) ao analisar a de Spencer, a qual aparentemente foi idealizada por um dos alunos da escola sem o incentivo prévio ou idealização de algum adulto. Gabilliet (2010) ao mencionar as fogueiras iniciadas por crianças, coloca ressalvas a essa suposta espontaneidade. Sobre as fogueiras, Hajdu (2008) é o historiador que melhor deixa claro sua posição sobre a espontaneidade ou não delas:

Fácil de ser confundida à distância do tempo como a maestria de adultos reacionários que exploraram crianças muito acanhadas para defender seu próprio entusiasmo, as

²⁵⁴ O jornal local de Spencer cobriu a cobertura nacional da queima de quadrinhos na cidade, evidenciando a importância que ela teve, na manchete se lia “*Graded School is Famous*” (Hajdu, 2008, P.118).

²⁵⁵ “*Lets Burn a Book!*”, *Charleston Daily Mail*, november, 1, 1948.

queimas de revistas em quadrinhos do final da década de 1940 foram demonstrações multifacetadas das lealdades divididas da geração emergente e do desenvolvimento do senso de identidade cultural. Esses eventos expõem a submissão de alguns jovens diante da autoridade adulta ao mesmo tempo em que os incidentes alimentaram o desafio de outros²⁵⁶ (HAJDU, 2008, 119, tradução minha).

A análise de Hajdu (2008) acima está em conformidade com a sua teoria geral sobre as campanhas contra os quadrinhos, que grosso modo é explicada por ele pelo embate geracional. A minha posição sobre a questão, entretanto, é a de que deve ser levada em consideração ao explicar essas fogueiras, a ideologia dominante e sua influência nas pessoas envolvidas, principalmente quando se fala da ação das crianças. A maioria das pessoas envolvidas nas fogueiras eram cristãs, e as instituições católicas eram bastante agressivas em sua oposição aos quadrinhos desde o final da década de 1930.

Além disso, outros grupos que foram bastante ativos nas campanhas contra os quadrinhos, como professores, bibliotecários e associações de pais, tinham contato próximo com crianças e é bastante provável que as tenham influenciado em alguma medida. É, portanto, mais provável, no caso das fogueiras ditas "espontâneas", ou que tenham sido iniciadas pelas próprias crianças, que elas tenham sido influenciadas pela ideologia conservadora dominante, e após terem iniciado as campanhas de coletas de revistas em seus bairros e cidades, a anuência e aprovação dos adultos tenha corroborado para que elas fossem até o fim. Bastava que as pessoas certas, em posições estratégicas aderissem à ideia, não necessariamente uma maioria numérica, mas que tivessem uma preponderância de poder econômico, político ou simbólico.

3.4.3 ACMP: Primeira tentativa de autorregulação

As pessoas estavam queimando quadrinhos, os jornais publicando matérias escandalosas sobre o assunto e as revistas estavam sob o holofote do escrutínio público. Pela primeira vez a indústria começou a se sentir pressionada, não era mais possível ignorar as críticas, e principalmente, as fogueiras. Durante a década de 1940 a indústria conseguiu ignorar com certa tranquilidade as críticas sem dar muita atenção para elas como *Crime Does Not Pay*. Como um artista que trabalhava para a revista declarou sobre as críticas que começaram a aumentar com o final da

²⁵⁶ No original: easy to mistake from the distance of time as the puppetmastery of reactionary adults exploiting children too sheepish to defend their own enthusiasms, the comic-book burnings of the late 1940 were multicolored demonstrations of the emerging generation's divided loyalties and developing sense of cultural identity. These events expose the compliance of some young people in the face of adult authority at the same time the incidents fueled the defiance of others

década “ (...) não nos incomodou - o negócio estava bombando. Nós nem sabíamos muito sobre isso. Não no começo - depois de um tempo, claro, nós ficamos sabendo, mas isso foi depois”²⁵⁷ (PALAIS apud HAJDU, 2008, p.111). Mas quando os quadrinhos de crime começaram a ser criticados com mais veemência, principalmente a partir de 1948, em decorrência da atenção atraída pelas fogueiras, os editores ficaram em alerta. Era um sinal gritante de como a infâmia dos quadrinhos estava crescendo e tomando proporções grandes demais.

Em contrapartida, alguns editores²⁵⁸, entre os quais Lev Gleason de *Crime Does Not Pay* e Bill Gaines da EC, se juntaram e criaram a *Association of Comic Magazine Publishers* (ACMP) [Associação dos Editores de Quadrinhos] em julho de 1948. Neste mesmo ano a ACMP publicou o Código do Editor [*Publishers Code*], um código de parâmetros mínimos de qualidade a serem seguidos pelos membros da ACMP. O código era baseado em grande parte no código de produção utilizado pelo cinema, o código Hays (NYBERG, 1998; GABILLIET, 2010; HAJDU, 2008; JONES, 2006; WALTON, 2019) e partia do mesmo princípio de autorregulação da indústria. Como Gabilliet (2010) descreve o código de 1948 “seu principal objetivo era prevenir autoridades locais de lançar medidas de censura que teriam um impacto econômico imediato nos editores” (GABILLIET, 2010, p.250). Ou seja, era melhor uma autocensura, uma regulação feita pela casa do que esperar que o governo fizesse isso por eles, ou pior, legislassem sobre eles.

O código de 1948²⁵⁹ continha 6 pontos que se dirigiam em maior ou menor grau às críticas da época. Os pontos tratavam sobre sexualidade, violência, criminalidade e representações de autoridade e divórcio.

1. Quadrinhos sensuais e lascivos não devem ser publicados. Nenhum desenho deve mostrar uma mulher indecente ou indevidamente exposta, e em nenhum caso mais nua do que em um maiô comumente usado nos Estados Unidos da América.
2. O crime não deve ser apresentado de forma a lançar simpatia contra a lei e a justiça ou inspirar outros com o desejo de imitação. Nenhum quadrinho deve mostrar os detalhes e métodos de um crime cometido por um jovem. Policiais, juízes, funcionários do governo e instituições respeitadas não devem ser representados como estúpidos, ineficazes ou representados de forma a enfraquecer o respeito pela autoridade estabelecida.
3. Nenhuma cena de tortura sádica deve ser mostrada.
4. Linguagem vulgar e obscena nunca deve ser usada. A gíria deve ser reduzida ao mínimo e usada apenas quando essencial para a história.

²⁵⁷ No original: (...) it didn't faze us - business was booming. We didn't even really know much about it. not at first - after a while, sure, we did , but that came later”.

²⁵⁸ Entre os envolvidos estavam Phil Keenan da *Hillman Periodicals*, Lev Gleason , Bill Gaines, Harold Moore de *Famous Funnies*.

²⁵⁹ O código também foi baseado no regimento interno que a editora *Fawcett* vinha usando desde 1941, o qual era inspirado no código da DC de 1940 (JONES, 2006). Esses códigos internos (*in-house codes*), diretrizes de qualidade e ética das próprias editoras eram comuns em meados dos anos 1940.

5. O divórcio não deve ser tratado com humor ou representado como glamoroso ou sedutor.
6. Ridicularizar ou atacar a qualquer grupo religioso ou racial nunca é permitido ²⁶⁰ (The ACMP Publishers Code, tradução minha).

Note-se que a diretriz mais detalhada do código é a número 2 que se refere a representação de criminalidade, uma resposta a ligação de revistas em quadrinhos e delinquência juvenil. Quando do anúncio da formação da ACMP, a associação declarou ter como membros doze dos trinta e quatro editores no mercado. A intenção era estimular, e não obrigar, seus membros e o restante da indústria - sobre a qual a ACMP tinha praticamente nenhuma influência - a seguir as diretrizes do código. Para isso, a ideia inicial era ter um comitê que iria revisar as páginas das revistas antes da publicação e aprová-las ou devolvê-las para modificações. Tudo indica que isso nunca tenha acontecido efetivamente, porque logo a ACMP abandonou o processo de revisão (HAJDU, 2008 WALTON, 2019), esvaziando totalmente de sentido a ACMP, que se converteu em um selo meramente nominal.

A publicação que atingisse os parâmetros ganhava o direito de imprimir em sua capa “*Authorized A.C.M.P*” [Autorizado A.C.M.P.] e “*Conforms to the Comics Code*” [Em Conformidade com o Código dos Quadrinhos]. Como podemos ver abaixo na capa da primeira edição de *Tales From the Crypt*²⁶¹ [Fig. 8], esses selos eram exibidos na parte superior direita da revista.

²⁶⁰ O Código dos editores está disponível em < <http://cblf.org/the-acmp-code/> >. Acesso em 17 de out. de 2022.

²⁶¹ Até o número 19 a revista se chamava *Crypt of Terror*.

Figura 8 - Terço superior da capa do nº20 de Tales From the Crypt que exibe os selos de aprovação da ACMP



Fonte: Tales from the Crypt, oct-nov., -Vol. No. 20. New York: EC Comics, 1950.

Na revista havia um editorial da A.C.M.P. na primeira página contendo informações sobre a associação, seus membros e o selo de aprovação. Segundo o editorial, a A.C.M.P não acreditava em censura, mas sim em autorregulação e assegurava que somente as melhores revistas carregavam o selo da associação. O trecho abaixo retirado do editorial evidencia a intenção de apaziguar críticas e acalmar possíveis temores de pais preocupados com a ligação de revistas em quadrinhos com efeitos nocivos nas crianças.

A associação está constantemente trabalhando para oferecer a você melhor entretenimento e mais informações sobre o mundo em que vivemos. Ela trabalha com Associações de Pais e Mestres, grupos educacionais, organizações de bem-estar, clubes femininos, organizações religiosas de todas as religiões e outros interessados no *American Way of Life*. Mostre este anúncio para seus pais para que eles também entendam o que os melhores editores de revistas em quadrinhos estão fazendo para elevar os padrões²⁶² (ACMP apud TALES FROM THE CRYPT, 1950, tradução minha).

A associação declara estar trabalhando justamente com os setores mais sensíveis quando o assunto eram revistas em quadrinhos, e os principais responsáveis pelas críticas: pais, professores,

²⁶² No original: The association is constantly working to give you better entertainment and more information about the world we live in. It works with Parent-Teacher Associations, educational groups, welfare organizations, women's clubs, religious organizations of every faith and others interested in the American Way of Life. Show this advertisement to your parents so they too will understand what the better comic magazine publishers are doing to raise standards.

organizações religiosas etc. Ao se colocarem ao lado do interesse do *American Way of Life*, a ACMP deseja comunicar que ela não endossava revistas “subversivas” e assumia, dessa forma, uma postura conservadora. O clima político do início da Guerra Fria não era muito tolerante com qualquer coisa que desviasse o mínimo que fosse do *American Way*, ou da ideologia hegemônica, porque qualquer desvio poderia ser tratado como uma ameaça à segurança nacional. E vender material de leitura questionável às crianças certamente não era bem-visto, por isso o editorial convida as crianças a mostrarem o anúncio para seus pais²⁶³. Uma das características que causaram um mal-estar quanto aos quadrinhos, para autores como Hajdu (2008) e Nyberg (1998) era a distância dos pais do material de leitura dos filhos, os quais haviam perdido o poder de mediação do entretenimento infantil. Ao proceder assim, convidando os pais a darem uma olhada na revista e no anúncio, ciente dessa questão geracional mencionada, a ACMP convocava os pais a novamente fazerem parte da escolha de entretenimento de seus filhos.

²⁶³ O editorial evidencia também, apesar de qualquer declaração da indústria em contrário, que os editores sabiam estarem vendendo revistas principalmente para crianças.

Figura 9 - Anúncio da A.C.M.P

Look For This Seal...



ON EVERY COMIC MAGAZINE YOU BUY!

This seal is used by the Association of Comics Magazine Publishers, which believes in decency and good taste. The Association has been joined by leading magazine distributors, wholesalers, printers and engravers serving the industry. The Association does not believe in censorship . . . it believes in self-regulation. If you want the best comic magazines, always look for the Association seal on the front cover. It is your guarantee of quality and entertainment.

ONLY THE BEST COMICS CARRY THE SEAL

The Association has adopted a code of ethics to assure good taste and high editorial standards. Only comic magazines that meet the code requirements are permitted to use the special "Code-Seal". This magazine is a "Code-Seal" magazine. There are many others.

THIS SEAL Means QUALITY

The Association is constantly working to give you better entertainment and more information about the world we live in. It works with Parent-Teacher Associations, educational groups, welfare organizations, women's clubs, religious organizations of every faith and others interested in the American way of life.

Show this advertisement to your parents so they too will understand what the better comic magazine publishers are doing to raise standards.

If there should be discussion about comic magazines in your community, ask those interested to write for information to . . .

HENRY E. SCHULTZ, Executive Director
Association of Comics Magazine Publishers
 205 East 42nd Street, New York 17, New York

BOARD OF DIRECTORS
Association of Comics Magazine Publishers
 PRESIDENT
 LEVERETT S. GLEASON
President, Lev Gleason Publications, Inc.
 TREASURER
 HAROLD A. MOORE
Famous Funnies, Inc.
 SECRETARY
 RAE HERMAN
Orbit Publications, Inc.
 WILLIAM GAINES
Educational Comics
 IRVING S. MANHEIMER
Publishers Distributing Corp.
 FRANK ARMER
Leader News Co.
 EXECUTIVE DIRECTOR
 HENRY E. SCHULTZ

The following is a complete list of titles, all of which bear the Code-Seal of The Association of Comics Magazine Publishers

- TALES FROM THE CRYPT
- THE HAUNT OF FEAR
- THE VAULT OF HORROR
- WEIRD SCIENCE
- WEIRD FANTASY
- MODERN LOVE

Tales from the Crypt, Oct.-Nov., 1950—Vol. 1, No. 20 (formerly Crypt of Terror). Published Bi-Monthly by I. C. Publishing Co., Inc., at 225 Lafayette St., New York 12, N. Y. William M. Gaines, Editor. Albert B. Feldstein, Associate Editor. Reentered as second class matter January 17, 1950, at the Post Office at New York, N. Y., under the act of March 3, 1879. One year subscription in the U. S. 60c plus 15c for packing and mailing—total 75c—elsewhere \$1.50. Entire contents copyrighted 1950 by I. C. Publishing Co., Inc. Printed in U. S. A.

Fonte: Tales From the Crypt, oct-nov, 1950, Vol.1, No 20. EC Comics.

Apesar de um forte entusiasmo e apoio inicial, a ACMP e seu código se provaram um fracasso em decorrência da falta de adesão da indústria. Quando foi fundada em Julho de 1948, a ACMP contava com doze editores²⁶⁴ de um total de trinta e quatro (HAJDU,2008), e ao falhar em cooptar uma parte maior dos produtores de quadrinhos, a associação se mostrou bastante frágil e

²⁶⁴ Os doze membros eram: *Ace, Avon, Consolidated Magazines, Famous Funnies (Eastern Color), Lev Gleason, Golden Willow, Hillman, McCombs, Orbit, Parents Magazine Institute, Premium Service, and Superior* (GABILLIET, 2010).

com uma influência bastante limitada. Se uma editora não desejasse entrar ou seguir os parâmetros estipulados pela ACMP nada aconteceria com ela. Entre as editoras que não entraram para a associação estavam inclusos produtores de algumas das revistas de crime mais violentas²⁶⁵, e as maiores e mais importantes editoras, como *DC*, *Marvel*²⁶⁶ e *Dell* (HAJDU, 2008; GABILLIET, 2010).

Logo após a formação da ACMP membros começaram a abandonar a associação. Alguns o fizeram porque não queriam ser associados com editores de “quadrinhos inferiores” ou que poderiam ser entendidos como alvos fáceis para as críticas como Lev Gleason, que publicava “*Crime Does Not Pay*”, uma revista bastante estigmatizada. Como foi o caso da *Dell*, em um exemplo de como a desunião da indústria contribuiu para o fracasso do código de 1948, e forneceu as bases para o de 1954 que destruiria uma parte importante da indústria e ajudaria a moldar o restante. Para a *Dell*, não era interessante se associar à ACMP e se colocar ao lado de editoras controversas de revistas de crime e horror. Ela não publicava nenhum desses gêneros e mesmo os seus anúncios eram inócuos, pois ela só aceitava publicidade de comida. Portanto, a editora não desejava servir de “escudo moral” para os quadrinhos de crime (GABILLIET, 2010). Não nos esqueçamos que as editoras de quadrinhos eram uma indústria em disputa por mercado consumidor, ela não era coesa e funcionava na lógica capitalista da concorrência voraz. As editoras brigavam pelos centavos das crianças, e eram muito comuns cópias descaradas de revistas de sucesso. Nesse contexto algumas editoras poderiam ver como vantajoso que alguma concorrente saísse do mercado, era o que diretor executivo da ACMP Henry Schultz chamou de “guerra interna na indústria²⁶⁷” (SCHULTZ apud NYBERG, 1998, p.35).

Ainda entre as razões que levaram ao esvaziamento da iniciativa estavam objeções ao código da ACMP. Muitas editoras tinham seus próprios códigos internos e não viam a necessidade de entrar em uma associação como essa. Alguns saíram pelo tempo e dinheiro gastos em um processo de revisão, o que em tese poderia atrasar lançamentos. Mas isso nunca aconteceu, e os efeitos nunca foram efetivamente sentidos de qualquer maneira. O processo de revisão logo foi abandonado e se tornou letra morta, o selo de aprovação nas capas se converteu basicamente em maquiagem para aplacar críticas, uma vez que os conteúdos passaram intocados por qualquer revisão. A primeira tentativa de arrefecer os ânimos em torno dos quadrinhos, e apagar o fogo,

²⁶⁵ Como *Harvey e Fox*.

²⁶⁶ Ao colocar *Marvel* no corpo do texto me refiro às empresas *Timely Comics* (1939) e *Atlas Comics* (1951) que se tornaram nos anos 1960 a *Marvel Comics*.

²⁶⁷ No original *internecine warfare in the industry*.

agora bastante literal que começa a tomar conta da indústria já nasceu fadada ao fracasso. Devido em grande parte ao posicionamento dos próprios gigantes da indústria que não enxergaram - ou se importaram - nela uma forma de defender a liberdade artística dos quadrinhos, que então vicejava. O caso da ACMP demonstra ainda o quão dividida estava a indústria e a ausência de preocupação daqueles cujo discurso era inofensivo e não incomodava. A defesa dos quadrinhos enquanto forma de arte, ficou a cargo daqueles cuja ousadia das histórias incomodava, nesse caso principalmente a EC e seu presidente Bill Gaines.

3.4.4 A chamada para legislar a “maconha da maternidade”.

A primeira emenda da constituição dos Estados Unidos assegura a liberdade de expressão e de imprensa e, por extensão, a liberdade de indivíduos de obterem e consumirem produtos culturais cujo conteúdo possa estar em desacordo com a moralidade dominante (GABILLIET, 2010, p.247). A liberdade para isso era parte da imagem que os estadunidenses criaram para si, em contraposição aos comunistas que a propaganda da Guerra Fria afirmava pregarem qualquer coisa que não a liberdade. Eram os comunistas e fascistas que censuravam obras. Queimar livros era prática de regimes totalitários. Porém, essas coisas estavam acontecendo ali, bem no quintal da maior potência do mundo, que havia saído como a grande vencedora da Segunda Guerra Mundial e nos seus chamados anos de ouro.

Era necessário, portanto, uma justificativa para coibir o conteúdo das revistas e para que elas pudessem ser queimadas sem ônus para a consciência. Colou-se neles a noção de que os quadrinhos eram intelectualmente degradantes, moralmente desviantes e causadores de delinquência. A delinquência na época era associada a distúrbios psicológicos e patologias, a criança que agisse desse modo estaria de certa forma “doente” era nesse tom que os especialistas falavam do problema, e assim a ideia foi transmitida pela imprensa. Não era que as crianças fossem inerentemente delinquentes como os personagens dos quadrinhos de crime, mas que estavam se *tornando*²⁶⁸ delinquentes. E a razão disso para esses especialistas não eram causas sociais ou políticas estruturais complexas. A causa da delinquência era essencialmente monocausal, os culpados eram os quadrinhos que as crianças não paravam de ler. Eles eram como uma doença que atingia a todas as crianças e principalmente aquelas mais sensíveis e fragilizadas, revistas em quadrinhos eram como uma droga.

²⁶⁸ Destaque meu.

Em março de 1948 o influente crítico John Mason Brown declarou que a maioria dos quadrinhos, tal como ele os via eram a “maconha da maternidade” e causavam subdesenvolvimento²⁶⁹ (BROWN, 1948). Na mesma linha argumentativa Marya Mannes, escritora e crítica, escreveu um artigo em 1947 chamado “*Junior Has a Craving*” [Junior Tem Uma Fissura] no qual também associa quadrinhos a drogas, e a ânsia das crianças por esse tipo de leitura à fissura causada pela dependência em substâncias. Como Mannes escreveu:

Os quadrinhos em sua forma atual são a ausência de pensamento. Eles são, de fato, o maior narcótico intelectual do mercado (...) cada hora gasta na leitura de quadrinhos é uma hora em que todo crescimento interior é interrompido²⁷⁰ (MANNES, 1947, tradução minha).

Foi, portanto, a associação das revistas com doenças psicológicas, subdesenvolvimento intelectual, desvios de comportamento violento e delinquente, entre muitos outros alegados malefícios, que permitiu que se passasse por cima da primeira emenda²⁷¹ e que grupos e associações começassem a fazer pressão para que o Estado legislasse sobre os quadrinhos²⁷². Wertham (1948) já havia antecipado a crítica de violação da primeira emenda que sua teoria geraria.

Os editores vão levantar um bramido sobre a liberdade de expressão e de imprensa (...) Bobagem. Não estamos lidando com os direitos e privilégios dos adultos de ler e escrever como quiserem. *Estamos lidando com a saúde mental de uma geração* - cujos cuidados deixamos por muito tempo nas mãos de pessoas sem escrúpulos cujo único interesse é a ganância e o ganho financeiro²⁷³ (WERTHAM apud CRIST, p.97, tradução minha, destaque meu).

²⁶⁹ A associação de Brown de quadrinhos com drogas ficou bastante popular. No artigo em que está contida a afirmação “*The Case Against Comics*” (1948) ele pega muito mais pesado com as revistas, chegando a passionalidade alguém poderia argumentar. Por exemplo: “The comic books however, as they are nowadays perpetually on tap, seem to me to be, not only trash, but the lowest, most despicable, and most harmful form of trash. As a rule, their word selection is as wretched as their drawing, or the paper on which they are printed. They are designed for readers who are too lazy to read, and increase both their unwillingness and inability to do so”. (BROWN, 1948, p. 31). Brown, John M. (writer); Capp, Al (writer). *The Case Against Comics*. *The Saturday Review*, 20 March 1948. Disponível em: < <https://crisisofinnocence.library.ryerson.ca/items/show/477> >. Acesso em 17 de out de 2022.

²⁷⁰ No original: Comic books in their present form are the absence of thought. They are, in fact, the greatest intellectual narcotic on the market (...) every hour spent in reading comics is an hour in which all inner growth is stopped.

²⁷¹ Gabilliet (2010) ainda cita como razão para isso uma fascinação da imprensa com Wertham.

²⁷² Grupos que pediram por legislação: *The American Legion* um grupo de veteranos de guerra, prefeitos, procuradores distritais, professores, bibliotecários, grupos de pais e mulheres, advogados, associações de pais e mestres, grupos religiosos etc.

²⁷³ No original: The publishers will raise a howl about freedom of speech and of press (...) Nonsense. We are not dealing with the rights and privileges of adults to read and write as they choose. We are dealing with the mental health of a generation - the care of which we have left too long in the hands of unscrupulous persons whose only interest is greed and financial gain

Alguns eventos isolados, mas altamente explorados e extrapolados pela imprensa deram credibilidade para a teoria de Wertham e fortaleceram as pressões por legislação. Em 1947, por exemplo, um menino de doze anos em Pittsburgh, acidentalmente se enforcou e o inquérito policial concluiu que o acidente ocorreu ao menino tentar imitar uma cena de história em quadrinhos encontrada aberta perto do corpo²⁷⁴. No ano seguinte três meninos variando de 6 a 8 anos de idade, quase enforcaram um outro de sete anos enquanto supostamente tentavam encenar a cena de uma história em quadrinhos²⁷⁵, embora as crianças nunca tenham dito que estavam imitando alguma história.

A responsabilidade passou a ser imputada automaticamente aos quadrinhos por certos atos violentos praticados por crianças. Como no caso do menino de seis anos que matou o irmão com um tiro por conta de uma discussão envolvendo um quadrinho. O irmão mais velho de dez anos decidiu trocar com um vizinho uma revista em quadrinhos, o irmão mais novo ainda não havia lido a revista e protestou, causando uma discussão. A noite quando o irmão mais velho estava dormindo, o mais novo pegou a arma do pai, carregou-a e atirou na cabeça do irmão que dormia. As manchetes foram “*Boy Shoots Brother to Death in Fight Over Comic Book*” [Menino mata irmão a tiros em briga por causa de quadrinhos], e o caso foi usado para corroborar a teoria da ligação entre quadrinhos e violência (HAJDU, 2008). Essa era uma explicação muito mais fácil do que questionar a negligência parental de deixar uma espingarda e munição ao alcance de uma criança de seis anos²⁷⁶. Como David Hajdu descreve a situação das revistas naquele momento, “a noção de que os quadrinhos promoviam criminalidade estava se tornando tão arraigada que o processo probatório se inverteu. Atos de delinquência juvenil estavam se tornando prova de consumo de quadrinhos²⁷⁷” (HAJDU, 2008, p. 110, tradução minha).

Eventos como os mencionados eram, portanto, casos isolados cuja dimensão foi extrapolada de forma a corroborar as teorias de Wertham e tornar a questão, uma de saúde pública.

²⁷⁴ A manchete do The New York Times dia 15 de setembro de 1947 cobrindo o caso foi “*COMICS' BLAMED IN DEATH; Boy Hanged Himself Re-enacting Book's Scene, Mother Believes*”. Disponível em : < <https://www.nytimes.com/1947/09/15/archives/comics-blamed-in-death-boy-hanged-himself-reenacting-books-scene.html>> . De forma semelhante, em 1941 um menino quebrou o pescoço supostamente tentando imitar uma revista em quadrinhos. O evento foi noticiado no *Connellsville Daily Courier* como “*Boy Imitates Comic Book Character; Breaks Neck.*” *Connellsville Daily Courier*, 3 September 1941. < <https://crisisofinnocence.library.rverson.ca/items/show/221>> . Acesso em 17 de out de 2022.

²⁷⁵ *COMIC BOOK INSPIRES BOYS' TORTURE OF PAL*. New York Times, August 19, 1948. < <https://www.nytimes.com/1948/08/19/archives/comic-book-inspires-boys-torture-of-pal.html>> . Acesso em 17 de out de 2022.

²⁷⁶ Para não dizer que ao vincular o ato aos quadrinhos se contorna completamente a discussão sobre controle de armas de fogo que é realmente o problema em questão.

²⁷⁷ No original: The notion that comics instilled lawlessness was becoming so ingrained that the evidential process reversed. Acts of juvenile delinquency were becoming proof of comic book consumption.

Em abril de 1948 o comissário de polícia de Detroit já havia apreendido todos os quadrinhos a venda na cidade por conterem “ensinamentos comunistas, sexo e discriminação racial” (HAJDU, 2008; GABILLIET, 2010). Iniciativas locais de banir os quadrinhos começaram de forma mais incisiva em maio de 1948, tanto de forma informal - nas fogueiras e organização de boicotes - quanto legais com envolvimento de instituições estatais. Alguns títulos foram banidos em algumas cidades²⁷⁸ e em Los Angeles todos os quadrinhos contendo cenas de violência como assassinato, roubo, estupro e assim por diante, tiveram a venda proibida para menores de dezoito anos sob a pena de multa de 500 dólares ou até seis meses de prisão²⁷⁹.

Seguindo o mesmo caminho, e demonstrando como o sentimento negativo contra as revistas havia se alastrado, 50 cidades implantaram medidas semelhantes, muitas por meio de legislação. Em um dos momentos mais drásticos, o poder legislativo do Estado de Nova York votou a criação de um *Comitê Legislativo Conjunto para Estudar a Publicação de Quadrinhos*²⁸⁰.

O comitê, presidido pelo deputado James A. Fitzpatrick nos dá uma ideia de como o movimento contra os quadrinhos estava rumando para a legislação estatal, algo que a indústria queria evitar a todo custo. Em 1954 o comitê publicou um relatório de suas atividades, no qual eles elencaram dez descobertas feitas em 1951 a partir das investigações do comitê. Entre as que mais nos importam estão:

5. “Quadrinhos” que retratam crime, brutalidade, horror e que produzem ódio racial prejudicam o desenvolvimento ético das crianças, descrevem como fazer armas e como cometer crimes têm grande circulação entre as crianças.
6. A leitura de “quadrinhos” criminais estimula atitudes sádicas e masoquistas, interfere no desenvolvimento normal dos hábitos sexuais das crianças e produz tendências sexuais anormais nos adolescentes.
7. Os “quadrinhos” de crime são um fator que contribui para a delinquência juvenil²⁸¹. (FITZPATRICK, p.11 1954, tradução minha)

²⁷⁸ Como em Indianápolis, Chicago e Hillsdale (GABILLIET, 2010, p.250).

²⁷⁹ Evento noticiado pelo New York Times. “Unfunny Comic Books Barred in Los Angeles,” New York Times, September 23, 1948” <https://www.nytimes.com/1948/09/23/archives/unfunny-comic-books-barred-in-los-angeles.html> >. O decreto foi revogado no ano seguinte por ser inconstitucional.

²⁸⁰ Em inglês : *Joint Legislative Committee to Study the Publication of Comics*”. “State Bill to Curb Comic Books Filed,” New York Times, January 14, 1949 < <https://www.nytimes.com/1949/01/14/archives/state-bill-to-curb-comic-books-filed-feinberg-proposes-distribution.html> >. Prevê que a distribuição e venda de revistas em quadrinhos fosse regulada pelo Departamento Estadual de Educação.

²⁸¹ No original: 5. “Comics” which depict crime, brutality, horror and which produce race hatred impair the ethical development of children, describe how to make weapons, and how to commit crimes have a wide circulation among children. 6. The reading of crime “comics” stimulate sadistic and masochist attitudes and interfere with the normal development of sexual habits in children and produce abnormal sexual tendencies in adolescents. 7. Crime “comics” are a contributing factor leading to juvenile delinquency.

As alegadas descobertas do comitê não eram inéditas, eram ecos dos argumentos defendidos desde 1948 por Wertham, o qual é citado no documento. A partir delas eles concluíram que as “provas apresentadas tornam imperativa alguma ação do Estado para proteger suas crianças”. E a posição do comitê era endossada por pessoas poderosas, como o diretor do FBI J. Edgar Hoover o qual tem uma declaração citada do relatório:

(...) Livros sobre crime, histórias em quadrinhos e outras histórias repletas de atividade criminosa e apresentadas de forma a glorificar o crime e o criminoso pode ser perigoso, principalmente nas mãos de uma criança instável. Uma história em quadrinhos lúgubre e macabra; que coloca o criminoso em uma posição única de torná-lo um herói; o que torna a ilegalidade atraente; que representa a vida de um criminoso como excitante e glamourosa pode influenciar o menino ou menina suscetível que já possui tendências antissociais definidas. Enquanto as histórias em quadrinhos, que não são realistas, na medida em que tendem a produzir imagens fantásticas de violência, brutalidade e tortura, podem não ter efeito sobre o menino ou a menina emocionalmente equilibradas, ainda assim, podem servir de trampolim para a criança instável cometer atos criminosos”. (HOOVER apud FITZPATRICK, p.12, 1954, tradução minha)

O frenesi pedindo por legislação começou a arrefecer no final de 1949 devido aos decretos que ele promoveu. Mas levou alguns dos editores mais cautelosos a mudarem os títulos de suas revistas, como abandonando a palavra tabu Crime, ou migrar para gêneros menos polêmicos como ficção científica e romance.

4 *EC COMICS: SHOCK SUSPENSTORIES E CRÍTICA SOCIAL.*

O horror não foi um problema nos quadrinhos dos anos 1940. Como descrito no capítulo anterior o problema estava principalmente nos quadrinhos de crime, cujo expoente era a revista *Crime Does Not Pay*. O horror apenas começa a tomar relevância a partir de 1950, (o auge do gênero foi de 1950 a 1955) e a *EC Comics* teve um papel importante em sua popularização.

A *EC comics* foi fundada em 1944 por Max Gaines²⁸², pai de William Gaines, que viria a herdar a empresa em 1947 após a morte do pai. Ironicamente em seu início a editora que viria a se tornar a mais polêmica dos anos 1950, tinha a intenção de produzir revistas educativas, de onde vem a sigla do nome. Inicialmente EC significava *Educational Comics* [Quadrinhos educativos], e a ideia de Gaines pai era produzir revistas em quadrinhos com adaptações da bíblia, de eventos históricos e sobre ciência para vendê-las para igrejas e escolas²⁸³. Porém, essas revistas educacionais não faziam dinheiro nenhum, e William Gaines herdou junto com a empresa do pai uma dívida de cem mil dólares.

Na década de 1940 a indústria dos quadrinhos funcionava na lógica do “copiar o que dava certo”. Quando uma revista se provava ser um sucesso comercial, precipitava várias imitações, como foi o caso do “*Superman*”, “*Young Romance*”, e “*Crime Does Not Pay*” respectivamente nos gêneros de super-heróis, romance e crime. E Como em 1947 a popularidade estava nas revistas de crime, e em consequência o dinheiro, a EC descontinuou sua linha educacional, mudou seu nome para *Entertaining Comics* [Quadrinhos divertidos], e começou a publicar revistas genéricas de crime, e outros temas populares no momento, como romance e fãroestes. Essas publicações tiveram pouco impacto, mas se mostraram mais lucrativas que o negócio de revistas educativas.

O início do legado da EC comics como uma das mais famosas editoras dos anos 1950, e peça central na controvérsia dos quadrinhos do pós-guerra ocorreu em 1949 quando os títulos de crime da editora, (as cópias genéricas de *Crime Does Not Pay*) “*War Against crime*” e “*Crime Patrol*” testaram publicar algumas histórias de horror e foram um sucesso (GABILLIET, 2010). Ao contrário dos demais gêneros discutidos até agora, o horror estava sub-representado naquele

²⁸² Max Gaines esteve envolvido com a indústria dos quadrinhos desde o seu surgimento na década de 1930. Ele participou da edição da revista *Famous Funnies* em 1933, uma republicação de tirinhas anteriormente publicadas em jornais em forma de revista, designada por alguns como a primeira revista em quadrinhos (WALTON, 2019).

²⁸³ Como “*Picture Stories from American History*” e “*Picture Stories from The Bible*”.

momento. Enquanto os leitores podiam escolher entre dezenas de títulos de crime, romance ou ficção-científica, só havia um título recorrente relevante de horror, “*Adventures into the Unknown*²⁸⁴”(1948-1967).

Então veio a ideia de ao invés de continuar a copiar outras editoras, a *EC* criasse a sua própria tendência, identidade e estilo tendo como base o horror. Bill Gaines e o artista e editor Al Feldstein, juntos remodelaram a empresa e criaram uma linha de horror e crime diferenciada para a *EC Comics*, que logo ficaria sendo reconhecida como o estilo único da *EC*. Feldstein foi um dos primeiros profissionais contratados por Gaines quando ele assumiu a empresa após a morte do pai, e veio a se tornar para ela tão importante quanto o próprio dono. Ele atuou na *EC* como artista, escritor e editor chefe. Nas palavras de Feldstein:

Eu estava pensando como nós poderíamos sair desse padrão terrível prevalente na indústria dos quadrinhos de imitar revistas de sucesso (...) eu queria tentar outras coisas e fazer o que não havia sido feito antes, porque eu pensei que essa era a rota para o sucesso - porque nós deveríamos estar copiando outras pessoas? Por que não deveriam ser nós os copiados? Mas eu nunca havia pensado no horror até aquele ponto. Então eu disse para o Bill, ‘É isso que nós devemos fazer - nós dois adoramos a coisa, e ninguém mais está fazendo’”²⁸⁵ (FELDSTEIN apud HAJDU, p.141-142, tradução minha).

Foi a busca por lucro em um mercado altamente competitivo que produziu os quadrinhos mais socialmente críticos e “subversivos” dos anos 1950. A ideia aventada por Feldstein, foi anunciada pela empresa como “*The New Trend*” [Uma Nova Tendência] e foi de fato um sucesso, e a *EC* começou finalmente a fazer dinheiro e chamar a atenção para si.

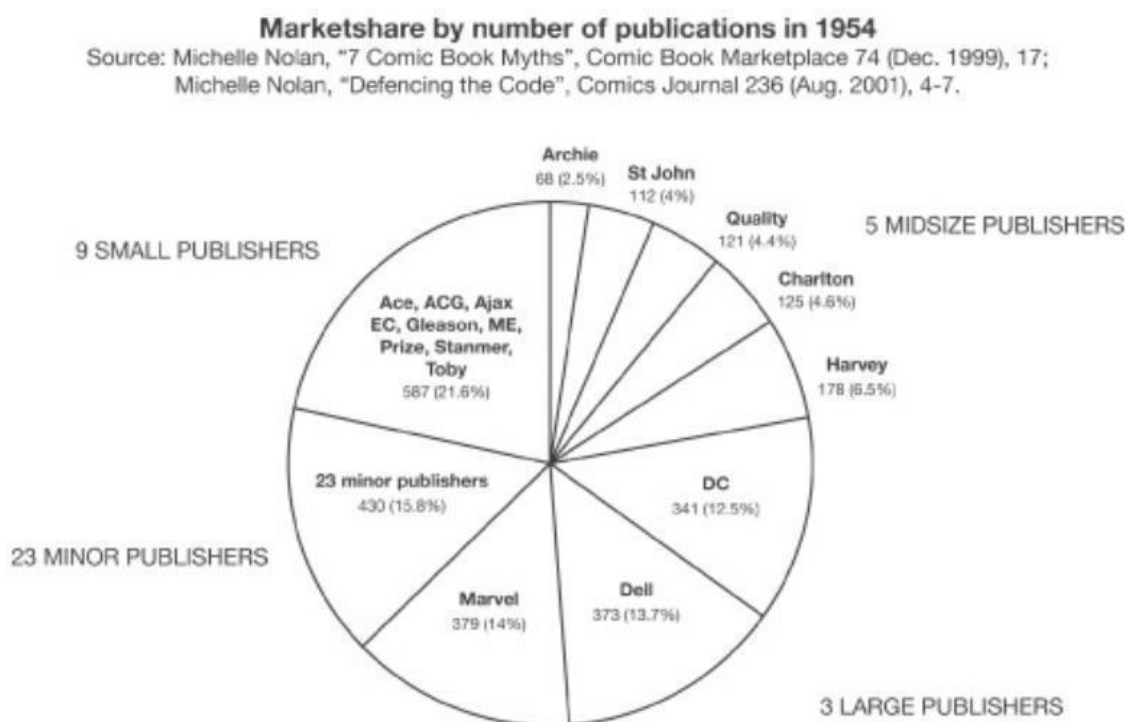
Em 1954 quando ocorreram as audiências do senado para investigar a possível relação dos quadrinhos com a delinquência juvenil, a *EC* se tornou o principal bode expiatório do processo. De forma que ela foi a editora que ficou mais intimamente associada a esse processo do que qualquer outra, e foi uma das mais afetadas. Ela teve que descontinuar toda a sua linha de quadrinhos após a implementação do código porque muitas de suas diretrizes foram feitas com o objetivo de atingir diretamente os periódicos da editora.

²⁸⁴ Publicada pela *American Comics Group* (ACG) foi a primeira série antológica contínua de horror. O horror já havia aparecido nos quadrinhos antes, mas de formas diferentes, com histórias avulsas em revistas de outros gêneros, principalmente adaptando obras literárias. Sobre quadrinhos de horror ver: SCHOELL, 2014; WANTON, 2019.

²⁸⁵ No original: I was thinking about how we could get out of this terrible pattern prevalent in the comic-book industry of imitating successful magazines (...) I wanted to try other things and do other things that had never been done before, because I thought that was the route to success - why should we be copying other people? Why shouldn't we be the ones they are copying? But I never had thought of horror until that point so I said to bill, ‘thats what we should do- we both love the stuff, and nobody else is doing it’.

Com frequência a EC é identificada com a segunda fase das campanhas anti-quadrinhos (1950-1954) e com os anos 1950. A impressão que isso pode causar é que ela dominava o mercado e que as bancas estavam repletas de suas publicações. É importante ressaltar, porém, que a *EC* nunca, nem de longe, dominou o mercado de quadrinhos. Ela efetivamente apresentou um crescimento meteórico e uma fama desproporcional para seu tamanho a partir de 1950, quando redirecionou suas revistas para o horror, mas ela nunca chegou a rivalizar com as grandes editoras do momento. Veja por exemplo a relação de tamanho da EC com outras editoras no gráfico abaixo [Fig. 10].

Figura 10 - Fatia de mercado das editoras de quadrinhos por número de revistas publicadas no ano de 1954, a *EC* consta como uma editora pequena



Fonte: GABILLIET, 2010, p.69.

O gráfico é uma representação da fatia de mercado abarcada pelas principais editoras. Ele é construído a partir do número total de publicações das editoras no ano de 1954, os números são

referentes à lançamentos, não à tiragem destes lançamentos. As grandes editoras eram a *Marvel* (379 lançamentos), *Dell* (373 lançamentos), e a *DC* (341 lançamentos), abarcando um total de 40,4% de todos os lançamentos. A *EC* por sua vez era considerada uma editora pequena, junto com outras editoras de tamanho semelhante como a *ACG*, *ACE Ajax*, *Gleason*, *Magazine Enterprises*, *Prize*, *Stanmer* e *Toby*, seus lançamentos combinados em 1954 foram de 587 revistas o que significa um total combinado de 21,6% do mercado, dividido por todas as 8 editoras mencionadas. A *EC* lançou entre todo o período de 1950 a 1954, apenas 263 revistas de um total de 13668 revistas em quadrinhos lançadas nesse período, menos de 2% do total, e em tiragens menores do que as das grandes editoras (GABILLIET, 2010).

Para colocar em perspectiva, todos os dez títulos que a editora publicava, tinham uma tiragem total mensal de cerca de 2 a 2,5 milhões de cópias, das quais Gaines oferecia uma garantia de venda para anunciantes de 1,5 milhão dessas cópias. Os quadrinhos de crime/horror e ficção científica, ambos bimestrais, tinham uma tiragem de cerca de 225 mil para os de ficção científica, que vendiam menos, e 400 mil para os de horror, o carro chefe da empresa. Agora, compare com a *Dell*, uma das grandes, que no mesmo período oferecia 90 títulos diferentes, que vendiam uma média de 800 mil cópias por número. Das 25 revistas mais vendidas do período, onze eram da *Dell*, as quais vendiam de 950 mil a 2 milhões de cópias por número. A revista com maior audiência de todas era *Walt Disney's Comics and Stories*²⁸⁶, cujo número 156 teve uma tiragem de três milhões de cópias, quase o dobro de toda a circulação mensal da *EC* (GABILLIET, 2010; UNITED STATES SENATE, 1954). Portanto, a dimensão que a *EC Comics* tomou no debate sobre quadrinhos na primeira metade dos anos 1950 é desproporcional, assim como a projeção dos supostos perigos do comunismo e da delinquência juvenil contemporâneos ao furor dos quadrinhos no pós-guerra:

E, no entanto, os historiadores dos quadrinhos estadunidenses tradicionalmente apresentam 1950-1954 como a era da *EC*. Nunca uma editora esteve tão intimamente associada a um período (com exceção da *Marvel* e do renascimento dos super-heróis no início dos anos 1960). A empresa de Gaines promoveu vários gêneros que se provaram um sucesso e foram posteriormente copiados por outras editoras. Mas os próprios títulos da *EC* nunca sobrecarregaram as bancas. Embora seja verdade que os quadrinhos da *EC* se destacaram de seus concorrentes por suas qualidades gráficas e (às vezes) literárias, eles nunca ameaçaram a dominação comercial esmagadora do [gênero] *Funny Animals*²⁸⁷ e quadrinhos adolescentes. William Gaines e a *EC* foram simplesmente metonímicos de seu tempo: foram erroneamente apontados como protagonistas do processo que levou um segmento da indústria à

²⁸⁶ Publicada pela *Dell* de 1940 a 1962.

²⁸⁷ Como revistas do Pato Donald ou Mickey, por exemplo.

ruína aos olhos do público estadunidense²⁸⁸ (GABILLIET, 2010, p.64, tradução minha).

Por que a *EC Comics* foi escolhida como bode expiatório do processo que encerrou o furor dos quadrinhos no pós-guerra, se ela era uma editora pequena, com poucos títulos e tiragens bem modestas? A resposta a essa pergunta, e o desdobramento desse processo nas audiências do senado que levaram a implementação do *Comic Code* é o assunto deste capítulo. A seguir apresentarei a nova tendência criada pela *EC*, a “*New Trend*” analisando suas principais características; após analisarei a revista “*Shock SuspenStories*” a maior representante dentre os títulos da editora do que ficou conhecido como “histórias de crítica social”, “histórias socialmente relevantes”, ou como os próprios editores chamavam “*Preachies*”. Argumento que o problema nunca foi a violência, embora ela existisse, mas os contornos subversivos da *EC Comics* e seus comentários críticos da sociedade estadunidense que a colocaram na linha de fogo do fenômeno social em questão analisado neste estudo. A *EC*, e *Shock SuspenStories* são exemplos dos efeitos da economia política na produção artística de um país, das disputas políticas promovidas na arte através de debates sobre a mídia, seus limites, e entretenimento infantil. E sobre como a democracia burguesa pode ser autoritária na defesa de seus interesses e na manutenção do estado de coisas.

4.1 A NOVA TENDÊNCIA [*THE NEW TREND*].

O sucesso da *EC* e a entrada dela na controvérsia veio com a reformulação da empresa e o lançamento de sua linha de horror em 1950. A partir deste ano sua especialização em horror e gêneros correlatos foi anunciada como “*A New Trend*” [Uma Nova Tendência]. Idealizada por Bill Gaines e Al Feldstein, tendo como inspiração antigos programas de rádio de horror como *Lights Out*²⁸⁹, elas eram revistas antológicas, sem personagens recorrentes a não ser pelos *hosts*, os

²⁸⁸ And yet histories of American comic books have traditionally presented 1950–1954 as the age of EC. Never has a publisher been so closely associated with a period (with the exception of Marvel and the renaissance of superheroes at the start of the 1960s). Gaines’s company did promote several genres that proved successful and were subsequently picked up by other publishers. But the EC titles themselves never overwhelmed newsstands. While it is true that EC comic books did stand out from their competitors’ output by their graphic and (at times) literary qualities, they never threatened the crushing commercial domination of funny animals and teen comics. William Gaines and EC were simply metonymic of their times: they have been wrongfully cast as the protagonists of the process that brought a segment of the industry to their downfall in the eyes of the American public.²⁶

²⁸⁹ Programa de rádio com a temática do horror e sobrenatural que foi ao ar entre 1934 e 1947.

apresentadores das histórias, personagens que se dirigiam aos leitores, conversavam com eles, faziam piadas, com frequência narravam as histórias e eram espécies de “mascotes” das revistas²⁹⁰.

A transição do esquema anterior da editora, de copiar o que dava certo para criar a sua própria tendência, seguiu a lógica empresarial de validação²⁹¹ do produto antes de seu efetivo lançamento. A empresa foi testando inserir histórias de horror em seus títulos de crime em 1949 e a boa aceitação delas manifestada por ligeira melhora da circulação das revistas (HAJDU, 2008) encorajou a editora a mudar os títulos, e entrar totalmente no horror em 1950.

A mudança de foco da editora não foi uma evidência de visão singular de mercado por parte da *EC*. Em 1949 já havia uma tendência da indústria a explorar o gênero de horror, de forma que ao final de 1952 (em parte também devido ao sucesso da *EC*), quase um terço da indústria tinha algum elemento de horror e mais de uma dúzia de editoras estavam produzindo cerca de 150 títulos. A *Timely*, uma das grandes editoras, por exemplo, tinha 25 títulos de horror (mais do que o dobro de toda a operação da *EC*) (HAJDU, 2008).

O diferencial da editora, entretanto, estava em sua ousadia, inovações estilísticas, e no quão a sério eles levavam o roteiro e arte de suas revistas, procurando certo grau de excelência que não era a norma²⁹². Ao mesmo tempo, a editora não se assumia como escrevendo para crianças, segundo ela “escrevia para seus leitores”, não se furtando de tratar de temas convencionalmente adultos. Como Feldstein declarou em entrevistas, eles estavam escrevendo para pessoas do seu próprio nível de leitura, não se preocupavam em não tocar em determinados temas por ser muito chocante ou possivelmente inapropriado para uma criança (WRIGHT, 2001; HAJDU, 2008). O que causa um contraste com outras revistas do período com um direcionamento mais claramente infante-juvenil.

A *EC* parecia desafiar a noção de que quadrinhos eram entretenimento *light* para crianças. Quando começou sua *New Trend*, a *EC* não estava preocupada em atingir os padrões estabelecidos pela ACMP (embora carregasse seu selo nas capas das revistas), mesmo após todas as críticas, legislações e queimas públicas de quadrinhos dos anos anteriores. Em uma leitura equivocada a *EC* acreditou que sua nova linha não iria piorar a opinião que as pessoas já tinham sobre quadrinhos porque eles não estavam fazendo “quadrinhos de crime”, mas de horror. As histórias de crime aconteciam em circunstâncias mundanas, com maior “verossimilhança”, muitas

²⁹⁰ Sua presença cômica muitas vezes suavizava o conteúdo violento das histórias.

²⁹¹ Validação é um processo usado por empresas antes de lançar um produto. Ele serve para testar o mercado, seu potencial e aceitação entre os consumidores.

²⁹² Ao contrário de outras editoras do mesmo período, a *EC* permitia que seus artistas assinassem suas artes, e seguissem seu próprio estilo, além de pagar melhor.

vezes bastante semelhantes a eventos ocorridos no mundo real, ou mesmo tendo sido baseadas em fatos. Os quadrinhos de horror estariam além das críticas porque lidariam com o fantasioso, o sobrenatural, coisas que não existem, como lobisomens, zumbis e fantasmas. Por essa razão, ninguém se oporia a eles, assim Al Feldstein e o pessoal da *EC* pensaram.

Porém, a empresa não ficou apenas no reino do insólito. *A New Trend*, com o tempo, expandiu seus gêneros de atuação para além do horror e passou a designar além do mencionado horror, também ficção científica, crime e guerra²⁹³. Mas, foi de fato o horror que alavancou a *EC*, principalmente a tríade *Tales from the Crypt* (1950-1955), *The Vault of Fear* (1950-1955), e *The Haunt of Fear*. (1950-1954), todas antologias bimestrais. Para Bradford Wright (2001) é difícil superestimar o quanto as revistas da *EC* foram diferentes das que vieram antes, e essa é uma das razões da atenção que chamaram para si apesar de seu tamanho pequeno.

Não se importando em manter um tom infantil, as histórias exploravam temas adultos como assassinato, luxúria, loucura, intriga política, suicídio e ganância. Bill Gaines se considerava um “liberal extremo”, e em pleno macarthismo, Gaines criticava a perseguição política do momento e a *EC* satirizava e subvertia valores e instituições estadunidenses em um tempo “que poucas outras vozes na cultura pop o faziam” (WRIGHT, 2001, p.136). E com o tempo e o sucesso da “nova tendência” o tom crítico da revista se acentuou.

É preciso colocar esse tom crítico da *EC* em perspectiva. Para deixar bastante claro que a esmagadora maioria dos quadrinhos do pós-guerra eram reafirmações do *Mainstream* e do *Status quo*. Mesmo os mais duramente criticados como *Crime Does Not Pay* nos anos 1940 traziam a mensagem de que a ordem sempre prevalece à desordem, e aqueles que desafiavam o sistema inevitavelmente acabavam indo para a prisão ou morrendo. No contexto da Guerra Fria, algumas revistas chegaram mesmo a fazer parte do esforço doméstico da doutrina da contenção, como as de romance que faziam apologia do casamento, domesticidade e papéis de gênero, ou os quadrinhos de espionagem que pregavam a superioridade dos EUA na contenção do comunismo no exterior, e os de guerra que advogavam a superioridade dos soldados estadunidenses (FIELD, 2012; GARDENER, 2012; LEE, 2012; YORK, 2012; WRIGHT, 2001). Temas escandalosos para a moralidade vigente eram peremptoriamente evitados, como a homossexualidade, o divórcio, liberdade sexual feminina, relacionamentos inter-raciais. Principalmente no que se refere aos

²⁹³ A primeira revista da *New Trend* foi *Tales from The Crypt*, seguida de *The Vault of Horror* e *The Haunt of Fear*. Na linha de ficção-científica havia *Weird Fantasy* e *Weird Science*. As revistas de Guerra são conhecidas por serem muito superiores que várias das equivalentes do período, elas são *Two-Fisted Tales* e *Frontline Combat*. Ela publicava também a revista de humor da *Mad*.

quadrinhos de romance, bastante populares no pós-guerra, ficava evidente a segregação racial da sociedade estadunidense, uma vez que neles não haviam casais negros²⁹⁴.

Os anos do pós-guerra foram de grande repressão da liberdade política e de expressão nos EUA. Ao mesmo tempo que foi um período de grande opulência econômica, foi o da repressão de direitos civis com a desculpa da “segurança interna”, da segregação racial, xenofobia, e principalmente, disputa pela narrativa e pela busca por criar um consenso doméstico em torno do qual enfrentar a Guerra Fria. E esse processo está todo documentado na produção de revistas em quadrinhos do período que procuravam “normalizar o anormal”, como por exemplo, banalizar a bomba atômica²⁹⁵ (SAVAGE JR, 1990), e bestializar o inimigo. Como Edward Said (1996) afirma, usando os conceitos de Gramsci:

A cultura, é claro, será vista operando nos marcos da sociedade civil, onde a influência das ideias, instituições e outras pessoas não atua por meio da dominação, mas por aquilo que Gramsci chama de consenso. Em qualquer sociedade não-totalitária, então, certas formas culturais predominam sobre outras, do mesmo modo que certas ideias são mais influentes que outras; a forma dessa liderança cultural é o que Gramsci identificou como *hegemonia*, um conceito indispensável para qualquer entendimento da vida cultural no Ocidente industrial” (SAID, 1990, p. 18-19, destaque do texto)

Os quadrinhos apesar do que proclamam alguns críticos da mídia ainda hoje, amparados por conceitos obsoletos de alta e baixa cultura, são eminentemente políticos. Eles existem dentro de contextos, sobre os quais agem coações políticas, institucionais e ideológicas, mesmo que o próprio autor não esteja ciente desse processo. A hegemonia que imperava portanto nos anos 1950 era a dos valores e ideias dominantes estadunidenses como defesa do capitalismo, religião e moral cristãs. Era a hegemonia de uma moralidade e de valores que mantinham sob violência simbólica minorias sociais, como mulheres, negros e imigrantes.

²⁹⁴ Os quadrinhos de romance eram geralmente narrados em estilo confessional pela perspectiva de uma mulher branca de classe média. Não haviam personagens negros de forma geral, e menos ainda casais inter-raciais. É bastante eloquente do racismo da indústria de quadrinhos do pós-guerra a criação de uma revista de romance focada no público negro: “*Negro Romance*” (1950) publicada pela *Fawcett* que durou apenas 3 números. Evidencia uma segregação racial explícita dentro desse gênero, que não arriscava colocar pessoas racializadas em suas publicações principais.

²⁹⁵ Essa banalização acontecia por exemplo, pregando que com certeza os EUA sobreviveriam a um ataque nuclear, e que a destruição mútua assegurada, *Mad* na sigla em inglês, não era um problema real. Mas, claro, existiam publicações que também lidavam com a questão de forma mais pessimista, demonstrando a aniquilação da raça humana devido ao holocausto nuclear. Isso não é contraditório, apenas comprova como a mídia é um espaço de disputas.

No mundo dos quadrinhos do pós-guerra (1945-1954), por exemplo, não havia pessoas negras nos EUA, movimento pelos direitos civis ou sufrágio feminino. Quando pessoas negras apareciam, eram estereotipadas e estavam contentes na situação em que se encontravam (SAVAGE JR, 1990). Havia quase nenhuma personagem feminina forte, e as que existiam estavam submetidas ao *Male Gaze* [Olhar Masculino], a perspectiva masculina heterossexual da representação de mulheres na mídia, que projeta a fantasia masculina na figura feminina que é estilizada e representada de acordo com essa fantasia (MULVEY, 2006).

Dessa forma, as personagens femininas eram sexualizadas e representadas para agradar ao olhar masculino. Desenhados e escritos majoritariamente por homens, nos quadrinhos os critérios de conduta para homens e mulheres partiam também da perspectiva masculina. Dessa forma, as personagens femininas nas revistas se comportavam como os seus autores homens achavam que as mulheres deveriam se comportar: mulheres deveriam se casar e buscar a domesticidade, de outra forma não eram virtuosas. Mulheres que não se adequavam a esses parâmetros, eram representadas como interesseiras e, quando possível, mostradas como pessoas que tiravam vantagens, principalmente seduzindo homens (SAVAGE JR, 1990).

Os quadrinhos do pós-guerra, em sua grande maioria²⁹⁶ se encontram do lado dos vencedores da história. Recontando a partir de sua perspectiva hegemônica, a história dos vencidos e criando assim, através de imagens e discursos, visões distorcidas de mundo que vão de encontro aos seus interesses e à manutenção do *status quo*. Um gênero bastante popular e que demonstra o teor da indústria é o conhecido como “*War Lords*” ou “*Jungle Queens*”²⁹⁷. Eles são demonstrativos na medida em que o racismo é uma característica desse gênero. Essas revistas expressavam a forma como os EUA viam a si mesmos ao se contrastarem com outras nações e povos, considerados por eles como “exóticos”.

Como Tarzan, os outros senhores e senhoras da selva (...) eram pessoas brancas que "governavam", ou pelo menos tiveram uma influência considerável, sobre várias espécies "inferiores", incluindo leões, panteras, cobras, elefantes, e pessoas negras.

²⁹⁶ É preciso mais uma vez fazer a ressalva de que a cultura da mídia é um campo de disputas. Os quadrinhos não eram totalmente instrumentos da ideologia dominante. Havia histórias em revistas de romance que de fato exibiam mulheres quebrando barreiras de papéis de gênero e demonstrando liberdade sexual incomum nos anos 1950. Revistas de ficção científica publicavam histórias com metáforas críticas à perseguição política do macarthismo, e o horror às vezes se posicionava contra preconceitos. Mas ressalte-se ainda, essas eram exceções que mais servem para confirmar a regra. Revistas em quadrinhos são uma indústria, buscam o lucro em primeiro lugar, e seu produto estava sob pesado ataque, o que fazia com que a maior parte dos editores procurasse ser o menos controverso e mais *family friendly* possível,

²⁹⁷ O gênero surge com as tirinhas do Tarzan do final dos anos 1930. Outros exemplos são *Kaanga* da revista *Jungle Comics* (1940), Jo-Jo de *Jo-jo Comics* (1947), Sheena em *Jumbo Comics* (1938) e Rulah em *Zoot* de 1947, entre outros.

O *status* dos negros como itens da fauna sublinha o impulso imperialista, colonialista, paternalista e racista dos *Jungle Comics* [quadrinhos da selva] - impulso indicado de outra forma por descrições específicas do comportamento negro²⁹⁸ (SAVAGE JR., 1990, p.76, tradução minha).

Esses comportamentos “específicos do negro” eram coisas como incapacidade de se autogovernar, superstição, estupidez, incapacidade de discernir entre o certo e o errado. Pessoas racializadas eram representadas como menos educadas, e incapazes de reter educação devido a sua capacidade cognitiva limitada. Eles eram infantilizados e necessitavam da condução do branco como uma criança pequena precisa que um adulto segure sua mão para atravessar a rua, e sua cultura tradicional era incapaz de oferecer qualquer coisa de útil para as pessoas brancas (SAVAGE JR., 1990).

Revistas como as descritas acima não foram objeto de revolta como as de horror e crime, elas eram “normais”. O foco das críticas foi direcionado para aquelas publicações que de uma forma ou de outra criticavam o estado de coisas, mesmo quando este era o racismo e a intolerância. Wertham, por exemplo, em seu característico comportamento contraditório, criticou ferrenhamente histórias explicitamente antirracistas e críticas ao preconceito da *EC Comics*.

Que o furor contra os quadrinhos se centrasse na *EC* depois de 1950, mesmo quando fosse descabido, se deu pelo tom agressivo das críticas sociais que ela fazia, em um meio apático e acomodado. A *EC* com a *New Trend*, chacoalhou a indústria ao injetar rebeldia, pessimismo e deboche, em um meio que em grande parte, advogava a domesticidade e o comodismo em uma sociedade que se sentia cada vez mais cercada por perigos externos. Em outras palavras, a *EC* expunha as contradições sociais que as outras publicações procuravam esconder ou conciliar.

Nas histórias da *EC* os criminosos poderiam ser qualquer pessoa, e qualquer pessoa poderia descambar para a loucura. O sujeito medíocre que trabalha no cubículo ao seu lado poderia enlouquecer e se tornar um assassino, casais atraentes de classe média podiam esconder segredos nefastos atrás do verniz de normalidade, atrocidades horríveis aconteciam nos calmos subúrbios brancos. Os criminosos poderiam ser policiais, mães, pais, crianças e até mesmo bebês²⁹⁹. A família não era um pilar de segurança, um refúgio das complicações do mundo, mas uma mera aparência, sob a qual era quase uma prisão que escondia todo tipo de abusos em seu interior. O ideal do

²⁹⁸ No original: Like Tarzan, the other jungle lords and ladies (and a few young heirs apparent) were white people who “ruled”, or at the very least held considerable influence, over various “inferior” species, including lions, panthers, snakes, elephants, and black people. The status of blacks as items of fauna underscored the imperialist, colonialist, paternalistic, and racist thrust of the jungle comics - thrust otherwise indicated by specific descriptions of black behavior” (SAVAGE JR, 1990, p.76).

²⁹⁹ O assassino mais jovem a aparecer na *EC* foi um bebe de 4 meses, na história “*Small Assassin*”, publicada em *Shock SuspenStories* No.7 de de 1953.

casamento, defendido nos quadrinhos de romance como a plena realização pessoal era completamente subvertido:

Casamento e família tinham sido centrais para a visão do consenso estadunidense, mas nos quadrinhos da *EC*, casamentos fracassados eram a norma e o antídoto comum não era o divórcio, mas o assassinato. A visão distorcida da *EC* sobre famílias disfuncionais era como uma paródia sombria da fórmula dos quadrinhos de romance³⁰⁰ (WRIGHT, 2001, p.147, tradução minha)

Com frequência os casamentos eram infelizes e baseados em ganância e interesse financeiro. Traições aconteciam o tempo todo nas histórias, e a resolução raramente era o divórcio, mas o assassinato. Há um certo ar de loucura que permeia as páginas da *EC*, como se os personagens pudessem a qualquer momento perder o juízo e partir para a violência extrema para a resolução de conflitos pessoais. O homem que é subjugado pela esposa a mata, a mulher que deseja viver com o amante decide assassinar o esposo, disputa pelo coração de uma moça entre dois rapazes termina por um matando o outro e o cadáver do assassinado voltando em busca de vingança.

Um recurso narrativo inaugurado com a *New Trend*, era o final surpreendente, elemento que ficou associado com o estilo da *EC*. Essas histórias com essas reviravoltas finais eram chamadas de *SuspenseStories*, e caracterizadas pelo *plot-twist* ao final e seguiam uma fórmula. Havia *Science Fiction SuspenseStories* [ficção científica], *Crime SuspenseStories* [crime], *Horror SuspenseStories* [horror] e assim por diante, todas marcadas por uma revelação final “chocante”. Essas eram, em realidade, histórias em sua maioria moralistas e violentas, na qual o protagonista que cometeu algum delito paga de forma violenta ao final da história, ou a partir de alguma justiça poética igualmente desagradável. Um homem que faz casacos de pele, acaba por se tornar o casaco de pele de uma raça de alienígenas, por exemplo. Um padrasto abusivo, dono de um açougue, castiga o enteado que tem um amigo imaginário, que se prova real e termina a história por jogar o sujeito no moedor de carne, ou ainda, o corpo de um homem assassinado volta do túmulo para enterrar vivo consigo seu assassino.

Quando as revistas de horror começaram a saturar o mercado, as editoras em sua disputa pela atenção dos mesmos leitores buscaram atraí-los por meio da violência. Mês a mês a violência foi escalando, e a *EC* era uma das mais violentas e sangrentas de todas, a violência fazia parte de sua identidade visual. De forma que ela ficou merecidamente conhecida como uma das mais

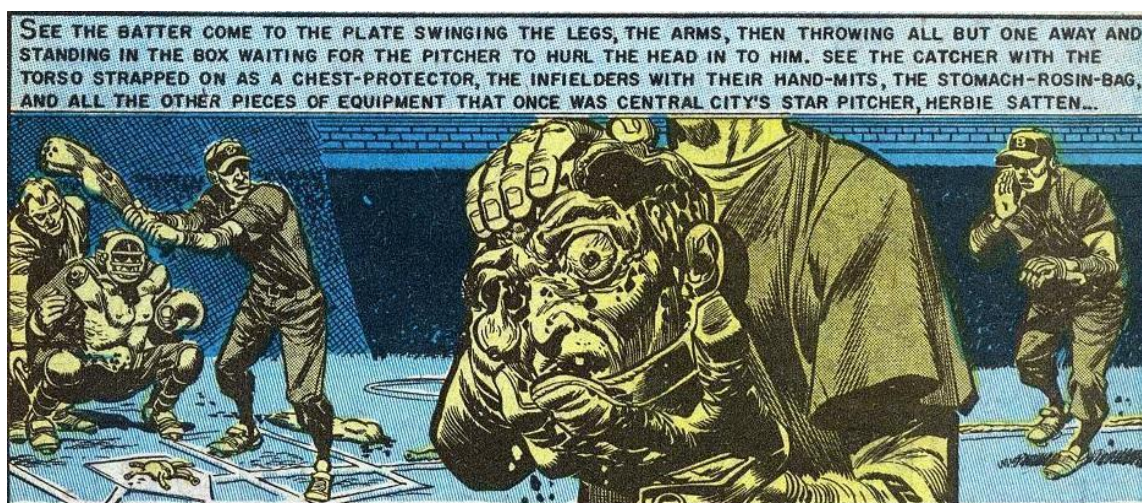
³⁰⁰ No original: Marriage and family have been central to the American consensus vision, but in *EC* comic books, failed marriages were the norm and the common antidote was not divorce but murder. *EC*'s twisted take on dysfunctional families was like a dark parody of the comic book romance formula

violentas dos anos 1950. William Schoell (2014) fez um levantamento dos quadrinhos de horror dos anos 1940 aos anos 1980 para seu livro “*The Horror Comics: Fiends, Freaks and Fantastic Creatures, 1940s-1980s*” e segundo o autor:

Lendo algumas histórias da *EC* hoje, o leitor moderno pode se surpreender, se não chocado com o que esses quadrinhos (pelo menos por um tempo) se livraram na década de 1950, já que o material em sua natureza gráfica geralmente era muito mais violento do que os adolescentes e as crianças mais novas estavam vendo no drive-in, e mais sangrentas do que todas exceto os quadrinhos de horror mais recentes³⁰¹ (SCHOELL, 2014, p.33, tradução minha)

O que Schoell afirma se sustenta, de fato, a *EC* produziu histórias muito violentas, que membros da própria equipe criativa viriam a sentir desconforto em produzir, como foi o caso de uma das mais infames histórias da editora “*Foul Play*” publicada em *The Haunt of Fear* #19 de 1953 [Fig. 11] . Na história desenhada por Jack Davis, um time de beisebol se vinga do assassinato de um colega de time promovendo um macabro jogo à meia noite com partes do corpo do assassino: os intestinos marcam às linhas que ligam às bases, as quais são marcadas por pulmões, pelo fígado, coração. Um dos jogadores usa uma perna como bastão, e a cabeça é usada como bola.

Figura 11- A violência gráfica da *EC*.



Fonte: Foul Play. The Haunt of Fear, may-june, 1953-Vol.1 No.19, *EC Comics*.

³⁰¹ No original: Reading some *EC* stories today a modern reader may well be surprised if not startled by what these comics got away with (for a time, at least) in the 1950s, as the material in its graphic nature generally was much grosser than what teens and younger children were seeing at the drive-in, and gorier than all but the most recent horror comics.

Portanto, que a *EC* tenha sido o alvo principal da segunda fase das campanhas anti-quadrinhos com base na violência, é apenas metade da resposta. A editora era pequena, e muitas outras estavam capitalizando na violência, quadrinhos de guerra eram também bastante violentos, e eles são quase nunca mencionados e outros editores de horror e crime, maiores que a *EC*, também publicavam histórias controversas. Então porque a *EC*? A segunda parte dessa resposta, e a mais importante, está no viés político da editora, em seus posicionamentos, que eram compreendidos como muito “esquerdistas” (SABIN, 2010).

4.1.1 *Shock SuspenStories*: “Uma história eletrizante com impacto sólido em sua conclusão surpreendente³⁰²”.

Conforme a *EC comics* ficava mais confortável, conquanto nenhuma medida realmente séria era tomada contra ela, a empresa intensificou suas críticas sociais. De uma forma que olhando em retrospecto, o observador é levado a perguntar como o macarthismo que promoveu os expurgos em Hollywood permitiu durante cerca de 5 anos que a editora publicasse livremente críticas tão contundentes. Podemos citar dois elementos que permitiram que a *EC* pudesse se intensificar nas críticas sociais e políticas controversas: o sucesso comercial relativo da linha de horror no início dos anos 1950 (WRIGHT, 2001; HAJDU, 2008; WHITTED, 2019) e alguma dose de racismo estrutural³⁰³ (WHITTED, 2019). Segundo Qiana Whitted (2019) foi o racismo estrutural da sociedade estadunidense que permitiu que a *EC* conseguisse publicar por tanto tempo, histórias tão críticas e pesadas quanto ao governo e suas instituições e não fosse submetida ao mesmo tipo de escrutínio que editores negros por exemplo³⁰⁴. Nenhuma pessoa racializada era empregada pela *EC Comics*, os dois editores chefes Al Feldstein e Harvey Kurtzman (responsável pelos títulos de

³⁰² Essa era a forma que a editora definia as histórias do tipo “*Shock SuspenStories*”, no original: “*An electrifying story with solid impact in its startling conclusion*”.

³⁰³ O racismo estrutural é conceito que procura descrever como o racismo faz parte das relações normais em uma sociedade, sendo um elemento que “integra a organização econômica e política da sociedade” e exerce influência nessa organização, para a qual dá sustentação o aparato jurídico (ALMEIDA, 2019)

³⁰⁴ A *EC* não foi a primeira editora a publicar histórias criticando racismo e preconceito. Depois da Guerra algumas editoras grandes publicaram histórias nesse sentido. Em 1947 o jornalista Orrin C. Evans editou a revista “*All Negro Comics*” produzida totalmente por pessoas negras com o objetivo de “mostrar histórias mais positivas” para jovens leitores negros. A revista durou apenas um número (junho de 1947), de acordo com Whitted (2019) o historiador Tim Jackson sugere que foi discriminação racial que impediu Evans de assegurar tiragens o suficiente para publicar um segundo número de sua revista. Esse tipo de história em quadrinhos crítica antes da *EC*, tinham um tom educativo pouco apelativo comercialmente, como histórias biográficas sobre figuras históricas dos EUA como Sojourner Truth (em *Wonder Woman #13*) e eram “esporádicas, curtas, e empreendidas sob um risco financeiro significativo em um mercado onde caricaturas brutas de raças, etnias e religiões eram populares e lucrativas” (WHITTED, 2019).

guerra) eram de origem judaica, o artista Joe Orlando era imigrante italiano, e a única mulher da equipe era Marie Severin (atuando como colorista) tinha origem irlandesa.

Essa intensificação do tom crítico da *EC* permitido por esses elementos, levou a um tipo de história que usava as convenções de seus gêneros para de forma mais explícita criticar problemas sociais como o racismo, preconceito, intolerância religiosa, retórica anticomunista, costumes dominantes e convenções do *mainstream*. Elas foram apelidadas ironicamente pelos editores de “*preachies*”, e são conhecidas também como quadrinhos de crítica social [*Social protest comics*], histórias com mensagem [*message stories*], ou histórias em quadrinhos socialmente relevantes [*socially relevant stories*] (SHOELL, 2008). O termo “*preach*” em inglês significa algo como advogar alguma ideia, ou fornecer uma “lição”, um sermão ou uma pregação. A expressão foi usada não oficialmente nas revistas de forma jocosa por Gaines para designar tais histórias (que procuravam explicitamente passar uma lição) quando a empresa clamava não ter o interesse de ser “educacional”. Era uma referência a um tipo determinado de história, definida por Feldstein como contendo “justiça poética”³⁰⁵. Irei me referir daqui em diante a esse tipo específico de história, caracterizada por crítica social forte e final surpreendente como “*preachie*”.

O autor William Schoell (2008) analisa as *preachies*, as quais ele prefere chamar de histórias socialmente relevantes³⁰⁶. Ele argumenta que a *EC* pensou que ao publicar esse tipo de história iria aplacar as críticas quanto a violência em suas revistas. Do meu ponto de vista isso é apenas uma meia verdade, porque a *EC* parecia se preocupar com as críticas apenas de forma superficial. Se fosse o caso de real preocupação, a editora teria tentado minimamente se adequar aos parâmetros da ACMP. E as *preachies*, na realidade, eram muito mais polêmicas do que os membros decepados e monstros dos títulos de horror, e altamente controversas em um período de caça-às-bruxas comunista em que pessoas eram tratadas como párias e perdiam seus empregos por muito menos. Mas de fato a *EC* procurou usar as *preachies* para melhorar sua imagem, principalmente a partir da publicação de cartas com elogios dos leitores a essas histórias. Mas o saldo geral foi extremamente negativo para a empresa, me parece que a publicação dessas histórias

³⁰⁵ Esse tipo de história não estava limitado a um título específico, e podiam aparecer em qualquer revista. Uma das *preachies* mais famosas apareceu, por exemplo, no título de ficção-científica *Weird Fantasy #18* de março e abril de 1953, e chama “*Judgment Day*”. Na história crítica ao racismo nos EUA, um astronauta visita uma civilização de robôs e percebe que apesar de serem construídos exatamente da mesma forma, eles desenvolveram uma segregação entre os robôs laranjas e os azuis. Dessa forma, não estariam desenvolvidos o suficiente para entrarem na aliança galáctica. No último quadro quando o astronauta retira seu capacete descobrimos que ele é um homem negro. No universo da história, a humanidade havia superado suas contradições.

³⁰⁶ O que na minha perspectiva é uma classificação ruim, porque pressupõe que os outros quadrinhos não são socialmente relevantes. O problema está na forma vaga com que o autor utiliza o termo, ele não define o que ele quer dizer quando fala em “socialmente relevante”.

apesar das repercussões negativas entre críticos conservadores, se deu pelo viés editorial da empresa levado a cabo por Bill Gaines, que sempre foi polêmico, inovador, e, para os padrões da época, de esquerda.

O que torna as *Preachies* únicas em seu contexto, é o quão destemidamente explícitas elas eram. Elas procuravam ser bastante diretas, literais e didáticas em suas críticas, procurando não deixar margem para dúvidas quanto ao seu objetivo, e aos objetos de suas críticas. Como Gaines descreveu essas histórias, elas procuravam evitar ser mal compreendidas ao especificamente e cuidadosamente soletrar o ponto da história para que ele não fosse incompreendido por nenhum dos leitores (GAINES apud UNITED STATES SENATE, 1954, p.100).

Em adição a isso, a força da crítica social das *preachies* estava em estabelecer um diálogo direto com o seu contexto político, envolvendo “diretamente os problemas que os estadunidenses enfrentaram durante o início da Guerra Fria e da era dos [movimentos] dos direitos civis” (WHITTED, 2019,p.x). Além disso, não se pode esquecer quanto à análise da *EC comics*, que suas revistas eram mercadorias, objetos fabricados com a intenção de serem comprados pelo maior número possível de pessoas e criar uma receita recorrente a partir da fidelização do consumidor. Como Wright (2007) argumenta nesse sentido:

O verdadeiro significado cultural dos quadrinhos da *EC* se perde, a menos que se lembre que não eram panfletos subversivos *underground*, nem reflexões elitistas sobre o estado da civilização americana. (...) Eles estavam no negócio de quadrinhos em primeiro lugar para o lucro. Quando os roteiristas da *EC* atacaram o *mainstream*, eles realmente acreditavam que estavam produzindo entretenimento³⁰⁷ (WRIGHT, 2007, tradução minha)

A revista que mais ficou associada com esse tipo de história foi *Shock SuspenStories*, publicada entre 1952 e 1954 de forma bimestral, com um total de dezoito números. A data de capa do primeiro número é de fevereiro e março de 1952. A maioria das *preachies* apareceu nessa revista, motivo pelo qual ela é a escolhida para ser analisada, apesar de reconhecer que essas histórias não são representativas da totalidade da editora. Porém, elas são de extrema relevância para demonstrar o porquê a *EC* foi alçada ao posto de repositório das campanhas anti-quadrinhos. O que faz de *Shock SuspenStories* uma das revistas mais importantes para compreender esse processo, mais até do que a tríade de horror da editora.

³⁰⁷ The true cultural significance of the *EC* comic books is lost unless one recalls that these were neither subversive underground pamphlets, nor elitist musings on the state of American civilization. (...) They were in the comic-books business first and foremost for profit. When the *EC* writers assaulted the mainstream, they actually believed that they were producing entertainment

O que corrobora essa noção é o fato das histórias “*preachies*” presentes na revista terem sido as mais debatidas nas audiências do senado para investigar a possível ligação de revistas em quadrinhos com delinquência juvenil. A história, “*The Orphan*”³⁰⁸[A Órfã], por exemplo, em que uma menina mata o pai abusivo e incrimina a mãe pelo crime para que possa ir morar com a tia, foi uma das mais criticadas nas audiências do senado (SABIN, 2010), mesmo com um nível de violência bastante baixo. A violência dessa história que ultrajou os críticos está em seu ataque às tradições e instituições, que era o que estava realmente em jogo nas campanhas anti-quadrinhos.

Quando *Shock SuspenStories* foi lançada no começo de 1952, ela continha uma história de ficção-científica, uma de guerra, uma de crime e uma de horror, todas adjetivadas como “*SuspenStories*”, o que significava que todas as histórias tinham o final chocante (*shock*) e surpreendente (*Plot-twist*). A partir do segundo número a revista substituiu as histórias de guerra, pela categoria mais abrangente e sem gênero específico categorizada de forma homônima ao título da revista de “*Shock SuspenStories*”. Algumas das melhores *preachies* foram publicadas nessa categoria como “*The Patriots*” e “*The Guilty*”.

Devido a essa maior presença de histórias que faziam uso dos elementos narrativos tradicionais da *EC* para tecer críticas sociais e advogar ideias e posicionamentos associados com a esquerda, a revista *Shock SuspenStories* ficou identificada a elas e ganhou a reputação de ser controversa. Whitted escreve que a revista de fato serviu como “casa para o tipo de realismo social que veio a ser associada com as *preachies*” (WHITTED, 2019, p. 18).

4.1.2 A crítica social das “*preachies*”.

A primeira *preachie* é encontrada no nº 2 de *Shock SuspenStories* de abril e maio de 1952 e tem como tema o anticomunismo. Na história “*The Patriots*”³⁰⁹ [Os Patriotas], um grupo de soldados veteranos da guerra da Coreia desfila em seu retorno para casa em uma parada em sua homenagem. Um homem assiste ao desfile com sua esposa. Ele tem uma expressão de aparente desdém pelo desfile, não tira seu chapéu em respeito quando a bandeira dos EUA passa por ele e não esboça reação a não ser pela sua aparente expressão de desprezo.

Os homens ao seu redor se ressentem disso. O narrador, dá o tom do que se passava na mente dos outros espectadores: “O homem zombeteiro no meio-fio olhou para o vermelho, branco

³⁰⁸ Publicada em *Shock SuspenStories* No. 14, apr-May, 1954.

³⁰⁹ Escrita por Bill Gaines (argumento) e Al Feldstein (argumento e roteiro) e desenhada por Jack Davis. Cores por Marie Severin e letramento por Jim Wroten.

e azul [da bandeira]... Mas ele não fez nenhum movimento para tirar o chapéu... Ele apenas ficou lá, zombando enquanto a bandeira passava³¹⁰” (THE PATRIOTS, 1952, tradução minha). A multidão enfurecida pela falta do patriotismo do homem o espanca ali mesmo, até a morte sob gritos de “traidor”, “subversivo” e “rato vermelho” [Fig.12].

Figura 12 - A Multidão lincha o homem por sua falta de patriotismo.



Fonte: *The Patriots.in: Shock SuperStories*, n.2, 1952.

Ao final descobrimos que o homem era um veterano da Guerra da Coreia que veio prestar seus respeitos, porém, devido à explosão de uma granada havia ficado cego e com o rosto desfigurado naquela expressão de aparente desprezo. A história traz pela primeira vez na revista um tema que seria recorrente: o dos linchamentos e da violência da multidão.

Esse é um tema sensível porque os Estados Unidos tem uma história macabra de linchamentos públicos e violência de multidão (*mob violence*). Essa história é contada de forma visual e particularmente impactante no trabalho de James Allen “*Without Sanctuary: Lynching Photography in America*”³¹¹, uma exibição de mais de cem fotos de linchamentos e violência de multidão nos EUA. Na exibição constam fotos de corpos enforcados pendurados de árvores, postes de telefone e pontes, na maioria de pessoas negras, mas também de mexicanos e outros imigrantes. Alguns corpos estão mutilados ou carbonizados, demonstrando a violência desses

³¹⁰ No original : The sneering man on the curb stared at the red, white, and blue... But he made no move to take of his hat... He just stood there, sneering as the flag went by.

³¹¹ O trabalho de Allen está disponível online em: < <https://withoutsanctuary.org/> >. Acesso em 20 de out de 2022.

linchamentos. As fotos são do século XIX até a década de 1930, e o mais chocante dessa exibição é que algumas das fotos são cartões-postais vendidos como lembranças.

O linchamento é “o assassinato sumário de um ou mais indivíduos por um automeado grupo sem levar em conta o processo legal estabelecido³¹²” (CARRIGAN; WEBB, 2013, p. xi, tradução minha). Ou ainda na definição de Robert L. Zangrado (1980):

O linchamento é uma prática viciosa em que os membros de uma multidão fazem justiça com as próprias mãos. Sob o pretexto de buscar retribuição por algum delito, eles ferem ou executam uma vítima de forma sumária, às vezes com grande alarde e aclamação pública. Presunções de inocência e prova de culpa são tratadas como uma reflexão tardia, se chegar a tal. O acusado pode ter infringido uma lei, violado um costume local ou meramente ofendido as sensibilidades predominantes (...) a multidão funciona como autoproclamada promotor, juiz e carrasco³¹³ (ZANGRANDO, 1980, p.3, tradução minha).

É a esse fenômeno de violência da história dos EUA, que a *EC* se direciona ao trazer o tema das mais variadas formas. A *EC* procura demonstrar através de suas histórias como essa violência muitas vezes vem de um senso de justiça que a multidão acredita legítimo e leva a cabo sem passar pelas instâncias legais. E as pessoas que tomam parte nesses movimentos não são monstros, mas pessoas comuns, que são capazes de atos bárbaros quando estimuladas por ideias como a intolerância racial ou política.

Dessa forma, a história “*The Patriots*” funciona como uma crítica à democracia estadunidense, demonstrando o frágil elo que mantém o tecido social unido. Ao mesmo tempo em que aponta o estado de nervos da nação naquele momento histórico de anticomunismo exacerbado, em que facilmente se podia virar para um vizinho e acusá-lo sem provas. A história começa a parecer menos desligada da realidade, e mais verossímil quando analisada junto a seu contexto, porque ela dialoga diretamente com ele. Os anos 50, principalmente sua primeira metade, de 1950 a 1955 quando aconteceu o macarthismo, foi o período do atropelo de direitos e do devido processo legal, em que o acusado era colocado na posição de ter que se provar inocente e não o contrário. Como Sidnei Munhoz (2020) afirma sobre o período:

³¹² No original: lynching as the summary killing of one or more individuals by a self-appointed group without regard to established legal process.

³¹³ No original: Lynching is a vicious practice in which members of a mob take the law into their own hand. On the pretext of seeking retribution for some wrongdoing, they injure or execute a victim in summary fashion, at times with great fanfare and public acclaim. Presumptions of innocence and proof of guilt are treated as afterthought, if at all. The accused may have broken a law, violated a local custom, or merely offended prevailing sensibilities (...) the mob functions as self-appointed prosecutor, jury, judge, and executioner.

Durante a década de 1940 e ao longo da maior parte da seguinte, por intermédio do *Smith Act*, as críticas ao governo ou às suas diretrizes políticas ganharam contornos de ato de subversão ou de antiamericanismo. Naquela quadra da história, perpetrou-se a sistêmica coação ao direito de livre expressão dos cidadãos e, desse modo, direitos constitucionais foram atassalhados. Assim, houve a brutal inversão dos ditames legais de tal modo que homens e mulheres delatados como comunistas ou acusados de traição, em verdadeiros tribunais de exceção, eram considerados culpados até que provassem ser inocentes. Como posteriormente ficou comprovado, muitas provas foram forjadas a partir de falsas delações obtidas com promessas de que seriam retiradas as acusações contra o denunciado que, a temer pela sua sorte, incriminava inocentes sem qualquer evidência factível. Igualmente, por intermédio da cooperação ou subserviência dos veículos de comunicação de massa, foi edificada a falsa imagem de que a sociedade estadunidense estava ameaçada pelo comunismo (MUNHOZ, 2020, p.181-182).

O anticomunismo entranhado na sociedade estadunidense chegava a seu zênite em 1952, mesmo ano em que “*The Patriots*” foi publicada e fazia sua crítica. A noção da força do anticomunismo neste ano, pode ser dada pela construção em 1952 de seis campos de concentração “para internar, sem processo e sem julgamento, todos os suspeitos de ‘subversão’ nas situações de ‘emergência nacional’, declaradas pelo Presidente ou pelo Congresso³¹⁴” (PARENTI, 1970, p.60).

O homem linchado não fez efetivamente nada para ser alvo de violência em “*The Patriots*”. Bastou que ele ficasse parado e não expressasse seu “patriotismo” para ser tachado de subversivo. Uma não-ação nos tempos da Guerra Fria se torna uma ação, como por exemplo a mera tolerância do comunista.

Ser patriota era ser anticomunista, e a forma como o anticomunismo tomava a sociedade estadunidense nos anos 1950 é explorado em “*The Hazing*”³¹⁵ [O trote] (1954) de *Shock SuspenStories* n.16. Essa história é mais claramente uma crítica às formas como o macarthismo e anticomunismo agiam diretamente na vida profissional das pessoas. A história narra como o estudante universitário Warren Fuller, acusa falsamente um professor de comunista para que ele seja demitido. A reviravolta ao final vem quando Fuller descobre que o professor havia recentemente se casado com sua irmã, então ele também, estava marcado como comunista a partir de então.

Ser chamado de comunista era uma ofensa bastante séria nos anos 1950, como um dos personagens responde após Fuller acusar o professor “(...) essa é uma afirmação bastante precipitada para se fazer sobre alguém sem poder provar³¹⁶”. Que uma afiliação política ou o mero

³¹⁴ Eles não chegaram a ser utilizados.

³¹⁵ Presente em *Shock SuspenStories* No.16 de agosto e setembro de 1954. Roteiro de Carl Wessler, arte de Joe Orlando, Cores de Marie Severin, e letramento de Jim Wroten.

³¹⁶No original: (...) that’s a pretty rash statement to make about anybody without being able to prove it.

estudo de ideias econômicas e políticas contra-hegemônicas fossem motivo para a demissão de um professor demonstram o clima autoritário da sociedade estadunidense naquele momento. Sobre essa questão, Parenti (1970) afirma que imperava nas universidades dos anos 1950, um “temeroso silêncio”. Sidnei Munhoz (2020) argumenta como o macarthismo em sua violação da democracia “invadiu a privacidade da vida de milhares de pessoas, monitorou e impôs o silêncio aos meios de comunicação, restringiu a liberdade acadêmica e provocou a expulsão e o ostracismo de centenas de docentes, estudantes e pesquisadores universitários” (MUNHOZ, 2020, p.192-193).

Portanto, *"The Hazing"* tratava de uma questão bastante real, que era o assédio a acadêmicos sobre a acusação de comunismo e a forma como essas acusações eram feitas. A forma como Fuller incrimina o professor é plantando livros de Marx, Engels e Lenin em sua casa. Dessa forma, o recordatório narra o momento de aquisição das obras: “Você os encontrou, o lojista olha para você com desconfiança, mas ele os embrulha para você. ‘Das Kapital’... ‘O Manifesto Comunista’... ‘A Revolução Mundial’. Livros perigosos, livros incriminadores”³¹⁷ (THE HAZING, 1954, tradução minha). Ao final da história, como acontece na tradição da *EC*, Fuller se torna vítima do mesmo preconceito e intolerância que semeou, ao ser vinculado ao comunismo por proximidade.

Além da perseguição política, as *preachies* também criticavam o racismo. Algumas das histórias mais impactantes foram as que tratavam da temática. *"The Guilty"*³¹⁸[O Culpado] de 1952 é a primeira história da revista a trazer essa crítica, e a estreia de Wally Wood desenhando *preachies* na revista. O estilo sombrio e pesado do artista combinava com o teor também pesado e pessimista das histórias. Wood foi responsável por desenhar grande parte das *preachies* e as histórias em que ele trabalhou figuram entre as melhores, é o caso de *"The Guilty"*, uma das melhores e mais densas histórias publicadas em *Shock SuspenStories*³¹⁹.

A história narra como um homem negro é acusado de matar uma mulher branca, baseado apenas em evidências circunstanciais. Ele era um homem negro que aconteceu de estar próximo da cena do crime e foi acusado por um homem branco. Ele é imediatamente considerado culpado pela população raivosa da cidade, trazendo a noção da violência da multidão mais uma vez. A história começa com o narrador dizendo como aquela história “poderia ter acontecido em qualquer lugar

³¹⁷ No original: “You found them, the shopkeeper eyes you suspiciously, but he wraps them for you. ‘Das Kapital’... ‘The Communist Manifesto’ ... ‘The World Revolution’. Dangerous books, incriminating books”.

³¹⁸ Publicada em *Shock SuspenStories* #3 de 1952. Argumento de Bill Gaines, argumento e roteiro de Al Feldstein, arte de Wally Wood, cores de Marie Severin, e letramento de Jim Wroten

³¹⁹ As *preachies* eram de fato o ponto alto da revista tanto a nível de roteiro quanto de arte, e as que mais repercutiram com os leitores.

dos Estados Unidos!”, poderia ter acontecido na cidade do próprio leitor. Logo na primeira página [Fig 13] é mostrada a turba enfurecida que se aglomera em frente à delegacia sob gritos de “vamos matá-lo”, “matem-no”. O xerifê se refere ao acusado Aubrey Collins como “*nigger*”, este é um termo sem tradução direta para o português, que muitas vezes ele é traduzido como “crioulo” ou “preto”, mas as expressões em português não carregam o peso ofensivo que tem no original. Ela é o pior termo que uma pessoa branca pode usar para insultar uma pessoa negra, sendo extremamente ofensiva, por essas razões, quando a palavra aparecer em minha análise manterei ela no original. O xerifê, ao se referir a Collins dessa maneira, demonstra a falta de respeito que as instituições têm com o acusado, apenas por ele ser negro, e o racismo dos policiais envolvidos no caso. A única evidência sobre o rapaz foi ter sido encontrado na área do crime e “ser negro”, e isso automaticamente o faz culpado aos olhos dos aplicadores da lei e da multidão em frente à delegacia.

Figura 13 - Página inicial de “The Guilty”. A turba violenta se aglomera à frente da delegacia para linchar o acusado.



Fonte: The Guilty. In: Shock SuspenStories. No.3. New York: Entertaining Comics Group, june-july 1952.

Os direitos básicos do acusado apenas são assegurados quando o promotor chega à delegacia e dissolve a multidão enfurecida ávida por linchar o rapaz. O promotor apenas deseja que o devido processo legal seja seguido e acredita também que o acusado é “provavelmente culpado”, mas como ele diz “(...) um advogado criminal esperto poderia despedaçar nosso caso contra Collins! O que temos... o testemunho de um homem que apenas coloca Collins nas proximidades no

momento?³²⁰” (THE GUILTY, 1952, tradução minha). Mas o xerifê já havia tomado sua decisão, para ele o acusado é culpado, e a presunção de inocência não se aplica a um homem negro “ (...) ele é culpado... a não ser que eles provem o contrário”³²¹ e sugere que Collins deveria ter sido entregue para ser linchado pela multidão que havia se juntado na frente da delegacia.

Ao fazer referência a linchamentos, a *EC* não estava se referindo a um problema do passado. Uma página virada da história, mas sim um problema bastante recente. Em 1955 em um caso semelhante ao narrado em “*The Guilty*”, Emmett Louis Till, um afro-americano de 14 anos foi linchado de maneira horrível no Mississippi, em um caso que pela brutalidade trouxe atenção nacional ao movimento dos direitos civis, o menino não havia feito nada e foi vítima pura e simplesmente do racismo. Da mesma forma que as autoridades são racistas, permitem que ele aconteça e o acobertam na história da *EC*, no caso real de Emmett, seus assassinos não foram presos e sim absolvidos. Durante os anos de 1909 e 1950 a Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor, ou NAACP na sigla em inglês, lutou para passar leis contra o linchamento. Em dados oficiais, sem contar as subnotificações, de 1882 a 1968, 4743 pessoas foram mortas vítimas de linchamentos nos EUA, dentre elas, 3446 eram negras, totalizando 72,7 por cento do total (ZANGRANDO, 1980).

Ao final de “*The Guilty*”, a caminho do julgamento de Aubrey Collins, o xerifê certo de que ele era culpado, e descrente de que a justiça seria feita através dos meios legais e do julgamento justo, toma a questão em suas próprias mãos e executa o rapaz [Fig. 14], amparado pela mentira de que ele havia tentado uma fuga a caminho da corte. Ao chegar ao local do julgamento, a reviravolta da história ocorre quando descobrimos que o julgamento foi cancelado, um outro homem havia confessado o crime e Collins era inocente.

³²⁰No original: (...) a smart criminal lawyer could tear our case against Collins to shreds! What have we got ... the testimony of one man who merely places collins in the vicinity at the time?.

³²¹No original: he’s guilty... unless they can prove he ain’t.

Figura 14 - O xerife executa o suspeito sob sua custódia



Fonte: The Guilty. In: Shock SuspenStories. No.3. New York: Entertaining Comics Group, june-july 1952.

A história termina com a seguinte nota dos editores:

Se Aubrey Collins era inocente ou culpado não é importante! Mas, para qualquer americano, ter tão pouca consideração pela vida e pelos direitos de qualquer outro americano é uma degradação dos princípios da constituição sobre a qual nosso país foi fundado!³²² (THE GUILTY, 1952, tradução minha)

³²² Whether Aubrey Collins was innocent or guilty is not important! But for any american ti have so little regard for the life and rights of any other American is a debasement of the principles of the constitution upon which our country is founded!

Nesse tipo de história de *Shock SuspenStories*, o criminoso é aquele que supostamente deveria aplicar a própria justiça e as instituições não são confiáveis e estão corrompidas. A subversão está no próprio sistema corrompido pelas contradições da sociedade em que está estabelecido, como o racismo suplantando a Constituição e o direito à presunção da inocência. Segundo “*The Guilty*” a autoridade não deveria ser confiada sempre, e em alguns casos ela era a própria fonte de injustiça devido ao seu abuso de poder. O trato das autoridades em *Shock SuspenStories*, como policiais, xerifes, juízes e assim por diante, também refletiam suas contrapartes reais. O poder era sempre representado como estando nas mãos de homens brancos, de forma que as minorias estavam sujeitas à sua violência, fossem mulheres, negros ou outros grupos. No que se refere ao poder branco e ao subjugo da população negra e outras minorias racializadas, por membros do Estado e das autoridades oficiais, ao publicar histórias como “*The Guilty*”, a *EC* denunciava o aparato jurídico específico de violência racial. Para que o racismo exista, é necessário que se crie um aparato jurídico que dê sustentação e algum grau de anuência das autoridades. Nas histórias de *Shock Suspenstories*, policiais corruptos encobriram um aos outros, e seus mal-feitos não são punidos. Histórias como essa incomodavam muito porque atingiam um nervo sensível dos EUA, e mancharam sua fachada democrática, assim como o policial na história da *EC*, os assassinos de Emmett Till foram absolvidos em 1955 por um júri de homens brancos.

O abuso de poder, corrupção da justiça, das autoridades e das forças policiais é um dos temas mais recorrentes das *preachies* ao lado da crítica ao racismo. Uma história que aborda o tema de forma particularmente contundente, é “*A Kind of Justice*”³²³ [Uma Espécie de Justiça] de 1954, na qual a garota de dezesseis anos Shirley é estuprada pelo xerife que ameaça matar a menina caso ela dissesse a alguém. O xerife e seu assistente então colocam sob custódia um rapaz qualquer que encontram em um bar e o incriminam pelo crime. Através de pressão psicológica, agressões físicas e dissimulação eles conseguem uma confissão, após a qual, soltam a multidão enfurecida em sua busca por vingança para assassinar o homem inocente [Fig. 15].

³²³ *Shock SuspenStories* #16 de ago-set de 1954. Roteiro de Carl Wessler, arte de Reed Crandall, cores de Marie Severin e letramento de Jim Wroten.

Figura 15 - A multidão enfurecida assassina um homem inocente com a conivência das autoridades.



Fonte: A Kind of Justice. In: Shock SuspenStories. No.16. New York: Entertaining Comics Group, august-september 1954

Como o narrador afirma: “(...) os socos, as botas pesadas, as gargalhadas e os gritos roucos de alegria vindos da prisão onde um pai indignado e seus súditos batiam, socavam e chutavam até a morte um inocente” (A KIND OF JUSTICE, 1954, tradução minha). A conivência das autoridades e a selvageria do ato de linchamento são eficazmente passados pela arte de Reed Crendall. Em um dos quadros mais perturbadores de *Shock SuspenStories* o assistente do xerife demonstra a erosão da justiça ao se prostrar de lado para deixar que a multidão passe [Fig.16].

Figura 16 - O assistente do xerife permite com prazer mórbido que a multidão linche o acusado.



Fonte: *A Kind of Justice*. In: *Shock SuspenStories*. No.16. New York: Entertaining Comics Group, august-september 1954.

A fala do assistente do xerife combinada com sua expressão facial de loucura no quadro é extremamente perturbadora: "Vão pegá-lo! Deem nele uma por mim! Oh, como eu queria estar aí com vocês³²⁴". "*A Kind of Justice*", como muitas histórias da *EC*, escalone da normalidade para uma espiral de loucura que demonstra o potencial para a destruição e descontrole da sociedade. Como se bastasse o estímulo certo para que a ordem social fosse destruída e as pessoas dessem vazão a seus instintos violentos mais básicos. Ambos os policiais que aparecem na história são psicopatas sádicos e manipuladores, que através de emoções como indignação e ódio conseguem manipular a cidade e dessa forma sair impunes de seus crimes. Para a *EC* o ódio e o medo são uma fonte de dominação coletiva, pessoas assustadas e cegas pelo ódio podem ser levadas a cometerem atos de extrema violência. E para que isso aconteça é necessário a anuência e com frequência o incentivo da lei e da autoridade. O quadro final coroa a história, é nele que o leitor descobre que em realidade foi o próprio xerife quem estuprou a moça. Nesse quadro, o xerife, o agressor, está levando Shirley para casa enquanto o linchamento acontece na delegacia, e nele alerta novamente

³²⁴ Go get him! give 'im one for me! oh, how I wish I could be in there with you...

garota “Você foi esperta em não falar Shirley! Lembre-se! Se você falar para alguém ... eu vou matar você³²⁵” (A KIND OF JUSTICE, 1954, tradução minha)

Em tom semelhante, e tecendo o mesmo tipo de crítica à violência policial e abuso de poder temos “*Confession*”³²⁶ [Confissão] (1952). Na história Arthur Keenan dirige tarde da noite por uma rua deserta e se depara com uma mulher que foi atropelada, o motorista havia fugido sem prestar socorro. Antes que Keenan possa chamar pela polícia ou por uma ambulância ele é abordado por policiais que pensam que ele foi o responsável pelo atropelamento. A mulher atropelada é na realidade esposa do tenente de polícia da delegacia para a qual ele foi levado. E lá através de tortura feita pelos policiais, Keenan é levado a confessar o assassinato da mulher [Fig.17]

³²⁵ You were smart not to talk, Shirley! Remember! You tell anybody ... and I'll kill you!

³²⁶ Shock SuspenStories #4 de agosto e setembro de 1952. Argumento por Bill Gaines, argumento e roteiro de Al Feldstein, arte de Wally Wood, cores de Marie Severin e letramento de Jim Wroten.

Figura 17 - Policiais torturam um homem para que confesse um crime que ele não cometeu.



Fonte: Confession. In: Shock SuspenStories. No.4. New York: Entertaining Comics Group, august-september 1952

Ao final da história descobrimos que o verdadeiro responsável pela morte da mulher atropelada era o próprio tenente, que assassinou a esposa e usou da tortura para culpar um homem inocente pelo seu próprio crime. O último quadro mostra o tenente consertando o farol de seu carro que havia se quebrado quando atropelou a esposa.

Shock SuspenStories também tratou de antissemitismo em seu quinto número, na história “*Hate!*”³²⁷ [Ódio!] de 1952. Ela é contada pela perspectiva do pacato morador de um subúrbio estadunidense John Smith, a escolha desse nome não é fortuita, os autores procuraram dar ao personagem um nome extremamente comum nos Estados Unidos. Como o narrador o descreve, John Smith é “um americano com um bom nome americano”, religioso, um “homem de família” e um respeitável membro de sua comunidade. Ou seja, ele estava em perfeita harmonia com a trindade do

³²⁷ *Shock SuspenStories* #5, 1952. Argumento de Bill Gaines, argumento e roteiro por Al Feldstein, arte de Wally Wood, cores de Marie Severin, e letramento de Jim Wroten.

conservador Deus, pátria e família. Esses valores, supostamente bons e louváveis, são contrastados no início da história com a nota anônima que Smith e outros moradores mandam para o casal que está se mudando do outro lado da rua “Não se mude ... judeu! Você vai se arrepender! Nós não queremos judeus na vizinhança³²⁸” (HATE, 1952, tradução minha). A história narra o assédio que Smith juntamente com outros moradores do bairro fazem na família judia para que ela se mude.

A EC é conhecida por ser muito prolixa em suas histórias, algumas contém tanto texto que se aproximam a contos ilustrados e a arte é espremida entre os balões e o texto do recordatório³²⁹, o qual na editora era de suma importância, porque tanto o texto quanto a imagem eram igualmente importantes para o entendimento da história. Na linha de produção da editora, primeiro eram inseridos os textos e os balões com as falas nos templates, os quais eram entregues depois para os artistas trabalharem no espaço restante. O recordatório às vezes narrava a história, fornecendo interpretações dos eventos das imagens. Outras vezes funcionava como uma forma de adentrar à mente do personagem em questão, fornecendo seu estado psicológico e pensamentos. Quando isso ocorre, o recordatório se referêcia a ele na segunda pessoa, como “você pensa isso” ou “você faz tal coisa”. Esse último caso é empregado em “*Hate*”, enquanto os personagens tramam formas de assédio para que os judeus se mudem, o recordatório afirma em contraste com as ações dos personagens “Não importa que seus pais e os pais de seus pais tenham nascido aqui [nos EUA] , não é John? Eles são judeus! E isso é tudo o que importa! Você pensa que eles são diferentes... e você não quer eles por perto...” (HATE, 1952, tradução minha).

A história debate como o ódio é retroalimentado socialmente, um comportamento de grupo. Como o recordatório advoga e alguns personagens ao longo da história como a esposa de John, não há motivo racional para odiar os vizinhos por serem judeus. Eles não são diferentes física ou culturalmente do próprio John Smith, e são tão estadunidenses quanto ele. A história sugere que o que faz com que o antissemitismo floresça em John e se converta em ódio irracional, é seu contato com outros vizinhos que aprovam e partilham de seu antissemitismo, um sentimento, portanto, de pertencimento de grupo. Para o John Smith da história existem o “nós” no caso os estadunidenses, uma categoria abstrata sem elementos objetivos de verificação, e os “outros”. Essa é uma das forças do racismo e antissemitismo, porque ao cindir a sociedade dessa forma, o mais medíocre dos “americanos” como John Smith, um homem em todos os aspectos comum e ordinário, ainda é superior a qualquer judeu. Sobre o que significa ser estadunidense, o recordatório questiona “Ele pega o mesmo trem que você, não é, John? Ele usa o mesmo tipo de roupa... come o mesmo tipo

³²⁸ No original: Don't move in ... jew! You'll be sorry! We don't want Jews in the neighborhood.

³²⁹ São as caixas de texto que acompanham os quadrinhos, na EC sempre na parte superior do quadro.

de comida... fuma a mesma marca de cigarros... torce para o mesmo time de beisebol! Mas ele é judeu!³³⁰ (HATE, 1952, tradução minha).

A onda de ódio dos homens apenas cresce quando mesmo espancando o judeu certa noite quando ele voltava para casa, não faz com que ele se mude. Em uma última tentativa de expulsá-los, os moradores incendeiam a casa do casal judeu, que acabam morrendo [Fig.18]

Figura 18 - Os vizinhos antissemitas incendeiam a casa dos vizinhos judeus.



Fonte: Hate!. In: Shock SuspensStories. No.5. New York: Entertaining Comics Group, october-november 1952.

Ao final da história a mãe de Smith lhe conta que ele na verdade é adotado, e que seus verdadeiros pais são judeus. Ao saber disso Smith se contorce em culpa e o recordatório provoca: "Você está diferente, John? Você está diferente, agora? Você se sente diferente? Você se parece

³³⁰ No original: He takes the same train you do, doesn't he, john? He wears the same kind of clothes ... eats the same kind of food ... smokes the same brand of cigarettes... roots for the same baseball team! But he's a Jew!

diferente? Você é o mesmo homem que você era dez minutos atrás...” (HATE!, 1952, tradução minha).

A partir de então John Smith passa a ser segregado pela comunidade, uma vez que os vizinhos descobrem sobre suas origens. Demonstrando o absurdo do antissemitismo porque nada muda em John, a não ser o conhecimento agora adquirido por todos de que ele é judeu. Ao final, John recebe uma carta dizendo “Mude-se... judeu!”. Agora o personagem se encontra no lugar do casal do início da história, e ela termina com John sendo linchado pelos vizinhos, seus antigos amigos e parceiros de ódio, enquanto o narrador em tom sombrio afirma:

O ódio é profundo John! O ódio é enraizado! Onde nós o aprendemos? Quem nos ensina? Como pode ser desaprendido? (...) deve a dor ser o único professor? Podemos aprender sem dor? Podemos aprender a amar... ao invés de odiar? (HATE!, 1952, tradução minha).

Apesar de algumas cenas violentas, como os linchamentos, tortura policial, e neste caso o casal judeu sendo incendiado pelos vizinhos, as *preachies* sempre se posicionam explicitamente de forma condenatória aos eventos desenhados nos quadros. Por isso é imprescindível a leitura do texto do recordatório, eles funcionam narrativamente para não dar espaço para interpretações diversas da simples condenação dos atos exibidos na história, e com frequência contrastam com as cenas desenhadas³³¹.

Embora *Shock SuspenStories* contenha violência, essa é muito menor do que a encontrada em outras revistas de crime e horror da própria *EC*. Porém, as *Preachies* batiam muito mais forte nas sensibilidades dos críticos do que qualquer corpo desmembrado ou zumbi iria, porque o racismo e a violência policial são monstros reais, mortos-vivos e fantasmas mera ficção, e nada é mais assustador do que a própria realidade. “*Hate!*” (1952) se passa em um subúrbio branco de classe média, os personagens que queimam vivos pessoas com base em preconceitos torpes, são pais de família religiosos e patriotas, o arquétipo do estadunidense médio. *Shock SuspenStories* era desconcertante para o adulto crítico dos quadrinhos porque desnudava um Estados Unidos violento e contraditório. A oposição a tais quadrinhos, mesmo quando eles condenavam atitudes como o antissemitismo, demonstra a disposição de certos setores da sociedade estadunidense de coibir a discussão de assuntos delicados e polêmicos na mídia popular, principalmente uma lida por crianças.

³³¹ Nyberg (1998) sugere que algumas das interpretações distorcidas que Wertham fez de algumas histórias da *EC* ocorreram porque ele não leu os recordatórios e apenas as imagens.

A lógica sob a qual a EC foi submetida em realidade, é bastante semelhante àquela que os conservadores utilizam para evitar que temas que eles não gostam sejam discutidos: tornam-no em um problema. A EC trazia para o *mainstream*, para a luz do dia, questões sociais complexas que eram feridas abertas no tecido social dos Estados Unidos em um período delicado da Guerra Fria. Eles estavam supostamente intervindo em outras nações e se envolvendo em conflitos pela bandeira da “liberdade” e da superioridade de seu sistema. Como o capitalismo e a democracia burguesa poderiam se colocar como um bastião da liberdade quando campos de concentração para a população nipo-estadunidense haviam sido construídos poucos anos antes? Quando queimas públicas de revistas em quadrinhos estavam acontecendo domesticamente depois de terem lutado contra os nazistas que também queimavam livros? Quando havia segregação racial nas escolas dos Estados Unidos? Quando mesmo depois de estadunidenses negros terem lutado duas guerras sob a bandeira da democracia e da liberdade ainda eram tratados como cidadãos de segunda classe? Dialogando com a economia política de seu tempo, *EC* também publicou uma *preachie* sobre esse tema.

Em *Shock SuspenStories* nº11 foi publicada a história “*In Gratitude...*³³²” (1953) [Em Gratidão]. Nela o soldado Joey Norris que lutou na Guerra da Coreia volta para sua cidade natal, que prepara uma comemoração para recepcioná-lo com honrarias. Joey foi mutilado na guerra por uma granada que tirou sua mão e apenas não o matou porque seu amigo, um soldado negro se jogou em cima do explosivo para salvar a sua vida. Como o soldado negro não tinha família, e Joey o amava como a um irmão, pede para que seu corpo seja enviado para sua cidade natal e enterrado no lote familiar no cemitério. Joey porém descobre que seu desejo não foi atendido, e que seu amigo foi enterrado em outro lugar porque era negro e não seria bem visto na cidade enterrá-lo no lote da família. Em decorrência a isso, no auditório da cerimônia em sua homenagem Joey faz um discurso condenando a atitude:

Eles me convocaram para o exército, me levaram para longe da minha casa, da minha família e desta cidade que eu amava... e eles me vestiram com um uniforme. Eles me treinaram e me mandaram para a Coreia. Disseram que eu estava lutando pela democracia...Ajudando a reverter a maré de escravidão que ameaçava invadir a Europa e a Ásia... o mundo... Dei minha mão direita, defendendo a liberdade e a igualdade, e fiquei orgulhoso disso... fiquei orgulhoso, isso é, até hoje... eu tinha um amigo na Coréia, comemos juntos... dormimos juntos... rimos juntos, lutamos juntos pela democracia... ele deu sua vida por essa causa... e ele salvou a minha fazendo isso (...) Mas quando seu corpo foi enviado de volta para cá, não era bom o suficiente para ser enterrado no cemitério Fairlawn, não era bom o suficiente porque

³³² *Shock SuspenStories*, oct-nov de 1953. Argumento de Bill Gaines, Argumento e roteiro de Al Feldstein, arte de Wally Wood, Cores de Marie Severin e letramento de Jim Wroten.

sua pele não era da cor certa... pelo que ele morreu? (...) Você dizem que estão orgulhosos de mim, bem, eu não estou orgulhoso de vocês. Estou envergonhado! Tenho vergonha de vocês... e por vocês!³³³ (IN GRATITUDE, 1953, tradução minha)

O público não aplaude, não protesta, não diz nada, a multidão apenas deixa o recinto, e Joey, o soldado herói, fica sozinho no palco chorando [Fig.19].

Figura 19 - Os espectadores abandonam o soldado sozinho no púlpito após seu discurso antirracista.



Fonte: In Gratitude.... In: Shock SuspensStories. No.11. New York: Entertaining Comics Group, october-november 1953.

O desfecho da história é bastante pessimista e deixa subentendido que talvez o racismo daquelas pessoas não tenha sido quebrado pela fala do soldado. A história propiciou um pequeno debate travado na seção de cartas do leitor a “*Shock Talk*”, um suposto soldado situado no Mississippi escreveu “Essa história fede (...) Eu gostaria que a pessoa que a escreveu dormisse, comesse, e vivesse com negros ou “*niggers*” (...) Os “*niggers*” comem, dormem e permanecem entre os seus. E é assim que será sem uma rebelião”³³⁴. A carta foi publicada em *Shock*

³³³ No original: They drafted me into the army, they took me away from my home, my family, and this town I loved... and they put a uniform on me. They trained me and Sent me to Korea. They said I was fighting for democray...Helping to tum back the tide of slavery that threatened to overrun Europe and Asia.. the World... I gave my right hand, defending freedom and equality, and i was proud of it ... I was proud , that is, until today ... I had a buddy in Korea, we ate togheter ..slept togheter... laughed together, we fought for democracy together... he gave his life for that cause... and he saved mine in doing it (...) But when his body was sent back here, it wasn't good enough to be buried in fairlawn cemetery, it wasn't good enough because its skin wasn't the right color... what did he died for? (...) You said you are proud of me, well I'm not proud of you. I'm ashamed! I'm ashamed of you... and for you!

³³⁴ No original: This story stinks (...) I like the person who wrote it to sleep, eat, and live with blacks or niggers (...) the niggers eat, sleep, and stay with themselves. And that is the way it will stay without a riot. Infelizmente tive

SuspenStories nº12 de janeiro de 1954, com o comentário sucinto e eloquente “O texto acima foi escrito por um membro das forças armadas dos Estados Unidos no ano de 1953. Sem mais comentários” (WRIGHT, 2001, p.139). Que a *EC* publicasse essa crítica, bastante violenta e ofensiva, em sua seção de cartas evidencia o desejo da editora de não tergiversar em temas sensíveis e se posicionar quanto a suas histórias para a própria audiência. Ao mesmo tempo, a publicação da carta confirma que o tema tratado na história, o racismo, era bastante real e atual, estando presente dentro das forças armadas dos Estados Unidos, o tema de “*In Gratitude*”. Por extensão, suscitava questionamentos adicionais, porque se havia racismo no exército, não haveria também em outras instituições como na polícia? A carta é uma confirmação de como certas histórias da *EC*, principalmente as *preachies* incomodavam, não pela violência, não há violência nenhuma em em “*In Gratitude*”, mas por seu conteúdo de denúncia e pelo seu posicionamento político.

Outras cartas vieram em resposta à mensagem do soldado racista do Mississippi. Outros militares escreveram dizendo que não havia segregação nas bases militares e que alguns dos seus melhores homens eram negros. Dessa forma, “*In Gratitude*”, se mostrou um sucesso em seu objetivo de pautar o debate, o racismo das instituições dos EUA estava sendo discutido no entretenimento popular (WRIGHT, 2001).

Sobre temas sensíveis e feridas sociais constrangedoras, com certa frequência as *preachies* faziam referência à Klu Klux Klan e ao vigilantismo. As histórias “*Under Cover*”³³⁵ (1952), “*Blood Brothers*”³³⁶ (1954), e “*The Whipping*”³³⁷ (1954) fazem referência a organização de ódio.

O enredo de “*Blood Brothers*” é bastante parecido com o de “*Hate!*”, com a diferença que o grupo perseguido são negros aos invés de judeus, e a reviravolta ocorre quando o personagem principal descobre que tem “sangue negro” ao final da história. Na história o personagem Sid é profundamente racista, e quando descobre que seu vizinho Henry é, em parte, negro (sua avó era negra), faz de tudo para que ele se mude. Na lógica de Sid, a mera coexistência com negros é impensável, mesmo que ele mesmo jamais soubesse que o vizinho tem ascendência negra se este não lhe tivesse dito. Para Sid, uma família negra ali, incentivaria outras a se mudarem também, os

de me basear na repercussão de “*In Gratitude*” a partir da análise de Wright (2001) devido a não ter tido acesso a publicação original, e sim a uma re-publicação que não reproduziu a seção de cartas ao leitor.

³³⁵ *Shock SuspenStories* nº6 de dez-jan de 1952. Argumento de Bill Gaines, argumento e roteiro de Al Feldstein, Arte de Wally Wood, cores de Marie Severin e letramento de Jim Wroten.

³³⁶ *Shock SuspenStories* nº13, feb-mar 1954. Argumento de Bill Gaines, argumento e roteiro de Al Feldstein, Arte de Wally Wood, cores de Marie Severin e letramento de Jim Wroten.

³³⁷ *Shock SuspenStories* nº14, april-may, 1954. Argumento de Bill Gaines, argumento e roteiro de Al Feldstein, Arte de Wally Wood, cores de Marie Severin e letramento de Jim Wroten

filhos de Sid passariam a brincar com crianças negras e o preço de sua propriedade seria desvalorizado pela presença de pessoas negras.

Sid passa a fazer tudo o que estava em seu poder para que seu vizinho Henry se mude. Proíbe seu filho de brincar com o filho dele, começa a jogar o restante da vizinhança contra Henry, espalhando para todos que ele tem raízes negras. Mais uma vez, o assédio contra o vizinho apenas funciona porque encontra a conivência das outras pessoas que partilham do racismo de Sid. Com o objetivo de expulsar o vizinho do bairro, ele chega a falar com o dono do mercado local para que não venda para Henry ou ele boicotaria o estabelecimento. Nos subúrbios, onde também se passa a história, não há cercas entre as casas, e Sid coloca uma entre a sua e a de Henry, criando uma segregação absurda.

O assédio contra o vizinho vai aumentando progressivamente. Henry é demitido por ter “sangue negro” e quando sua mulher fica doente ele é impedido de conseguir um empréstimo para o tratamento dela pela mesma razão, pois Sid havia ligado para gerente do banco. A ausência de tratamento adequado faz com que a esposa de Henry morra. Quando este ainda assim não se muda, Sid coloca uma cruz em chamas no gramado do vizinho [Fig.20]

Figura 20 - Sid coloca uma cruz em chamas no jardim do vizinho.



Fonte: Blood-Brothers. In: Shock SuspensStories. No.13. New York: Entertaining Comics Group, february-march 1954.

A cruz em chamas (*cross-burning*) era usada pela Klux Klux Klan no início do século XX como uma forma de intimidação a negros e judeus, sendo um símbolo identificado com a Klan.

Durante os anos 1950, supremacistas brancos queimaram cruzeiros para expressar sua oposição ao avanço dos direitos civis e “em adição, pessoas sem afiliação à Klan queimaram cruzeiros em gramados de afro-americanos que se mudavam para bairros brancos” (KAHN, 2009). É esse último emprego da cruz que é representado na história. Mais uma vez, a *EC* se direcionava às atenções para eventos correntes constrangedores para a democracia estadunidense.

Ao final da história, Henry, comete suicídio devido ao assédio do vizinho e Sid descobre que ele mesmo tem “sanguine negro”, porque quando era criança foi salvo pela transfusão do sangue de um homem negro. O médico responsável por averiguar o suicídio explica para Sid e em consequência para o leitor:

Não existe algo como sangue negro, Sid. Todo sangue humano é o mesmo, seja o sangue de um oriental, ou africano, ou europeu... exceto por uma diferença médica ... o tipo sanguíneo. Mas branco, negro, mongol, todas as raças³³⁸ de homens têm todos os tipos de sangue... (BLOOD BROTHERS, 1954, tradução minha).

Essa fala final serve para dar a “lição da história”, fazendo juízo ao nome *preachie*. De forma igualmente explícita e didática termina “*Under Cover*” (1952) uma história sobre como membros de uma sociedade supremacista branca, que se vestem com roupas e capuzes brancos em referência à Klan matam uma mulher por manter relações com um homem negro:

Esses charlatões encapuzados de ódio racial, religioso e político operam hoje! Fiquem atentos, eles são homens astutos e implacáveis como os da nossa história! Quanto tempo podemos ficar “de boas” e indiferentes a essa ameaça ao nosso modo de vida democrático? Está na hora de expor esses usurpadores de nossas liberdades constitucionais garantidas!³³⁹ (UNDER COVER, 1952, tradução minha)

Em “*The Whipping*” (1954) [As Chicotadas] a crítica à Klan vem acompanhada ao debate da intolerância e perseguição a imigrantes, e como “*Under Cover*” também traz a temática da mulher branca que se relaciona com um homem racializado. De forma semelhante a como havia feito antes com judeus, e afro-americanos, a minoria em debate na história são estadunidenses de origem mexicana, ou falantes de espanhol, os quais são chamados pelos personagens intolerantes da história

³³⁸ Ressalte-se que a categoria raça é política, e não faz sentido biológico aplicada a seres humanos.

³³⁹ No original: These hooded peddlers of racial, religious, and political hatred operate today! Mind you, they are shrewd and ruthless men such as those in our story! How long can we stay ‘cool’ and indifferent to this threat to our democratic way of life? It is time to unveil these usurpers of our constitutionally guaranteed freedoms!

de “*Spicks*”³⁴⁰. O termo é usado com o objetivo de ofender principalmente, mas não apenas, os mexicanos.

A história narra a mudança de uma família “católico-mexicana” para um subúrbio, e assim como em outras histórias de *Shock SuspenStories*, ela é contada a partir da perspectiva de um morador que abomina a ideia dessas pessoas morando na vizinhança, há novamente a ideia de que elas tirariam valor das propriedades como em outras histórias. Surge a ideia entre os personagens brancos da história de formar um “grupo de vigilantes” usando capuzes para manterem suas identidades secretas, para expulsarem os mexicanos da vizinhança. A relação com a Klu Klux Klan fica evidente na fala de um dos personagens: “Quando tivermos caras suficientes, vamos queimar uma cruz no gramado deles. Se isso não convencê-los, vamos invadi-los uma noite e levá-los para fora e chicoteá-los”³⁴¹ (THE WHIPPING, 1954, tradução minha).

O linchamento de mexicanos que imigravam para os Estados Unidos também era um problema bastante real e alarmante. A escala per capita de linchamentos de mexicanos nos Estados Unidos, segundo William D. Carrigan e Clive Webb (2013), entre o período de 1848 à 1928 foi maior do que o de qualquer grupo de imigrantes. Nesse período, 547 mexicanos foram oficialmente linchados, a maioria no Texas e na Califórnia. O último linchamento “oficial” de mexicanos, isto é, aquele documentado ocorreu em 1928, porém, isso não quer dizer que tenham parado, mas os linchadores apenas se tornaram mais cuidadosos e não tão escandalosos como antes, ou seja, eles passaram a ser realizadas em segredo (CARRIGAN; WEBB, 2013)

No caso da história “*The Whipping*”, os personagens também recorrem ao linchamento. A história é contada pela perspectiva de um homem de meia idade, que fica ensandecido com a família mexicana quando sua filha começa a namorar um mexicano. E dele parte o incitamento para o linchamento da família imigrante. Há um tom sexual racista no subtexto da história, de receio da inocência virginal da mulher branca sendo ceifada pelo outro racializado, seja ele negro ou hispânico. Note por exemplo como o recordatório narra o estado psicológico interior do pai da moça “Ele [o mexicano] a beijou! Aquele da pele morena e cabelos negros ousou tocar sua filha tão branca”³⁴² (THE WHIPPING, 1954, tradução minha). De fato, muitos linchamentos ocorriam pelo mito de que ele era necessário para proteger as mulheres brancas, dessa forma se criou por

³⁴⁰ O termo é usado para ofender qualquer pessoa falante de espanhol, supostamente porque eles costumam pronunciar a palavra “*speak*” [falar] como “*spik*”.

³⁴¹ No original: When we get enough guys, we’ll burn a cross on their lawn. If that don’t convince ‘em we’ll raid ‘em one night and take ‘em out an’ whip ‘em”.

³⁴² No original: He’d kissed her! He of the olive skin and the raven hair had dared to touch his white white daughter.

exemplo, o medo do homem negro estuprador da mulher branca. Como Zambrando(1980) demonstra, a maior parte dos linchamentos ocorreram usando a desculpa de violência sexual praticada por um homem racializado.

E os roteiristas da história, Al Feldstein e Bill Gaines, parecem estar cientes disso e da tensão sexual que existe no conservador racista quanto à miscigenação. Eles colocam esse elemento na história, a proteção da mulher branca é o que faz com que o grupo de vigilantes invada a casa da família mexicana. Na história, o pai da moça cria a mentira de que o garoto da família mexicana, namorado da moça, havia abusado sexualmente dela. O recordatório menciona como ele “Ele escolheu os que tinham filhas primeiro... eles seriam os mais fáceis de irritar. E ele dotou de emoção sua história bem planejada (...) enfurecendo-os...assustando-os... incitando-os à ação violenta³⁴³” (THE WHIPPING, 1954, tradução minha.). Dessa forma, a partir da mentira contada pelo pai, apelando para as emoções mais básicas dos vizinhos é formada a turba violenta. Eles se vestem em seus capuzes da Klan invadem a casa do mexicano [Fig. 21].

³⁴³ No original: he'd picked the ones with daughters first. They'd be the easiest to rile. And he'd emoted his well-planned story (...) ‘...angering them...frightening them ... stirring them into action.. prodding them toward violence.’”

Figura 21 - O grupo de vigilantes vestidos como a Klan invade a casa da família mexicana.



Fonte: The Whipping-In: Shock SuspensStories. No.14. New York: Entertaining Comics Group, april-may 1954.

Os vigilantes pensam ter capturado o namorado hispânico da moça branca, e o chicoteiam até a morte. A reviravolta vem com a descoberta de que, no escuro, a moça foi capturada por engano no lugar do rapaz e, portanto, o pai havia matado a própria filha. No momento da invasão da casa, [Fig. 21] ocorre novamente no estilo da EC a contraposição recordatório/narração e eventos representados nos quadros. O recordatório prega:

Eles se moveram através de ruas desertas, como fantasmas... figuras fantasmagóricas em uma missão fantasiosa. Pois não é a senão a fantasia a base do ódio e da intolerância ... A ficção da cor de pele diferente ... o absurdo dos traços faciais de formas estranhas... a ilusão dos sotaques estranhos ... o mito das religiões desconhecidas...todas essas são fantasias do ódio...Elas são as ilusões do intolerante... os exageros daqueles que desejam exagerar...as concepções das trevas daqueles que nos jogariam nas trevas, como aqueles homens agora [os personagens na história] sondam na escuridão... procurando por seus inimigos fantasiosos... a

pele morena ... o cabelo preto ... o sotaque³⁴⁴...E das trevas, também chega o grito do perseguido ... o grito angustiado de dor daquele que é aprisionado por essas fantasias³⁴⁵ (THE WHIPPING, 1954, tradução minha).

A passagem acima demonstra, mais uma vez, o quão explícita era a mensagem das *preachies*, seu objetivo não era criar qualquer duplo sentido, ou deixar pontos abertos para interpretação. Elas pura e simplesmente condenavam os atos representados nelas de forma explícita e didática, falando diretamente sobre o tema criticado em questão. Apesar de em “*The Whipping*” um ato terrível de violência ter terminado a história, um pai matando a própria filha, e fazer uso de linguagem ofensiva como “*Spick*” o objetivo era sempre de desvelar o preconceito enraizado nos personagens e como eles terminavam sendo vítimas do próprio ódio.

A *EC* era talvez a editora mais “progressista” da primeira metade dos anos 1950, um período com pouco espaço para sê-lo. Mas isso não quer dizer que ela não fosse também conservadora ou que não tivesse os seus problemas. Mulheres eram com frequência representadas como interesseiras e manipuladoras, e nas suas críticas ao preconceito e à intolerância, é notável a ausência de voz e de agência das minorias, quase sempre personagens secundários, apagados e com poucas ou nenhuma fala. Pode-se dizer que a *EC* era o mais à esquerda que uma editora de quadrinhos poderia ser em meados dos anos 1950 nos EUA.

Embora não fossem *preachies*, é preciso mencionar brevemente as outras histórias de *Shock SuspensStories*, principalmente por dois elementos: a crítica ao casamento e à família. Nas demais histórias essas críticas eram bem mais sutis e diferentes das *preachies*, não constituíam o objetivo da história. Em quase todo número da revista consta algum ataque ao casamento ou à família tradicional, seja na forma de um casamento infeliz, traições que levam ao assassinato por ganancia ou mães e pais que maltratam crianças, e crianças que não correspondem à expectativa de infância e são manipuladoras e em alguns casos responsáveis por assassinatos.

³⁴⁴ Possível referencia ao insulto *Spick* que aparece na história, que tem origem no sotaque de falantes de língua espanhola.

³⁴⁵ No original: “They moved through the desert streets, like ghosts...phantom figures on a phantom mission. For isn’t the basis of hatred and intolerance but fantasy... The fiction of differently colored skin... the absurdity of oddly shaped facial features... the illusion of strange accents ... the myth of unfamiliar religions...all these are the fantasies of hate... They are the delusions of the bigot ... the exaggerations of those who desire to exaggerate... the conceptions out of darkness of those who would throw us into darkness as these men now probe in darkness... searching for their fantasy enemies ... the olive skin ... the dark hair ... the accent... And from the darkness, too, come the screams of the persecuted ... the anguished cries of pain of those who are hounded down by these fantasies”.

A primeira história a ser publicada em *Shock SuspenStories*, “*The Neat Job*”³⁴⁶ (1952) estabelece o que é o casamento para a EC comics: uma instituição tóxica que leva seus envolvidos à loucura e ao assassinato. A história começa com um policial interrogando uma moça que porta um olhar mesmerizado, “O que te fez fazer isso moça?” ele pergunta. Em um *Flashback* o leitor descobre que a mania do esposo por organização, e suas repreensões exacerbadas dos mais banais erros de arrumação da casa, levaram sua esposa à loucura. Na reviravolta final, em tom de humor negro, ela finalmente conseguiu atingir a organização almejada por ele: ela retirou todas as entranhas do marido e as organizou corretamente em potinhos com rótulos.

Porém, essas críticas ao casamento muitas vezes vinham acompanhadas de uma dose de misoginia. O arquétipo da mulher cruel [*evil woman*] é utilizado com frequência nesse tipo de história. Como por exemplo em “*Kickback!*”³⁴⁷, coincidentemente a primeira história do número seguinte. Nela, uma jovem se casa com um velho rico tendo em vista a sua fortuna, esperando que ele não vá demorar a morrer. O oposto ocorre quando o ancião persiste em viver acamado em estado catatônico de forma que a mulher se converte em uma cuidadora em tempo integral. Junto com seu amante, ela arquiteta a morte do marido. No entanto, ao final da história, devido a um acidente ela, mais uma vez, se vê na função de cuidadora, agora, do amante. O arquétipo da *Evil Woman* é bastante frequente nos quadrinhos do pós-guerra, principalmente nos de horror e crime. E elas aparecem em praticamente todos os números de *Shock SuspenStories*, e com frequência agem como o elemento que corrompe o homem, geralmente seu amante, a cometer um crime por ela, como o assassinato do marido por questões financeiras. Essas mulheres são sedutoras, perigosas e não confiáveis, e a causa da ruína tanto delas mesmas quanto dos homens que seduziram.

Por último, no aspecto da crítica não apenas ao casamento mas também à família, temos “*The Orphan*”, que mostra um casamento infeliz, com traições, alcoolismo, e uma criança assassina e “*The Small Assassin*”³⁴⁸. Nesta última história, uma das mais estranhas da revista, uma mãe está paranoica com a suposição de que seu bebê, recém nascido, está tentando assassiná-la por ter sido expulso do ventre. Ao final da narrativa ela se mostra correta, e o médico que fez o parto, depois de encontrar o pai da criança morto também, decide matar a criança. Na história não apenas o

³⁴⁶ *Shock SuspenStories* #1, feb-marc, 1952. Argumento Bill Gaines, argumento e roteiro Al Feldstein, arte de Jack Kamen, Cores de Marie Severin, letramento de Jim Wroten.

³⁴⁷ *Shock SuspenStories* No. 2 de 1952. Argumento de Bill Gaines, roteiro de Al Feldstein, arte de Jack Kamen, cores de Marie Severin e letramento de Jim Wroten.

³⁴⁸ *Shock SuspenStories* No. 7 de 1953. História de Ray Bradbury, adaptação da história original de Al Feldstein, arte de George Evans, cores de Marie Severin e letramento de Jim Wroten.

assassino tem quatro meses, como fica implícito que o médico vai assassinar o bebê, o desfecho não é mostrado na história.

4.2 NÃO É SOBRE VIOLÊNCIA E CRIANÇAS, MAS SOBRE ADULTOS, POLÍTICA E CONSERVADORISMO.

Pretendo demonstrar a seguir que a questão dos quadrinhos nos anos 1950 e principalmente a *EC* não era a violência como os críticos afirmavam, mas política e ideológica, em última instância a defesa de determinados valores. A violência apenas serviu como desculpa para que determinadas ideias, representações e críticas deixassem de ser praticáveis na mídia popular. Para dar justificativa e legitimidade para esse processo sem que se recorresse à censura, dado aos problemas legais e ideológicos que isso implicaria, foi abraçada a tese frágil de Fredric Wertham de que revistas em quadrinhos causavam delinquência juvenil. Como discuti anteriormente, a teoria de Wertham foi construída em cima de falsificações de evidências, o que é demonstrado pelas próprias anotações do psiquiatra, no trabalho da historiadora Carol Tiley. Além disso, o problema da delinquência juvenil como uma crescente não era aferível, as estatísticas eram problemáticas e provavelmente o problema foi superdimensionado.

No último número de *Shock SuspenStories* o 18 de janeiro de 1955, consta um editorial chamando para ação os seus leitores. Segundo o editorial

Devido aos esforços de vários grupos de "benfeitores" e "fazedores do bem", um grande segmento do público está sendo levado a acreditar que certas revistas em quadrinhos causam delinquência, distorcem as mentes da juventude americana e afetam o desenvolvimento das personalidades de quem os lê³⁴⁹ (SHOCK SUSPENSTORIES No.18, 1955, tradução minha).

A editora exorta seus leitores a enviarem cartas ao "*Subcommittee to Investigate Juvenile Delinquency*" [Subcomitê do senado para investigar a Delinquência Juvenil] defendendo os quadrinhos, porque estes, estavam em sério perigo, uma vez que estavam sofrendo boicotes de membros da cadeia de distribuição que estavam temerosos de lidar com certas revistas.

³⁴⁹ Due to the efforts of various "do-gooders" and "do-gooder" groups, a large segment of the public is being led to believe that certain comic magazines cause juvenile delinquency, warp the minds of America's youth, and affect the development of the personalities of those who read them!

4.2.1 O subcomitê do senado para investigar a delinquência juvenil.

O subcomitê foi criado para investigar a suposta relação dos quadrinhos com a delinquência juvenil e foi realizado durante os dias 21 e 22 de abril e 4 de junho de 1954. O local escolhido foi Nova York pela cidade concentrar o maior número de editores. Quando terminou, a indústria tinha adotado um código autorregulatório que perdurou de formas modificadas de 1954 até 2011. Analisarei a seguir dois documentos para evidenciar o caráter político do processo, respectivamente as transcrições das audiências do Senado e o código dos quadrinhos [*Comic Code*].

A politização do processo começa pela instituição das audiências do Senado, cuja organização teve como principal nome o senador Estes Kefauver, foi sob sua direção que o comitê redigiu o relatório sobre a indústria dos quadrinhos. O político do Tennessee foi primeiro eleito em 1939 para a Câmara dos Deputados [*House of Representatives*] e posteriormente eleito para o senado em 1948 . Ele ganhou projeção nacional no cenário político devido a uma altamente publicizada investigação sobre o crime organizado realizada por ele no início dos anos 1950. Essa investigação atraiu atenção suficiente e deu o prestígio necessário para que Kefauver pudesse pleitear uma nomeação para concorrer à presidência pelo partido democrata. Ele perdeu essa nomeação em 1952 para Adlai Stevenson, porém viu nas audiências do Senado sobre delinquência juvenil e quadrinhos uma chance de se promover novamente e tentar de novo aquela nomeação³⁵⁰ (NYBERG, 1998, p.53).

As audiências foram televisionadas e altamente exploradas pela imprensa, e consistiu em vários senadores questionando membros da indústria dos quadrinhos. Dentre os quais Bill Gaines, que se saiu particularmente mal, no dia seguinte a seu depoimento o *The New York Times* publicou uma matéria sobre seu testemunho com a manchete “*No Harm in Horror; Comics Issuer Says*³⁵¹” [Sem danos no Horror, declara editor de quadrinhos]. Pouco espaço foi dado ao contraditório e poucos especialistas em crianças foram chamados para testemunhar, o mais relevante deles, foi Fredric Wertham cujo viés era claro.

Mas o que me interessa aqui é a forma como a discussão diverge da violência. Mencionei ao longo deste trabalho como os quadrinhos eram acusados de estarem cooptados pela causa comunista, e esse debate surge nas audiências. Os quadrinhos são associados com comunismo no

³⁵⁰ Não deu certo, Stevenson foi nomeado de novo pelos democratas em 1956.

³⁵¹ Disponível em <https://www.nytimes.com/1954/04/22/archives/no-harm-in-horror-comics-issuer-says-comics-publisher-sees-no-harm.html>

relatório através da “*The American Civil Liberties union*”³⁵² [A União Americana pelas Liberdades Civis] porque esta foi uma das instituições que se levantaram em defesa dos quadrinhos:

A União Americana pelas Liberdades Civis está intimamente afiliada ao movimento comunista nos Estados Unidos e 90% de seus esforços são em nome dos comunistas que entraram em conflito com a lei. Ela afirma defender a liberdade de expressão, a liberdade de imprensa e a liberdade de reunião. - mas é bastante evidente que a função principal é promover o trabalho comunista.³⁵³ (SENATE HEARINGS, 1954 p.35, tradução minha)

O trecho acima faz parte do documento “EXHIBIT No.5” que consta no relatório das audiências do Senado. Demonstra que havia de fato a preocupação com comunismo relacionado às revistas. Durante as audiências o assunto foi investigado, e uma peça publicitária, publicada por Gaines em suas revistas na segunda metade de 1954 foi colocada em debate. Ela se chama “*Are You a Red Dupe?*” [Você é um Tolo Vermelho?], e é basicamente uma defesa feita por Gaines das alegações que as revistas em quadrinhos estavam a serviço da causa comunista. Ela foi anexada como evidência no relatório [Fig.22]. Alguns senadores viram nele uma forma de tentar dissuadir investigações sobre as revistas, com base na acusação de comunismo. Tendo em vista o teor crítico das histórias da *EC* é esperado que ela fosse acusada em algum momento de subversão.

³⁵² Fundada em 1920, a *The American Civil Liberties Union* (UCLA) atua em cortes, legislaturas e comunidades para “defender e preservar os direitos e liberdades individuais” garantidos pela constituição dos Estados Unidos.

³⁵³ No original: The American Civil Liberties Union is closely affiliated with communistic movement in the United States and fully 90 percent of its efforts are on behalf of Communists who have come in conflict with the law. It claims to stand for free speech, free press and free assembly—but it is quite apparent the main function is furthering of Communist work..

Figura 22 - Editorial publicado nas revistas da EC em 1954 usado como evidência nas audiências do Senado.

62 JUVENILE DELINQUENCY
EXHIBIT No. Sb

ARE YOU A RED DUPE?

IN THE TOWN OF GAZDOSKY IN THE HEART OF SOVIET RUSSIA, YOUNG MELVIN BLIZUNKEN-SKOVITCHSKY PUBLISHED A COMIC MAGAZINE...

... SO THEY CAME AND SMASHED HIS FOUR-COLOR PRESS...

... AND HUNG POOR MELVIN THE NEXT MORNING!

- HERE IN AMERICA, WE CAN *STILL* PUBLISH COMIC MAGAZINES, NEWSPAPERS, SLICKS, BOOKS AND THE BIBLE. WE DON'T HAVE TO SEND THEM TO A CENSOR FIRST. NOT *YET*...
- BUT THERE ARE SOME PEOPLE IN AMERICA WHO WOULD *LIKE* TO CENSOR... WHO WOULD *LIKE* TO SUPPRESS COMICS. IT ISN'T THAT THEY DON'T LIKE COMICS FOR *THEM*! THEY DON'T LIKE THEM FOR *YOU*!
- THESE PEOPLE SAY THAT *COMIC BOOKS* AREN'T AS GOOD FOR CHILDREN AS *NO COMIC BOOKS* OR SOMETHING LIKE THAT. SOME OF THESE PEOPLE ARE NO-GOODS. SOME ARE DO-GOODERS. SOME ARE WELL-MEANING. AND SOME ARE JUST PLAIN MEAN.
- BUT WE ARE CONCERNED WITH AN AMAZING REVELATION. AFTER MUCH SEARCHING OF NEWSPAPER FILES, WE'VE MADE AN ASTOUNDING DISCOVERY:

THE GROUP MOST ANXIOUS TO DESTROY COMICS ARE THE COMMUNISTS!

- WE'RE SERIOUS! NO KIDDIN'! **HERE! READ THIS:**

THE [COMMUNIST] "DAILY WORKER" OF JULY 15, 1953 BITTERLY ATTACKED THE ROLE OF:

"...SO-CALLED 'COMICS' IN BRUTALIZING AMERICAN YOUTH, THE BETTER TO PREPARE THEM FOR MILITARY SERVICE IN IMPLEMENTING OUR GOVERNMENT'S AIMS OF WORLD DOMINATION, AND TO ACCEPT THE ATROCITIES NOW BEING PERPETRATED BY AMERICAN SOLDIERS AND AIRMEN IN KOREA UNDER THE FLAG OF THE UNITED NATIONS."

THIS ARTICLE ALSO QUOTED GERSHON LEGMAN (WHO CLAIMS TO BE A GHOST WRITER FOR DR. FREDERICK WERTHAM, THE AUTHOR OF A RECENT SMEAR AGAINST COMICS PUBLISHED IN "THE LADIES HOME JOURNAL"). THIS SAME G. LEGMAN, IN ISSUE # 3 OF "NEUROtica", PUBLISHED IN AUTUMN 1948, WILDLY CONDEMNED COMICS, ALTHOUGH ADMITTING THAT:

"THE CHILD'S NATURAL CHARACTER... MUST BE DISTORTED TO FIT CIVILIZATION... FANTASY VIOLENCE WILL PARALYZE HIS RESISTANCE, DIVERT HIS AGGRESSION TO UNREAL ENEMIES AND FRUSTRATIONS, AND IN THIS WAY PREVENT HIM FROM REBELLING AGAINST PARENTS AND TEACHERS... THIS WILL SIPHON OFF HIS RESISTANCE AGAINST SOCIETY, AND PREVENT REVOLUTION."

- SO THE *NEXT* TIME SOME JOKER GETS UP AT A P.T.A. MEETING, OR STARTS JABBERING ABOUT THE "NAUGHTY COMIC BOOKS", AT YOUR LOCAL GANDY STORE, GIVE HIM THE *ONCE-OVER*. WE'RE NOT SAYING HE *IS* A COMMUNIST! HE MAY BE INNOCENT OF THE WHOLE THING! HE MAY BE A *DUPE*! HE MAY NOT EVEN *READ* THE "DAILY WORKER"! IT'S JUST THAT HE'S *SWALLOWED THE RED BAIT... HOOK, LINE, AND SINKER!*

Fonte: UNITED STATES SENATE. Juvenile Delinquency (Comic Books): Hearings before the Subcommittee to Investigate Juvenile Delinquency of the Judiciary United States Senate. 83rd Congress, 2nd session. April 21,22 and June 4, 1954, p. 62.

Outra característica importante é o trato que as histórias da EC tiveram nas audiências. No depoimento de Wertham, para além das esperadas críticas a histórias de fato violentas como "Foul Play", ele cita "The Orphan" em que a violência é bastante baixa, porque o criminoso é uma garota

de dez anos, e contém abuso, alcoolismo, adultério e abandono de menores por ambos os pais. Ou seja, dentro do tempo limitado de seu depoimento, Wertham escolhe falar sobre uma das várias histórias da *EC* que fazia críticas ao casamento e à família e não sobre as mais “violentas” da própria editora. E ressalte-se que como dito anteriormente a *EC* era uma editora pequena, e a tiragem de suas publicações não rivalizava com as das outras editoras muito maiores.

Wertham usa a história porque ele sabe que ela vai causar uma reação emocionada nos senadores, e ele segue para manipular os enredos das histórias em seu depoimento, de maneira bastante desonesta, diga-se de passagem. Veja a forma como ele descreve para os senadores a história “*Confession*” (1952):

Há histórias em que o capitão da polícia mata sua esposa e tem um homem inocente torturado em uma delegacia de polícia para confessar e novamente [o mal] triunfa no final. Quero deixar bem claro que existem revistas em quadrinhos inteiras em que cada história termina com o triunfo do mal, com um crime perfeito impune e realmente glorificado³⁵⁴. (WERTHAM apud SENATE HEARINGS, p.86, 1954, tradução minha)

As narrativas “*The Orphan*” e “*Confession*” são usadas por Wertham para demonstrar que, ao final, nesse tipo de publicação o “mal sempre triunfa”. Que a primeira seja uma crítica ao abuso infantil e a segunda à violência policial e ao abuso de poder são totalmente ignorados e omitidos por ele. Mas pior do que apresentação dessas histórias por Wertham, é a que ele faz de “*The Whipping*”, segundo ele essa é uma história que exemplifica como a indústria dos quadrinhos ensina ódio para crianças :

Essa revista em quadrinhos especifica a que me refiro agora [*Shock SuspenStories* #14] tem uma história na qual um termo depreciativo para porto-riquenhos [*Spick*], que não vou repetir aqui, mas que é um termo depreciativo comum, é repetido 12 vezes em uma história (...) Assinala-se que uma família católico-espanhola se mudou para este bairro — totalmente desnecessário. Qual é o objetivo da história? O ponto da história é que então alguém é espancado até a morte. O único erro é que o homem que deve ser espancado até a morte não é um homem; é uma menina³⁵⁵ (WERTHAM apud UNITED STATES SENATE, 1954, p.95).

³⁵⁴No original: There are stories where the police captain kills his wife and has an innocent man tortured into confessing in a police station and again is triumphant in the end. I want to make it particularly clear that there are whole comic books in which every single story ends with the triumph of evil, with a perfect crime unpunished and actually glorified.

³⁵⁵No original: This particular comic book that I am referring to now has a story in which a derogatory term for Puerto Ricans, which I will not repeat here, but which is a common derogatory term, is repeated 12 times in one story. This greasy so and so, this dirty so and so. It is pointed out that a Spanish Catholic family moved into this neighborhood—utterly unnecessary. What is the point of the story ? The point of the story is that then somebody gets beaten to death. The only error is that the man who must get beaten to death is not a man ; it is a girl.

As *preaches* eram bastante explícitas em suas narrativas quanto ao seu propósito de denúncia social, tão explícitas que em muitos momentos chegam a ser didáticas de forma que mesmo uma criança não poderia confundir seu objetivo narrativo e a mensagem da história. O que vemos na citação acima é uma das deturpações de Wertham em ação. A maioria das histórias criticadas por ele em seu depoimento eram da *EC*, grande parte delas presentes em *Shock SuspenStories* e que, de uma forma ou de outra, tinham um caráter de crítica política, mais ou menos direto dependendo da história. Ele poderia ter escolhido as histórias mais sangrentas da *EC* - ou de outras editoras maiores - elas são fartas, porém, argumento que a escolha das histórias com teor político da editora não foi fortuita. A mídia é um espaço político de disputas como Kellner debate:

A cultura da mídia é também o lugar onde se travam batalhas pelo controle da sociedade. Feministas e antifeministas, liberais e conservadores, radicais e defensores do *status quo*, todos lutam pelo poder cultural não só nos meios noticiosos e informativos, mas também no domínio do entretenimento (...) A mídia está intimamente vinculada ao poder e abre o estudo da cultura para as vicissitudes da política e para o matadouro da história. Ajuda a conformar nossa visão de mundo, a opinião pública, valores e comportamentos, sendo, portanto, um importante fórum do poder e da luta social (KELLNER, 2001, p.54).

Defendo que Wertham procedeu da forma como o fez para surfar a popularidade das campanhas antiquadrinhos, assim como o senador Kefauver o fez. Wertham era desconhecido antes do início das campanhas e foram as suas críticas aos quadrinhos que lhe deram fama. A popularidade que ele auferiu nesse processo reside nas simplificações feitas por sua teoria, que permitia ao cidadão médio compreendê-la facilmente, e por responder à demanda política de coibir determinados discursos e representações na mídias de massas. Como já dito anteriormente, a relação entre consumo midiático e a influência no comportamento é muito mais complexa do que a forma apresentada por Wertham em sua teoria. Em seu depoimento para o Senado, ele distorce as histórias e apela para o conservadorismo de sua época, forçando a realidade a caber em sua teoria. A maioria das histórias que ele menciona no seu depoimento eram *preachies* e ele sabia o quão polêmicas eram as revistas da *EC*, principalmente pelo seu caráter político. A violência era encontrada em dezenas de outras revistas, muito maiores e com maior circulação do que as da *EC*, porém, estas não tinham as críticas sociais ferrenhas da editora, que era ímpar em sua época.

4.2.2 O Código dos Quadrinhos de 1954.

O código dos quadrinhos foi o resultado das audiências do Senado, devido a ele a *EC* se retirou do mercado de quadrinhos. Ela continuou, entretanto, a publicar a revista *Mad* que devido à sua natureza de paródia e humor não caía no escopo do código, a revista se mostrou um grande sucesso. O Código demonstra especialmente o caráter político da perseguição à *EC Comics* e das campanhas em quadrinhos em geral. Irei partir da premissa dos críticos na análise e não trarei itens que se referem à violência, ressaltando os eminentemente políticos. Com isso pretendo demonstrar como a violência era a desculpa para passar, em realidade, outras pautas e evitar críticas ao sistema.

O código era dividido em “*General Standards*” [Normas Gerais] que era subdividido em A, B e C. E nos itens “Diálogo”, “Religião”, “Vestimentas”, “Sexo e Casamento” e “Código para material publicitário”. O item 3 da seção A de Normas Gerais é o seguinte: “Policiais, juizes, oficiais do governo e instituições respeitadas não devem nunca serem apresentadas de forma a criar desrespeito pela autoridade estabelecida³⁵⁶” (COMIC CODE, 1954, tradução minha). Grande parte da *Preachies* como demonstrado, jogava desconfiança sobre “instituições respeitáveis” e faziam críticas a oficiais e policiais. O item mencionado, tornava impraticável que tais histórias continuassem a existir e a crítica era tolhida. O Código demonstra um receio na desmoralização das forças policiais, pois já de início, na seção A, proibia que fossem representados policiais morrendo como resultado de ações criminosas e, mais importante, que “Em todos os casos o bem deve triunfar sobre o mal e o criminoso ser punido por seus crimes³⁵⁷” (COMIC CODE, 1954). Em muitas das histórias analisadas, pode-se constatar que o final trágico é usado como recurso narrativo para demonstrar como as atitudes racistas, intolerantes, antisemitas etc. se voltam contra o executor dessas atitudes. Esse item fazia com que elementos do estilo da *EC* se tornassem proibitivos, e procurava sanitizar as histórias ao impor sempre um final feliz ou pelo menos, que a justiça prevalecesse.

Ao estabelecer que o bem deve vencer em todas as circunstâncias e o criminoso seja punido, a indústria capitulou para a noção de que os quadrinhos eram uma mídia infantil e, portanto, deveria ser destituída de qualquer complexidade maior do que a dicotomia bem-mal. Dessa forma, a complexidade da crítica das histórias veiculadas em *Shock SuspenStories*, se tornou impossível dentro desses parâmetros, uma vez que um dos aspectos da identidade da revista era que “o bem

³⁵⁶No original: (3) Policemen, judges, Government officials and respected institutions shall never be presented in such a way as to create disrespect for established authority.

³⁵⁷No original: In every instance good shall triumph over evil and the criminal punish for his misdeeds.

não precisa triunfar todas as vezes”. Na realidade, o bem não triunfava sobre o mal todas as vezes. O mundo real era bem mais complexo e, nele, havia injustiças na sociedade estadunidense e a EC procurava demonstrar isso em suas histórias.

Em alguns momentos o código é bastante vago e abrangente como no item 1. da seção sobre diálogo “(1) Profanidade, obscenidade, palavrões, vulgaridade ou palavras ou símbolos que tenham adquirido significados indesejáveis são proibidos³⁵⁸”. (COMIC CODE, 1954, tradução minha). A preocupação com moralidade vai se demonstrando ao longo do texto do código, na seção sobre vestuário, fica proibida qualquer forma de nudez ou “ilustração sugestiva”, e todos os personagens devem “estar vestidos de forma aceitável para os padrões da sociedade”. Fica a questão de quem dita o que é aceitável ou não, não há especificação.

Na seção sobre “Casamento e Sexo” o primeiro é especialmente importante. Comentei ao longo do trabalho a importância que o casamento, a família e a domesticidade haviam adquirido para a Guerra Fria naqueles anos. A representação do casamento nos quadrinhos parecia ser um incômodo especial, porque 7 itens relacionados a eles estão listados:

- (1) O divórcio não deve ser tratado com humor nem representado como desejável.
- (2) As relações sexuais ilícitas não devem ser sugeridas nem representadas. Cenas de amor violentas, assim como anormalidades sexuais, são inaceitáveis.
- (3) Deve ser fomentado o respeito pelos pais, o código moral e o comportamento honroso. Uma compreensão solidária dos problemas do amor não é licença para distorções mórbidas.
- (4) O tratamento de histórias de amor romântico deve enfatizar o valor do lar e a santidade do casamento.
- (5) Paixão ou interesse romântico nunca devem ser tratados de forma a estimular as emoções inferiores e vis.
- (6) Sedução e estupro nunca devem ser mostrados ou sugeridos.
- (7) Perversão sexual ou qualquer inferência ao mesmo é estritamente proibida³⁵⁹ (COMIC CODE, 1954, tradução minha).

A seção “Sexo e Casamento” deixa claro o projeto de infantilizar e “limpar” a indústria dos quadrinhos para um projeto conservador envolvendo a ausência de qualquer possibilidade de crítica às principais instituições do *status quo*. Essa seção, juntamente com o restante do código³⁶⁰ fazia

³⁵⁸ No original (1) Profanity, obscenity, smut, vulgarity, or words or symbols which have acquired undesirable meanings are forbidden.

³⁵⁹ No original: (1) Divorce shall not be treated humorously nor represented as desirable. (2) Illicit sex relations are neither to be hinted at nor portrayed. Violent love scenes as well as sexual abnormalities are unacceptable. (3) Respect for parents, the moral code, and for honorable behavior shall be fostered. A sympathetic understanding of the problems of love is not a license for morbid distortion. (4) The treatment of live-romance stories shall emphasize the value of the home and the sanctity of marriage. (5) Passion or romantic interest shall never be treated in such a way as to stimulate the lower and baser emotions. (6) Seduction and rape shall never be shown or suggested. (7) Sex perversion or any inference to same is strictly forbidden.

³⁶⁰ O código proibia qualquer história envolvendo mortos vivos, vampiros, múmias etc. O que junto com os outros pontos do código tomou inviável a continuação da linha de quadrinhos da EC.

com que nenhuma história da EC se adequasse a ele. Como mencionado anteriormente, praticamente todo número de *Shock SuspenStories* em adição às *preachies* continham alguma crítica ao casamento e à família, essas histórias envolvendo casamento eram na verdade uma das características marcantes da EC, para a qual parecia não haver felicidade no matrimônio. Mas note a terminologia usada “relações sexuais ilícitas”, “anormalidades sexuais”, “emoções inferiores e vis”, “perversão sexual”, eles são amplos, abstratos e por isso mesmo, vazios. Pode-se entender dessa seção que tudo o que fuja da relação heterossexual monogâmica em um casamento entre pessoas brancas estava proibido. Era uma defesa da “família tradicional” patriarcal suburbana, do que muitos chamam “*American Way of Life*”. O código dos quadrinhos é um documento histórico que é em grande medida a expressão da moral conservadora de uma época e o desejo de que as coisas permanecessem como estavam. Ele responde a medos e a anseios da Guerra Fria, como o da suposta onda de violência entre jovens, o aumento da taxa de divórcios e a revelação de que, sim, existiam gays no país e que os negros não estavam contentes com a segregação racial. Ou seja, uma resposta ao projeto de contenção doméstica da Guerra Fria, em busca de manter a hegemonia e de construir um consenso, aplicado aos quadrinhos. As ideias de Wertham foram cooptadas para a aprovação de um projeto político conservador, que tinha a intenção de impedir a crítica ou o debate de temas sensíveis em uma mídia então extremamente popular.

5 CONCLUSÃO: *SHOCK TALK*.

“Tudo o que posso dizer é que a *EC* estará publicando revistas em quadrinhos no século 21. Pessoas viajando entre planetas estarão sentadas aproveitando uma [revista da] *EC*³⁶¹” Escreveu Edwin Zureich de Sandusky, Ohio, para *Shock SuspenStories* em 1952. Sua carta com a declaração foi publicada na área direcionada às cartas dos leitores, a “*Shock Talk*”. A profecia de Zureich infelizmente não se concretizou, não temos mais revistas da *EC* e a viagem interplanetária ainda é ficção científica. A *EC* descontinuou sua linha de quadrinhos no final de 1954 devido a aprovação do código dos quadrinhos, ele impediu que a *EC* continuasse a publicar, porque monstros, vampiros, e mortos vivos foram proibidos, assim como o discurso político. Não foi o fim dos quadrinhos, mas a indústria empobreceu significativamente.

Revistas de horror e crime não acabaram com o código, isto é, de certa forma. A maneira de continuar a existir foi se voltar para temas inócuos e se distanciar temas mais verossimilhantes, como foi o caso de “*Adventures into the Unknow*”, que se voltou para ficção-científica e fantasia, gêneros bem menos polêmicos. O caso dessa revista demonstra como a indústria também não era coesa, uma vez que a *EC* se tornou o símbolo de tudo o que havia de errado com a indústria, revistas como “*Adventures into the Unknown*” procuraram se distanciar da *EC* e do estigma que havia caído sobre publicações de horror e crime. Os editores da revista argumentaram que: “(...) seus quadrinhos sempre se esforçaram para permanecer nos limites do bom gosto, e seus imitadores, sem seu bom gosto e talento, tornaram-se muito chocantes e sinistros”. Afirmavam ainda que as críticas contra os quadrinhos eram legítimas e construtivas, com exceção, claro, daquelas que condenavam a indústria como um todo, nem todas as revistas eram ruins como as da *EC* (SCHOELL, 2014, p. 21). Naquele contexto, revistas como “*Adventures into the Unknown*” não precisavam se preocupar, elas não incomodavam ninguém, como a maioria das editoras, ela apenas se adaptou ao código e seguiu publicando suas revistas inócuas.

Toda a crise dos quadrinhos teve segundo Gabilliet (2010) apenas duas consequências objetivas: 1) O desaparecimento temporário de quadrinhos de horror e o fim dos quadrinhos de crime; 2) E uma renovada supremacia das grandes editoras que viriam a dominar o mercado nos anos 1960 como *Archie*, *DC*, *Dell*, *Harvey* e *Marvel*. Quem mais sofreu com o código foram as pequenas editoras, e o alvo principal da “*Comic Magazine Association of America*” (CMAA)

³⁶¹ No original: “All I can say is E.C. will be publishing magazines in the 21st century. People traveling between the planets will sit back and enjoy E.C.’s

[Associação Americana de Revistas em Quadrinhos], foi a *EC Comics*, que culpava Bill Gaines pela má fama que os quadrinhos haviam ganhado³⁶²(GABILLIET, 2010) o que é um exagero.

A má fama das revistas em quadrinhos já vinha sendo construída ao longo da década de 1940, uma vez que as queimas públicas de revistas tiveram pico em 1948, antes mesmo de a *EC* se tornar relevante. A má fama da *EC* nos anos 1950, entre os críticos, não foi causada pela violência, mas pelo caráter político das publicações da editora, o que é evidenciado tanto nas audiências do Senado quanto no próprio código dos quadrinhos, que lidam com temas sobre o respeito às autoridades, sobre a sexualidade e sobre a decência, além da violência, alegadamente o principal problema. Apesar de ser uma editora pequena, o seu posicionamento crítico para a época foi o que atraiu para ela a força do movimento contra os quadrinhos. Como a editora não estava disposta a abrir mão de sua liberdade criativa, o que foi, em última instância, a razão de seu sucesso, a vitória do projeto repressivo exemplificado pela aprovação do código fez com que Gaines encerrasse sua linha de quadrinhos.

A *EC Comics* foi única naquele momento por combinar ao mesmo tempo consciência social com a reputação de entretenimento despreocupado. Dessa forma temas que seriam considerados sensíveis até os dias de hoje, como a xenofobia, o racismo e o antissemitismo, foram tratados abertamente e trazidos para o debate. A revista tinha a ousadia de criticar o anticomunismo no coração do macarthismo, e ganhar dinheiro fazendo isso, sendo lida e comentada por crianças nas cartas que elas enviavam para a revista e publicadas na “*Shock Talk*”. Devido às *preachies* as crianças estavam debatendo preconceito racial e intolerância, assuntos que dificilmente seriam encontrados por alguma criança (ou adulto) sendo discutido tão abertamente em algum outro lugar da cultura pop. Às *preachies* lidavam abertamente com questões sensíveis e, para a historiadora Qiana Whitted (2019), essas histórias contribuíram para o entendimento do público de temas complexos, e pouco abordados em outros lugares da mídia.

Em conclusão, o caso estudado neste trabalho pode ser tipificado como um fenômeno conservador, que já havia acontecido anteriormente com as *dime novels*, o cinema e, posteriormente, aconteceu com outras mídias como os videogames. Esse fenômeno, advogo, é o uso político que certos indivíduos, com frequência, dentro das esferas de poder, fazem uso para tergiversar aos problemas reais. Enquanto a preocupação estava focada nas revistas em quadrinhos, não se discutia o tipo de violência social estrutural da sociedade estadunidense, que, por exemplo, permitia que uma criança de 14 anos, Emmett Till, fosse brutalmente assassinada e os responsáveis

³⁶² E em menor grau Lev Gleason editor de *Crime Does Not Pay*.

ficassem impunes. Ou que era contraditório perseguir comunistas e defender a liberdade e a democracia. Ao colocar a culpa na mídia, você pauta o debate com um espantinho.

Como Drotner (1999) muito bem argumenta, casos como o estudado aqui, não são sobre a mídia. A questão nos anos 1950 não eram os quadrinhos, mas a passagem de uma pauta conservadora e moral por intermédio da culpabilização dos quadrinhos por problemas que muito fogem ao escopo de uma revista. Quero dar um exemplo de como isso acontece, apenas a título de conclusão, a partir do caso estudado aqui. O exemplo é de Wertham, que considero um conservador, apesar dele ser visto por alguns como progressista, que usou a pauta dos quadrinhos para promoção pessoal.

Em seu depoimento para o Senado nas audiências, ele afirma que um dos problemas das revistas em quadrinhos é causar “uma boa dose de confusão ética”. Ele segue para exemplificar o que isso significa citando uma determinada escola de ensino médio, na qual em um ano 26 garotas ficaram grávidas:

O número este ano, eu acho, é oito. Talvez já sejam nove. Agora, Sr. Presidente [da seção], isso é o que eu chamo de confusão ética e moral. Eu não acho que qualquer um desses meninos ou meninas individualmente varie muito. Não pode ser explicado individualmente, sozinho. Aqui está uma confusão moral geral e acho que essas garotas foram seduzidas mentalmente muito antes de serem seduzidas fisicamente e, claro, todas essas pessoas são grandes, muito grandes - nem todas, mas a maioria delas, são muito grandes leitores de quadrinhos³⁶³ (WERTHAM apud UNITED STATES SENATE, 1954, p.85, tradução minha)

Ele segue dizendo que a escola, como remédio, sugeriu um curso de educação sexual na escola. Notem, aqui temos um suposto especialista em jovens, um psiquiatra com anos de atuação e formado em boas universidades, diante de uma audiência do senado sugerindo que o real problema não foi a falta de educação sexual desses jovens, mas a leitura de revistas em quadrinhos. E essa ideia persiste hoje, basta ver o ataque que as artes sofrem em momentos de virada conservadora da política. Não faz muito tempo, no Brasil, Crivella, o prefeito do Rio de Janeiro, um político evangélico e com problemas de popularidade, não tentou capitalizar politicamente em cima de um beijo gay em uma revista em quadrinhos? Não é uma questão de quadrinhos, é uma questão de

³⁶³No original: The score this year, I think, is eight. Maybe it is nine by now. Now, Mr. Chairman, this is what I call ethical and moral confusion. I don't think that any of these boys or girls individually vary very much. It cannot be explained individually, alone. Here is a general moral confusion and I think that these girls were seduced mentally long before they were seduced physically, and, of course, all those people there are very, very great—not all of them, but most of them, are very great comic book readers, have been and are.

política. Isso tudo nos leva a indagar o que Edwin Zureich de Sandusky, Ohio, teria a dizer do século XXI.

REFERÊNCIAS

A CRISIS OF INNOCENCE: Comic Books and Children 's Literature, 1940-1954. **Case Study: The Orphan**. Disponível em < <https://crisisofinnocence.library.ryerson.ca/exhibits/show/a-crisis-of-innocence/crime-horror/4-2-case-study---the-orphan> > Acesso em 16 de dezembro de 2021.

A CRISIS OF INNOCENCE. **Comic Books and Children 's Culture, 1940-1954**. Disponível em: <<https://crisisofinnocence.library.ryerson.ca/exhibits/show/a-crisis-of-innocence>>. Acesso em 26 de julho de 2021

A CRISIS OF INNOCENCE. **What is Innocence?.In:** A Crisis of Innocence: Comic books and Children 's Culture, 1940-1954. Disponível em < <https://crisisofinnocence.library.ryerson.ca/exhibits/show/a-crisis-of-innocence/what-is-innocence> > acesso em: 28 de julho de 2021.

ACTION Comics. No. 55. **Detective Comics**: New York, 1942.

ALLEN, James. **Without Sanctuary**. 2022. Disponível em:< <https://withoutsanctuary.org/>>. Acesso em 21 de out. de 2022.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BAKER, Martin; PETLEY, Julian (Eds). **Ill Effects** . The media/violence debate. 2 ed. London and New York: Routledge, 2001.

BAKER, Martin. **The Newson Report: a case study in ‘common sense’**. In: BAKER, Martin; PETLEY, Julian (Eds). **Ill Effects: The media/violence debate**. 2 ed. London and New York: Routledge, 2001.

BAUGH, Bruce. **Left-Wing Elitism: Adorno on Popular Culture**. Philosophy and Literature, Volume 14, Number 1, April 1990, pp. 65-78.

BENDER, Laurretta; LOURIE S., Reginald. **The Effect of Comic Books on the Ideology of Children**. American Journal of Orthopsychiatry II, 1941, p.540-550.

BERNSTEIN, Robin. **Racial Innocence: Performing American Childhood from Slavery to Civil Rights**. New York and London: New York University Press, 2011.

BLACK, Gregory D. **Hollywood Censurado**. Madrid: Cambridge University Press, 1999.

BOY Imitates Comic Book Character; Breaks Neck. **Connellsville Daily Courier**, 3 September 1941. Disponível em <https://crisisofinnocence.library.ryerson.ca/items/show/221>. Acesso em: 24 de out. de 2022.

BRADBURY, RAY; EVANS, George; FELDSTEIN, Al. **The Small Assassin!**. In: Shock SuspenStories. No.7. New York: Entertaining Comics Group, february-march 1952.

BRANLEY, Franklin M. **The Plague of Comics**. The Elementary English Review. May, 1942. Pgs. 181-182. Disponível em: <https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/items/show/684>. Acesso 15 de out. de 2022.

BROWN, John M.; CAPP, Al. **The Case Against Comics**. The Saturday Review, 20 March 1948. Disponível em: < <https://crisisofinnocence.library.ryerson.ca/items/show/477> >. Acesso em 17 de out de 2022.

BUCKINGHAM, David; TINGSTAD, Vebjørg (Eds). **Childhood and Consumer Culture: Studies in Childhood and Youth**. Palgrave Macmillan: New York, 2010.

CAMBRIDGE Dictionary. **Meaning of Comic in English**. Disponível em: < <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/comic?q=Comic+book> >. Acesso em 06 de dezembro de 2021.

CARRIGAN, William D.; WEBB, Clive. **Forgotten Dead: mob violence against Mexicans in the United States, 1848-1928**. New York: Oxford university Press, 2013.

CARVALHO, Beatriz Sequeira. **Cultura pop, Cultura da Mídia, Cultura de Massa: perspectivas históricas e conceituais**. São Leopoldo: Faculdade Est, 2019.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982

COMIC Book Inspires Boy's Torture of Pal. **The New York Times**, New York, August 19, 1948. < <https://www.nytimes.com/1948/08/19/archives/comic-book-inspires-boys-torture-of-pal.html> >. Acesso em 24 de out. de 2022.

COMICS' Blamed in Death; Boy Hanged Himself Re-enacting Book's Scene, Mother Believes. **The New York Times**, New York, 15 sept. 1947. . Disponível em: <https://www.nytimes.com/1947/09/15/archives/comics-blamed-in-death-boy-hanged-himself-reenacting-books-scene.html> . Acesso em: 24 de out. de 2022.

COMICS MAGAZINE ASSOCIATION OF AMERICA, INC. **The Comics Code of 1954**. disponível em: < <http://cblf.org/the-comics-code-of-1954/> >. Acesso em: 03 de agosto de 2021.

CRANDALL, Reed; WESSLER, Carl. **A Kind of Justice**. In: Shock SuspenStories. No.16. New York: Entertaining Comics Group, august-september 1954.

CRIME DOES NOT PAY ARCHIVES: Volume 1. Milwaukie: **Dark Horse Comics**, Inc, Vol.1, No. 22-25, 2012.

CRIME DOES NOT PAY ARCHIVES: Volume 8. Milwaukie: **Dark Horse Comics**, Inc, Vol. 8, No-50-53, 2014.

CRIST, Judith. **Horror in the Nursery**. Collier 's Magazine, 27 March 1948. Disponível em: <https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/items/show/475> . Acesso em 17 de out de 2022.

CROSS, Gary. **Vales of Adult Desire: The Regulation and Incitement of Children's Consumption.** In: BUCKINGHAM, David; TINGSTAD, Vebjørn (Eds). *Childhood and Consumer Culture: Studies in Childhood and Youth.* Palgrave Macmillan: New York, 2010. p. 17-31.

DALESSPECIAL, Douglas. State Bill to Curb Comic Books Filed. **The New York Times**, New York, January 14, 1949. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1949/01/14/archives/state-bill-to-curb-comic-books-filed-feinberg-propo- ses-distribution.html>. Acesso em: 24 de out de 2022.

DANIELS, Les. **Comix:: A History of Comic Books in America.** Bonanza Books: New York, 1971.

DAVIS, Jack; FELDSTEIN, Al; **Foul Play.** *In: The Haunt of Fear.* No.19. New York: Entertaining Comics Group, may-june 1953.

DAVIS, Jack; FELDSTEIN, AL. **The Patriots.** *In: Shock SuspenStories.* No.2. New York: Entertaining Comics Group, april-may 1952.

DROTNER, Kristen. **Dangerous Media?** Panic Discourses and Dilemmas of Modernity. *Paedagogica Historica*, Vol 35, No. 3, 1999. pgs. 593-619.

EC COMICS. **Tales from the Crypt.** No. 20. New York: EC Comics, oct-nov1950.

FELDSTEIN, AL; KAMEN, Jack. **Kickback!** *In: Shock SuspenStories.* No.2. New York: Entertaining Comics Group, april-may 1952.

FELDSTEIN, Al; KAMEN, Jack. **The Neat Job!** *In: Shock SuspenStories.* No.1. New York: Entertaining Comics Group, february-march 1952.

FELDSTEIN, Al; KAMEN, Jack. **The Orphan.** *In: Shock SuspenStories.* No.14. New York: Entertaining Comics Group, april-may 1954.

FELDSTEIN, Al; ORLANDO, Joe. **Judgment Day.** *In: Weird Fantasy.* No.18. New York: Entertaining Comics Group, march-april 1953.

FELDSTEIN, Al; WOOD, Wally. **Blood-Brothers.** *In: Shock SuspenStories.* No.13. New York: Entertaining Comics Group, february-march 1954.

FELDSTEIN, Al; WOOD, Wally. **Confession.** *In: Shock SuspenStories.* No.4. New York: Entertaining Comics Group, august-september 1952.

FELDSTEIN, Al; WOOD, Wally. **Hate!** *In: Shock SuspenStories.* No.5. New York: Entertaining Comics Group, october-november 1952.

FELDSTEIN, Al; WOOD, Wally. **In Gratitude....** *In: Shock SuspenStories.* No.11. New York: Entertaining Comics Group, october-november 1953.

FELDSTEIN, Al; WOOD, Wally. **The Guilty**. *In*: Shock SuspenStories. No.3. New York: Entertaining Comics Group, june-july 1952.

FELDSTEIN, Al; WOOD, Wally. **The Whipping**. *In*: Shock SuspenStories. No.14. New York: Entertaining Comics Group, april-may 1954.

FELDSTEIN, Al; WOOD, Wally. **Under Cover!**. *In*: Shock SuspenStories. No.6. New York: Entertaining Comics Group, december-january 1953.

FIELD, Christopher B. **“He Was a Living Breathing Human Being”**: Harvey Kurtzman’s War Comics and the “Yellow Peril” *in*: 1950s Containment Culture. *In*: YORK, Cris; YORK, Rafael (eds.). *Comic Books and the Cold War, 1946-1962: Essays on Graphic Treatment of Communism, the Code and Social Concerns*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012. Pags. 30-45

FIELD, Douglas (ed). **American Cold War Culture**. Edinburgh, Edinburgh University Press ltd, 2005

FITZPATRICK, James A. **New York State Joint Legislative Committee to Study the Publications of Comics**. Albany, Williams Press, Inc, 1954. Disponível em: <<https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/files/original/7251ecfef2c53ce8cb1d5b40bbe34f76.pdf>>. Acesso em 17 de out de 2022.

GABILLIET, Jean-Paul. **Of Comics and Men: A Cultural History of American Comic Books**. University Press of Mississippi: Jackson, 2010.

GARDENER, Jeanne. **Girl Who Sinned in Secret and Paid in Public: Romance Comics, 1949-1954**. *In*: YORK, Cris; YORK, Rafael (eds.). *Comic Books and the Cold War, 1946-1962: Essays on Graphic Treatment of Communism, the Code and Social Concerns*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012. Pags. 92-103.

GAUNTLETT, David. **The Worrying Influence of ‘Media Effects’ Studies**. *In*: BAKER, Martin; PETLEY, Julian (Eds). *Ill Effects: The media/violence debate*. 2 ed. London and New York: Routledge, 2001.

GERT, Bernard; GERT, Joshua. **The Definition of Morality**. *In*: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.); Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/morality-definition/>>. Acesso em 29 de dezembro de 2021.

GILBERT, James. **A Cycle of Outrage: America’s Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s**. New York: Oxford University Press, 1986

GOLDSTEIN, Andrew. **“Depravity for Children – Ten Cents a Copy!”**: Hartford and the Censorship of Comic Books, 1948-1959. Student paper. Hartford: Trinity College Digital Repository, 2003. Disponível em: https://digitalrepository.trincoll.edu/hartford_papers/14/. Acesso em 25 de out. de 2022.

GREEN, Jonathon; KAROLIDES, Nicholas J. **Encyclopedia of Censorship**. New Edition. New York: Facts On File, Inc, 2005.

HAJDU, David. **The Ten-Cent Plague: The Great Comic Book Scare and How it Changed America**. New York: Farrar, Straus and Giroux: 2008.

HALLIDAY, Fred. **The Making of the Second Cold War**. 2 ed. Thetford:Thetford Press Limited, 1986.

HENEBRY, Cynthia. **Child as Other: The crisis of representing childhood**. Thesis (Master of Fine Arts in Photography and Film) - Virginia Commonwealth University. Richmond, Virginia, 2014.

JONES, Gerard. **Homens do Amanhã: Geeks, gângsteres e o nascimento dos gibis**. São Paulo: Conrad, 2006

KAHN, Robert A. **Cross Burning**. in: *The First Amendment Encyclopedia*, 2009. Disponível em: < <https://www.mtsu.edu/first-amendment/article/1105/cross-burning> >. Acesso em 21 de out de 2022.

KENNAN, George. **Long Telegram**. 1946. Disponível em: <<https://nsarchive2.gwu.edu/coldwar/documents/episode-1/kennan.htm>>. Acesso em 21 de out. de 2022.

KIHSS, Peter. No Harm in Horror, Comics Issuer Says; Comics Publisher Sees No Harm In Horror, Discounts 'Good Taste'. **The New York Times**, New York, april 22, 1954. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/1954/04/22/archives/no-harm-in-horror-comics-issuer-says-comics-publisher-sees-no-harm.html> >. Acesso em: 21 de out. de 2022.

KINCAID, James R. **Child-Loving: The erotic child and vitorian culture**. New York and London: Routledge, 1992.

KING, Stephen. **Dança Macabra: O fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

KING, Stephen. **Guns**. Kindle single, 2013. < Disponível em: <https://daretobebetternow.files.wordpress.com/2018/01/guns-king-stephen-copy.pdf> > . Acesso em 16 de dezembro de 2021

KRAVSOW, Irving. "Public Taste, Profit Used to Justify 'Horror' Comics." **The Hartford Courant**, 15 February 1954. Disponível em <<https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/items/show/697>>. Acesso e m 15 de out. de 2022.

KRAVSOW, Irving M. "Depravity For Children - 10 Cents a Copy!" **The Hartford Courant**, 14 February 1954: 1-13. Disponível em: <<https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/items/show/696>> . Acesso em 15 de nov.de 2022.

LEE, Peter. **Decrypting Espionage Comic Books in 1950s America**. In: YORK, Cris; YORK, Rafael (eds.). *Comic Books and the Cold War, 1946-1962: Essays on Graphic Treatment of Communism, the Code and Social Concerns*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012. Pags. 19-30.

LOCK, Samantha. Tennessee school board ban Pulitzer prize-winning Holocaust novel, Maus. **THE GUARDIAN**, jan 27, 2022. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/us-news/2022/feb/04/book-burning-harry-potter-twilight-us-pastor-tennessee>> Acesso em: 12 out de 2022.

LUMBY, Catharine. **Ambiguity, Children, Representation, and Sexuality**. CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 12.4, 2010. Disponível em: <<https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol12/iss4/5/>>. Acesso em 04 de agosto de 2021.

MANNES, Marya. **Junior Has a Craving**. *New Republic*, 17 February 1947. Disponível em: <https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/items/show/476>. Acesso em 17 de out de 2022.

MARSTON, William Moulton. **Why 100,000,000 Americans Read Comics**. Disponível em: <https://theamericanscholar.org/wonder-woman/>. Acesso em 08 de dezembro de 2021

MAY, Elaine Tyler. **Homeward Bound: American Families in the Cold War Era**. New York: Basic Books, 2008

McENANEY, Laura. **Cold War mobilization and domestic politics: the United States**. In: *The Cambridge history of the Cold War*. eds. LEFLER, Melvyn P; WESTAD, Odd Arne. Cambridge: The Cambridge University Press, 2010, pgs. 420-441.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. In: DURHAM, Meenakshi Gigi; KELLNER, Douglas M. *Media and Cultural Studies: Keywords*. Malden: Blackwell Publishing, 2001. Pgs. 342-353.

KELLNER, Douglas M. *Media and Cultural Studies: Keywords*. Malden: Blackwell Publishing, 2001. Pgs. 342-353.

MUNHOZ, Sidnei. **Guerra Fria: Um debate interpretativo**. In: *O Século Sombrio: guerras e revoluções do século XX*. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (Coordenador). Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. pgs 261-281.

MUNHOZ, Sidnei J. **Guerra Fria: História e Historiografia**. Curitiba: Appris, 2020.

MURDOCH, Graham. **Reservoirs of Dogma: An archaeology of popular anxieties**. pgs 150-170. In: BAKER, Martin; PETLEY, Julian (Eds). *Ill Effects : The media/violence debate*. 2 ed. London and New York: Routledge, 2001.

NODELMAN, Perry. **The Hidden Adult: Defining Children's Literature**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.

NORTH, Sterling. **A National Disgrace**. A Crisis of Innocence

<http://crisisofinnocence.library.ryerson.ca/items/show/201>. Acesso em: 28 de julho de 2021

NYBERG, Amy Kiste. **Seal Of Approval**: The history of the comics code. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.

ORLANDO, Joe; WESSLER, Carl. **The Hazing**. In: Shock SuspenStories. No.16. New York: Entertaining Comics Group, august-september 1954.

O'CONNOR, Thomas F. **The National Organization for Decent Literature**: A Phase in American Catholic Censorship. *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, Vol. 65, No 4. University of Chicago Press, 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4309066>. Acesso em 24 de out. de 2022.

PALAIS, Rudy. 10 Years of Terror: Vincent Piazzero. In: **Crime Does Not Pay**: Volume 4. Milwaukee: Dark Horse Comics, Inc, Vol.4 No. 34-37, 2013.

PARENTI, Michael. **A Cruzada Anticomunista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

RENNER J., Karen. **Degeneration Though Violence and Stephen King's Rage**. In: OLSEN, Debbie (org.). *Children and Childhood in the Works of Stephen King*. Lexington Books: London, 2020. p. 15-35.

ROSENBERG, Rachel. **Dime Novels and the cheap book boom**. **Bookriot**. Disponível em < <https://bookriot.com/dime-novels/> >. Acesso em: 28 de junho de 2021.

SABIN, Roger. **Adult Comics**. Routledge: London and New York, 2010.

SAID, Edward W. **O Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SARGI, Joe. **1948: The Year Comics Met the Match**. CBDLF. Disponível em: < <http://cbldf.org/2012/06/1948-the-year-comics-met-their-match/> >. Acesso em 17 de out. de 2022.

SAVAGE, Jon. **A Criação da Juventude**: Como o conceito de teenage revolucionou o século XX. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SAVAGE JR, William W. **Comic Books And America, 1945-1954**. University of Oklahoma Press: Norman and London, 1990.

SCHOELL, William. **The Horror Comics**: Fiends, Freaks and Fantastic Creatures, 1940s–1980s. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.

SCHRECKER, Ellen. **American Inquisition**: The Era of McCarthyism. Course guide. Recorded Books, 2004.

SCHRECKER, Ellen. **The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents**. Second Edition. Boston, New York: Bedford/ ST. Martin 's, 2002.

SEQUEIRA, Beatriz. **O processo de legitimação cultural das histórias em quadrinhos**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

SHOCK SUSPENSTORIES. Vol.1 No. 18. New York: Entertaining Comics Group, 1955.

SIMMONS UNIVERSITY. **Guide to the New York Society for the Suppression of Vice records, 1875-1947**. Simmons University, 2012. Disponível em: < <https://beatleyweb.simmons.edu/collectionguides/CharitiesCollection/CC009.html> >. Acesso 03 de agosto de 2021.

STERLING North, Literary Editor and Author of 'Rascal', Dies. **The New York Times**, New York, Dec. 23, 1974 . 1974. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/1974/12/23/archives/sterling-north-literary-editor-and-author-of-rascal-dies-exreviewer.html> >. Acesso em 02 junho de 2021.

TALES from the Crypt. Vol. 1 No. 20. **EC Comics**: New York., 1950

THE ACMP Publishers code. **CBLDF**. Disponível em: < <http://cblfd.org/the-acmp-code/> >. Acesso em 17 de out. de 2022.

THE ASSOCIATION OF MOTION PICTURE PRODUCERS, INC. **Motion Picture Production Code**. 1930. Disponível em: < <http://xroads.virginia.edu/~ug03/comedy/productioncode.html> >. Acesso em : 03 de agosto de 2021.

TILLEY, C. L. **Os leitores de histórias em quadrinhos no meio das mentiras de Fredric Wertham**. 9ª Arte (São Paulo), [S. l.], v. 8, n. 1, p. 9-17, 2019. DOI: 10.11606/issn.2316-9877.v8i1p9-17. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/nonaarte/article/view/167522> >. Acesso em: 1 set. 2022.

TOTA, Antonio Pedro. **Os Americanos**. São Paulo: Contexto, 2013.

UNFUNNY Comic Books Barred in Los Angeles. **The New York Times**, New York, september 23, 1948". Disponível em: < <https://www.nytimes.com/1948/09/23/archives/unfunny-comic-books-barred-in-los-angeles.html> >. Acesso em: 24 de out. de 2022.

UNITED STATES SENATE. **Juvenile Delinquency (Comic Books)**: Hearings before the Subcommittee to Investigate Juvenile Delinquency of the Judiciary United States Senate. 83rd Congress, 2nd session. April 21,22 and June 4, 1954. Disponível em: < <https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/items/show/646> . Acesso em 24 de out de 2022.

WALTON, Michael. **The Horror Comic Never Dies: A Grisly History**. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2019

WELDON, Glen. **Superman: Uma Biografia Não Autorizada**. São Paulo: Leya, 2016.

WERTHAM, Fredric, M.D. "What Parents Don't Know About Comic Books." *Ladies' Home Journal* (November 1953): 50-53; 214-220.

<<https://crisisofinnocence.library.ryerson.ca/items/show/479> > acesso em 02 de maio de 2022.

WERTHAM, Fredric. **Seduction of the Innocent: The influence of comic books on today's youth**. New York, Toronto: Rinehart & Company, Inc, 1954

WERTHAM, Fredric. **What Parents Don't Know About Comic Books**. *Ladies' Home Journal*, 1953. Disponível em: < <https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/items/show/479> . Acesso em 21 e out. de 2022.

WHITTED, Qiana Whitted. **EC Comics: Race, shock & Social Protest**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2019.

WIDHOLZER, Nara. **A Publicidade como Pedagogia Cultural e Tecnologia de Gênero: Abordagem Linguístico-Discursiva**. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.); WIDHOLZER, Nara (Org.) . *Gênero em Discursos da Mídia*. Florianópolis: Mulheres, 2005. v. 1. 334p .

WRIGHT , Bradford W. **Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

WRIGHT, Bradford W. **Tales from the American Crypt: EC and the Culture of the Cold War, 1950-1954**". In: KLAEHN, Jeffery (Ed) . *Inside the World of Comic Books* . Montreal: Black Rose Books, 2007.

YORK, Chris; YORK, Rafael (eds). **Comic Books and the Cold War, 1946-1962**. Essays on the Graphic treatment of communism, the Code and Social Concerns. McFarland & Company, Inc. , Publishers: Jefferson, North Carolina, and London, 2012.

YANG, Maya. Tennessee pastor leads burning of Harry Potter and Twilight Novels. **THE GUARDIAN**, feb 4, 2022 . Disponível em <<https://www.theguardian.com/us-news/2022/feb/04/book-burning-harry-potter-twilight-us-pastor-tennessee>> acesso em 12 de out de 2022.

YORK, Chris. **"Dedicated to the Youth of America"**: Deviant Narration in Crime Does Not Pay". In: YORK, Cris; YORK, Rafael (eds.). *Comic Books and the Cold War, 1946-1962: Essays on Graphic Treatment of Communism, the Code and Social Concerns*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012. Pags. 156-169.

ZANGRANDO, Robert L. **The NAACP Crusade Against Lynching, 1909-1950**. Philadelphia: Temple University Press, 1980.