



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**  
**MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

HECTOR LUCAS SOUSA MENDONÇA

**A PELE POR TRÁS DA MÁSCARA:**  
A representação de super-heróis negros da Marvel e da DC nas telas dos cinemas.

SÃO CRISTÓVÃO - SE  
2024



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**  
**MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

**A PELE POR TRÁS DA MÁSCARA:**  
A representação de super-heróis negros da Marvel e da DC nas telas dos cinemas.

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe (UFS), para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

**Orientadora:** Prof. Dra. Renata Barreto Malta

São Cristóvão – SE

2024

## Ficha catalográfica

A solicitação da ficha catalográfica deve ser feita à Biblioteca Central da Universidade Federal de Sergipe.

As orientações estão disponíveis em:

<http://bibliotecas.ufs.br/pagina/10208-ficha-catalografica#>



**ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO  
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO – UFS**

**Título do trabalho:** A PELE POR TRÁS DA MÁSCARA: A representação de super-heróis negros da Marvel e da DC nas telas dos cinemas

**Aluno (a):** HECTOR LUCAS SOUSA MENDONÇA

**Data da defesa:** 15/08/2024

Às 9hs do dia 15 do mês de agosto de 2024, o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe realizou a defesa de dissertação de Mestrado do discente **HECTOR LUCAS SOUSA MENDONÇA** intitulado: **A PELE POR TRÁS DA MÁSCARA: A representação de super-heróis negros da Marvel e da DC nas telas dos cinemas**, conforme o que estabelece a resolução Nº 4/2023/CONEPE/UFS, que regula o funcionamento do PPGCOM/UFS. A banca examinadora foi composta pelos professores RENATA BARRETO MALTA (PPGCOM-UFS) – presidente da banca e orientadora, VALERIA MARIA SAMPAIO VILAS BOAS ARAUJO (PPGCOM-UFS) – avaliadora interna e RICHARD SANTOS (PPGER-UFSB) – avaliador externo. Após o discente apresentar seu trabalho, a banca fez os questionamentos e comentários referentes à pesquisa, os quais foram respondidos. Ao final, a banca se reuniu e considerou o discente HECTOR LUCAS SOUSA MENDONÇA **APROVADO** no Curso de Mestrado em Comunicação da UFS.

Cidade Universitária “Prof. José Aloísio de Campos”, 15 de agosto de 2024.

**Banca Examinadora:**

Documento assinado digitalmente  
 **RENATA BARRETO MALTA**  
Data: 15/08/2024 14:25:43-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. RENATA BARRETO MALTA (PPGCOM-UFS)  
presidente da banca

Documento assinado digitalmente  
 **VALERIA MARIA SAMPAIO VILAS BOAS ARAUJO**  
Data: 22/08/2024 11:45:02-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. VALERIA MARIA SAMPAIO VILAS BOAS ARAUJO (PPGCOM-UFS)  
avaliadora interna

Documento assinado digitalmente  
 **HAMILTON RICHARD ALEXANDRINO FERREIRA D**  
Data: 15/08/2024 15:20:12-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. RICHARD SANTOS (PPGER-UFSB)  
avaliador externo

## AGRADECIMENTOS

O processo da pesquisa e escrita da dissertação não é fácil. É cheio de altos e baixos, momentos de satisfação com o que está sendo produzido, mas também momentos em que passam pensamentos de desistência do mesmo trabalho. É preciso saber conciliar a vida acadêmica com a vida pessoal, e às vezes também com o mercado de trabalho. Muitas pessoas foram importantes para que esse trabalho esteja sendo finalizado e sou eternamente grato por elas, de alguma forma, direta ou indireta, me motivarem a continuar.

Quero agradecer à pessoa que me acompanhou em todo o processo de pesquisa, acreditou nas mudanças de caminho que o trabalho tomou e que pensou comigo a todo momento para que essa pesquisa contribua de alguma forma para o pensamento sobre raça e masculinidades. Não consigo pensar nesse trabalho sendo feito sem outra orientação sem ser a de Renata Malta, muito obrigado por me acolher, acolher esta pesquisa com tanto carinho e zelo.

Obviamente deixo os meus agradecimentos à minha família. Meus pais, Erenita Sousa e Henrique Mendonça, que me apoiaram desde o momento em que pensei em fazer mestrado. Sem vocês, literalmente eu não estaria aqui, mas sem o apoio de vocês eu não chegaria até aqui. Agradeço também a minha irmã Érika Letícia, que mesmo debandando do mundo acadêmico, me deu apoio nessa caminhada. À minha tia Denise, que desde quando me lembro de ser eu tem uma relação com a UFS, além de exemplo como tia, como pessoa, também é um exemplo como professora. E, claro, à minha amada, Gabriella Ferreira, que está comigo todos os dias, foi colega de turma, apoio nas horas difíceis e companhia para comemorar as horas boas. Fico feliz e agradeço por ter dividido todo esse processo com você.

Não somente agradeço, como também dedico essa pesquisa à minha avó 'Deuzinha', que nos deixou durante esse processo do mestrado. Obrigado por tudo que foi para nós em vida, e obrigado por tudo que nos deixou depois dela. Também agradeço in memoriam aos meus avôs Nelson e Bernardo, que foram bases na construção de quem eu sou hoje. E também agradeço a minha avó Juvan, que ainda posso compartilhar as alegrias em vida.

Outras pessoas fora do âmbito familiar foram importantíssimas para que esta pesquisa ganhasse vida. Vinicius Oliveira, amigo desde a graduação, é uma referência para mim quando se fala em trabalhos acadêmicos. Aianne Amado, conheci como professora e hoje é uma amiga, me incentivou para que continuasse na academia e é tão referência para mim que está na bibliografia deste trabalho, muito obrigado pelo apoio. Emerson e Eduardo, que mesmo não tendo tanto contato com a pesquisa, me ajudaram com referências e sendo referências para mim. E uma nova amizade surgiu durante o mestrado, Hyvana Rodrigues, uma honra criar essa amizade com alguém tão brilhante.

Provavelmente depois que finalizar o texto lembrarei de mais e mais pessoa que não citei aqui, mas que também foram importantes neste processo. Agradeço imensamente a vocês que têm um lugar no meu coração.

Por fim, agradeço a todos aqueles que trilharam caminhos antes de mim para que eu conseguisse chegar até aqui, e ainda mais, que conseguisse pesquisar sobre o que pesquiso dentro da academia. Nenhum processo foi nem será em vão. Sigamos firmes e adiante.

*Eu sou a continuação de um sonho  
Da minha mãe do meu pai  
De todos que vieram antes de mim  
Eu sou a continuação de um sonho  
Da minha vó, do meu vô  
Quem sangrou pra gente poder sorrir*

(Continuação de um sonho, BK)

## RESUMO

Filmes baseados em histórias em quadrinhos de super-heróis tiveram uma notável crescente do início dos anos 2000 em diante. Porém, ao observar os corpos que protagonizam essas produções, raramente vemos peles negras como personagens centrais. Na década de 2010 e na de 2020 (até o presente momento), temos apenas cinco filmes lançados nos cinemas protagonizados por personagens super-heróis negros, sendo quatro deles masculinos. Motivada por essas percepções, esta pesquisa busca investigar de que forma se dá a representação desses protagonistas negros, propondo descortinar se esses poucos personagens são negros por uma escolha deliberada e outros corpos poderiam ocupar aquele lugar, ou se os personagens em questão são negros porque eles necessariamente precisam ser negros, considerando a história construída em torno deles, assim como possíveis construções dos personagens em torno de estereótipos postos a homens negros ao longo do tempo. Nessa trajetória empírica, propomos construir as diretrizes metodológicas com base em autores e autoras dos Estudos Culturais e próximos a eles, que discutem raça e etnicidade, especificamente bell hooks, Frantz Fanon, Grada Kilomba, Homi Bhabha e Stuart Hall. A pesquisa busca dar enfoque nos protagonistas masculinos, fazendo também uma reflexão acerca da forma como esses homens negros são representados, para essa construção, além dos autores já citados, a pesquisa também faz uma investigação por outros trabalhos de autores brasileiros que também estudam a masculinidade negra na mídia.

**Palavras-Chave:** Representação midiática; Protagonismo negro; Super-herói; Marvel Comics; DC Comics; Estudos Culturais.

## ABSTRACT

Movies based on superhero comic books have experienced notable growth since the early 2000s. However, when examining the bodies that star in these productions, we rarely see Black skin as central characters. In the 2010s and 2020s (up to the present moment), there have been only five films released in theaters starring Black superhero characters, with four of them being male. Motivated by these observations, this research seeks to investigate how the representation of these Black protagonists unfolds, aiming to uncover whether these few characters are Black by deliberate choice and whether other bodies could occupy that place, or if these characters are Black because they necessarily need to be, considering the history constructed around them, as well as potential constructions of characters around stereotypes imposed on Black men over time. In this empirical trajectory, we propose to build methodological guidelines based on authors in Cultural Studies and related fields who discuss race and ethnicity, specifically bell hooks, Frantz Fanon, Grada Kilomba, Homi Bhabha, and Stuart Hall. The research focuses on male protagonists, also reflecting on how these Black men are represented. In addition to the aforementioned authors, the research also investigates other works by Brazilian authors who study Black masculinity in the media.

**Palavras-Chave:** Media representation; Black protagonism; Superhero; Marvel Comics; DC Comics; Cultural Studies.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: “Donald gets drafted”.....	15
Figura 2: Primeira edição do Capitão América.....	15
Figura 3: “Young Allies”.....	17
Figura 4: Primeira aparição do Batman.....	21
Figura 5: Estreia do Superman.....	21
Figura 6: Primeira edição do Quarteto Fantástico.....	23
Figura 7: Primeira aparição do Homem-aranha.....	23
Figura 8: All-Negro Comics.....	26
Figura 9: Pôster da cinessérie “The Batman”.....	28
Figura 10: Pôster da cinessérie “As Aventuras do Capitão Marvel”.....	28
Figura 11: Magneto em Fabulosos X-Men #200.....	30
Figura 12: Primeira edição dos X-Men.....	32
Figura 13: “Os Titãs enfrentam a batalha de Jericó”.....	32
Figura 14: “I Am Curious (Black)!”.....	33
Figura 15: Primeira edição de “Raio Negro”.....	34
Figura 16: Estreia de Vixen nas HQs.....	34
Figura 17: Pôster do filme “Steel”.....	38
Figura 18: Pôster do filme “Blade”.....	38
Figura 19: Nick Fury original.....	40
Figura 20: Nick Fury Ultimate Marvel.....	40
Figura 21: Wally West como Kid Flash em 1959.....	41
Figura 22: Wally West como Kid Flash o DC Rebirth.....	41
Figura 23: All-New All-Different Marvel.....	43
Figura 24: Pôster do filme “Pantera Negra”.....	45
Figura 25: Pôster do filme “Homem-Aranha no Aranhaverso”.....	45
Figura 26: Imagem da escrava Anastácia.....	52
Figura 27: Miles Morales “Black Spider-man”.....	53
Figura 28: The Sunday Times Magazine.....	55
Figura 29: Propaganda de recrutamento militar dos Estados Unidos.....	56
Figura 30: Pôster do filme King Kong.....	56
Figura 31: Revista Vogue.....	56
Figura 32: Anúncio do Sabão Pears.....	57
Figura 33: Anúncio do sabonete líquido Dove.....	57
Figura 34: Grande Otelo em “Carnaval Atlântida”.....	59
Figura 35: Shaft, um dos primeiros filmes da Blaxploitation.....	62
Figura 36: “Jimmy Freeman”, de Robert Mapplethorpe.....	64
Figura 37: “Sonponnol”, de Rotimi Fani Kayode.....	64
Figura 38: Imagem de “Cidade de Deus”.....	68
Figura 39: Imagem de “Donos da Rua”.....	72

<b>Figura 40: Sidney Poitier em “Uma Voz na Sombras”</b> .....	<b>74</b>
<b>Figura 41: Imagem de “Moonlight”</b> .....	<b>76</b>
<b>Figura 42: Jay-Z e 50 Cent</b> .....	<b>79</b>
<b>Figura 43: Duelo do novo rei de Wakanda</b> .....	<b>90</b>
<b>Figura 44: T’challa e T’chaka no plano ancestral</b> .....	<b>91</b>
<b>Figura 45: Embate entre Killmonger e T’challa</b> .....	<b>94</b>
<b>Figura 46: T’challa e ancestrais de Wakanda</b> .....	<b>95</b>
<b>Figura 47: T’challa discursando em reunião da ONU</b> .....	<b>96</b>
<b>Figura 48: Shuri e Nakia indo para o campo de batalha</b> .....	<b>98</b>
<b>Figura 49: Killmonger sentado no trono de Wakanda</b> .....	<b>100</b>
<b>Figura 50: Imagem de Kahndaq no ano de 2600 antes de Cristo</b> .....	<b>105</b>
<b>Figura 51: Adão Negro vs Gavião Negro</b> .....	<b>106</b>
<b>Figura 52: Amom falando com Adão Negro</b> .....	<b>108</b>
<b>Figura 53: Adão Negro conversando com Hurut</b> .....	<b>109</b>
<b>Figura 54: Gavião Negro</b> .....	<b>111</b>
<b>Figura 55: Senhor Destino</b> .....	<b>111</b>
<b>Figura 56: Bandeira da Itália no carro da Intergangue</b> .....	<b>113</b>
<b>Figura 57: Miles Morales</b> .....	<b>117</b>
<b>Figura 58: Miles e seu pai no carro</b> .....	<b>118</b>
<b>Figura 59: Grafite “sem expectativas”</b> .....	<b>119</b>
<b>Figura 60: Todos os heróis-aranha e a Tia May</b> .....	<b>121</b>
<b>Figura 61: Reapresentação do Miles após desenvolver suas habilidades</b> .....	<b>122</b>
<b>Figura 62: The Spectacular Spider-Ham #1</b> .....	<b>123</b>
<b>Figura 63: Primeira revista solo do Miles Morales</b> .....	<b>123</b>
<b>Figura 64: Miles e seus pais reagindo às falas da orientadora escolar</b> .....	<b>125</b>
<b>Figura 65: Gwen Stacy e Miles Morales</b> .....	<b>127</b>
<b>Figura 66: Principais heróis-aranha do filme</b> .....	<b>128</b>
<b>Figura 67: Miles Morales Gatuno</b> .....	<b>130</b>

## TABELAS

<b>Tabela 1: Números de adaptações cinematográficas baseadas nas obras em quadrinhos da Marvel Comics e DC Comics.....</b>	<b>47</b>
<b>Tabela 2: Números de adaptações cinematográficas baseadas nas obras em quadrinhos da Marvel Comics e DC Comics com protagonistas negros.....</b>	<b>47</b>
<b>Tabela 3: Estereótipos e rompimentos a estereótipos encontrados nos filmes.....</b>	<b>135</b>

## SUMÁRIO

<b>I.....</b>	<b>13</b>
<b>I.1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>I.2. CONTEXTO HISTÓRICO DA DC COMICS E MARVEL COMICS.....</b>	<b>20</b>
<b>II.....</b>	<b>49</b>
<b>II.1. PARA ALÉM DO ESTEREÓTIPO.....</b>	<b>49</b>
<b>II.2. MASCULINIDADES NEGRAS: ESTADO DA ARTE.....</b>	<b>65</b>
<b>II.3. PERCURSO METODOLÓGICO.....</b>	<b>83</b>
<b>III.....</b>	<b>86</b>
<b>III.1. PANTERA NEGRA.....</b>	<b>86</b>
III.1.a. O herói.....	87
III.1.b. O entorno do rei.....	96
III.1.c. Os resultados.....	101
<b>III.2. ADÃO NEGRO.....</b>	<b>104</b>
III.2.a. O herói (?).....	104
III.2.b. Os outros heróis.....	110
III.2.c. Os resultados.....	112
<b>III.3. HOMEM-ARANHA.....</b>	<b>115</b>
III.3.a. Homem-Aranha no Aranhaverso.....	116
III.3.b. Homem-Aranha: Através do Aranhaverso.....	124
III.3.c. Os Resultados.....	130
<b>III.4. CONCLUSÃO.....</b>	<b>133</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>138</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>144</b>

# I

*Eu não quero ser o homem-aranha negro.  
Eu quero ser o homem-aranha.<sup>1</sup>*

## I.1. INTRODUÇÃO

Me lembro desde sempre de ser um consumidor ávido de produções audiovisuais de super-heróis, também desde criança eu sou leitor de quadrinhos. Mesmo antes de “me entender” como negro, busquei nessas histórias personagens que parecessem comigo, e por mais que existissem algumas referências, a quantidade era ínfima se comparado com os heróis brancos. Só anos depois, quando comecei a fazer leituras e entender sobre representatividade, vim a entender o porquê de tão poucos heróis se parecerem comigo fenotipicamente. Abro o trabalho com este relato para deixar explícito que o tema e os objetos de análise não chegaram até mim, enquanto pesquisador e humano, eles estão intrínsecos a mim, na minha formação cultural e na cor da minha pele.

É importante destacar, antes de tudo, o caminho que leva a um homem negro, millennial, natural e residente do nordeste brasileiro, a estudar a representação de personagens criados, produzidos nos Estados Unidos e amplamente promovidos no Brasil. Minhas primeiras leituras de histórias em quadrinhos vieram de produções brasileiras, principalmente a Turma da Mônica e, por mais que eu me conectasse com os personagens pela sua nacionalidade, não me via nas páginas por ser uma criança de pele escura. Nessa jornada, entrei no universo de quadrinhos de heróis, mais especificamente os da *Marvel Comics* e, em menor quantidade, da *DC Comics*. Como mero observador, era notável que essas empresas não revolucionaram em termos representacionais de negritude (até demoraram a incluir personagens negros em suas páginas, como veremos no decorrer do trabalho), mas para um jovem negro no início dos anos 2000, era meu primeiro contato com super heróis de peles escuras nas páginas das revistas, algumas como protagonistas, como Luke Cage e Pantera Negra. Ao direcionar nosso olhar para as produções audiovisuais, nesse momento principalmente as séries animadas, foi nesse universo que eu encontrei o Super-Choque, ou o John Stewart, o Lanterna Verde do desenho animado da Liga da Justiça. Então posso dizer que, em aspectos representacionais de negritude nas mídias, especificamente de personagens super heróis, os meus primeiros modelos de negritude vieram das produções estadunidenses,

---

<sup>1</sup> Fala do Miles Morales após repercussão ao descobrirem a cor da sua pele atrás da máscara do Homem-Aranha. Na revista Miles Morales vol. 2.

mesmo que à época eu não soubesse identificar ou debater as problemáticas deste fenômeno, o que pretendo ao menos pincelar nesta dissertação.

Não é por acaso que as primeiras referências de negritude nas mídias de parte dos brasileiros, como eu, tenham vindo de produções dos Estados Unidos. Antonio Pedro Tota (2000) traz um relato histórico da investida cultural dos Estados Unidos no Brasil, assim como no restante da América Latina, no período da Segunda Guerra Mundial com o intuito de afastar os países do continente americano da simpatia pela ideologia dos países do lado do Eixo na Guerra. Essa investida foi feita através do *Office of the Coordinator of Commercial and Cultural Relations of Inter-American Affairs* (OCIAA), liderado por Nelson Rockefeller, durante o governo Roosevelt nos Estados Unidos. Tota também traz que

A Divisão de Imprensa e Publicações - que junto com as divisões de Rádio, de Cinema e de Informação e Propaganda, entre outras, formava a Divisão de Comunicações, espinha dorsal do OCIAA - tinha dois objetivos: a) difundir “informações” positivas sobre os Estados Unidos, por intermédio de uma rede de comunicações mantida pelo OCIAA, em estreita colaboração com os países do continente; b) contra-atacar a propaganda do Eixo. (Tota, 2000, p. 55)

Como visto no trecho acima, a Divisão que cuidava da propaganda do OCIAA era a espinha dorsal do programa, e entre suas estratégias estava o cinema, que difundia a mensagem estadunidense e, muito além de filmes institucionais, também amplamente foi utilizado o cinema comercial. A OCIAA tinha uma forte parceria com a indústria hollywoodiana, e conseguiu o endosso de fortes nomes, como o diretor Orson Welles (que chegou a vir ao Brasil gravar um filme em 1942, porém a produção não teve continuidade), e principalmente *Walt Disney*, que produziu diversos curtas-metragens para o OCIAA distribuir na América Latina (Tota 2000).

Um exemplo emblemático de personagem do *Walt Disney* utilizado para espalhar a ideologia e propaganda estadunidense é o Pato Donald. O Pato, que tem como roupa padrão um uniforme de marinheiro, foi protagonista de diversos curta-metragens animados em que exaltavam o exército norte-americano e ridicularizavam os inimigos<sup>2</sup>. O personagem da Disney não foi o único animal animado a servir de propaganda militarista, outro exemplo famoso é o Pernalonga em “*Super Rabbit*” (Super Coelho, em tradução livre). Essa prática se

---

<sup>2</sup> Alguns exemplos de títulos são “Donald gets drafted” (Donald é convocado, em tradução livre), “Commando Duck” (Comando Pato, em tradução livre) e “Der Fuehrer's Face” (O rosto do Führer, em tradução livre)

tornou comum, ou pode-se dizer até recomendada, nos Estados Unidos durante o período da Segunda Guerra Mundial, como menciona Paula Broda,

o *Government Information Manual for the Motion Picture Industry* procurava atribuir aos desenhos e filmes uma série de princípios fundamentais que tentavam nortear as produções do período, como a ênfase no heroísmo e na bravura dos soldados Aliados (em especial, os estadunidenses). (Broda, 2017, p. 57)

As propagandas estadunidenses não se restringiam apenas às obras cinematográficas, as histórias em quadrinhos também tiveram seu espaço nessa estratégia. Lima (2023) aborda como as próprias HQs do Pato Donald e sua família traziam uma forte ideologia estadunidense, não fazendo uma propaganda direta do seu exército como os curtas animados, mas do estilo de vida estadunidense e o que eles idealizavam como um perfeito cidadão médio daquele país. A *Marvel Comics* também teve seu espaço de contribuição, feito de forma bem explícita com o Capitão América, visível na capa da primeira edição do herói. O soldado que veste um uniforme com as cores da bandeira dos Estados Unidos aparece socando o rosto de Hitler e lutando sozinho contra soldados nazistas, demonstrando uma sensação de superioridade dos Estados Unidos diante da Alemanha.

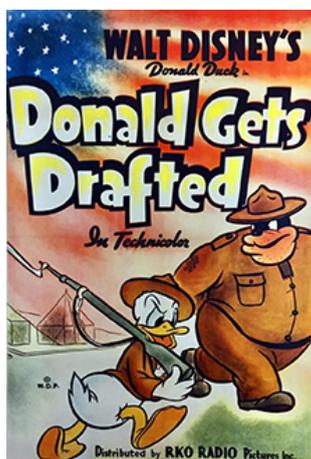


Figura 1: Capa da animação “Donald gets drafted”.

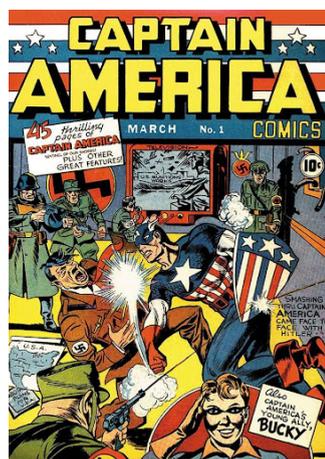


Figura 2: Capa da primeira edição do Capitão América.

Importante ressaltar que nesse momento ainda não encontrava-se protagonistas negros nas histórias em quadrinhos. Considerando que os Estados Unidos viveram as Leis Segregacionistas, que separavam as pessoas brancas das negras em diversos âmbitos, até os anos de 1960, as mídias estadunidenses endossavam um racismo contra a população negra e

xenofobia contra imigrantes, estereotipando e animalizando as suas aparições. Nesse sentido, a *Disney* contribuiu para a perpetuação do racismo recreativo em seus quadrinhos, como por exemplo na história *Voodoo Hoodoo*, do Pato Donald. Na edição em questão do personagem, publicada em 1949, o Tio Patinhas é perseguido por um zumbi chamado Corongo, um morto-vivo africano. O nome da história traz o termo *Voodoo* e faz referência à religião de matriz africana que é presente em países caribenhos, os cultos dessa religião também passaram por um processo de ‘demonização’ em diversos produtos culturais estadunidenses, principalmente com os conhecidos *bonecos Voodoo*.

Este quadrinho da Disney representava os nativos africanos como seres com inteligência limitada ou como personagens que só queriam tirar proveitos dos turistas norte-americanos. Quando os quadrinhos desta editora percorreram o mundo, várias cenas tiveram que ser alteradas ou até apagadas por ter um conteúdo discriminatório. (Weschenfelder, 2013, p.71)

A história *Voodoo Hoodoo* faz parte de uma coletânea escrita pelo autor Keno Don Rosa que mostrava as aventuras do Tio Patinhas pelo mundo, no ano de 2023 a *Disney* banuiu essa história, assim como toda a coletânea escrita por Don Rosa, de futuras republicações da empresa<sup>3</sup>. Essa edição é apenas um exemplo entre outras publicações da própria Disney, como de outras editoras, que traziam personagens negros apenas com o intuito cômico, perpetuando estereótipos através do racismo recreativo.

Outro exemplo significativo é o caso de Whitewash Jones, um personagem negro da *Marvel* apresentado na revista *Young*, de 1941. Whitewash também foi desenhado de forma estereotipada, com grandes orelhas, olhos arregalados e lábios excessivamente largos. Um outro ponto que chama a atenção na construção do personagem é o seu próprio nome “Whitewash”, que traduzindo para o português significa cal, um mineral barato e extremamente branco que tem usos variados em diversas indústrias.

Este personagem fazia parte de uma equipe de super-heróis mirins chamada Young Allies, formada por Bucky Barnes (auxiliar do Capitão América), Centelha (auxiliar do primeiro Tocha Humana) e os garotos Knuckles e Jeff, Tubby. Diferente dos outros, Whitewash não possuía poderes e era considerado o personagem cômico do grupo, sendo sempre salvo pelos colegas poderosos. (Weschenfelder, 2013, p.74)

---

<sup>3</sup> [HQs de Don Rosa estão banidas pela Disney para novas republicações? - UNIVERSO HQ](#)

Na capa da referida revista (figura 3), podemos ver o personagem Whitewash Jones no canto inferior da capa, amarrado e sendo atacado, enquanto os heróis derrotam os inimigos. Jones é apresentado como um refém, um ser que não consegue lutar, sendo inferiorizado diante dos amigos poderosos, posição comum que o personagem ocupa ao se observar capas de outras edições da revista.

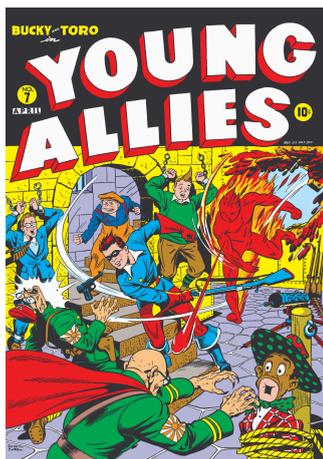


Figura 3: Capa da edição 7 da revista “Young Allies”.

Só houve abertura para a entrada de personagens negros nas histórias com uma representação menos estigmatizante na década de 1960. Com o movimento de luta pelos direitos civis, os primeiros heróis negros só receberam seus primeiros protagonistas (Pantera negra, pela *Marvel*, e Raio Negro pela *DC Comics*) na década de 1970, e ainda assim de forma tímida. Importante destacar que essas entradas tardias de personagens negros se referem às empresas que obtêm destaque no mercado de quadrinhos, não apenas nos Estados Unidos como mundialmente, porém anteriormente existiram organizações de movimentos negros que promoviam o protagonismo de personagens negros, como por exemplo o *All Negro Comics*, em 1947.

Retomando o audiovisual, a investida do OCIAA nos cinemas brasileiros apenas intensificou um intercâmbio cultural que já era presente no Brasil nos anos anteriores. Os grandes estúdios e cadeias de distribuição estadunidenses vinham em uma crescente no cenário nacional., como por exemplo, “na cidade de São Paulo, dos 16 cinemas existentes em meados de 1940, 14 exibiam pelo menos um filme americano. No final do ano, todos estavam exibindo fitas americanas” (Tota, 2000, p. 131).

Se a investida do cinema estadunidense no Brasil iniciou em 1940, em 2022, quase um século depois, os filmes produzidos nos Estados Unidos dominam as salas de cinema no

país. De acordo com o Informe Anual do Mercado Cinematográfico, fornecido pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE), em 2022 o público nas salas de cinema em sessões de filmes nacionais foi de apenas 4,2%. O longa nacional mais assistido no ano citado foi uma adaptação de histórias em quadrinhos: “Turma da Mônica: Lições (2021)”, que não atingiu nem um milhão de espectadores (543.869), enquanto o vigésimo filme do Ranking dos 20 longas-metragens com maior público que a ANCINE (2023) traz, é “Elvis” (2022), tendo o número de 1.098.849 de espectadores. O filme mais visto nos cinemas brasileiros em 2022, segundo o informe da ANCINE, foi um filme de super-herói: “Doutor Estranho no Multiverso da Loucura” (2022) registrando 8.293.496 espectadores.

Essa baixa audiência em produções nacionais não se deve apenas pela recepção do público, mas também pela cadeia de distribuição que é dominada pelos *blockbusters* estadunidenses. Enquanto o filme da Turma da Mônica teve 14.417 sessões distribuídas em 909 salas de cinema na sua semana de lançamento, o longa do Doutor Estranho teve 53.814 sessões espalhadas por 2.537 salas de cinemas brasileiros, também na semana de lançamento. Filmes brasileiros como “Uma pitada de sorte” (2021) e “Os Suburbanos - O Filme” (2022) tiveram apenas duas salas de cinema, cada longa, com sessões na sua semana de lançamento (ANCINE, 2023).

Outro dado que demonstra o poderio do cinema estadunidense em terras brasileiras é o panorama do total de longas-metragens exibidos por país de origem da obra que o informe da ANCINE traz. Os Estados Unidos tiveram 172 filmes exibidos em 2022, exceto o Brasil, nenhum outro país atingiu a quantidade que chegasse a três dígitos de obras exibidas em circuito comercial nacional no ano citado. Além disso, a rede que mais tem salas de cinema em funcionamento no Brasil é a *Cinemark*, uma franquia de origem estadunidense, com 18,2% das salas de exibição (ANCINE, 2023).

Dentro do ranking dos 20 longas-metragens com maior público em 2022 apresentado no informe da ANCINE, 7 filmes são longas de super-heróis. Essa alta oferta e acesso às produções heróicas estadunidenses reforçam os motivos que levaram a essa pesquisa. A quase hegemonia de filmes de super-heróis no cinema *blockbuster* possui impacto social, logo também de negritude, enfatizando uma visão de mundo e ideologias das empresas e profissionais que produzem esses filmes. Porém, o número de protagonistas negros nas produções cinematográficas de super-heróis ainda é pequena, dos 7 filmes de super-heróis que compõem o ranking citado, apenas dois são protagonizados por personagem negros. Esses “apenas dois” protagonistas negros já significa um avanço, mesmo que quantitativo, se

comparado com números dos anos anteriores, o que nos leva a crer que existem tensionamentos. Nesse jogo, evidenciamos a força da audiência que não atua de forma passiva, pois como afirma Quiangala (2017), a audiência tem exigido cada vez mais representações que mostrem posicionamentos menos conservadores e plurais. Porém, mesmo com essa exigência maior por parte da audiência, a primeira vista não sentimos um aumento significativo e qualitativo na representação em filmes protagonizados por personagens super-heróis negros. No ano de 2023, nove filmes de super-heróis baseados nos quadrinhos da *Marvel* e da *DC Comics* foram lançados, apenas um deles é protagonizado por um herói negro. São esses poucos protagonistas negros nessa imensidão de filmes de super heróis que guiam este trabalho.

Para além de uma discussão baseada em dados quantitativos, é fundamental entender como esses personagens se apresentam em tela. Esta inquietação move a presente pesquisa. Amado e Malta (2023) fizeram esse movimento analítico das indicações de mulheres negras ao Oscar (maior premiação do cinema em *Hollywood*) após o *#OscarsSoWhite*<sup>4</sup>. Como resultado, observaram que as atrizes indicadas para a premiação interpretam personagens que tem a pauta racial incrustada em sua concepção, ou seja, as personagens em questão não poderiam ser interpretadas por atrizes brancas, pois a negritude é peça fundamental para a sua construção. A análise feita pelas autoras trouxe os 10 filmes que tiveram indicações nas categorias de melhor atriz e melhor atriz coadjuvante interpretadas por mulheres negras entre 2017 e 2021. Metade das indicações (cinco) são baseadas em mulheres reais racializadas, garantindo uma fidelidade histórica. Os filmes que trazem histórias ficcionais, em sua maioria (quatro dos cinco), representam mulheres que se encontram nos estereótipos de representação de mulheres negras (Collins, 2000) e a única personagem que as autoras não classificaram como estereotipada, porém apresenta um arco de luta contra o racismo e pela igualdade racial.

Com base no trabalho de Amado e Malta (2023), conclui-se que a valorização de personagens negros (nesse caso através de indicação ao Oscar) vem primordialmente por meio de narrativas que tragam conflitos raciais e que a negritude seja peça fundamental para a personagem. Buscando identificar se o mesmo movimento acontece nos filmes de super-heróis, o trabalho propõe a análise da representação da masculinidade negra como protagonista em quatro filmes: “Pantera Negra” (2018), “Homem-Aranha no aranhaverso”

---

<sup>4</sup> “Em 2015, após as 20 vagas destinadas à categoria atuação (protagonista e coadjuvante) no Oscar serem preenchidas exclusivamente por artistas brancos, surge a hashtag *#OscarsSoWhite* (Oscars são tão brancos, em tradução livre), logo obtendo popularidade no Twitter” (Amado; Malta, 2023, p. 2).

(2018), “Adão Negro” (2022) e “Homem-Aranha através do aranhaverso” (2023). O escopo conta com todos os filmes baseados em quadrinhos da *Marvel* e da *DC Comics* lançados nos cinemas em um período recente de um *boom* de filmes deste segmento. Antes destes citados, o último filme lançado neste escopo foi “Blade: Trinity”, em 2004 - observa-se desde já que passaram 14 anos de lançamentos de filmes de super heróis sem um protagonista negro entre eles. Neste período também foi lançado “Pantera Negra: Wakanda Forever” (2022), que apesar do filme estar dentro do escopo racial e cronológico da pesquisa, ele é protagonizado por uma mulher negra, desse modo, ele não será um objeto de análise, pois o trabalho busca explorar, além da representatividade negra, as individualidades da representação de um protagonismo negro masculino e suas peculiaridades. Propomos uma fundamentação teórica baseada nos Estudos Culturais voltados à representação negra para construir uma proposta metodológica para a análise em questão. Assim, a trajetória empírica será norteadada por um caminho metodológico desenvolvido com bases teóricas de autores e autoras que discutem raça e etnia no Campo dos Estudos Culturais, necessário para descortinar o fenômeno representacional do objeto proposto.

Antes de adentrar a trajetória empírica, o trabalho fará uma contextualização história da *Marvel* e da *DC Comics*, que detém o material base para as obras cinematográficas, percorrendo sobre o seu caminho das histórias em quadrinhos até as produções audiovisuais, e também um histórico da representação negra nas obras das editoras. Entendemos que é necessário traçar esse histórico para ter um entendimento do caminho percorrido pelas empresas até alcançarem o nível de relevância comercial e cultural que se encontram nos dias atuais. Pretende-se entrelaçar a esse relato, aspectos socioculturais relevantes para o presente estudo.

## **I.2. CONTEXTO HISTÓRICO DA DC COMICS E MARVEL COMICS**

O uso de imagens pintadas em sequência para contar uma história tem registros desde a era pré-histórica com as pinturas rupestres e perpassam por toda a história da humanidade, como os hieróglifos egípcios. Alguns autores colocam como marco inicial da estrutura de histórias em quadrinho a publicação de *Yellow Kid* no jornal *New York World*, nos Estados Unidos em 1894 (Bibe-Luyten, 1987).

As primeiras histórias em quadrinho tinham como seu principal gênero o humor, gerando o nome *comics* (cômico, em inglês), e mesmo com a popularização de outros

gêneros, o nome em inglês foi mantido. Hoje um dos gêneros mais populares dos quadrinhos são os de super-heróis, encabeçados pelas gigantes empresas *DC Comics* e *Marvel Comics*. As duas editoras travam uma rivalidade que perdura por décadas, saindo das páginas das *comics* e chegando até as telas dos cinemas.

A *DC* surgiu a partir da união de diversas empresas. Em 1934 o Major Malcolm Wheeler-Nicholson fundou a companhia *National Allied Publications*, na qual era publicada a revista *Fun Comics*, considerada a primeira revista de Histórias em Quadrinhos que não era composta de reimpressões de tiras de jornais. Em dezembro de 1935 foi lançada a segunda revista da companhia, a *New comics*, que tinha uma proposta semelhante à primeira revista da companhia. Devido a problemas financeiros com a *National Allied*, em 1937 Wheeler-Nicholson fundou e lançou a *Detective Comics*, que trazia histórias não só de super-heróis, mas tramas mais densas e sombrias de investigação com um tom *noir*, foi na *Detective Comics* que, em 1939, foi lançado um dos personagens de maior sucesso da *DC*, o Batman (*Origem Secreta*, 2010).

Outro título importante para a história da *DC* lançado pela *National Allied* foi a *Action Comics* que, diferente da *Detective Comics*, trazia histórias mais coloridas com personagens mais heróicos e épicos. Na primeira edição da *Action Comics*, em 1938, foi publicada pela primeira vez outro dos principais super-heróis da *DC* até os dias atuais, o Superman. Em 1944 a *National Allied Publication* e *Detective Comics* se fundiram como a *National Comics*, que anos depois viria a receber o nome a qual já era chamada coloquialmente, *DC Comics*.

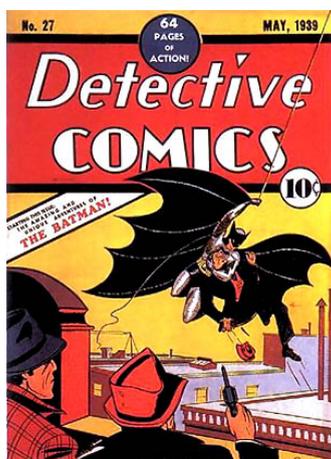


Figura 4: Edição número 27 da Detective Comics, primeira aparição do Batman.

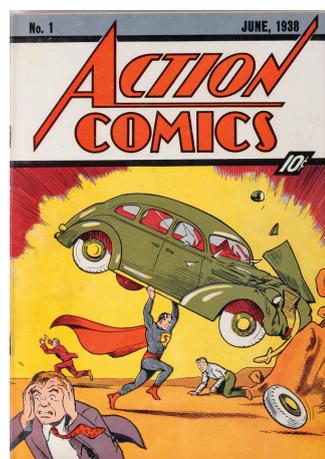


Figura 5: Edição de número 1 da Action Comics, a estreia do Superman.

A *Marvel* também surgiu na década de 1930, porém com o nome de *Timely*. Diferente da *DC Comics*, que décadas depois viria a se tornar sua maior concorrente, a *Timely* começou pequena e não teve grande impacto no mercado nos seus primeiros anos. Na década de 1950 a companhia mudou seu nome para *Atlas New Company*, tentando alguma renovação para trazer sucesso para suas revistas, e apenas na década de 1960, após o decreto de falência da *Atlas*, o seu dono, Martin Goodman, fundou a *Marvel Comics* (Tucker, 2017). Antes de ser fundada como *Marvel Comics*, a *Timely* e a *Atlas* lançaram diversos títulos de histórias em quadrinhos no segmento de super-heróis, trazendo alguns nomes como Tocha Humana, Namor e Capitão América, que tiveram seus títulos descontinuados e voltariam a aparecer apenas décadas depois e repaginados na *Marvel*, além de outros personagens que tiveram seus títulos cancelados e nunca mais vieram a ter novas edições.

Em 1961, Stan Lee e Jack Kirby, dois nomes importantes para a história da *Marvel* e criadores de diversos heróis icônicos da editora, criaram o primeiro título de sucesso da casa das ideias: O Quarteto Fantástico. Stan Lee, que assinava o roteiro, trouxe uma roupagem que na época não era vista nos super-heróis, apesar de serem super poderosos e lutarem contra ameaças mundiais e até espaciais, os quatro personagens centrais da história também tinham problemas comuns, como problemas de relacionamento, baixa auto-estima, entre outras preocupações, que potencialmente geram identificação e engajamento por parte do público. Outro herói de sucesso de Stan Lee, desta vez contando com os desenhos de Steve Ditko, veio apenas um ano depois: Homem-Aranha. Estreando em agosto de 1962, Peter Parker era um adolescente aparentemente comum, um garoto inteligente, mas com problemas financeiros e sem saber como lidar com as meninas. Peter recebe seus poderes depois de ser picado por uma aranha radioativa. Assim como o Homem-Aranha, o Quarteto Fantástico recebe seus poderes após um acidente com radioatividade, também como outro personagem, igualmente lançado pela *Marvel* e criado por Stan Lee em 1962, o Incrível Hulk. Esse ganho de poderes ‘por acidente’ foi uma constante nas criações de Lee, diferente do padrão que se tinha de heróis na época, os quais eram comumente semi-deuses, reis e rainhas poderosos ou seres de outros planetas.



Figura 6: Primeira edição da revista do Quarteto Fantástico.



Figura 7: Primeira aparição do Homem-aranha, na revista Amazing Fantasy.

Se a *Marvel Comics* só alcançou o sucesso dos seus super-heróis na década de 1960, a *DC Comics* já andava nas prateleiras da fama há algumas décadas. Como já dito, o Superman foi criado em 1938, pela dupla Joe Shuster e Jerry Siegel. O herói tem sua origem longe da Terra, o Superman é de um planeta em um sistema solar distante chamado Krypton, e quando este planeta está prestes a ser destruído, seus pais o enviam para a Terra ainda bebê. O herói alienígena - mas que tem uma aparência humana - cai em uma cidade do interior dos EUA e cresce como um cidadão exemplar enquanto descobre seus poderes, na vida adulta usa esses seus poderes para ajudar as pessoas e torna-se um herói.

Em uma busca no dicionário<sup>5</sup>, encontramos diversos significados para a palavra ‘herói’: pessoa de grande coragem ou autora de grandes feitos; personagem nascida de um ser divino e de outro mortal; personagem principal; pessoa ou personagem de ficção que tem atributos físicos ou morais muito positivos; pessoa que provoca admiração. Vogler (2006) reflete sobre a figura do herói baseado não apenas na literatura, mas também nas construções dos arquétipos de Jung. Para o autor, um herói “é alguém que está disposto a sacrificar suas próprias necessidades em benefício dos outros. Como um pastor que aceita se sacrificar para proteger e servir a seu rebanho. A raiz da ideia de Herói está ligada a um sacrifício de si mesmo” (Vogler, 2006, p. 52).

Podemos compreender que dentro das obras que o trabalho traz como objeto, a figura do herói não se dá apenas por ser protagonista da história, mas ele se torna um herói ao proteger a população e o mundo à frente dos seus desejos pessoais, sacrificando-se não no

<sup>5</sup> [Dicionário Priberam Online de Português Contemporâneo](#)

sentido mortal da palavra, mas sim no sentido de negar a sua individualidade em prol do grupo. Os personagens em questão, como o Superman, ganham uma camada a mais, tornando-se um super-herói por utilizar as suas habilidades sobre humanas para agir em seus atos heroicos.

Marques (2011) destaca que o mundo dos super-heróis, apesar de ser ficcional, se mistura com a realidade, leva o espectador/leitor para dentro daquele universo por trazer problemas do ‘mundo real’ para as suas tramas. Como exemplo, o Capitão América surge como um super-ser para enfrentar a ameaça nazista, ou o Batman - mesmo não tendo poderes sobre humanos - ao enfrentar os criminosos de Gotham. Os super-heróis geralmente aparecem em momentos de desespero de um cidadão comum, porém eles não suprem “o desejo da maior parte da sociedade pela solução prática da violência, mas é proporcionada uma falsa sensação de segurança” (Marques, 2011, p. 106) com seus atos heróicos. Os super-heróis, segundo o autor, também integram o desejo de seres acima da burocracia do Estado que lutam contra a opressão social, fazendo muitas vezes críticas ao próprio Estado, como quando o vilão Lex Luthor assume a presidência dos EUA e cabe ao Superman detê-lo, ou o Steve Rogers rejeita o manto do Capitão América por não estar mais de acordo com o governo estadunidense.

Quase como o dilema de “quem veio primeiro? o ovo ou a galinha?”, os super-heróis vêm acompanhados de super-vilões, um existe em detrimento do outro, mas nem sempre é claro quem impulsionou a existência de quem. Essa lógica de contraponto entre super-heróis e supervilões representa o maniqueísmo incrustado nas superaventuras desses universos, o vilão causa a desordem estabelecida, criando um perigo para a humanidade, diante disto, o herói enfrenta o vilão restabelecendo a ordem daquele universo (Marques, 2011). O super-herói entra em cena como o retrato de uma ‘figura do bem’, ignorando, por muitas das vezes, áreas cinzentas existentes nas tramas, como por exemplo o confronto Pantera Negra vs. Killmonger no filme de 2018, no qual o Killmonger, posto como vilão, quer instaurar a desordem não para apresentar uma ameaça a humanidade, mas sim para se sentir pertencente do seu povo, ao qual foi excluído, e lutar contra a investida exploratória de outros países à África, como os Estados Unidos. O filme, ao ser produzido no país norte-americano, traz um final que o herói restabelece a ordem, abrindo as portas de Wakanda para negociar amigavelmente com os EUA.

Esses super-heróis, principalmente os primeiros, beiram a perfeição. Fisicamente são desenhados com formas corporais tidas socialmente como ideais, e com uma conduta moral

muito bem definida e que pouco lidavam com questões do ‘homem comum’. Assim, os super-heróis projetavam a figura de homem ideal alicerçado em masculinidades hegemônicas.

a caracterização dos heróis (cor)responde a um ideal de homem forte, rápido, corajoso, competitivo, heterossexual e respeitado por outros sujeitos masculinos, pelos quais pouco demonstra afeto. Quando estão em grupos, esses heróis ocupam postos de referência para os demais homens que lhes são submissos e lideram ações em ruas, bares, florestas, castelos, palácios, acampamentos e batalhas de guerra. Eventualmente se mostram frágeis, com medo ou dúvida - e quando o fazem, logo são repreendidos por personagens coadjuvantes, como lembrete do papel restrito e confiante que os heróis precisam ocupar (Baliscei, 2018, apud, Oliveira; Prado, 2021, p.487).

Esse ideal de representação não moldava só os personagens masculinos, mas também as super-heroínas, como a Mulher-Maravilha, publicada pela primeira vez em 1941 e criada por William Moulton Marston. A heroína surge como a Princesa Diana de Themyscira, uma ilha de semideusas na qual homens são proibidos, porém ela é enviada ao mundo dos homens para propagar a paz e ser a defensora da verdade e da vida. A Mulher-Maravilha foi a primeira heroína feminina a protagonizar uma história em quadrinhos de super-heróis, porém existem críticas acerca da forma como a personagem é apresentada, desenhada para agradar o olhar masculino, com “pouca roupa, seios fartos, cinturas minuscilmente desproporcionais e pernas que compreendiam a quase um terço do seu corpo” (Dantas, 2006, p. 53).

Esse arquétipo do super-herói dotado de poderes especiais, de um caráter moral inviolável, com pouca identidade cultural e sem conflitos de consciência é uma característica da marcada como a Era de Ouro da *DC Comics*, que é datada de 1938 a 1956 (Tsou, Novais, 2013). Esse período veio após a grande depressão americana de 1929 e perdurou durante toda a Segunda Guerra Mundial. Assim, personagens benevolentes e sem grandes conflitos morais eram também uma forma de fuga da realidade para os consumidores.

Percebemos que nesse primeiro momento apenas heróis e heroínas de pele branca surgiam nas capas das histórias em quadrinhos. É importante lembrar que até a década de 1960 os Estados Unidos viviam em um sistema segregacionista, no qual pessoas brancas e negras não tinham os mesmos direitos. Foi na década de 1960, com a intenção de mudar esse cenário e melhorar a vida da população afro-americana, que “explodiu a Luta dos Direitos Civis onde os negros foram a luta para que seus direitos fossem realmente reconhecidos e que

fossem integrados na sociedade sem qualquer distinção” (Aprile, 2022, p. 181). Porém, Weschenfelder (2013) discute que personagens negros sempre existiram nos quadrinhos, mas eram tratados de forma estereotipada e pejorativa, não tinham função central nas histórias e serviam, na maioria das vezes, como personagens cômicos.

Antes da explosão da Luta dos Direitos Civis, a comunidade negra já se reunia e se organizava para reivindicar por seus direitos, inclusive dentro dos cenários artísticos. Em 1947 o jornalista Orrin C. Evans, membro da NAACP<sup>6</sup>, reuniu diversos artistas negros para criar a *All Negro Comics*, a primeira história em quadrinhos etnico-racial (Weschenfelder, 2013). Para além da autoria negra, a revista também trouxe diversas histórias protagonizadas por personagens negros heróicos. Apesar de ter um anúncio de uma segundo número na revista de estreia, a *All Negro Comics* teve apenas uma edição devido a problemas de pressão externa e custos de produção.

A edição única contou com cinco histórias: *Ace Harlem*, uma aventura policial ilustrada por John Terrell, protagonizada por um detetive afro-americano; *Dew Dillies*, uma história humorística criada por Cooper, protagonizada por seres infantis; *Lion Man*, uma aventura ambientada na selva africana, desenhada por George J. Evans Jr.; *Sugarfoot*, uma história de aventura humorística desenhada por Cravat, sobre dois músicos itinerantes; e *Lil' Eggie*, também ilustrada por Terrell, sobre um marido submisso. A revista também trouxe uma página de cartuns intitulada *Hep Chicks on Parade* e uma história em texto de duas páginas chamada *Ezekiel's Manhunt*, além da introdução escrita pelo próprio Orrin C. Evans.



Figura 8: Capa da primeira e única edição da All-Negro Comics

---

<sup>6</sup> Sigla para Associação Nacional pelo Progresso das pessoas de Cor (em inglês: National Association for the Advancement of Colored People)

No que concerne às produções cinematográficas, foi durante a já citada “Era de Ouro” que a *DC* levou pela primeira vez uma personagem de seus quadrinhos para as telas, e o personagem em questão é um dos mais populares da editora até hoje: o Batman. Em 1943, produzida pela *Columbia Pictures*, chegava aos cinemas a cinessérie “The Batman”<sup>7</sup> (traduzida no Brasil como “O Morcego”), que trazia pela primeira vez o detetive mascarado em *live-action* para as telas. A série foi responsável por apresentar vários aspectos famosos da mitologia do Batman que ainda não existiam nos quadrinhos, como o mordomo Alfred e a Batcaverna (Azenha; Mello, 2021).

Porém, o Batman não foi o primeiro personagem heróico a ter uma adaptação cinematográfica. Em 1941 chegava aos cinemas “As Aventuras do Capitão Marvel”<sup>8</sup>, o personagem que anos depois foi incorporado ao panteão da *DC Comics*, na década de 1940 pertencia a *Fawcett Comics* e apresentou o Capitão Marvel na primeira adaptação cinematográfica registrada de um super-herói. Em 1948 foi lançada uma nova aposta da *DC Comics*, a cinessérie “Superman”<sup>9</sup>, também produzida pela *Columbia Pictures*, o show era dividido em 15 capítulos que passavam no cinema e traziam as aventuras do super-herói em *live-action*. Dois anos depois, em 1950, foi lançada uma continuação dessa produção no mesmo formato, “Superman contra o Homem Atômico”<sup>10</sup>, porém essa sequência teve menos audiência que a produção antecessora, muito pelo formato de séries de filmes ser considerado defasado já na época. O Superman é um dos personagens de histórias em quadrinhos com mais adaptações em *live-action* até o momento, além das já citadas, foram produzidos mais 8 filmes e 5 séries estreladas pelo personagem, contando com 9 atores diferentes para dar vida ao super-herói, além das diversas séries e filmes de animação. A *Marvel* também se empenhou para ter heróis fazendo render a bilheteria nas grandes telas. A empresa já tinha feito uma tentativa em 1944 de uma cinessérie do “Capitão América”<sup>11</sup>, na época ainda como *Timely*. Porém, sua imponente investida nas grandes telas viriam apenas décadas depois.

---

<sup>7</sup> [O Morcego \(1943\) - Informações de lançamento - IMDb](#)

<sup>8</sup> [As Aventuras do Capitão Marvel \(1941\) - IMDb](#)

<sup>9</sup> [Super-Homem \(1948\) - IMDb](#)

<sup>10</sup> [O Homem Atômico Contra o Super-Homem \(1950\) - IMDb](#)

<sup>11</sup> [Capitão América \(1944\) - IMDb](#)



Figura 9: Pôster de divulgação do primeiro capítulo da cinessérie “The Batman”.

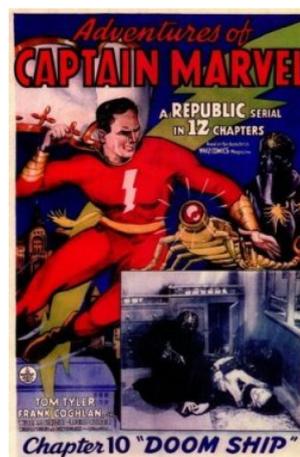


Figura 10: Pôster de divulgação do décimo capítulo da cinessérie “As Aventuras do Capitão Marvel”.

Como já dito, 1960 a luta por direitos civis estava efervescente nos Estados Unidos, Martin Luther King e Malcolm X surgiam como lideranças negras no país, além da criação do Partido dos Panteras Negras, e outros movimentos, como o famoso *Black Power*. Em 1964 foi promulgada a Lei dos Direitos Civis nos Estados Unidos, legislação que passou a proibir a discriminação com base em raça, cor, religião, sexo, nacionalidade e, posteriormente, orientação sexual e identidade de gênero. Foi nesta mesma década que surgiram os primeiros super-heróis negros nas revistas da *Marvel* e da *DC*. Em 1966 a *Marvel* lança o Pantera Negra, um personagem criado pela dupla Stan Lee e Jack Kirby, que teve sua primeira aparição na revista de número 52 do Quarteto Fantástico. Apesar de hoje o personagem ser bastante conhecido, ele não fez sucesso mercadológico nas suas primeiras aparições e ficou sem fora das páginas da Marvel Comics por quase uma década, retornando em 1974 em uma aventura solo dentro da revista *Jungle Action* (De Paiva; Falcão, 2019). Outros heróis negros logo surgiram nas páginas da editora, como Falcão, Luke Cage e Tempestade.

Falcão surgiu como um *sidekick*<sup>12</sup> do Capitão América em 1964, os dois juntos tiveram uma série de quadrinhos chamada *Captain America and The Falcon*. Sam Wilson - identidade secreta do Falcão - surgiu nas ruas do Harlem, bairro conhecido por ter uma grande concentração de população negra na cidade de New York. Outro herói suburbano que teve sua origem no mesmo bairro foi Luke Cage. Cage era membro de uma gangue quando foi preso por um crime que não cometeu, então ele voluntariou-se como cobaia em um experimento que iria fortalecer o seu sistema imunológico. Porém, foi vítima de uma sabotagem de um guarda

<sup>12</sup> Termo comum no universo dos quadrinhos que remete a um ajudante do herói principal da história. Geralmente são heróis jovens ou personagens que estão sendo apresentados nas HQs pela primeira vez.

racista no experimento e, com isso, ele ganhou resistência e força sobre-humana. A partir daí, começou a agir como um herói de aluguel. Luke Cage foi concebido por Archie Goodwin e Roy Thomas, dois autores brancos, e foi criado pegando carona no sucesso da *blaxploitation* - gênero popular de filmes protagonizados e de autoria negra. A história de origem de Luke Cage remete a alguns experimentos científicos que foram feitos na população negra e carcerária pelos órgãos dos Estados Unidos (Weschenfelder, 2013), o caso mais marcante foi o Caso Tuskegee, iniciado em 1932.

De 1932 a 1972 o Serviço de Saúde Pública dos Estados Unidos da América realizou uma pesquisa, cujo projeto escrito nunca foi localizado, que envolveu 600 homens negros, sendo 399 com sífilis e 201 sem a doença, da cidade de Macon, no estado do Alabama. O objetivo do Estudo Tuskegee, nome do centro de saúde onde foi realizado, era observar a evolução da doença, livre de tratamento. Vale lembrar que em 1929, já havia sido publicado um estudo, realizado na Noruega, a partir de dados históricos, relatando mais de 2000 casos de sífilis não tratada. (Goldim, 1999)

Assim, a ficção reportava experimentos científicos de cunho racista, fazendo com que o personagem ocupasse, também, um lugar de denúncia. Para a primeira heroína negra da *Marvel* aparecer levou um pouco mais de tempo. Ororo Munroe, conhecida como Tempestade, teve sua primeira aparição em 1975 em uma revista dos X-Men, idealizada por Len Wein, Dave Cockrum. A personagem de descendência africana é uma mutante que integra os X-Men, grupo de heróis da *Marvel* que têm um histórico acerca de discussões sobre minorias. Em certo momento da história dos X-Men, Tempestade chega a liderar a equipe, sendo assim, a primeira super-heroína negra a liderar um grupo de super-heróis nos quadrinhos. Segundo o criador do grupo, Stan Lee, X-Men e os mutantes são uma metáfora sobre homofobia e racismo, já que nas suas histórias os mutantes são odiados pelos ‘humanos comuns’ por serem quem eles são. Existe dentro dessa metáfora uma analogia com líderes negros.

Nas histórias em quadrinhos, o Professor Xavier, líder dos X-Men, falava sempre do seu sonho de ver humanos e mutantes vivendo juntos como irmãos. Um discurso muito parecido com o de Martin Luther King. Já Magneto, líder da Irmandade de Mutantes, pregava que só pela força, os mutantes conseguiam se impor aos humanos. Seu discurso lembrava o de Malcolm X (Kamel; De La Rocque, 2007, p.3).

Na edição Fabulosos X-Men #200 Magneto vai a julgamento pelos seus atos contra a humanidade. O personagem, de origem judaica, argumenta que seus atos foram em prol da proteção da sua espécie, neste mesmo discurso ele cita outras minorias que são violentadas pelas lógicas dominantes.



Figura 11: Fala de Magneto em Fabulosos X-Men #200

Essa relação ideológica entre os personagens e os líderes negros, assim como o papel de herói para um, e o de vilão para outro, nos mostra um vislumbre do projeto de representação que as mídias apresentavam na época. Martin Luther King surgiu no estado do Alabama, no sul dos EUA, aonde a perseguição contra negros era ainda mais forte. O, até então, futuro líder negro era um reverendo, um homem do Deus protestante, e seu primeiro ato organizado foi “o boicote aos ônibus em Montgomery, [...] após Rosa Parks se negar a ceder seu lugar em um ônibus a uma mulher branca” (Rodrigues, 2013, p. 55). O discurso de King era marcado por palavras pacifistas, que incentivavam a união entre negros e brancos para a construção de um Estados Unidos mais igualitário.

Malcolm X, por sua vez, apresenta uma história distinta de King desde sua infância, quando teve seu pai assassinado pela KKK<sup>13</sup>. Malcon foi preso e aderiu à Nação do Islã, grupo formado por membros islâmicos negros, dentro da Nação ele se destacou por seus discursos fortes, que ao invés de pregar a união das raças, incentivava a independência do povo negro, falando em usar a violência, se necessário, como argumento para combater a violência racista. “Malcolm é visto, primeiramente por todos seus seguidores nacionalistas como uma figura religiosa que defende a causa da unidade negra enquanto combate a opressão racista” (Dyson, 1995, apud, Rodrigues, 2013, p. 65). Apesar de ambos os líderes e pensadores negros terem contribuído para a conquista da Lei dos Direitos Civis, foi o membro da Nação do Islã o mais vilanizado pelas mídias por seu “discurso violento”.

Observando os discursos ideológicos e os caminhos dos líderes negros, é possível entender essa relação feita com o líder dos X-Men e seu principal antagonista, dois seres que

<sup>13</sup> Sigla do grupo supremacista branco Ku Klux Klan.

lutam pelos direitos dos mutantes, no qual um - posto como herói - tem um discurso pacifista e de união, enquanto o outro - posto como vilão - tem um discurso mais radical de independência da raça mutante. Não podemos também deixar de observar o embranquecimento dessas personalidades, em um período em que heróis negros ainda eram bastante escassos, todo o universo dos X-Men que dialogam com as lutas das minorias são representados como figuras de pele branca.

Não foi apenas a *Marvel* que utilizou os líderes negros e as tensões sociais e raciais da época para criar tramas e personagens para as suas revistas. Em novembro de 1968 os roteiristas da *DC*, Marv Wolfman e Len Wein, entregaram para os editores o roteiro de *Titans fit the Battle of Jericho* (“Os Titãs enfrentam a batalha de Jericó”), uma história que traria o primeiro super-herói negro da *DC Comics*. A HQ seria publicada no início do ano seguinte e traria uma trama de tensões raciais, na qual o grupo jovem de heróis enfrentariam um vilão que manipularia grupos de jovens negros por meio da incitação à violência racial. Neste momento a Turma Titã contaria com a ajuda de Jericho, um novo e misterioso super-herói. Jericho pregava a paz entre os negros e dizia por diversas vezes que a “violência não é a solução para a população negra”. Esse roteiro incitava uma vilanização de Malcolm X e dos Panteras Negras, que tinham discursos mais ostensivos e utilizavam a violência, se necessário, na luta contra o preconceito racial. O roteiro que traria Jericho seguia o pensamento de Martin Luther King, que pregava a união pela paz sem o uso da violência nas lutas sociais e raciais (Castro, 2019). No final da história, Jericho se revelaria Ben, um menino negro, que assumiu o manto para convencer seu irmão mais novo de que o pacifismo era a melhor opção para a luta pelos direitos civis dos negros.

Porém “Os Titãs enfrentam a batalha de Jericó” nunca foi às bancas de revista desta forma. Neal Adams, o principal nome dentre os artistas da *DC* à época, sugeriu alterações na história, alegando que ela se tratava de ódio aos brancos e a acusava de apologia ao racismo reverso. Depois de tensões causadas dentro da editora, os roteiristas Wolfman e Wein tiveram de ceder, modificando a história de Jericho, que agora se chamaria Joshua (Josué, em português), e seria um homem branco, fazendo assim, com que o primeiro super-herói negro da *DC Comics* fosse, na verdade, publicado como mais um super-herói branco (Castro, 2019).



Figura 12: Capa da primeira edição dos X-Men.



Figura 13: Capa da revista “Os Titãs enfrentam a batalha de Jericó”.

O episódio de Jericó com os Titãs pode ter sido o mais grave, mas não foi o único problema apresentado pela *DC Comics* ao tratar de pautas raciais. Weschenfelder (2013) destaca dois outros episódios marcantes nas páginas da editora. Em 1970, na revista *Superman's Girlfriend Lois Lane 106*, Lois, a namorada do Superman, se transforma em uma mulher negra. Lane é uma jornalista e, nesta edição, ela é designada para fazer uma reportagem a fim de descobrir como era a vida das pessoas em uma região de Metrópoles chamada “Little Africa”. Para conseguir “vivenciar” essa experiência, ela se torna uma mulher negra através de uma máquina modeladora de corpos que muda a aparência das pessoas. Nesta história Lois chega a questionar ao Superman se, sendo ela negra, ele ainda se casaria com a repórter. A resposta do herói foi: “você continua vulnerável aos meus inimigos”.

O outro episódio que Weschenfelder discute no seu artigo é marcante na editora, pois, foi uma história que trouxe questões sociais e raciais para as suas páginas pela primeira vez de forma contundente. Em 1970, na edição 76 de *Lanterna Verde e Arqueiro Verde*, a dupla de heróis é confrontada sobre expulsar ou não moradores de um cortiço. Em certo momento da história um senhor idoso confronta o Lanterna Verde:

Eu andei lendo sobre ti... cê trabalha pruns anõezinhos azuis... E ajudou uns sujeitos laranjas e outro planeta. Também deu uma forcinha prum povo roxo! Só que cê andou esquecendo duma cor... Por que cê nunca ajudou os negros?! Responde aí, Lanterna Verde! (O’neil, Adams, 2006, apud, Weschenfelder, 2013).

Baseado nesses episódios é possível perceber que mesmo que não fosse uma predominância dentro da editora, as pautas sociais já apareciam nos quadrinhos da DC no

início da década de 1970. Nesses dois exemplos citados por Weschenfelder vemos duas abordagens distintas para tratar da problemática. Em *Superman's Girlfriend Lois Lane 106*, E. Nelson Bridwell, roteirista da história, tem a decisão de tratar sobre o racismo através do olhar de uma personagem branca. Por si só, não seria o maior dos problemas, porém Bridwell a transforma em uma mulher negra durante 24 horas, emulando uma espécie de *blackface* para satisfazer a curiosidade depositada na personagem.

Em contraponto, temos a história de Dennis O'Neil, roteirista de *Lanterna Verde e Arqueiro Verde 46*, que traz uma perspectiva mais crítica à problemática. Quando o personagem idoso confronta o Lanterna Verde ao falar “cê trabalha pruns anõezinhos azuis... E ajudou uns sujeitos laranjas e outro planeta. Também deu uma forcinha prum povo roxo!”, remete que o super-herói está mais preocupado em salvar seres extraterrestres que a própria população negra estadunidense que vive de forma precária. A história de O'Neil provoca uma reflexão sobre a ausência da discussão social e racial nas obras de super-heróis até aquele momento.



Figura 14: Capa da edição “I Am Curious (Black)!”

Retomando a cronologia dos fatos, o primeiro super-herói negro da DC veio a ser publicado apenas em 1971, Vykin, um jovem herói do planeta Gênesis que fazia parte do grupo Novos Deuses. O personagem surgiu de uma forma tão rotulada que nas páginas das suas histórias ele era chamado de Vykin, o Negro. Sete meses depois, no mesmo universo dos Novos Deuses, foi introduzido mais um personagem negro chamado “Black Racer” (Corredor Negro, em tradução livre), uma personificação física para a Morte. Também em 1971 a DC faz uma alteração em um personagem clássico seu. O Lanterna Verde é um guardião intergalático, um título que pode ser assumido por várias pessoas. Após Guy Gardner, um

homem branco que estava com o título de Lanterna Verde, ser gravemente ferido ao ser atingido por um carro enquanto tentava salvar um civil, os Guardiões, seres que selecionam aqueles que vão assumir o manto de Lanterna Verde, convocaram John Stewart, um homem negro, para a posição. Inicialmente John foi apresentado como um arquiteto, mas depois foi acrescido em sua origem que ele era um veterano fuzileiro naval dos EUA.

Apenas em 1977 um herói negro original estampa a capa de uma história solo na DC, Jefferson Pierce, usando a alcunha de Raio Negro, é um campeão olímpico que resolve voltar para casa para trabalhar como professor. Seu bairro, o ‘Beco do Suicídio’, era uma região pobre e violenta de Metrópolis. Raio negro utilizava signos estereotípicos da população negra nas suas primeiras aparições, como uma peruca *black power* e roupas coloridas.

A primeira heroína negra da DC veio apenas na década seguinte. Em 1981 foi publicada a Vixen, que tem como identidade secreta a Mari McCabe, nascida em um pequena vila africana, chamada M’Changa. Após a morte dos seus pais, Mari se muda para os EUA em posse de um totem que pertencia aos seus genitores. O totem da Vixen é baseado na lenda de Tantu e dava a quem usasse todos os poderes do reino animal. Na capa da revista *Action Comics* em que a Vixen aparece pela primeira vez, a sua apresentação vem seguida da pergunta “ela é uma vilã ou uma heroína?”.

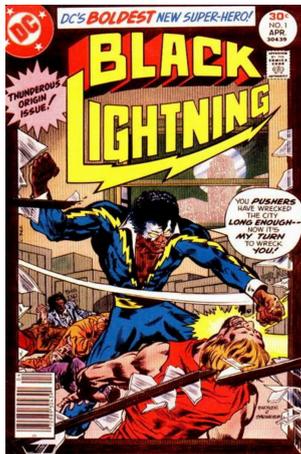


Figura 15: Capa da primeira edição de “Raio Negro”.

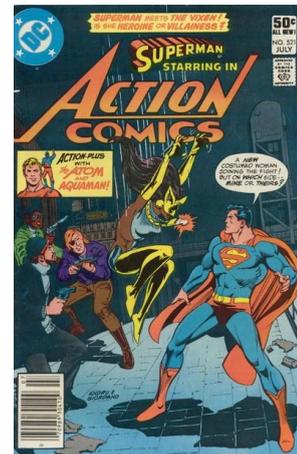


Figura 16: Capa da “Action Comics 521”, estreia de Vixen nas HQs.

Percebe-se que neste primeiro momento a maioria dos personagens negros que habitavam as páginas de ambas as editoras tinha duas linhas de criação: na primeira, apresentavam uma trajetória em bairros pobres, lutando contra a miséria e violência racial, seja em um bairro “real”, como no caso da *Marvel* com Falcão e Luke Cage que surgem no

Harlem, ou em um bairro fictício, como é o caso da *DC* com Raio Negro. Na segunda, se revelavam como uma referência africana mística, tendo inspirações em deuses e/ou mitologias dos povos do velho continente, como Pantera Negra e Tempestade pela *Marvel*, ou a Vixen pela *DC*. Diferente de personagens brancos, que tinham múltiplas origens e motivações, os personagens negros sempre foram ligados ao seu marcador racial, tendo isto como seu maior motivador, e em boa parte ainda intensificado por uma rotulação em seus nomes heróicos: ‘Pantera **Negra**’, ‘Raio **Negro**’, ‘Vykin, **o Negro**’, entre outros que surgiram nas décadas seguintes. Nesse sentido, podemos inferir uma identidade fixa para personagens negros, a qual está enraizada em aspectos sociais e históricos e não dinâmica como se pressupõe a identidade. Mais além, é preciso atribuir à sua existência uma justificativa que os mantenha nos quadrinhos ou na tela, ao terem suas histórias racializadas e seus nomes marcados pela negritude, apenas um personagem negro poderia ocupar esse lugar.

O fim da década de 1960 e as décadas de 1970 e 1980 são “a primeira onda” de heróis negros nas editoras, em sua maioria explorados de formas estereotipadas e mal desenvolvidas. Os editores não tinham pleno interesse em fazer esse acréscimo de diversidade em seu panteão de heróis, como foi citado no exemplo de Jericó pela *DC*, ou pela *Marvel*, que mudou brevemente o nome do herói de ‘Pantera Negra’ para ‘Leopardo Negro’ após o surgimento do Partido dos Panteras Negras, o próprio personagem admite na HQ que alterou seu nome heróico porque o nome Pantera tinha conotações políticas, porém essa mudança durou apenas alguns meses e edições depois T'Challa retomou o título de ‘Pantera Negra’. O responsável editorial pela decisão dessa mudança foi o editor-chefe Roy Thomas, sucessor de Stan Lee na década de 1970. Ao descontinuar vários títulos solos de personagens negros e femininas após fracasso mercadológico, Roy Thoman justificou a época que “dá para fazer negros comprarem gibis sobre brancos, mas era difícil fazer brancos comprarem gibis nos quais o personagem principal é negro. E era ainda mais difícil fazer meninos comprarem gibis sobre mulheres” (Howe, 2013, p. 96). A justificativa de Roy traz a tona não apenas a lógica capitalista de visar apenas o lucro, e não uma representatividade ou dar ênfase às suas histórias, mas também perpetua o projeto de permanência da dominância branca e masculina nos protagonismos, invisibilizando quaisquer representações de grupos minoritários.

Na década seguinte, a de 1980, a *Marvel Comics* começou a apostar em títulos mais sombrios, com temas mais densos e dando protagonismo para anti-heróis, personagens que seguiam uma moralidade própria, que nem sempre eram de acordo com o que é interpretado como ‘bem ou mal’ pela sociedade, com base no senso comum, diferente dos heróis que

tinham uma conduta moral muito bem definida. Com o sucesso dessas histórias a *Marvel* conseguiu atingir um novo público e suas vendas continuaram em crescente.

Foi na virada da década de 1980 para 1990 que a “segunda onda” de personagens negros nas páginas das revistas da *Marvel* e da *DC* surgiu. Segundo Lima (2013), essa nova fase veio com uma maior liberdade étnica para os personagens e editorial para os autores, as duas grandes editoras precisavam se reinventar, já que neste momento outras editoras começaram a ameaçar a soberania delas neste seguimento. Um exemplo é a *Image Comics*, que foi fundada em 1992 por ilustradores e roteiristas dissidentes da *Marvel Comics*. A *Image* teve como um dos seus primeiros lançamentos *Spawn*, “a reencarnação demoníaca de Al Simmons, soldado americano negro morto por traição e que volta a Terra para vingar-se e proteger sua família” (Lima, 2013, p. 101). *Spawn* foi um sucesso logo no seu lançamento, trazendo um herói mais sombrio e adulto, que viria a ser uma marca da *Image Comics*. Apenas 5 anos depois, em 1997, o personagem ganhou um filme solo homônimo<sup>14</sup>. Outra editora proeminente que surgiu nos anos 90 foi a *Milestone Media*, fundada em 1993, a empresa tinha como editoria a publicação de histórias de super-heróis negros. Mesmo não tendo o mesmo sucesso mercadológico da *Image*, a *Milestone* chamou a atenção, sendo incorporada como um selo pela *DC Comics*. Foi *Milestone* a responsável por levar para a *DC* um dos heróis negros mais populares dos anos 2000, o Super-Choque.

Mesmo a *Marvel* dando o início a essa linha de heróis mais sérios, no fim da década de 1980 e início de 1990 a editora começou a perder relevância no mercado e beirou a falência. Uma das soluções encontradas por seus dirigentes para se recuperar financeiramente foi a venda de direitos de seus personagens para produtoras cinematográficas, esses direitos davam liberdade para a produção de filmes e séries, assim, os personagens da *Marvel* foram se espalhando por diversos estúdios de *Hollywood* durante os anos de 1990 (Tucker, 2017). Antes dessa massiva venda de direitos de produção dos personagens, a *Marvel* teve inúmeras tentativas de emplacar nos cinemas nas décadas de 1980 e 1990. Nesse período a *DC Comics* já fazia sucesso com as franquias de filmes do “*Superman*”<sup>15</sup>, protagonizada por Christopher Reeve, e do “*Batman*”<sup>16</sup>, com dois filmes dirigidos por Tim Burton que ganharam sequências mesmo após a saída do diretor.

---

<sup>14</sup> [Spawn, o Soldado do Inferno \(1997\) - IMDb](#)

<sup>15</sup> [Superman: O Filme \(1978\) - IMDb](#)

<sup>16</sup> [Batman \(1989\) - IMDb](#)

Em 1994 a *Marvel* comprou a editora *Malibu*, que por sua vez tinha comprado a editora *Aircel* anos antes. Em 1990 a editora *Aircel* tinha lançado uma HQ em preto e branco chamada “MIB: Mens in Black”, e foi a partir desta desprezível compra que a *Marvel* obteve seu primeiro grande sucesso nos cinemas. Quando ainda era independente, a *Malibu* vendeu os direitos desta HQ para a *Sony Studios*. Em 1997 foi para os cinemas o sucesso “MIB: Homens de Preto”<sup>17</sup>, que teve duas sequências diretas, um *spin-off* e uma série animada. A *Marvel* percebeu que essas produções mais sérias poderiam dar certo no cinema no lugar dos seus super heróis, então, em 1998 a *New Line Cinema* lançou “Blade: O Caçador de Vampiros”<sup>18</sup>, baseado em outra personagem da editora que não estava no seu catálogo principal de títulos nos quadrinhos. O filme de Blade se transformou em uma trilogia, tendo suas sequências lançadas em 2002 e 2004.

Tanto “Homens de Preto” quanto “Blade” traziam pela primeira vez protagonistas negros nos filmes adaptados de quadrinhos da *Marvel Comics*. “Homens de Preto” se afasta do gênero heróico e passeia pela ficção científica. Na adaptação das páginas para as telas o seu personagem principal, Agente J, teve sua raça alterada, na HQ ele era branco e na adaptação cinematográfica ele foi interpretado por um ator negro, o até então astro em ascensão Will Smith. A alteração racial à época não reverberou muitas discussões, já que o quadrinho era pouco conhecido no público geral e Smith era o chamariz do longa. Já “Blade”, que se aproxima mais dos heróis, apesar de se comportar como um anti-herói, teve sua racialidade mantida e o personagem é representado enquanto um homem negro tanto nas HQs quanto nos filmes.

A situação dos heróis da *Marvel* no cinema mudaram na virada do século. O título mais vendido de revistas da editora eram os X-Men. A *20th Century Fox* comprou os direitos da equipe mutante em 1993, e foi no ano 2000 que lançou “X-Men: O Filme”<sup>19</sup>, dando início a uma franquia de sucesso de bilheteria e o primeiro passo da nova fase dos super heróis nos cinemas. Dois anos depois, em 2002, a *Sony Studios* lançou o filme solo do segundo título mais vendido da *Marvel Comics*, “Homem-Aranha”<sup>20</sup>, resultando em uma trilogia de filmes dirigidos por Sam Raimi (Tucker, 2017).

Do lado da *DC Comics*, a empresa mantinha o seu trabalho de produções realizadas pela *Warner Bros*. No quadrinhos, entre 1992 e 1993, foi desenvolvida uma saga que levaria à

---

<sup>17</sup> [MIB: Homens de Preto \(1997\) - IMDb](#)

<sup>18</sup> [Blade: O Caçador de Vampiros \(1998\) - IMDb](#)

<sup>19</sup> [X-Men: O Filme \(2000\) - IMDb](#)

<sup>20</sup> [Homem-Aranha \(2002\) - IMDb](#)

morte do Superman. Por si só, a saga já era emblemática por trazer a morte do personagem mais antigo e um dos mais populares da editora, e entre suas diversas consequências, veio a aparição de John Henry Irons. John era um engenheiro mecânico, que após a morte do Superman e a falta de um protetor para metrópoles, desenvolve e veste uma armadura avançada e utiliza uma marreta como armamento. A partir daí ele adota a alcunha heróica de Aço. Em 1997 este mesmo personagem ganha um filme: “Steel - O Homem De Aço”<sup>21</sup>. A produção protagonizada pelo astro da NBA<sup>22</sup>, Shaquille O'Neal, foi um fracasso de bilheteria e de crítica, mas ficou marcada como a primeira produção cinematográfica protagonizada por um super-herói negro da DC.

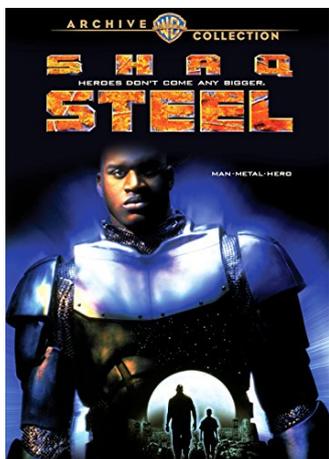


Figura 17: Pôster do filme “Steel”, de 1997.

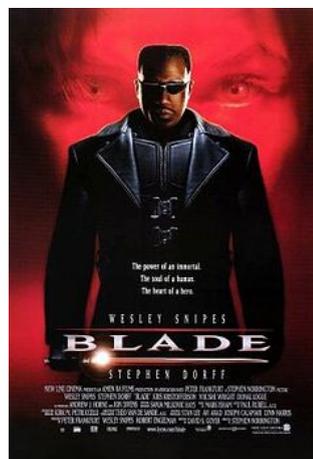


Figura 18: Pôster do filme “Blade”, de 1998.

Os anos 2000 foram uma série de sucessos e fracassos de ambas as editoras nos cinemas. A *Marvel* mantinha o sucesso de X-Men e Homem-Aranha, enquanto outras produtoras que tinham direitos dos seus personagens faziam filmes com uma recepção menos calorosa. Enquanto a *DC* testava filmes com personagens e histórias de menos sucessos nos quadrinhos. A *DC/Warner* voltou a brilhar quando apostou novamente no Batman, com o lançamento de “Batman Begins”<sup>23</sup>, que resultou em uma trilogia de filmes dirigidos por Christopher Nolan. Filmes de títulos de selos mais sérios e sombrios da editora também fizeram sucesso, como “Watchmen”<sup>24</sup> e “V de Vingança”<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> [Steel - O Homem De Aço \(1997\) - IMDb](#)

<sup>22</sup> National Basketball Association

<sup>23</sup> [Batman Begins \(2005\) - IMDb](#)

<sup>24</sup> [Watchmen: O Filme \(2009\) - IMDb](#)

<sup>25</sup> [V de Vingança \(2005\) - IMDb](#)

Nessa primeira década do século XXI foram lançados 26 filmes de super-heróis baseados nos quadrinhos da *DC Comics* e da *Marvel Comics* nos cinemas, 7 títulos pelo lado da *DC* e 19 da *Marvel*. Destes 26 títulos, apenas 3 trouxeram protagonistas negros, as duas sequências já citadas de Blade, e o filme “Mulher-Gato”<sup>26</sup>, também em 2004. É importante mencionar que o filme da mulher-gato é um fracasso de crítica e de recepção do público, a atriz Halle Berry chegou a ganhar o prêmio de ‘pior atriz’ na premiação “*Framboesa de Ouro*”, que “homenageia” os piores do ano do cinema hollywoodiano. “Mulher-Gato” também foi bastante criticado por ser bastante diferente da obra original, nos quadrinhos da *DC* a personagem é uma vilã e flerte romântico do Batman, além de ser uma mulher branca. Nos cinemas, além da mudança racial (apesar de não ter sido a primeira vez que isso ocorreu, já que a atriz e cantora Eartha Kitt deu vida à personagem na série do Batman da década de 1960), a personagem teve seu nome e origem alterados, se distanciando do material-fonte e mantendo apenas o título da obra original.

Anos antes de Halle Berry ganhar o seu “Framboesa de Ouro” por “Mulher-Gato”, em 2002, ela havia conquistado a marca de ser a primeira mulher negra a ganhar a categoria do “Oscar” de ‘melhor atriz’ pelo filme “*A Última Ceia*”<sup>27</sup>. A atriz também viveu outra heroína nas telas dos cinemas na mesma época. Desta vez adaptando os quadrinhos da *Marvel*, Halle Berry interpreta a Tempestade em 4 filmes da franquia dos X-Men, tendo a sua primeira aparição em “*X-Men*”, de 2000, e a última em “*X-Men: Dias de um Futuro Esquecido*”<sup>28</sup>, de 2014. Apesar da personagem ser importante nos quadrinhos do grupo mutante, nos cinemas ela não teve o merecido papel de destaque e seguiu sempre como uma coadjuvante nas tramas.

Halle Berry não foi a única que interpretou um personagem quadrinesco com essa alteração racial nos anos 2000. No filme “*Demolidor - o homem sem medo*”<sup>29</sup>, o ator Michael Clarke Duncan deu vida ao vilão Rei do Crime, que é um personagem branco nas obras originais. Apesar de não ser protagonista do longa, vale a citação nesse caminho de personagens negros nas obras de heróis.

No início da década 2000 a *Marvel Comics* fez uma mudança no universo dos seus quadrinhos. Entendendo o sucesso dos filmes do Homem-Aranha e dos X-Men, e querendo adquirir novos leitores, a editora criou um universo alternativo chamado *Ultimate Marvel*, no

---

<sup>26</sup> [Mulher-Gato \(2004\) - IMDb](#)

<sup>27</sup> [A Última Ceia \(2001\) - IMDb](#)

<sup>28</sup> [X-Men: Dias de um Futuro Esquecido \(2014\) - IMDb](#)

<sup>29</sup> [Demolidor - O Homem sem Medo \(2003\) - IMDb](#)

qual as histórias iniciaram a partir daquele ponto e os leitores não precisariam resgatar décadas de publicações para entender os personagens. Neste *Universo Ultimate* as histórias teriam um tom mais sério e denso que as publicações tradicionais dos personagens, além disso, alguns personagens tiveram características alteradas, uma das mais notáveis foi o Nick Fury, o líder da corporação SHIELD, que mudou racialmente para um homem negro. A nova roupagem de Fury foi inspirada no ator Samuel L. Jackson, que anos depois viria a interpretar o mesmo personagem no MCU<sup>30</sup>.



Figura 19: Nick Fury original, criado em 1963.



Figura 20: Nick Fury do universo Ultimate Marvel.

Em 2011 foi a vez da *DC Comics* trazer uma reformulação no universo das suas HQs com o mesmo princípio: facilitar a entrada de novos leitores para os seus quadrinhos. Escrita por Brian Azzarello e desenhada por Cliff Chiang, a *DC* lançou a série *Novos 52*, que reiniciaria as histórias de 52 dos heróis mais importantes da editora (Marino, 2018). Porém essa ‘era’ do seu universo não durou muito tempo e foi encerrada em 2016, criando um novo *reboot* em suas histórias com o lançamento do *DC Rebirth*<sup>31</sup> (Renascimento, no Brasil).

Os dois principais personagens nesta passagem dos *Novos 52* para o *DC Rebirth* foram os ‘Flash’, Barry Allen e Wally West. Wally foi inserido nos quadrinhos em 1959 com a alcunha de Kid Flash, um ajudante do Flash Barry Allen, mas anos mais tarde assumiria o manto de próprio herói. Ambos os personagens eram populares entre os leitores, porém com a chegada dos *Novos 52*, a *DC* teve a escolha editorial de focar no Barry e o Wally, assim como

<sup>30</sup> Universo Cinematográfico Marvel

<sup>31</sup> Há um grande debate entre os leitores se a *DC Rebirth* é ou não um *reboot* das HQs da editora, já que nesta fase nem todas as histórias foram reiniciadas, alguns elementos foram mantidos e outros alterados nas histórias dos personagens. O certo é que o evento foi uma estratégia da *DC Comics* para reiniciar a contagem dos seus quadrinhos a partir da edição número 1.

diversos personagens da editora, não tiveram aparições nesta fase de 2011. Com a recepção negativa e o clamor dos fãs pela volta de Wally, em *DC Rebirth* a editora volta com o personagem, mas utilizando a trama de multiversos, acrescentou uma alteração, se em 1959 o Wally West era branco e ruivo, a sua versão de moderna nascia como um jovem negro. Esta nova versão foi adaptada na série “Flash”<sup>32</sup>, que ficou no ar entre 2014 e 2023. Após o Renascimento a *DC* lançou uma nova era: a *Fronteira Infinita*, que foi ao ar em 2021 e as suas histórias unem o multiverso da *DC*, resgatando antigos personagens mortos ou esquecidos da editora, além de trazer novos personagens, como a Naomi, uma heroína adolescente negra que teve sua primeira aparição em uma revista solo em 2019, e em 2022 ganhou uma série do mesmo nome<sup>33</sup>.



Figura 21: Wally West como Kid Flash em 1959, ano de sua primeira aparição.



Figura 22: Wally West como Kid Flash após os eventos do DC Rebirth.

Um ano após o início dos Novos 52, a *Marvel Comics* também trouxe uma reformulação para o seu universo nas HQs. Diferente da *DC*, que decidiu reiniciar as histórias dos seus heróis, a *Marvel* optou por apenas ‘zerar’ as publicações para que os novos leitores pudessem acompanhar desde a edição número 1. Essa nova era da *Marvel* passou por três fases: em 2012 teve o lançamento da *Marvel Now* (Nova Marvel, no Brasil); a segunda fase veio em 2013, com a *All-new Marvel Now* (Novíssima Marvel, no Brasil); e a terceira fase culminou na *All-New All-Different Marvel* (Totalmente Nova e Diferente Marvel) em 2016.

<sup>32</sup> [Flash \(Série de TV 2014–2023\) - IMDb](#)

<sup>33</sup> [Naomi \(Série de TV 2022\) - IMDb](#)

Nesta fase, o universo convencional (Terra-616) e o Ultimate (os demais, em especial a Terra-1016) se fundem, fazendo com que versões outrora alternativas coexistissem com as versões tradicionais, como, por exemplo, o Homem Aranha Peter Parker e o Homem Aranha Miles Morales. (Quiangala, 2017, p. 261),

Esta nova fase da *Marvel* trouxe personagens de diversas raças, etnias e gêneros para assumirem o manto de heróis que, em sua maioria, eram homens anteriormente. Uma grande diferença nesta reformulação da *Marvel* em comparação com a *DC*, é que enquanto a *DC* mudou a raça do Wally, transformando-o em negro, por exemplo, a *Marvel* criou novos personagens que utilizariam o nome de personagens já consagrados, a exemplo do Miles Morales, um garoto negro e de ascendência latina, que recebe os poderes do Homem-Aranha após ser picado por uma aranha radiativa e, após a morte do Peter Parker, Homem-Aranha original, ele decide ser o novo herói, também como Homem-Aranha.

Outros personagens negros surgiram, ou assumiram o manto nesta fase, a exemplo do Sam Wilson, o já citado Falcão que aparece como *sidekick* do Capitão América e se tornou o próprio Capitão América nos quadrinhos, sendo essa trama adaptada na série “Falcão e o Soldado Invernal”<sup>34</sup>. Também teve a Riri Williams, que assumiu o manto da Coração de Ferro, aprendiz do Homem de Ferro. A Riri foi criada em 2016, é uma das personagens mais recentes da *Marvel Comics* e, como afirma Quiangala (2017), embora a personagem tenha sido introduzida de forma sutil no título de Tony Stark, a declaração de que ela assumiria seu manto gerou rumores e parte dos leitores expressaram seu descontentamento com a personagem com comentários de cunho racista na internet. O próprio Brian Michael Bendis, co-criador da Riri Williams, respondeu sobre esses comentários em entrevista à Revista *Time* na época.

Alguns dos comentários online, acho que as pessoas nem percebem o quão racistas eles soam. Não estou dizendo que se você critica é racista, mas se alguém escreve: "Por que precisamos de Riri Williams, já temos Miles?", isso é uma coisa estranha de se dizer. Eles são indivíduos, assim como o Capitão América e Ciclope são indivíduos. Tudo o que posso fazer é defender a personagem, e talvez eles percebam com o tempo que esse não é o pensamento mais progressista.<sup>35</sup>

Quando os leitores respondem a criação de um novo personagem negro com "Por que precisamos de Riri Williams, já temos Miles?", perpetua a lógica do negro único, ou seja, para essas pessoas, a presença de um único ser negro já satisfaz a carência de representação da minoria, ignorando a multiplicidade de vivências negras e suas subjetividades. Como o

<sup>34</sup> [Falcão e o Soldado Invernal \(Minissérie de televisão 2021\) - IMDb](#)

<sup>35</sup> <https://time.com/4394478/iron-man-riri-williams-tony-stark/>

próprio exemplo que traz uma mulher e um homem negro que trarão histórias totalmente diferentes por conta das suas particularidades. É possível notar essa lógica do negro único em diversas obras, como a Tempestade nos filmes dos X-Men, o Lanterna Verde na animação da Liga da Justiça, o Zack na primeira geração dos “Power Rangers”<sup>36</sup>, entre tantos outros, isso quando há a presença de pessoas negras nas equipes.

Porém, na fase *All-New All-Different Marvel*, a editora estava realmente empenhada em trazer personagens diversos para os protagonismos. Além do Miles - o novo Homem-aranha - e da Riri - a Coração de Ferro -, o Pantera Negra também ganhou mais destaque nas imagens promocionais e títulos. Também se percebeu a presença de mais mulheres protagonizando as histórias e personagens de outras etnias, como o indígena Lobo Vermelho e a muçulmana Kamala Khan - a nova Ms. Marvel.



Figura 23: Imagem de divulgação da *All-New All-Different Marvel*. Três personagens negros ganham destaque nesta primeira imagem: Miles Morales, como Homem-Aranha; Sam Wilson, como o novo Capitão América; e T'Challa, o Pantera Negra.

Voltando ao universo cinematográfico, enquanto a *DC* tinha todas as suas produções concentradas na *Warner* e recebia os lucros pelos seus sucessos, a *Marvel* não estava conquistando grandes lucros com os filmes, já que os acordos feitos nos anos 1990 não estavam sendo benéficos em longo prazo para a editora (Tucker, 2017). Com o grande sucesso dos filmes de super-heróis, a *Marvel* decidiu investir na *Marvel Studios* e produzir seus próprios filmes, mesmo sem os direitos de seus principais personagens para serem adaptados, foi quando Avi Arad, chefe do estúdio na época, decidiu fazer o filme do personagem que não era considerado de primeira prateleira naquele momento, o Homem de Ferro.

<sup>36</sup> [Power Rangers \(Série de TV 1993–1996\) - IMDb](#)

“Homem de Ferro”<sup>37</sup> foi lançado em 2008, protagonizado por Robert Downey Jr., um ator, que assim como o personagem, estava em baixa na época. A previsão da diretoria da *Marvel* é que o filme conseguisse se pagar, somando bilheteria e a venda de action figures de personagens do filme, mas para a surpresa deles, o filme teve orçamento de US \$140 milhões e uma receita de um pouco mais de US \$585 milhões.

No mesmo ano foi lançado “O Incrível Hulk”<sup>38</sup>, uma parceria da *Marvel Studios* e a *Universal Studios* (que detém os direitos do personagem até os dias atuais), na cena pós-crédito do filme Robert Downey Jr. apareceu interpretando Tony Stark, dando início à criação de um universo que viria a se tornar o MCU. Após a saída de Avi Arad da *Marvel Studios*, Kevin Feige se tornou o novo diretor da empresa, centrando nele a organização do MCU para criar um universo cinematográfico que continuasse coeso após o lançamento de dezenas de obras ao longo dos anos. Com o sucesso iminente do MCU, em agosto de 2009 a *Disney* concretizou a compra da *Marvel Studios* pelo valor de 4 bilhões de dólares. Com o investimento da *Disney*, a *Marvel Studios* pôde produzir com um maior investimento “Homem de Ferro 2”<sup>39</sup>, “Thor”<sup>40</sup> e “Capitão América: O Primeiro Vingador”<sup>41</sup>, filmes que pareciam peças independentes, porém culminaram em “Os Vingadores”<sup>42</sup>, filme que uniu os heróis apresentados nos filmes anteriores, e fechou a Fase 1 do MCU (Ferreira, 2019).

O MCU teve sua fase 2 entre 2013 e 2015 e sua fase 3 entre 2016 e 2019, foi apenas nessa terceira fase que, pela primeira vez, um super-herói negro protagonizou um filme no Universo Cinematográfico da Marvel, somente 10 anos após o início desse universo. Em 2018 estreou “Pantera Negra”<sup>43</sup>, além do marco de ser o primeiro filme protagonizado por um herói negro baseado nas HQs da Marvel depois de 14 anos, também foi o primeiro do universo a conquistar uma estatueta do Oscar, premiado na categoria ‘Melhor Figurino’. A responsável pelo figurino do filme foi Ruth E. Carter, ela se tornou a primeira mulher negra a conquistar o Oscar duas vezes, quando ganhou a mesma categoria por “Pantera Negra: Wakanda Para Sempre”<sup>44</sup>. A sequência do filme do herói africano, ao invés de trazer T'Challa teve a sua irmã Shuri como protagonista, já que Chadwick Boseman, intérprete do T'Challa no MCU, faleceu em 2020, dois anos antes do lançamento do segundo filme.

---

<sup>37</sup> [Iron Man \(2008\) - IMDb](#)

<sup>38</sup> [O Incrível Hulk \(2008\) - IMDb](#)

<sup>39</sup> [Iron Man 2 \(2010\) - IMDb](#)

<sup>40</sup> [Thor \(2011\) - IMDb](#)

<sup>41</sup> [Capitão América: O Primeiro Vingador \(2011\) - IMDb](#)

<sup>42</sup> [The Avengers - Os Vingadores \(2012\) - IMDb](#)

<sup>43</sup> [Pantera Negra \(2018\) - IMDb](#)

<sup>44</sup> [Pantera Negra: Wakanda para Sempre \(2022\) - IMDb](#)

Também em 2018 foi lançado “Homem-Aranha: No Aranhaverso”<sup>45</sup>, que além de ser a primeira produção que trouxe o Homem-Aranha negro como protagonista, também inovou nas técnicas de animação, fazendo diversas referências aos quadrinhos, e conquistou o Oscar de melhor animação em 2019. Protagonizado por Miles Morales, o filme trouxe uma estética urbana, com referências ao hip-hop e símbolos da cultura negra estadunidense. Foi o filme animado de maior bilheteria na história da produtora, conquistando duas sequências: “Homem-Aranha: Através do Aranhaverso”<sup>46</sup>, lançado em 2023, e “Spider-Man: Beyond the Spider-Verse”<sup>47</sup>, que está sem data de lançamento após ser adiado indefinitivamente por conta da mais recente greve de *Hollywood* e problemas de condições de trabalho dos animadores<sup>48</sup>.



Figura 24: Pôster do filme “Pantera Negra”, de 2018.



Figura 25: Pôster do filme “Homem-Aranha no Aranhaverso”, de 2018.

Desde 2008 a *Marvel* vem construindo um universo de filmes com interrelações nos cinemas. Pelo lado da *DC/Warner*, foi apenas em 2013 que deram os primeiros passos para acompanhar o grandioso projeto da sua maior concorrente. O marco de início da DCEU<sup>49</sup> foi o lançamento de “Homem de Aço”<sup>50</sup>, um filme de herói mais sério e mais sombrio do que as produções anteriores do Superman, porém, diferente da *Marvel*, a *DC* não fez tanto sucesso e não conseguiu manter uma boa organização, lançando sucessos como “Mulher-Maravilha”<sup>51</sup>, mas também grandes fracassos como “Liga da Justiça”<sup>52</sup>, em um intervalo de 5 anos. A

<sup>45</sup> [Homem-Aranha: No Aranhaverso \(2018\) - IMDb](#)

<sup>46</sup> [Homem-Aranha: Através do Aranhaverso \(2023\) - IMDb](#)

<sup>47</sup> [Homem-Aranha: Além do Aranhaverso - IMDb](#)

<sup>48</sup> [Homem-Aranha: Além do Aranhaverso é adiado por tempo indeterminado](#)

<sup>49</sup> Universo Estendido DC

<sup>50</sup> [O Homem de Aço \(2013\) - IMDb](#)

<sup>51</sup> [Mulher-Maravilha \(2017\) - IMDb](#)

<sup>52</sup> [Liga da Justiça \(2017\) - IMDb](#)

primeira fase (não nomeada assim oficialmente) do DCEU foi encabeçada por Zack Snyder, que dirigiu a maior parte dos filmes, porém em 2017, durante a produção do filme da Liga da Justiça, o diretor precisou se afastar do projeto por questões pessoais, com o fracasso do filme ele não retornou para a função. Em 2022 a *DC/Warner* contratou James Gunn, que dirigiu a trilogia de “Guardiões da Galáxia” na *Marvel*, para encabeçar uma renovação no seu universo cinematográfico, já que os filmes não estavam tendo uma boa recepção de público e crítica.

No meio dessa mudança de comando e reformulação do universo estendido foi lançado, em 2022, “Adão Negro”<sup>53</sup>, um filme baseado em um semi-deus anti-herói. Apesar de nos quadrinhos o personagem ser visto como um vilão, a sua adaptação para o cinema traz uma dualidade que passeia entre os papéis de vilão e herói. Outra mudança em torno de Adão Negro é que o personagem é um ser mítico de uma nação fictícia do oriente médio, tendo seu fenótipo relacionado com pessoas de origem muçulmana. Porém, na sua adaptação nos cinemas ele foi interpretado por Dwayne “The Rock” Johnson, um ator negro estadunidense.

Nas tabelas abaixo é possível notar a imensidão de adaptações cinematográficas baseadas nas obras em quadrinhos da *Marvel Comics* e *DC Comics*. Ao observar título a título, percebemos o déficit em protagonistas negros nessas histórias, somando três filmes da *DC Comics* e sete filmes da *Marvel*, sendo duas animações. Também percebe-se que esses protagonistas surgiram em momentos muito específicos, cinco filmes foram lançados entre 1997 e 2004, e os outros cinco entre 2018 e 2023. Apesar do trabalho focar em obras lançadas nos cinemas, vale citar que se voltarmos para obras para a televisão encontraremos outras produções com protagonismos negros mais espaçadas ao longo dos anos, também em uma quantidade muito menor se comparado aos seriados protagonizados por super-heróis brancos. Baseado nos quadrinhos da *DC* identificamos a série animada do “Super-Choque” (2000-2004), e as séries em live-action do “Raio Negro” (2017–2021), “Watchmen” (2019) e a segunda e terceira temporadas de “Batwoman” (2019–2022). Já inspirados nas HQs da *Marvel* foram lançadas as séries “Luke Cage” (2016–2018), “Manto e Adaga” (2018–2019), “Falcão e o Soldado Invernal” (2021) e “Invasão Secreta” (2023), além da série “Ironheart”, que foi anunciada e tem previsão de ser lançada em 2024. Nos cinemas um novo filme do “Blade” está previsto para 2025.

---

<sup>53</sup> [Adão Negro \(2022\) - IMDb](#)

Tabela 1: Números de adaptações cinematográficas baseadas nas obras em quadrinhos da Marvel Comics e DC Comics

<b>DC COMICS</b>	<b>MARVEL COMICS</b>
10 seriados cinematográficos	1 seriado cinematográfico
40 filmes live action para o cinema	68 filmes live action para o cinema
3 animações para o cinema	2 animações para o cinema

Elaboração do autor

Tabela 2: Números de adaptações cinematográficas baseadas nas obras em quadrinhos da Marvel Comics e DC Comics com protagonistas negros

<b>DC COMICS</b>	<b>MARVEL COMICS</b>
0 seriados cinematográficos	0 seriado cinematográfico
3 filmes live action para o cinema	5 filmes live action para o cinema
0 animações para o cinema	2 animações para o cinema

Elaboração do autor

É possível notar nessa ‘nova onda’ de super-heróis negros na *Marvel* e na *DC* traz uma representatividade mais plural e profunda para os personagens, seja nas recentes adaptações em obras audiovisuais, ou nas repaginações que as editoras fizeram em seus quadrinhos. Diferente das décadas de 1970 e 1980, quando os poucos personagens eram estereotipados, ou da década de 1990, que apesar de trazer mais personagens, eles apresentavam uma construção rasa, e por boa parte das vezes não traziam uma carga cultural negra em suas construções, os personagens atuais discutem pautas raciais, seja em questões negativas para a população negra, como o racismo, ou até em pontos positivos, como a coletividade de heróis negros e a sua união, que nos remete à noção de aquilombamento, trazida por Souto (2020).

Não podemos concluir se essa ‘onda’ de representatividade negra é uma mudança nas políticas das editoras, que estão se tornando mais inclusivas, ou apenas um alinhamento devido ao momento em que vivemos e um anseio da audiência por personagens mais diversos - tendo em vista também que os dois movimentos não são excludentes e um pode influenciar o outro concomitantemente. Para tal, seria preciso uma investigação profunda nos bastidores das editoras - o que não caberá a esse trabalho. Vale evidenciar que, ao observar os créditos

das histórias, ainda vemos uma maioria de profissionais brancos, inclusive criadores de boa parte dos personagens negros citados neste trabalho.

Tendo em vista esse histórico de escassez representacional aqui relatado e as reflexões que eles provocam, percebemos a importância de se estudar não só o quanto, mas também como tem sido desenhada a representatividade negra nas obras da *DC Comics* e *Marvel Comics*, especialmente de super heróis negros, já que elas se mostram relevantes mercadologicamente e culturalmente ao longo de décadas.

## II

*Quando um antilhano diplomado em filosofia decide não concorrer para ser admitido como professor por causa de sua cor, dou como desculpa que a filosofia nunca salvou ninguém. Quando um outro tenta obstinadamente me provar que os negros são tão inteligentes quanto os brancos, digo: a inteligência também nunca salvou ninguém, pois se é em nome da inteligência e da filosofia que se proclama a igualdade dos homens, também é em seu nome que muitas vezes se decide seu extermínio.<sup>54</sup>*

### II.1. PARA ALÉM DO ESTEREÓTIPO

Vários homens negros pensam e discutem raça ao redor do mundo, seja o brasileiro pesquisador deste trabalho, seja as obras investigadas por esse trabalho que são originárias dos Estados Unidos, seja as referências deste trabalho, como o jamaicano que cresceu na Inglaterra, Stuart Hall, ou Frantz Fanon, natural das Antilhas francesas. Todos em questão têm um denominador comum: ocupar o lugar do ‘Outro’.

Ytasha Womack (2013) entende raça como uma construção histórico-social, uma tecnologia - distante do conceito de tecnologia como objeto - criada com o intuito de dominação de povos. Historicamente, segundo a autora, os povos brancos (europeus) utilizaram dessa tecnologia para criar teorias raciais que afirmavam que pessoas de pele alva eram superiores aos povos de pele escura (africanos). Silvio Almeida (2019) também traz a raça como uma construção social, “por trás da raça sempre há contingência, conflito, poder e decisão, de tal sorte que se trata de um conceito relacional e histórico” (Almeida, 2019, p. 24).

Ambos os autores trazem o racismo como uma construção social, um conceito criado a partir da sociedade colonial europeia. Grada Kilomba (2018) traz três características que estão presentes de maneira simultânea no racismo: “*a construção da diferença*”, ou seja, o sujeito negro tem sua identidade contruída a partir da diferença em relação ao sujeito branco. Assim, a branquitude é o ponto de referência e o diferente a partir dali é o Outro; “*essas diferenças construídas estão inseparavelmente ligadas a valores hierárquicos*”, ou seja, a diferença não é colocada apenas para separar o sujeito negro, mas também para impor uma hierarquia, inferiorizando o Outro, dando forma ao preconceito; e “*ambos os processos são acompanhados pelo poder: histórico, político, social e econômico. É a combinação do*

---

<sup>54</sup> Fanon, 2008, p.42-43

preconceito e do poder que forma o racismo. E, nesse sentido, o racismo é a *supremacia branca*” (Kilomba, 2018, p. 76).

Outro autor que discute a supremacia branca ao trazer o conceito de contrato racial é Charles W. Mills (2023). Mills afirma que o contrato racial é o reconhecimento de que o racismo - que ele argumenta ser a supremacia branca não nomeada - é um sistema político, “uma estrutura particular de poder para um governo formal ou informal, para o privilégio socioeconômico e para normas de distribuição diferenciada de riquezas materiais e oportunidades, benefícios e responsabilidades, direitos e deveres” (p. 35). Para chegar ao contrato racial, Mills dialoga com o contrato social proposto pelos filósofos contratualistas, porém, diferente deste segundo grupo, o contrato racial não é um contrato de todos (do povo), mas apenas das pessoas que “contam” (os brancos). Assim, este contrato tem como objetivo manter e reproduzir os privilégios garantidos pelos brancos a partir da ordem racial. É importante frisar que quando Mills disserta sobre o contrato racial, ele não fala apenas da sobreposição de ‘brancos x negros’, mas sim de ‘brancos x não-brancos’.

Para além do campo filosófico, o autor também assegura que o contrato social está localizado historicamente. Para ilustrar, Mills faz uma comparação com a imposta superioridade de gênero, por não existir uma localidade histórica de quando foi impelido socialmente que homens têm privilégios se comparados com as mulheres. Entretanto, no campo racial, a supremacia branca teve início a partir das expedições de descoberta (ou de conquista) dos europeus, e escravização de povos originários e negros a partir da justificativa da raça. A racialidade é um argumento importante para que tais privilégios se mantenham, pois, como o autor discute, ela é imutável se colocada ao lado de outras sobreposições, como por exemplo a religiosa, que pode ser resolvida com a conversão do sujeito, ou a cultural, na qual o sujeito pode passar por um processo de aculturação.

Fazendo a ponte do contexto histórico de colonização e exploração, o autor também revela as ramificações desses processos até os dias atuais nas antigas colônias.

Hoje, de certa forma correspondente, embora a descolonização formal tenha acontecido e, na África e na Ásia, nativos negros, pardos e amarelos estejam em cargos políticos, governando nações independentes, a economia global é essencialmente dominada pelos antigos poderes coloniais, suas ramificações (Euro-Estados Unidos, Euro-Canadá) e suas instituições financeiras internacionais, agências de crédito e corporações. [...] Assim, pode-se dizer que o mundo é essencialmente dominado pelo capital branco. (Mills, 2023, p. 73)

Em termos representacionais no universo estudado esse fato também é perceptível, como por exemplo, o Pantera Negra, o herói natal de Wakanda, um país fictício africano, porém que exerce sua persona heróica em muitas das suas histórias nos Estados Unidos, também fazendo parte de grupos de heróis do país norte-americano. Além disso, na história dos quadrinhos e dos filmes Wakanda é uma sociedade que nunca foi colonizada, porém, não possui uma língua próxima dos povos originários africanos, mas sim o inglês dos seus criadores estadunidenses.

Esse exemplo demonstra que, mesmo sem propor o colonialismo como plot, suas relações se mostram presentes das mais diversas formas, especialmente quando o protagonismo negro ganha as cenas. Nesse sentido, as teorias raciais citadas por Womack (2013), explicam que tais relações foram construídas ao longo do tempo e tiveram extrema importância para que os povos colonizadores conseguissem subjugar e inferiorizar outros povos em detrimento de sua suposta superioridade.

A teoria racial aplicava a distinção cultura/natureza de forma diferente para os dois grupos racializados. Entre brancos, “cultura” opunha-se à “natureza”. Entre os negros, aceitou-se que “cultura” coincidia com “natureza”. Enquanto os brancos desenvolveram a “cultura” para subjugar e superar a “natureza”, para os negros, “cultura” e “natureza” eram permutáveis. (Hall, 2016, p.168)

Quando Hall afirma que nas teorias raciais a “cultura” e a “natureza” estavam intrínsecas uma em relação a outra para os negros, não se tratava de uma noção positiva, de uma relação saudável entre o ser humano e a natureza, mas sim uma forma de evidenciar “cientificamente” que os povos negros eram inferiores intelectualmente, por isto não evoluíram socialmente para serem superiores à “natureza”, ou seja, eram povos selvagens e primitivos. No início do seu livro, Memórias da Plantação, Grada Kilomba (2018) traz a história de Anastácia, a famosa imagem da mulher negra escravizada com uma máscara de ferro tapando sua boca. Essa máscara pode ser interpretada em dois sentidos (que não se excluem): o primeiro é o do silenciamento, a máscara impede e censura a fala do Outro; a outra interpretação vem no sentido de posse, de impedir que o Outro tome para si o que foi declarado de posse do sujeito branco.

No racismo, a negação é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial: "Elas/es querem tomar o que é Nosso, por isso Elas/es têm de ser

controladas/os." A informação original e elementar - "Estamos tomando o que é Delas/es" - é negada e projetada sobre a/o "Outra/o" - "elas/eles estão tomando o que é Nosso"-, o sujeito negro torna-se então aquilo a que o sujeito branco não quer ser relacionado. (p. 36)

Nessa passagem a autora reafirma que o sujeito branco utiliza de artifícios materiais (a máscara) e dialéticos (a negação) para transformar o negro no inimigo, enquanto o sujeito branco, mesmo no papel de opressor, se torna a vítima.



Figura 26: Imagem da escrava Anastácia

Assim, a imagem da pessoa negra foi distorcida e simplificada para que coubesse nos interesses daqueles que dominavam os discursos, a imagem do negro como selvagem foi tão bem difundida que adentrou o imaginário popular, como bem exemplificada na passagem de Fanon:

O preto é um animal, o preto é ruim, o preto é malvado, o preto é feio; olhe, um preto! Faz frio, o preto treme, o preto treme porque sente frio, o menino treme porque tem medo do preto, o preto treme de frio, um frio que morde os ossos, o menino bonito treme porque pensa que o preto treme de raiva, o menino branco se joga nos braços da mãe: mamãe, o preto vai me comer! (2008, p.106-107)

Essa passagem de Fanon escancara o racismo incrustado no imaginário da sociedade, o autor traz no seu exemplo o medo de uma criança branca diante do negro, sendo uma criança ela ainda não tem um pensamento crítico apurado e constroi seu julgamento a partir do que lhe é passado, inclusive no que ela consome como mídia. O texto de Fanon materializa a dimensão das teorias raciais. Bhabha (2013), em diálogo com Fanon, reflete sobre o lugar e a representação do 'Outro':

O lugar do Outro não deve ser representado, como às vezes sugere Fanon, como um ponto fenomenológico fixo oposto ao eu, que representa uma consciência culturalmente estrangeira. O Outro deve ser visto como a negação necessária de uma identidade primordial que introduz o sistema de diferenciação que permite ao cultural ser significativo como realidade linguística, simbólica, histórica. (p. 95)

O negro tem sua imagem esculpida na diferença. Para demarcar essa diferença é posto um ponto de referência, que no pensamento ocidental é o homem branco, a partir desse aspecto, tudo que não faz parte do homem branco é deslocado para o ‘diferente’, o ‘Outro’. Para que essa diferenciação aconteça, é preciso ter um marcador que o tire desse lugar primordialmente estabelecido.

Em um exemplo prático relacionado com o objeto de estudo, apontamos um caso presente nas primeiras histórias do Miles Morales nos quadrinhos. O Homem-Aranha é um super-herói que tem todo o seu corpo coberto pelo traje. Quando Miles Morales passa a substituir Peter Parker como o herói aracnídeo, a população não tinha visto a cor da sua pele, até que em uma batalha um pedaço do traje de Miles rasga e sua pele negra fica visível. A partir deste episódio, uma *youtuber* que cria conteúdo sobre o Homem-Aranha passa a chamá-lo de “*Black Spider-man*” (Homem-Aranha Negro).



Figura 27: Miles Morales reclamando com seu amigo por ser chamado de “*Black Spider-man*” (O Homem-Aranha Negro).

Esse episódio do Miles Morales exemplifica que no imaginário um super-herói “comum” seria um homem branco. A pele coberta não revela a sua cor, mas é na ausência da

cor que se alimenta o imaginário, o senso comum. Nele não há nenhum marcador que remeta à sua negritude, mas a partir do momento em que se descobre que a pele é negra, ainda que coberta pelo traje do herói, é necessário fixar um marcador racial, o marcador da diferença. O homem aranha negro se desloca do hegemônico, é apresentado como o ‘Outro’. Ao ser aceito na comunidade heroica, Miles passa a ocupar um lugar que não foi feito para a sua pele. Então, passa a estar em dois lugares diferentes sem ocupar nenhuma identidade por completo, ele é um herói, mas também é um negro, “não é o Eu colonialista nem o Outro colonizado, mas a perturbadora distância entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial” (Bhabha, 2013, p. 84).

O que a fala de Bhabha e o episódio de Miles nos mostra é que o Outro não conseguirá ocupar o lugar estabelecido para o branco por completo, mesmo que em tese ele esteja lá. Sempre será visto como o diferente, e ao entrar em ambientes que não estão pré-estabelecidos para ele, também será visto como diferente perante o Outro. A conclusão que Bhabha chega, e seguiremos por esse caminho, é que a questão da identificação não é a afirmação de uma identidade pré-estabelecida, mas a produção da imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela identidade.

Voltando a Hall (2016), o autor reflete que o negro, em aspectos representacionais, foi fixado em uma estrutura binária dividida em dois extremos opostos, sendo impelidos a transitarem entre um estereótipo e outro, ou até nos dois ao mesmo tempo, mas nunca em um meio termo. “Assim, os negros são ‘infantis’ e ‘supersexualizados’, da mesma forma que os jovens negros são ‘Sambos simplórios’ e/ou ‘selvagens astutos e perigosos’ e os homens mais velhos são ‘bárbaros’ e/ou ‘nobres selvagens’” (Hall, 2016, p. 200). É importante notar que nesta passagem Hall se refere à estrutura binária designada a homens negros. Quando referido a mulheres negras, existem outras estruturas e estereótipos designados a elas, que compreendemos ter relevância, porém não cabe ao nosso objetivo investigar neste momento. Grada Kilomba (2018), ao discutir o racismo cotidiano na vida das mulheres negras, traz uma passagem sobre como os homens negros são atingidos pelas intersecções de raça e gênero, pois, por mais que sejam homens, os negros não tem as mesmas relações hierárquicas do patriarcado branco devido ao fator racial. Colocar homens negros e homens brancos em igualdade em relação aos “benefícios” do patriarcado é ignorar as estruturas de poder construídas na formação colonial e escravista, em que homens negros não tinham nem direitos.

É notória a análise proposta por Hall (2016) acerca de como o homem negro é representado de forma ambígua na capa da revista *The Sunday Times Magazine*, de outubro de 1988. A capa da edição em questão traz uma foto da final da prova de 100 metros do atletismo nas Olimpíadas de 1988, na qual cinco homens negros correm nas primeiras posições, o que toma a dianteira é Ben Johnson, a imagem dos homens negros vem acompanhada da manchete “Heróis e Vilões”.

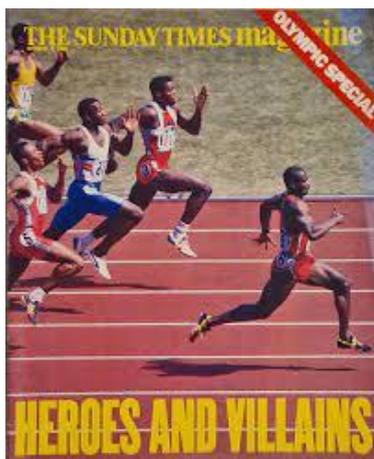


Figura 28: Capa da revista The Sunday Times Magazine, 9 de outubro de 1988

A matéria traz os atletas olímpicos como potenciais heróis e vilões, e seu intuito é discutir a intitulada “As Olimpíadas químicas”, marcada pelo uso de drogas por atletas para aumentar seu desempenho, um desses atletas foi Ben Johnson, desclassificado da competição após os resultados dos exames. Com o conhecimento do contexto, conseguimos entender o que posiciona Johnson no lugar de herói e de vilão concomitantemente. Com base na manchete, porém, a construção da imagem e a legenda tornam o significado da representação ambíguo, pois, como Hall (2016) discute, “o significado flutua”, não tem como haver uma fixação da representação, já que ela têm potenciais significados. O trabalho de investigação se concentra em entender qual dos significados a revista quer privilegiar.

Essa capa da *The Sunday Times Magazine* lembra uma outra capa já citada, a primeira aparição da personagem Vixen nos quadrinhos da *DC* em 1981 (figura 16). No caso da Vixen, que foi criada para ser uma heroína, ela aparece em posição de ataque em frente ao Superman acompanhada de uma legenda “ela é heroína ou vilã?”. A legenda acrescenta outros possíveis significados às imagens, como argumenta Roland Barthes (Hall, 2016, p. 144), o significado

da fotografia - ou ilustração - não está intrínseco exclusivamente à imagem em si, mas em sua soma com o texto.

Em um outro exemplo mais recente, de abril de 2008, a revista Vogue fez uma edição que apresenta o jogador estrela da NBA, LeBron James, junto da modelo brasileira, Gisele Bündchen. A capa da edição, que presta uma homenagem aos dois astros mundiais, traz LeBron, um homem negro, segurando Gisele, uma mulher branca, em seu braço esquerdo, enquanto com o direito ele manuseia o quique da bola de basquete. LeBron está com um semblante de grito, demonstrando um tom feroz e emulando um sentimento de quando ele está em quadra, enquanto Gisele está sorrindo e feliz como se mostra nas passarelas. A foto traz uma sensação de que Gisele alcançou aquele lugar de estrela com simpatia e beleza, enquanto LeBron lutou por aquela posição e aparenta enfrentar os adversários de forma voraz. Essa distinção entre os dois tira o homem negro de um lugar feliz e nos leva a crer que, mesmo sendo uma estrela, o homem negro continua associado a um ser bravo, “selvagem”.

A pose dos astros na imagem também nos remete a uma outra imagem famosa, a postura animalésca de LeBron segurando Gisele nos lembra o King Kong na emblemática cena em que sobre em um prédio com uma mulher nas mãos. A imagem também parece remontar um cartaz de recrutamento do exército estadunidense de 1917, no qual um primata (referenciando os selvagens inimigos dos EUA) carrega uma mulher branca nos braços (que se assemelha à Estátua da Liberdade), com os dizeres "Destrua este bruto louco".

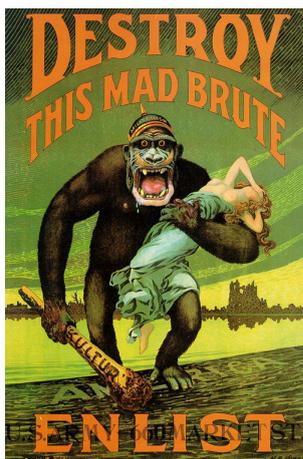


Figura 29: Propaganda de recrutamento militar dos Estados Unidos de 1917.

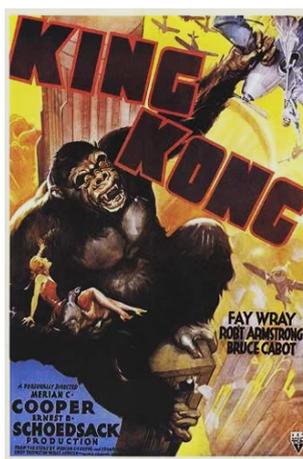


Figura 30: Pôster do filme King Kong, de 1933.



Figura 31: Capa da edição de Abril de 2008 da Revista Vogue.

A escolha de palavras no texto, ou de nuances nas imagens, como recorte, posição, cores, não é por acaso. Entendemos que esses aspectos privilegiam o entendimento de possíveis significados, eles são escolhidos, ou evidenciados, por interesses daqueles que dominam os meios e as mídias - seja uma revista jornalística, uma história em quadrinhos, ou uma obra audiovisual.

A cultura da mídia, assim como os discursos políticos, ajuda a estabelecer a hegemonia de determinados grupos e projetos políticos. Produz representações que tentam induzir a audiência a certas posições políticas, levando os membros da sociedade a ver em certas ideologias “o modo como as coisas são”. Os textos culturais populares naturalizam essas posições e, assim, ajudam a mobilizar o consentimento às posições políticas hegemônicas. (Kellner, 2001, p. 81)

As mídias foram e são um importante artifício para a propagação de uma representação racial estereotipada. No período da colonização britânica e escravocrata, a propaganda foi um grande intensificador de uma narrativa que reforçava o negro como um ser selvagem, primitivo, impuro (Hall, 2016). Nas imagens abaixo (figuras 32 e 33) podemos perceber que, apesar de não tão explícita quanto no período escravocrata, essa lógica da representação do negro como um ser “sujo” ainda segue. Temos a imagem de dois anúncios publicitários, a primeira refere-se ao Sabão Pears, produto da Inglaterra no período citado, já a segunda imagem é de um comercial da Dove, anunciando um novo sabonete líquido em 2017.



Figura 32: Anúncio do Sabão Pears do século XIX.



Figura 33: Anúncio do sabonete líquido Dove, 2017.

Essa redução do negro a características simplificadas, com traços essencializados, é o que Hall conceitua como estereotipagem. Em poucas palavras, o autor afirma que a estereotipagem “reduz, essencializa, naturaliza e fixa a diferença” (Hall, 2016, p. 191). O uso

dos estereótipos de negros era muito comum em ilustrações e caricaturas, reduzindo-os a traços fenotípicos. A estereotipagem do homem negro o levou ao feitichismo em torno de seu corpo, o que trataremos mais à frente. Além de uma simplificação dos sentidos e características físicas, Bhabha define estereotipo como

um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, ansioso na mesma proporção em que é afirmativo, exigindo não apenas que ampliemos nossos objetivos críticos e políticos mas que mudemos o próprio objeto de análise. (2013, p.123)

Hall (2016), através do estudo de Donald Bogle, propõe cinco principais tipos de estereótipos ao negro:

a) *pai Tomás*, são os bons negros, aqueles que mesmo que sejam perseguidos, escravizados e torturados, mantêm a fé e nunca se voltam contra o homem branco;

b) *o malandro*, criadores de histórias mirabolantes, aqueles que sempre fazem do jeito mais fácil, os preguiçosos, os que falam o inglês (ou a língua colonizadora) errado;

c) *a mulata trágica*, a mulher “mestiça”, sexualmente sedutora, o seu sangue parcialmente branco a faz atraente até para o homem branco;

d) *as mães pretas*, as que normalmente são gordas, mandonas e intratáveis, as domésticas que são submissas aos seus trabalho;

e) e *os mal-encarados*, os homens fisicamente grandes, violentos, cheios de fúria.

Dos Santos (2017) também discute alguns tipos de estereótipos de representação de homens negros na mídia. Esses estereótipos citados pelo autor conversam e complementam os já citados no texto de Hall. *Jim Crow* refere-se ao negro escravizado, maltrapilho e interpretado como idiota ou estúpido. Os *Jim Crow* usualmente são representados com imagens de pessoas negras bastante escuras; *O coon* se assemelha muito aos *malandros*, são representações de negros preguiçosos, irresponsáveis e que tentam resolver seus problemas através das trapaças; *O Uncle Tom* se relaciona com o *Pai Tomás*, é o esteriótipo do negro subserviente, aquele que abdinega de sua humanidade e serve apenas ao homem branco; *O Mandingo*, ou *Buck*, é o homem negro animalizado, instintivo, resolve tudo nos termos da violência, porém, por conta do seu físico viril ele também é hipersexualizado; e o *Magical Negro* traz um esteriótipo bastante utilizado no cinema holywoodiano, por meio da representação de um negro mítico, normalmene um personagem de apoio que serve como um conselheiro, um incentivador para que o branco possa vencer seus desafios.

O primeiro filme que introduziu esses “tipos” negros no cinema foi “O nascimento de uma nação”<sup>55</sup>, de 1915, dirigido por D.W. Griffiths. O diretor é considerado um dos fundadores do cinema, e com este filme introduziu diversas técnicas cinematográficas e deu início a “gramática” do cinema mudo. Além de contribuir para o desenvolvimento do Cinema, “O nascimento de uma nação” também ficou marcado como uma propaganda indireta para a *Ku Klux Klan*, grupo de extremistas brancos que acreditam na pureza da raça branca. O grupo é responsável pela defesa do racismo, principalmente no Sul dos Estados Unidos, e pela perseguição e linchamento de pessoas negras (Hall, 2016). Esse uso do estereótipo na representação de pessoas negras para afirmar um discurso faz parte do que Hall denomina “regime de representação”. Trata-se do exercício do poder simbólico através das práticas representacionais como um elemento-chave da violência simbólica.

Em “O nascimento de uma nação”, atores negros não eram contratados, eles eram supostamente “representados” por meio de pessoas brancas pintadas de preto, utilizando o que conhecemos como *Black Face*. Na década de 1930, os atores negros começavam a aparecer, mas ainda em papéis coadjuvantes e estereotipados, como “bobos da corte”, servos fiéis e empregados. Essa representação não foi presente apenas do cinema hollywoodiano, no cinema brasileiro, entre diversos exemplos, podemos citar o personagem - que nem um nome lhe foi designado - do Grande Otelo em “Carnaval Atlântida”<sup>56</sup>, de 1952, interpretando um personagem que em características se assemelha ao estereótipo do *malandro*.



Figura 34: Grande Otelo em cena do filme “Carnaval Atlântida”

---

<sup>55</sup> [O Nascimento de Uma Nação \(1915\) - IMDb](#)

<sup>56</sup> [Carnaval Atlântida \(1952\) - IMDb](#)

A estereotipagem na representação negra nos leva a refletir também sobre o fetichismo acerca desses corpos. Bhabha (2013) distingue a teoria geral do fetichismo e o seu uso para compreender o discurso racista em dois aspectos. Primeiramente, o fetiche do discurso colonial, diferente do fetiche sexual, não é um segredo. “A pele, como significante chave da diferença cultural e racial no estereótipo, é o mais visível dos fetiches, reconhecido como “conhecimento geral” em uma série de discursos culturais, políticos e históricos” (Bhabha, 2013, p.135). O negro, para o discurso do branco, é necessário, para que ele possa fortalecer e permear o discurso do drama racial nas sociedades coloniais. O segundo ponto que o autor discute é que o fetiche sexual está ligado ao “objeto bom”, ele é um vetor de desejo, que em alguma medida facilita as relações. O estereótipo também pode ser visto como um facilitador, porém das relações coloniais, fixando o sujeito colonizado - o negro - em oposição racial e cultural ao colonizador - o branco.

O fetichismo é, assim, um recurso importante para a manutenção do poder simbólico exercido no “regime de representação”, ele reduz o sujeito a um objeto e a uma parte do todo, aquela parte que interessa para a manutenção da hegemonia, considerando o marcador racial como central. O homem negro passa a ser um objeto de desejo quando observado pelo estereótipo do ser viril e bem dotado sexualmente. A disseminação do homem negro como um selvagem potencializa esse desejo, ele deixa de ser um sujeito emocional e passa a ser visto apenas um “ser sexual”, desqualificado de todas as outras condições humanas. A mulher negra passa pelo mesmo processo, sendo desejada por seu corpo, deixa de ser um sujeito, e passa a ser um objeto erótico, como bem exemplificado por Hall (2016, p. 201) com o caso da “Vênus Hetentone”.

Neste mesmo sentido, bell hooks (2022), afirma que as imagens de controle que definem o homem negro em uma sociedade de masculinidade patriarcal – *plantation patriarchy* - atuam na construção de estereótipos que os animalizam, os hiperssexualizam e os caracterizam a partir de uma incompletude intelectual. Esses estereótipos dão forma a um modelo de homem negro agressivo, predador sexual, materialista e intelectualmente incapaz. Essas imagens organizam as relações de poder.

Parte dessas imagens provocam fascínios superlativos e exageros imaginários que significam em sua totalidade controle representacional. Assim, como bem afirmam Hall (2016) e hooks (2022), o saber produzido hegemonicamente sobre a alteridade tende a provocar um deslumbramento acrítico pelas diferenças raciais, culturais e étnicas. O fetichismo direcionado ao corpo negro extrapola o desejo sexual alheio, abarcando o desejo

pelo corpo do outro em si mesmo, como por exemplo o homem branco desejando ter a virilidade imposta ao homem negro pelo estereótipo, ou a mulher branca e o desejo de ter lábios largos ou um corpo volumoso para ficar mais próxima de ser um objeto de desejo erótico, como a mulher negra. Os desejos de “adquirir o negro para si” - mas distanciado de todos os fenótipos que a ele se associa – pode ir além do corpo ou símbolos sexuais, mas também por meio de símbolos culturais, como gírias, estilos musicais e símbolos do povo negro apropriados pelos brancos. Essa apropriação se limita ao que se caracteriza como exótico, definido assim de fora para dentro (do hegemônico em relação ao outro) e se limita ao que Hall (2003) posiciona como “*a bit of other*” (em tradução livre, um pouco do outro).

Os aspectos e símbolos culturais são caros para o entendimento da identidade e representação negra. De encontro ao que a estereotipagem impele para a identidade negra, uníssona e fixa, Gilroy apresenta a negritude como “um significante aberto e busca representações complexas de uma particularidade negra internamente dividida: por classe, gênero, idade, etnia, economia e consciência política. Não há aqui nenhuma ideia unitária de comunidade negra” (Gilroy, 2001, p. 86). O autor propõe fugir dessa fixação da comunidade negra como unitária e abordar a sua pluralidade, levando em consideração as diversas comunidades negras em diáspora africana, e a própria pluralidade em África.

Nesse ponto podemos também dialogar com a Cida Bento, refletindo sobre a branquitude, que, “em sua essência, diz respeito a um conjunto de práticas culturais que não são nomeadas e não marcadas, ou seja, há silêncio e ocultação em torno dessas práticas culturais” (Bento, 2022, p.62). A autora discute como a cultura hegemônica é tão universalizadora que não precisa ser debatida, estudada, evidenciada. Não falamos sobre a cultura branca, afinal, o branco é lido como o padrão, tudo que não é relacionado a ele é o diferente, o ‘Outro’. Com base nessa premissa, para combater o discurso da estereotipagem, além de pensar a cultura negra como uma cultura plural, também devemos olhar para a branquitude não como uma cultura padrão, mas sim que reflete os costumes de uma comunidade que se tornou padrão por ser detentora do poder simbólico e material.

Tendo em vista que os aparatos culturais e de mídia são essenciais para a quebra da estereotipagem do negro, Hall (2016) traz três estratégias de contestação ao “regime de representação”.

A primeira delas é a “*inversão de estereótipos*”, que consiste na reversão de valores, ou seja, o que era posto como negativo, será colocado com um valor positivo. O autor traz o exemplo da *Blaxploitation*, um movimento cinematográfico que surgiu da década de 1970 nos

Estados Unidos de filmes de autoria e protagonismo negro. Nos filmes em questão os protagonistas utilizavam os estereótipos dos homens negros malandros, durões, *badass*, e das mulheres sensuais, mas os colocavam no lugar de heróis da trama e positivizavam a imagem do negro naquela representação.

Hall considera esses filmes como filmes de “vingança”, nos quais a audiência saboreava a vitória dos heróis negros diante dos brancos. A *Blaxploitation* - e outras produções daquele período - também foi importante no caráter de abrir espaço para autores negros conseguirem produzir suas obras. Porém, em aspectos representacionais, *a inversão de estereótipos* “não escapa das contradições da estrutura binária da estereotipagem racial” (Hall, 2016, p. 215), ou seja, ela traz os negros para a figura de heróis, mas ainda perpetua a imagem designada para essa população pela lógica da estereotipagem.



Figura 35: Imagem de Shaft<sup>57</sup>, de 1971, um dos primeiros filmes da Blaxploitation

A segunda estratégia que Hall apresenta é a “positivo/negativo”. Essa estratégia, ao invés de reverter, tem a pretensão de substituir as imagens representativas negativas por imagens positivas das pessoas negras. O maior exemplo dessa substituição de imagens é o movimento *Black is beautiful*, que surgiu nos Estados Unidos na década de 1960. O movimento, assim como a estratégia em questão, tem como objetivo positivar as imagens do negro, mostrando a sua pluralidade de representações e valorizando os seus traços, seja físico ou cultural. O movimento *Black is beautiful* não ficou só nos EUA e se disseminou pelo mundo, aqui no Brasil uma das obras que marcam esse movimento é a canção Negro é lindo - tradução literal de *Black is beautiful* - do cantor e compositor Jorge Ben Jor, lançada em 1971.

---

<sup>57</sup> [Shaft \(1971\) - IMDb](#)

É evidente que a estratégia *positivo/negativo* combate a representação binária do estereótipo e amplia as imagens do que é ‘ser negro’, porém também podemos considerar que ela não faz um combate direto aos estereótipos, no sentido de prejudicá-los, então ambos acabam coexistindo.

Por fim, Hall propõe a estratégia de olhar “*através do olhar da representação*”. Essa terceira estratégia

“está dentro das complexidades e ambivalências da representação em si e tenta contestar a partir dessa esfera. Está mais preocupada com as formas de representação racial do que com um novo conteúdo. [...] Assim, em vez de evitar o corpo negro, por estar ele tão absorvido pelas complexidades de poder e subordinação dentro da representação, essa estratégia o toma positivamente, como o principal local de suas estratégias representacionais, tentando fazer com que os estereótipos operem contra eles próprios” (2016, p. 219).

Como exemplo para essa estratégia Hall traz duas fotografias, ambas têm um homem negro nu como personagem e seus autores são homens homossexuais. A primeira obra se chama “Jimmy Freeman” e foi feita por Robert Mapplethorpe, um homem branco estadunidense. A imagem traz um homem negro agachado e seu pênis ereto traz uma sensação de uma coluna que auxilia na sustentação aquele corpo. A obra de Mapplethorpe, que tem um estudo fotográfico de nus masculinos negros, abre espaço para o fetichismo do corpo negro, ele coloca o falo do homem no centro de sua obra, atijando o simbolismo do desejo e do prazer.

A segunda obra exposta por Hall tem autoria de Rotimi Fani Kayode, um negro ioruba que teve sua formação nos Estados Unidos. A obra “Sonponnol” também traz um homem negro nu, porém nesta ele está sentado, seu rosto está fora de quadro e ele segura um conjunto de velas na posição do seu pênis, todo o corpo do modelo está pintado, fazendo referência a costumes africanos. Nessa obra o autor suspende o fetichismo sob o corpo negro nu, ele “desestabiliza a fixidez do olhar “branco” estereotipado sobre o corpo do negro e inverte” (2016, p. 222).

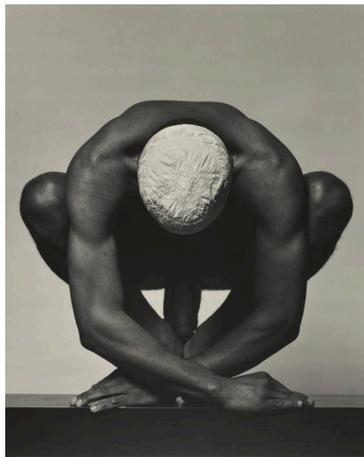


Figura 36: “Jimmy Freeman”, de Robert Mapplethorpe.



Figura 37: “Sonponnol”, de Rotimi Fani Kayode.

Através da fotografia de Mapplethorpe percebemos que o branco tem a tendência de desviar seu olhar para o lugar do fetichismo e do estereótipo ao retratar o negro. Para serem usadas com eficácia, as estratégias de contestação ao “regime de representação” é preciso partir do olhar do negro para o negro, do ‘Outro’ para o ‘Outro’. A partir das reflexões de Hall e dos demais autores que trouxemos, percebemos que o “olhar branco” está contaminado pelo discurso simbólico disseminado histórica e socialmente acerca, não apenas da representação negra, como dos demais grupos não-dominantes. Entendemos também que não apenas o autor branco está envolto pelo olhar hegemônico, o autor negro que teve seu pensamento crítico construído a partir desta lógica também tende a ter sua obra enfiada pela branquitude. Porém, a perspectiva possível sob a qual o sujeito negro contrói a sua visão de mundo (Collins, 2000) está socialmente localizada em espaços os quais o sujeito branco não pode alcançar. Assim, para que exista subversão na representação do negro, essa representação parte do olhar e da experiência do autor negro, pois só ele conseguirá produzir a partir da escrevivência. O termo foi posto por Conceição Evaristo (2020), que argumenta que a escrevivência é uma escrita de resistência a partir da vivência e experiências da vida do autor. Segundo a autora, para o sujeito negro ela [a escrita] é ao mesmo tempo subversiva e libertadora.

Outro exemplo relevante para a estratégia de observar “*através do olhar da representação*” é o poema “Strangers on a Hostile Landscape”, escrito por Meiling Jin, uma mulher negra descendente de escravos (Bhabha, 2013, p.78).

[...  
Um dia aprendi  
uma arte secreta,  
Invisibili-Dade, era seu nome.  
Acho que funcionou  
pois ainda agora vocês olham  
mas nunca me veem  
Só meus olhos ficarão para vigiar e assombrar  
e transformar seus sonhos  
em caos].

No poema, e nessa estrofe em específico, Jin subverte a invisibilidade social imposta às pessoas negras. Sua narrativa transforma a opressão em liberdade quando ela toma para si a possibilidade/intenção de ser invisível e, em posse da invisibilidade, ela afirma assombrar as pessoas que, socialmente, a impuseram naquele lugar. Essa invisibilidade também desloca o eu-lírico do lugar de vigiada, já que não se pode vigiar o que não se pode ver. Ela deixa o espaço de vigiada para um espaço de vigia.

Baseado nesse olhar para a representação negra, propomos um caminho metodológico que se mostre suficiente também em termos epistemológicos para a análise do objeto proposto.

## **II.2. MASCULINIDADES NEGRAS: ESTADO DA ARTE**

Iniciamos este capítulo apresentando o estado da arte construído com base nos trabalhos brasileiros recentes que tratam de masculinidades negras no cinema. A busca dos trabalhos foi realizada na plataforma de pesquisa de dissertações e teses da CAPES e no Google Acadêmico. A primeira etapa foi feita a partir do escopo do nosso trabalho, utilizando o termo “masculinidade negra cinema” para as buscas e, após filtrar os trabalhos encontrados no que agrega para o debate que propomos, fizemos uma nova busca com o termo “masculinidade negra na mídia”, com o intuito de acrescentar trabalhos que em alguma medida adentram o escopo, mas que não foram encontrados na primeira busca. Foi nessa segunda etapa que identificamos trabalhos que não debatem a representação de homens

negros diretamente no cinema, mas dialogam na construção do pensamento que propomos. Entendemos que se mostra pertinente discorrer sobre representações de masculinidades negras consideradas relevantes como objeto de análise acadêmica. As conclusões apresentadas nesses estudos têm o potencial de trazer reflexões e correlações que se estabelecem com a presente pesquisa, mesmo que não se trate especificamente de personagens super heróis. Pontuamos algumas características em comum entre as publicações, como por exemplo, ao tratar do estudo de masculinidades negras, a principal referência em todas as obras é bell hooks (2019; 2021; 2022). Boa parte dos trabalhos seguiu os caminhos dos Estudos Culturais, principalmente por meio das obras de Stuart Hall (2016) e discussões específicas sobre raça alicerçadas nos pensamentos de Fanon (2008). Nesse sentido, entendemos que existe uma convergência teórico-conceitual no campo.

Entendemos que, assim como raça, a masculinidade não é uma definição fixa, mas sim um conceito construído socialmente que se molda de acordo com o seu tempo e seu espaço para a perpetuação de discursos. Para exemplificar, Davi Carlos Acácio (2021) retoma até Esparta, na Grécia antiga, para afirmar que a masculinidade hegemônica faz um trabalho de dominância há muito tempo na história. Em Esparta a passagem da infância para a fase adulta não era marcada apenas como maturidade sexual, mas também por ritos coletivos e construções sociais, como traz Sartre, citado no trabalho de Acácio. Ao chegar em uma certa idade o garoto espartano era afastado da cidade para aprender valores viris com outros garotos. Nesse período afastados, os garotos aprendiam não somente sobre a sociedade em que viviam, mas também a 'serem homens', de acordo com aquelas normas estabelecidas. Ainda segundo Sartre, "nesse período afastado era comum relações homoeróticas, porém não com o intuito de prazer sexual, mas sim como uma prova de poder e dominância sobre o outro, reafirmando a sua virilidade" (Acácio, 2021, p. 15-16).

Acácio segue traçando historicamente as reafirmações de masculinidade do homem ocidental, a fim de perpetuar o lugar hegemônico do homem - mais especificamente o homem branco ocidental - na sociedade.

A continuação do ideal de masculinidade segue tendo como principal característica a dominação do homem ocidental, suas ideias e características mostram como o lugar do homem está estabelecido e sedimentado na sociedade ocidental. Numa perspectiva discursiva, falamos de uma forma-sujeito a partir da qual o homem deve produzir sentidos. Podemos observar como pensadores do Renascimento ao Iluminismo tratavam questões sociais, políticas e econômicas de forma plural, seguindo determinada linha de raciocínio teórico, mas o lugar do homem nestas discussões permanece intacto. (2021, p. 19)

É fundamental ter em mente que quando falamos de masculinidades negras, existe um parêntese em relação às masculinidades hegemônicas, já que em situação de gênero o homem negro está em um lugar de privilégio na sociedade, porém o fator racial não permite que os homens negros alcancem o mesmo status social que o homem branco (hooks, 2019).

Retomando a construção de masculinidade a partir da virilidade, Henrique dos Santos (2021) traz uma discussão sobre a representação do homem negro no cinema de ficção a partir desta característica. Para iniciar o seu pensamento ele conversa com hooks (2022) ao dizer que “o ser viril se refere a um conjunto de características inoculadas desde a mais tenra infância sobre garotos que crescem na expectativa de suprirem estas necessidades na construção de suas identidades, convocados a perseguir uma identidade masculina enraizada no ideal patriarcal” (Santos, 2021, p. 22). É esperado do homem negro uma masculinidade exarcebada - no sentido de virilidade - desde cedo, sendo esse desejo retificado diversas vezes nas mídias. Assim, espera-se do homem negro um ser construído para ser hipersexualado ou pronto para executar trabalhos braçais.

Santos volta o seu olhar para a representação do homem negro no cenário nacional, fazendo uma reflexão histórica de que a maior presença de atores e atrizes negros se deu em papéis que retratavam as narrativas sobre o período escravocrata, como “Xica da Silva”<sup>58</sup>; “Chico rei”<sup>59</sup> e “Quilombo”<sup>60</sup>. Outras representações do negro também se mostravam presentes no cinema nacional, porém também não de maneira positiva, como o alívio cômico, o malandro do samba, nos filmes de estúdio, ou nos papéis coadjuvantes presentes nos ‘realistas’ filmes do Cinema Novo. Os filmes produzidos já no século XXI não alteraram a figura estereotipada do homem negro nas telas de cinema no Brasil, como por exemplo o longa “Cidade de Deus”<sup>61</sup>, que além de demonstrar o lado violento e precário das favelas do Rio de Janeiro de forma romantizada,

“evidencia a violência como uma questão epidêmica que não está de forma alguma desassociada de questões sociais da desigualdade, por sua vez escancarada quase vinte anos depois pelo fato de que atores coadjuvantes brancos da trama, como Alice Braga e Thiago Martins, trilharam carreiras de sucesso respectivamente no cinema e nas telenovelas, enquanto os protagonistas Leandro Firmino e Alexandre Rodrigues (o Buscapé) trilharam carreiras bem mais módicas.” (Santos, 2021, p. 64)

---

<sup>58</sup> [Xica da Silva \(1976\) - IMDb](#)

<sup>59</sup> [Chico Rei \(1985\) - IMDb](#)

<sup>60</sup> [Quilombo \(1984\) - IMDb](#)

<sup>61</sup> [Cidade de Deus \(2002\) - IMDb](#)



Figura 38: Imagem do filme “Cidade de Deus” em que é possível ver diversos jovens negros segurando armas de fogo apontando em direção da câmera.

Jean Pierry Santos (2021) também propõe uma análise de masculinidades negras no cinema brasileiro. O autor compõe seu estudo a partir de dois filmes: o curta-metragem “Eu, Minha Mãe e Wallace”<sup>62</sup>; e o longa-metragem “Sócrates”<sup>63</sup>. O intuito de Santos no seu trabalho é identificar as diferenças de um protagonismo negro a partir do cinema negro em contraponto com um filme produzido para o cinema comercial e dirigido por um profissional branco. Ambas as produções trazem o corpo negro para a centralidade da sua narrativa, ambos abordam a problemática da marginalização da população negra e a presença da violência e da paternidade - ou a falta dela - na vida dos protagonistas. Porém, o autor ressalta a diferença na representação através de um olhar do cinema negro e do cinema comercial dirigido por um profissional branco.

Particularmente, fiquei com a sensação de que “Eu, Minha Mãe e Wallace” permitiu falar de afeto e família, centralizando a masculinidade negra de uma forma potente: expondo suas falhas, defeitos, mas também fazendo desse homem não apenas um culpado, mas também vítima de sua própria história. (Santos, 2021, p. 56)

Enquanto “Eu, Minha Mãe e Wallace” se permite falar de afetos e quebrar os estereótipos impostos a um homem negro recém liberto do sistema carcerário, “Sócrates” reforça o que se espera de um jovem negro marginalizado, abandonado pelo pai e órfão de mãe, como o próprio autor aponta:

“Sócrates” tinha inúmeras possibilidades para dialogar com seu espectador nas grandes salas de cinema, de forma que a visibilização de um homem negro,

<sup>62</sup> [Eu, minha Mãe e Wallace \(2018\) — dir. Irmãos Carvalho \(youtube.com\)](#)

<sup>63</sup> [Sócrates \(2018\) - IMDb](#)

periférico e homossexual não fosse permeado apenas pelo senso comum da associação dos conceitos de raça, orientação sexual, marginalização e violência, em relação as construções das personagens nas narrativas. Entretanto, o que se viu, foi o reforço da percepção de que sujeitos como Sócrates só podem estar ali se forem representados dessa forma. (p. 58-59)

E completa:

Dessa forma, o que ficou evidente foi o “drama pelo drama” no qual a sofreguidão da pessoa preta era, na verdade, a principal subjetividade exposta. Ou seja, mais uma vez o imbricamento de pobreza + violência + negros deu a tônica de um filme brasileiro. Sócrates é um corpo em reação, de semblante fechado e pronto para explodir a cada novo encontro. (p. 60)

O que o trabalho de Jean Pierry Santos (2021) evidencia, não apenas com base nas análises, mas nas discussões propostas, é que o homem negro é comumente representado no cinema comercial de forma estereotipada. Apesar de observarmos uma maioria de trabalhos que partem para produções estadunidenses - como este próprio -, Santos volta seu olhar para produções brasileiras e demonstra que também em território nacional a representação de homens negros é sintomática. Ao trazer em seu texto os estereótipos apontados por João Carlos Rodrigues no seu livro “Negro Brasileiro e o Cinema”, percebemos que as masculinidades discutidas pelo autor para o cinema nacional não são distintas das apontadas por Hall (2016) citadas no tópico anterior: “o negão hiperssexualizado; o malandro que não gosta de trabalhar; o preto cômico assexuado; o preto velho que conhece as magias ocultas; o nobre selvagem que honra sua ancestralidade; e até uma categoria mais frequente no cinema atual, o baiano” (Rodrigues, 2011, apud Santos, 2021, p. 64).

Retomando o trabalho de Henrique dos Santos (2021), que faz uma análise da masculinidade do homem negro no cinema de ficção, mas com produções estadunidenses, o autor estuda três filmes em seu *corpus*: “O Matador de Ovelhas”<sup>64</sup>, “Os Donos da Rua”<sup>65</sup> e “Moonlight”<sup>66</sup>. Santos não faz uma análise comparativa, mas traz elementos que aparecem nos três filmes e que são tratados de formas diferentes: a paternidade e a violência.

“O Matador de Ovelhas”, lançado em 1978, traz a figura de um pai presente para o personagem principal. No que concerne à paternidade Stan se preocupa em sustentar a sua família através do trabalho honesto, ele é o provedor econômico, porém, segundo o autor, em momentos do filme demonstra a sua falta de virilidade em sentido de confronto, aparentando ser um homem cansado. Em alguns diálogos do filme Stan tenta conversar sobre

<sup>64</sup> [O Matador de Ovelhas \(1978\) - IMDb](#)

<sup>65</sup> [Os Donos da Rua \(1991\) - IMDb](#)

<sup>66</sup> [Moonlight: Sob a Luz do Luar \(2016\) - IMDb](#)

seus sentimentos com outros homens negros, porém, em todas as vezes ele é cortado - propositalmente por algum personagem, ou por algum acontecimento - o que nos faz pensar que homens não devem falar sobre sentimentos. “Stan surge como um homem que assume seu cansaço, sua fraqueza, faz representar o próprio conceito da masculinidade na época, enfraquecido em suas estruturas” (Santos, 2021, p.88).

Enquanto Stan enfraquece a masculinidade viril, seu filho, Stan Júnior, recorre à violência para afirmar a sua masculinidade. Mesmo sendo uma criança, o garoto recebe o apelido de *Killer* (matador, em tradução livre), e o apelido refere-se não apenas a um tratamento que reforça sua figura como um símbolo de violência, mas também à profissão do pai, que é o matador de ovelhas, reforçando uma estrutura cíclica de que Stan Júnior pode seguir a profissão de Stan.

Ao adentrar no segundo filme da sua análise, “Os Donos da Rua”, Santos faz a ressalva de como certos sentidos e significados podem ser perdidos nas obras estadunidenses quando chegam ao Brasil, seja pelo repertório cultural, como as gírias da região, ou nas escolhas de tradução do título do filme, como o próprio autor explica:

O título do filme, numa tradução mais literal, poderia ser lido como “garotos no bairro”, a carga de posse fica por conta da tradução brasileira, enquanto o título original parece destacar mais a questão da influência do ambiente (bairro) no destino das pessoas (personagens); o título em português parece apelar mais para uma dimensão de disputa, ou de uma trama de conflito entre gangues que, apesar de estar presente, não se configura como ação principal. “Boyz n the Hood”, que na sua grafia procura imitar o jeito de falar dos jovens da região que retrata (a grafia comum em inglês seria Boys in the Hood) também parece trazer propositalmente em seu título a lembrança da palavra “Boyhood” (infância) assentando o tema da película sobre as consequências para a vida adulta de uma má educação, seja esta por culpa dos pais ou do ambiente no qual estas crianças estão condicionadas a crescer; e de uma forma um pouco mais subterrânea o filme parece apontar também para uma estrutura macro, das condicionantes sociais verticais, representadas ali pelas instituições políticas, educacionais e de segurança. (2021, p.101)

O autor também ressalta que já nas cenas iniciais do filme é destacada a violência em torno da população negra, seja entre os pares ou por parte da polícia. Em “Os Donos da Rua” acompanhamos o jovem Tre, que vai morar com o seu pai, Furious, após a mãe do garoto se dizer incapaz de “ensiná-lo a ser um homem”. Nessa breve sinopse já percebe-se mais uma vez a presença da paternidade para tratar sobre homens negros, Furious esteve ausente da infância do filho até a mãe se sentir incapaz de educá-lo e, ao receber o filho, Furious

enumera as três tarefas básicas de ser um pai, estritamente provedoras: pagar as contas, colocar comida na mesa e vestir Tre.

Santos cita como Singleton, diretor do filme, apresenta três formas de conquistas sociais da virilidade para o homem negro. Tre a todo momento busca a sua afirmação a partir da sexualidade, ele acredita que precisa perder a sua virgindade para se tornar homem e tenta convencer Brandi, quem ele conhece desde pequeno, a ter relações sexuais com ele. Ricky, um dos amigos do bairro, treina exaustivamente o futebol americano, não apenas para exercer o seu estado viril, mas também por acreditar ser a sua única forma de melhoria de vida financeira e de status social. E Doughboy, que se entrega à violência e é construído como se não tivesse qualquer objetivo de vida, passa o dia na varanda da sua casa, bebendo com os amigos (ganguê) e paquerando mulheres que passam na rua.

O autor também destaca a ausência de personagens brancos no filme, no entanto,

“[...] parece-nos que o policial negro em “Os Donos da Rua”, dotado de um poder normalmente conferido ao homem branco, o da regulação da ordem, sente-se portador de um “estatuto de cidadania” e deixa de se entender enquanto homem negro, ou passa a se considerar como um negro diferente dos outros, um quase branco. A truculência com que este mesmo personagem agirá numa outra cena à frente no filme, deixará mais evidente essa reprodução do ódio pela própria raça que o aproxima da condição de branco.” (p.109)

Essa afirmação de Santos a partir da apresentação deste policial negro dialoga com Fanon (2008) quando o autor antilhano discorre sobre a busca do homem negro ao status da branquitude através de uma afirmação (e autoafirmação) social, portando-se como é esperado de um homem branco e assumindo funções normalmente designados à essa classe, ainda que jamais possa ser um representante da branquitude.

Outro autor que discute sobre “Os Donos da Rua” é João Lucas Brandão (2019), em sua análise acerca do “novo cinema negro”, movimento de cineastas negros na década de 1990 nos Estados Unidos. Diferente de Henrique dos Santos, Brandão não se preocupa em fazer uma análise da representação das masculinidades negras, mas das obras em si. Ainda assim, ele conversa com Santos ao trazer os impactos da violência para a população negra e os subúrbios estadunidenses. O autor faz uma contextualização histórica e cronológica do filme e se debruça para além da diegese, traçando um perfil do autor do filme, John Singleton.



Figura 39: Imagem do filme “Donos da Rua” em que os personagens estão sentados confraternizando na varanda da casa de um deles.

Brandão se faz presente nesse estado da arte pelo breve tópico que ele dedica à *blaxploitation*. Como já mencionado, a *blaxploitation* foi um movimento da década de 1970 no qual autores negros traziam protagonistas negros e negras para a centralidade das tramas, abordando o cinema de gênero já consolidado no mercado *mainstream*. A *blaxploitation* não estava preocupada com a quebra de estereótipos, mas sim com a reversão de tais, dando um significado positivo para as representações de corpos negros, e é neste ponto que Brandão dá ênfase em seu texto.

Desta maneira, é sobre esse arquétipo [do negro viril, forte, perigoso e sexualmente ativo] de homem que o *blaxploitation* irá criar suas representações. Em uma leitura mais superficial poderíamos considerar até que essa é uma imagem positiva do africano-americano, pois lhe está conferindo certos status antes negados na sociedade norte-americana. Contudo, a problemática está no modo e nos grupos sociais que irão conferir o controle narrativo e imagético da vida sexual deste homem negro, essa que sempre foi muito interrogada e monitorada pelo *mainstream*. (2019, p. 131-132)

A hipersexualização do homem negro é um fator presente e constante nas obras da *blaxploitation*, assim como a objetificação da mulher negra. O autor cita como a construção dessas narrativas e das masculinidades dos seus personagens são construídas a partir do falocentrismo, e o que era para ser uma representação positiva, em certo ponto, acaba reforçando os estereótipos naturalizados para os corpos negros. Brandão usa como exemplo a cena inicial de “Shaft”, nela o personagem principal da trama anda pelas ruas do *Harlem* enquanto a música tema do filme é cantada.

Who's the black private dick / Quem é o negão gostoso particular  
That's a sex machine to all the chicks? / Que é uma máquina de sexo para todas as garotas?  
(Shaft!) / (Shaft!)  
You're damn right / Você estão certíssimas  
Who is the man that would risk his neck for his brother, man? / Quem é o cara que arriscaria seu pescoço por um amigo?  
(Shaft!) / (Shaft!)  
[...]  
You see this cat Shaft is a bad mother (Shut your mouth) / Você sabe que esse cara é um grande filho da  
(Cala a boca)  
But I'm talkin' about Shaft / Mas eu estou falando do Shaft  
(Then we can dig it) / (Então nós podemos continuar)  
He's a complicated man / Ele é um homem complicado  
But no one understands him but his woman / Ninguém o entende menos sua mulher<sup>67</sup>

A música tema que conquistou o Oscar de Melhor Canção original em 1972 já no início do filme dá o tom de como Shaft será apresentado e como é representada a noção da masculinidade negra dentro da *blaxploitation*. Brandão retoma o movimento cinematográfico negro para dialogar com os “Donos da rua” neste aspecto, enquanto o ser sexual e viril da década de 1970 é capaz de enfrentar os inimigos e ser inabalável diante da sociedade, em 1990, mesmo após perder a virgindade e se sentir viril, Tre se encontra impotente ao ter uma arma apontada para a sua cabeça por policiais. “Se em *Sweet Sweetback's* ou em *Shaft* o inimigo é o “sistema” e os heróis de lá conseguiam enfrentá-lo de frente, no *New Black Cinema* a polícia volta a ser uma instituição intimidadora” (Brandão, 2019, p. 134).

Mesmo com as suas problemáticas, a *blaxploitation* prestou um papel fundamental para que os profissionais negros pudessem ter controle das representações raciais nas grandes telas. Até aquele momento personagens negros eram representados de maneiras estereotipadas em *Hollywood*. Poucos atores negros conseguiam alcançar papéis de destaque em filmes, um dos poucos exemplos é o ator Sidney Portier, que protagonizou alguns dramas na década de 1960, porém tendo que adaptar sua atuação e sua postura para uma simulação de comportamento da masculinidade hegemônica, fazendo uma espécie de jogo de imitação das normas estéticas e comportamentais brancas (Dos Santos, 2017). Portier foi o primeiro ator negro a ganhar uma estatueta do Oscar, ele venceu na categoria de Melhor Ator em 1964 pelo filme “Uma Voz nas Sombras”<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> [THEME FROM SHAFT \(TRADUÇÃO\) - Isaac Hayes - LETRAS.MUS.BR](#)

<sup>68</sup> [Uma Voz nas Sombras \(1963\) - IMDb](#)



Figura 40: Imagem do ator Sidney Poitier contracenando no filme “Uma Voz nas Sombras”

Retomando ao trabalho de Henrique dos Santos (2021), o autor finaliza suas análises com o longa “Moonlight”, descrevendo a cena inicial do filme com a presença de um homem negro “cercado por símbolos de uma “virilidade do gueto” – o carro potente, tal qual visto em “Os Donos da Rua”” (p. 136). Esse homem, o Juan, não é o personagem principal da trama, o protagonista, Chiron, nos é apresentado ainda criança, correndo de alguns garotos, sem apresentar nenhum aspecto que exale a “virilidade do gueto”. Juan encontra Chiron em uma casa abandonada, se escondendo dos garotos que corriam atrás dele. Mais a frente no filme descobrimos que Chiron é criado pela mãe e não tem a presença do pai em sua infância. Juan, ao acolher o garoto, assume esse espectro paterno, mas aqui, diferente dos filmes anteriores, com aspectos afetivos mais preponderantes que os financeiros.

Os três protagonistas analisados por Santos possuem aspectos que destoam da virilidade naturalizada ao homem negro. Seja Stan na sua covardia e cansaço da vida; seja Trae com a sua falta de experiência sexual; ou Chiron, que aqui além de não ter aspectos físicos impostos às representações masculinas viris, é um personagem gay. “Moonlight” é dividido em três partes, na infância vemos o Chiron inocente, descobrindo os males da vida, sem saber o porquê de ser perseguido no colégio. Já na adolescência vemos um Chiron mais acuado, calejado do *bullying*, da mãe que se encontra cada vez mais entregue ao vício às drogas, e mais uma vez sem uma figura paterna após a morte de Juan.

É também na segunda parte do filme que Chiron explora a sua sexualidade, descobre os seus desejos por outros homens e tem a sua primeira experiência homoafetiva. Santos faz, acionando Bourdieu, um paralelo entre a virilidade e a violência.

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade. Na medida em que ele tem como sujeito, de fato, um coletivo – a linhagem ou a casa -, que está, por sua vez, submetido às exigências imanentes à ordem simbólica, o ponto de honra se mostra, na realidade, como um ideal, ou melhor, como um sistema de exigências que está destinado a se tornar, em mais de um caso inacessível. A virilidade, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é, acima de tudo, uma carga (Bourdieu, 2014, apud Santos, 2021, p. 155).

A mudança do posicionamento de Chiron frente ao universo masculino se dá após ele utilizar a violência para se vingar do seu praticante de *bullying*. Chiron quebra uma cadeira nas costas de Terrell em sala de aula e, por conta desse ato, o protagonista vai preso e o veremos novamente já na sua fase adulta, dessa vez travestido com as características da “virilidade do gueto”, como apresentada no início do filme pela caracterização de Juan. “O que *Black* [Chiron] faz, a partir das transformações geradas ao longo da sua vida, não é muito distante de um travestimento, do que faz um “clone”, por exemplo, excetuando o fato de que estes se utilizam da virilidade “impersonada” para atrair outros homens” (Santos, 2021, p. 160). Chiron acaba se entregando à masculinidade esperada de alguém como ele - localizado racialmente e socialmente onde o personagem está. Foi nesse travestimento que ele encontrou um escape de sobrevivência.

“Moonlight” também é analisado por Lucas Porfírio (2021). O autor afirma que o filme “é um dos exemplos em que a representação trabalha de forma a criticar os padrões nocivos de masculinidade. O protagonista Chiron, desde a sua infância, é repreendido pelos seus comportamentos considerados “inadequados”. O tempo todo é cobrado dele uma postura de “homem”” (p. 77). O autor ressalta que ao trazer a imagem do traficante (Juan) para o filme, “Moonlight” coloca na tela um personagem que já vimos em diversas produções, e que realmente existe na vivência negra. Porém, a construção desse personagem ao tratar Chiron com afeto e preocupação desconstrói o homem negro como essencialmente violento.

Em certo diálogo Juan conversa com Chiron contando a ele que existem pessoas negras em todos os lugares do mundo, muito além daquelas que ele vê no cotidiano. Nesse diálogo Juan apresenta para o garoto a possibilidade de ser o que ele quiser, além daquelas imagens que ele tem estabelecidas como padrões sociais.

Porfírio também trata da questão da sexualidade no seu texto para tratar de como a masculinidade hegemônica exige uma heterossexualidade masculina.

A sexualidade está diretamente ligada às questões de masculinidades. Quando pensamos masculinidades de homens negros, existe uma construção de que esses são automaticamente heterossexuais, de masculinidades que reproduzem uma heterossexualidade. Assim, ao ser identificado como homossexual, o personagem de Chiron deixa de corresponder a essa construção de masculinidade. Na relação do protagonista com Terrell, ele se torna uma masculinidade subalterna a outra masculinidade já subalternizada. (Porfírio, 2021, p. 129)

O autor também aborda um momento da infância de Chiron em que o garoto entra no banheiro e vê os outros meninos comparando os seus pênis. Um dos garotos pergunta quem convidou o Chiron para aquele momento, nos mostrando um pacto masculino que desde a infância excluem de “rituais masculinos” aqueles que não apresentam símbolos da masculinidade hegemônica.



Figura 41: Imagem do filme “Moonlight”, demonstrando uma cena afetuosa entre Juan e Chiron

Daniel Dos Santos (2017) resgata o filme “Os Donos da Rua” para exemplificar como o contexto histórico de perseguição policial, violência e a sobrevivência das populações pobres e negras marginalizadas foi bastante abordado em produções das décadas de 1980 e 1990. O autor também discute sobre o papel da mídia na perpetuação da imagem estigmatizada do homem negro.

As plataformas midiáticas são as principais responsáveis pelo desenvolvimento do regime de representações sobre os homens negros, nas quais imagens sobre as masculinidades negras são manipuladas, modificadas e projetadas por via dos estereótipos e mitos raciais. Há uma prática frequente de hiperbolização dos estilos de masculinidade presentes nos guetos e subúrbios estadunidenses, além de uma hiper incitação do terror e do medo coletivo em relação às mesmas. O jornalismo, a

televisão e o cinema transformaram a violência racial, principalmente os conflitos entre gangues, a brutalidade policial e sua contenção em um voyeurismo excitante através da espetacularização do caos social vivenciado pelas populações negras dos guetos estadunidenses. O imaginário da elite e da classe média branca compunha uma territorialidade invadida e ocupada por novas imagens estereotípicas fantasiosas sobre o crime e o tráfico de drogas, que estão imbricadas aos tipos de masculinidades negras. (p. 31-32)

Esses tipos de masculinidades negras que o autor cita são as referentes ao *Gangsta*, uma figura que ficou popular dentro do cenário do rap, iniciando nos guetos dos Estados Unidos e sendo apropriado em outros países com o desenvolvimento do ritmo musical, como podemos notar, por exemplo, em alguns *rappers* brasileiros que falam sobre as vivências nas favelas e periferias, com temas sobre violência e sobrevivência. Dos Santos também discute que a figura do gangsta interage a todo tempo com a morte, relacionado com um passado assombrado pelo terror colonial.

Desafiar a morte faz parte de uma tradição masculina negra, pois o medo da morte é o que induz o homem negro a se perder nos caminhos que conduzem ao reino da liberdade. O homem negro escravizado a todo momento dialoga e negocia com os deuses da morte, pois é íntimo deles. As instigantes provocações de Achille Mbembe (2017) sobre a morte conferem um status digno para as masculinidades negras: o status de sobrevivente. O status de sobrevivente permite o homem negro descer e transitar nos mais profundos infernos da escravidão e da atormentada condição pós-colonial a qual estão submetidos. As cicatrizes que cobrem seu corpo mutilado pelos instrumentos de trabalho e de tortura ou pela brutalidade policial são marcas de processos traumáticos de emasculação compulsória provocadas pelo terror colonial, que ofereceram às masculinidades negras uma notável singularidade. (Dos Santos, 2017, p. 40)

As masculinidades *gangsta*, como denomina o autor, têm dimensões nocivas e tóxicas, porém, ao agenciar a noção da sua própria morte, ela desautomatiza as engrenagens da necropolítica do Estado. Apesar dessa desautomatização ser possível, Mbembe ressalta que o “necropoder apaga as fronteiras e os limites entre as práticas de resistência e suicídio, sacrifício e redenção, martírio e liberdade, fato que, ainda mais, complexifica a ambivalência das masculinidades gangsta” (Dos Santos, 2017, p. 41). O autor também afirma que existe um apagamento de figuras negras positivas em representações históricas, como por exemplo, não ser comum ver reis africanos nos livros didáticos de história. O processo de colonização europeu não se deu apenas no campo geográfico, mas também no imaginário social, que nos condiciona a acionar símbolos e códigos hegemônicos de masculinidades, que em sua maioria são brancos.

A imagem do homem negro no imaginário social está ligado ao trabalho braçal, ele se tornou o símbolo da essência natural, orgânica e bruta da natureza da masculinidade. Dialogando com hooks e Fanon, Dos Santos disserta que a fusão das concepções de homem e natureza foi essencial para os princípios dos projetos de colonização e dominação modernos.

O homem negro segundo a consciência coletiva racista está intimamente ligado ao trabalho compulsório braçal, no qual seu corpo é explorado exaustivamente em sua materialidade, força e potência física. Como afirma o psiquiatra Frantz Fanon (2008), evocar o homem negro através do discurso é evocar seu caráter biológico. O homem negro é antes de tudo seu corpo, que sofre um processo simbólico de separação abrupta de sua psique. (2017, p. 45)

Um fator que corrobora com essa separação do corpo e da psique do homem negro, e reforça os projetos coloniais modernos, é o regime de representação racial que evidencia a estereotipagem do negro, como já discorremos no tópico anterior. As masculinidades *gangsta* utilizam da estereotipagem do homem negro violento e agressivo para transgresser do regime de representação e dar um novo significado para essas características. Dos Santos traz os principais aspectos e elementos que compõem o sistema simbólico de representação das masculinidades *gangsta* que foram caracterizados no processo de investigação do autor, tendo foco na análise dos videoclipes dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent, realizados nos anos de 2015 e 2016.

O primeiro aspecto que o autor aborda são os “espaços e territórios de masculinização *gangsta*”, específicos para rituais sociais masculinos, sejam de iniciação, manutenção ou exibição das masculinidades, lugares de preservação das práticas de masculinização presentes em diversas sociedades.

O segundo aspecto são os “tipos de masculinidades negras *gangsta*”, que se portam como arquétipos no qual o sujeito vai performar aquela masculinidade:

a) *O gangster e o gangsta*, uma terminologia utilizada para determinar um sujeito de caráter criminoso, originário da máfia, originário de configurações europeias, o *gangster* foi apropriado pela masculinidade negra, adicionando elementos da sua cultura, transformando no *gangsta rap*;

b) *O pimp e o playa*, mais uma vez nomenclaturas originárias da criminalidade, o *pimp* são homens que exploram mulheres através da prática da prostituição nos Estados Unidos, poderiam ser lidos como os cafetões no Brasil. O *playa* é o homem sedutor, conquistador e irresistível, uma versão romantizada do *pimp*;

c) *O hipersexual*, apropriando-se da fantasia racista estadunidense, se aproxima do que foi feito na *blaxploitation*. Aqui o homem negro se coloca em um lugar de alto teor erótico e sexual, simbolizado com nudez, erotização e fetichização masculina;

d) *O boss/businessman*, o que o autor considera mais positivo - ou menos negativo -, representa o homem negro como um empresário milionário e bem sucedido, tendo o dinheiro como central.

Por vezes esses “tipos de masculinidades negras gangsta” são adotados por homens negros que não tem relação com a criminalidade, mas adotam essa persona. bell hooks (2022) afirma que “muitos jovens negros adam por aí assumindo uma personalidade gangsta mesmo que nunca tenham cometido nem pretendam cometer atos violentos” (p. 120). Homens negros assumem para si esse modelo de masculinidade naturalizado pela sociedade para se sentir aceito e, assim, obter algum tipo respeito e valor social.



Figura 42: Imagem dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent juntos em um cantando em um show.

Dos Santos também traz a noção de *black sidekick*, um estereótipo associado ao “homem negro que aproxima-se da masculinidade branca, mas não pode tocá-la, assumindo um discurso e uma postura social de sublimação da raça compactuado com o *American Way of Life*” (2017, p. 117). Para exemplificar, o autor exemplifica com os personagens Tio Phil e Carlton no seriado “Um Maluco no Pedaco”<sup>69</sup>, ambos homens negros respeitados, sofisticados e ambiciosos em suas carreiras, integrantes de uma família negra situada na alta sociedade branca de Bel-Air. Phil e Carlton seguem a cartilha de civilidade e valores de uma masculinidade branca, e são a todo momento ridicularizados por Will, também membro dessa

<sup>69</sup> [Um Maluco no Pedaco \(Série de TV 1990–1996\) - IMDb](#)

família negra, por simularem essa branquitude e se afastarem de aspectos tidos como de negritude. O *black sidekick* ficou presente nas produções audiovisuais dos Estados Unidos pós-direitos civis com o intuito de “dissimular um processo de integração e inclusão da população negra, expressando uma superação ilusória do racismo que ainda pulsava na vida social” (Dos Santos, 2017, p. 117), ao mesmo tempo em que representa a imagem do homem negro simpático, bem sociável e “não ameaçador” para as pessoas brancas.

Retomando a figura do homem negro no rap, Milton Ribeiro (2020) se utiliza do *rapper* Emicida, mais precisamente da canção “Eminência parda”, para fazer uma reflexão sobre masculinidades negras na sociedade brasileira. O autor discute que o homem negro há muito tempo é apresentado como o “Outro” a ser combatido, em âmbito político, intelectual e midiático. Não diferente da vivência estadunidense, Ribeiro ressalta que três imagens se destacam na canção que está sendo analisada: sobrevivência à morte, o sucesso conquistado e o medo da polícia.

O autor dialoga com Lélia Gonzalez para trazer a noção do negro-lugar, um espaço de narração e enumeração da experiência do homem negro brasileiro. O negro-lugar nem sempre traz aspectos positivo, ele é o lugar da solidão, da crítica, da reação ao racismo.

É nessa frase [Eu decido se 'cês vão lidar com King ou se vão lidar com Kong] que opera o marcador do negro-lugar com seus polos inconciliáveis na visão branca: o “King”, que é o negro visto pelo branco, é aquele que condiz com as expectativas brancas para a negritude, e o “Kong”, que é o negro visto por si mesmo como projeto negativo da experiência com a branquitude, ou como a “tela de projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo” (KILOMBA, 2019, p. 37) – é o negro raivoso, indomável e quebrador do acordo com a branquitude. (Ribeiro, 2020, p.126)

Os versos irônicos do Emicida traz as dimensões do homem negro, dialogando com Martin Luther King, que lutou pelos direitos civis da população negra utilizando discursos pacifistas e de união, contrapondo com Kong, referenciando o gigante gorila King Kong e acionando o estereótipo do negro raivoso e violento, mas que lutará contra o racismo de forma ríspida. O autor afirma que o rap é uma forma que homens negros encontram de bater de frente contra o controle de imagem que fixam estereótipos em corpos negros.

Esses controles de imagem que articulam a diferença atravessaram as gerações e se conformam em um devir sobre as nossas experiências racializadas: encapsulado a possibilidade de contra-reação, uma vez que o racismo é uma reação às nossas existências como potência. Essa contra-reação encontra-se em curso e está mostrando que a identificação com a negritude é a chave para a emancipação da

população negra, que teve sua imagem controlada pela branquidade. (Ribeiro, 2020, p.128)

Com base em Ribeiro (2020), observamos que as masculinidades negras tiveram imagens negativas retroalimentadas nas mídias em diversos aspectos, especificamente sobre o cenário midiático brasileiro, observamos as figuras do:

a) *o pivete*, que está ligada ao homem negro ainda criança, mas já lido como uma potencial ameaça para a sociedade e é construído com uma imagem marginalizada;

b) *o cafuçu*, ligado à juventude, compreende ao negro com corpo atlético e hipersexual;

c) *o Mussum*, que explora a fase adulta, do homem negro que faz o uso abusivo do álcool e outras drogas, normalmente utilizado como ponto cômico das narrativas em que aparece - o nome Mussum é referência ao personagem negro que faz parte do imaginário brasileiro e foi integrante do show humorístico “Os Trapalhões”<sup>70</sup>;

d) *o pai João*, similar ao estereótipo do *Pai Tomás* que Hall (2016) apresenta, e faz referência ao negro bondoso, apaziguador e “domesticado”;

e) *a bicha preta*, segundo o autor, a mais complexa, pois além de tratar de raça, também articula o marcador da sexualidade. *A bicha preta* rompe com o lugar viril de masculinidade negra e acessa uma transgressão sexual, exaltando uma feminilidade do corpo negro, porém de forma pejorativa, servindo como um acesso cômico nas narrativas.

Voltando nosso olhar para a representação de super-heróis, visitamos o estudo realizado por Daniel Dos Santos (2017). São escassos os trabalhos que se debruçaram na masculinidade negra em produções heróicas, e é nesse ponto em que a presente pesquisa irá contribuir para a construção desse debate. O único herói negro como objeto de estudo identificado ao longo da busca pelo estado da arte foi o Luke Cage, mais precisamente ao tratar da série homônima do herói<sup>71</sup>. Além de Dos Santos (2017) que passa rapidamente pela série em seu trabalho, Danielle Miranda (2019) dedica sua pesquisa à análise do referido herói.

Um vídeo que circulou em 2016 nas timelines do Facebook de um homem negro em um metrô nos Estados Unidos falando em voz alta para todos o quanto estava feliz por assistir à série do herói negro Luke Cage (2016) – desenvolvida pela plataforma de streaming Netflix – após se identificar com seu personagem, melhorando sua autoestima enquanto homem negro, é um exemplo simples mas bastante

<sup>70</sup> [Os Trapalhões \(Série de TV 1995–\) - IMDb](#)

<sup>71</sup> [Luke Cage \(Série de TV 2016–2018\) - IMDb](#)

significativo de como os efeitos que o regime iconográfico de representação impacta as subjetividades dos homens negros. (Dos Santos, 2017, p. 66)

O exemplo que Dos Santos traz nos mostra como a representação de personagens negros tem impacto imediato e positivo na população negra, não servindo apenas como entretenimento, mas também alavancando a autoestima de homens negros. Para falar de performance de masculinidade negra na série, o autor recorre ao personagem vilão da primeira temporada, Cottonmouth, que lembra da sua infância dramática por ter sido oprimido pela sua avó, Mama Mabel. Mama Mabel era a chefe do universo da cafetinagem na série e, por conta disso, ela reprimia seus aspectos femininos e emulava uma masculinidade e virilidade como estratégia de sobrevivência naquele cenário. Cottonmouth aprende a "ser homem" com os ensinamentos da avó, ele não só precisa também impor a virilidade masculina esperada de um homem negro no mundo do crime, como também reprime sua sensibilidade artística, como seu talento musical, por exemplo. Nesse cenário, tanto para Mama Mabel, como para Cottonmouth, a construção da masculinidade se torna uma espécie de blindagem contra os processos de marginalização e de sobrevivência em seu próprio meio.

Ao tratar de fato do herói, Luke Cage, Miranda (2019) destaca que o personagem possui uma relação próxima com a vivência de jovens negros do subúrbio americano. A autora diz que "Luke Cage possui temáticas que auxiliam a compor um herói que não combate monstros, mas que luta pela quebra do status quo vigente no Harlem: contra gangues, políticos corruptos, contra a violência policial que atinge os jovens negros da periferia" (p. 135). Cage inicialmente não é destacado como herói, mas sim como um vigilante que faz justiça com as próprias mãos, ele está no meio do caminho entre o embate das forças, ou seja, ele luta contra os criminosos para melhorar a vida da população do Harlem, mas ao mesmo tempo é perseguido pela polícia por ser um homem negro encapuzado que faz atividades ilícitas nas ruas.

Luke Cage, em sua série, quebra estereótipos recorrentes em representações de homens negros, inclusive nas histórias iniciais dos quadrinhos do herói. O corpo de Cage aqui não está a serviço de uma sexualização, o herói não se despe, nem utiliza camisas abertas. Os momentos em que Luke se relaciona com mulheres na série seguem uma carga construtiva para a narrativa e não utiliza um teor de fetichização em cima do seu corpo. Além disso, o seu corpo musculoso e considerado viril rompe quando se espera a figura do negro brutal e nos deparamos com um personagem que, quando não está combatendo o crime, não recorre à violência para a resolução dos seus problemas (Miranda, 2019).

Existem diversos tipos de masculinidades negras e cada produção midiática terá um intuito de trazer a sua representação para o produto final. É nesse sentido que queremos investigar como essa masculinidade se dá nos super-heróis negros estadunidenses que não só ganham super produções, como levam milhões de pessoas de todo o mundo para as salas de cinema e transmitem a sua visão de homem negro para as diversas culturas e vivências.

### II.3. PERCURSO METODOLÓGICO

Neste tópico pretendemos discorrer sobre o caminho metodológico percorrido no trabalho. Pontuamos que, num primeiro momento, nos interessa mais entender a representação negra das obras em questão enquanto fenômeno, não nos debruçando nas condições de produção. O primeiro passo para o movimento empírico será selecionar cenas que demonstram relevância a partir da construção dos protagonistas masculinos nas obras cinematográficas *Pantera Negra* (2018), *Homem-Aranha no aranhaverso* (2018), *Adão Negro* (2022) e *Homem-Aranha através do aranhaverso* (2023) e, a partir delas, desenvolveremos a análise.

Após a seleção do *corpus*, propomos uma análise que vise codificar os personagens em diferentes eixos categóricos, com base nos autores e autoras anteriormente teorizados. O primeiro eixo concerne ao uso de estereótipos, a partir do que Hall (2016) propõe relacionando com os estudos de Donald Bogle, assim como Dos Santos (2017) e Ribeiro (2020). Levaremos em consideração a presença de características relacionadas aos estereótipos que tratam de personagens masculinos, sendo eles:

a) *Pai Tomás*: o bom negro, aquele que mesmo perseguido, escravizado e torturado, mantém a fé e nunca se volta contra o homem branco.

b) *O malandro*: o homem negro criador de histórias mirabolantes, aquele que sempre faz do jeito mais fácil, o preguiçoso, o que fala a língua colonizadora de forma “errada”.

c) *O Mandingo*: o homem negro animalizado, instintivo, resolve tudo nos termos da violência, geralmente com um porte físico musculoso, que pode resultar também em uma hipersexualização;

d) *Jim Crow*: o homem negro maltrapilho e interpretado como idiota ou estúpido.

e) *O Negro Mágico*: o homem negro mítico, normalmente um personagem de apoio que serve como um conselheiro, um incentivador para que o branco possa vencer seus desafios, as vezes se utiliza de poderes paranormais/mágicos.

f) *Black Sidekick*: o homem negro que aproxima-se da masculinidade branca, mas não pode tocá-la, assumindo um discurso e uma postura social relacionado à branquitude.

g) *O gangsta rap*: o homem negro imerso no mundo do crime, trazendo signos da máfia, mas com a estética e elementos da cultura negra, como o rap.

h) *O Mussum*: o homem negro que faz o uso abusivo do álcool e outras drogas, normalmente utilizado como ponto cômico das narrativas.

i) A bicha preta: o homem negro que rompe com o lugar viril de masculinidade hegemônica e acessa uma transgressão sexual, exaltando uma feminilidade do corpo negro, porém de forma pejorativa, servindo como um acesso cômico nas narrativas.

j) *O cafunço*: o homem negro jovem, de corpo atlético e hipersexual;

Entendemos também que os personagens podem transitar entre os estereótipos, apresentar outras formas estereotipadas que não se encaixem nesses modelos, mas que também sejam limitadores e até apresentá-los de maneira mais branda que descrita pelos teóricos. Nossa codificação será, então, um movimento vivo e móvel com base no *corpus* de análise, mas que parte deste lugar.

O segundo eixo categórico diz respeito ao uso das estratégias de contestação aos estereótipos, também apresentadas por Hall (2016) e detalhados no tópico anterior. As três formas de contestação podem possuir pontos de contato, entendendo que assim como os estereótipos, os personagens e obras também podem transitar entre as estratégias de contestação.

Ainda no eixo de contestação, propomos um olhar interseccional que não tencione apenas as relações raciais, mas também as de gênero. Sobre os aspectos que moldam a masculinidade negra alicerçados na agressividade e que constituem a forma do homem estar no mundo como “homens”, exercendo a masculinidade hegemônica, torna-se crucial desestabilizar posições situacionais de gênero como referentes fixos e opostos (Conrado; Ribeiro, 2017). Assim, fundamentados nas ideias de hooks (2022), um caminho de resistência à representação essencialista da masculinidade negra que historicamente fixa de forma estereotipada sua imagem é a sua compreensão a partir dos estudos feministas negros. O reconhecimento de multiposicionalidades da masculinidade negra só pode ser pensada por meio de um tensionamento com base no marcador de gênero. O rompimento de concepção unitária da experiência masculina, especialmente da performatizada por homens negros, nos viabiliza explorar diversas possibilidades de experiências masculinas, uma vez que a

subjetividade masculina é afetada por uma série de variáveis e identidades transversais (Conrado; Ribeiro, 2017).

Nossa proposta metodológica não possui, assim, bases fixas pré-analíticas, mas se mostram suficientes como alicerce analítico de um *corpus* que, ainda que não totalizante, se mostra representativo do fenômeno estudado. Entendemos que a discussão dos resultados deve considerar as relações que se estabelecerão entre estereótipo e contestação, assim como a conexão com possíveis silêncios e ruídos relacionados ao marcador racial, de forma interseccional. Como norte, retomamos os questionamentos que conduzem a presente pesquisa: “os super-heróis são negros porque eles precisam ser negros?”; “Em que medida e com qual forma o marcador racial é relevante para a construção do protagonista?”; “A identidade heroica se constitui a partir da raça?”; “Essa constituição se baseia em reforço de estereótipos ou formas de resistência?”; “Como se constituem os silêncios e ruídos sobre negritude e discussões raciais?”.

### III

*Me jogue no oceano com meus ancestrais que pularam dos navios. Porque eles sabiam que a morte era melhor do que a escravidão.*<sup>72</sup>

#### III.1. PANTERA NEGRA

Sinopse:

O filme "Pantera Negra" da Marvel Studios segue T'Challa, que, após a morte de seu pai, o Rei de Wakanda, retorna à casa para a nação africana isolada e tecnologicamente avançada para suceder ao trono e assumir seu lugar de direito como rei. Mas quando um antigo inimigo poderoso reaparece, a determinação de T'Challa como rei — e Pantera Negra — é testada quando ele é arrastado para um conflito formidável que coloca o destino de Wakanda e do mundo inteiro em risco. Enfrentando traição e perigo, o jovem rei deve reunir seus aliados e liberar todo o poder da Pantera Negra para derrotar seus inimigos e garantir a segurança de seu povo e seu modo de vida.<sup>73</sup>

Ficha Técnica:

Roteiro: Ryan Coogler, Joe Robert Cole

Direção: Ryan Coogler

País de origem: Estados Unidos

Duração: 134 min

Lançamento: 16 de fevereiro de 2018

Produtora: Marvel Studios

Pantera Negra é um personagem do país africano fictício de Wakanda, ele teve sua primeira aparição nas páginas da *Marvel Comics* em 1966 na revista *The Fantastic Four* nº 52, com autoria do escritor e editor Stan Lee e pelo escritor e ilustrador Jack Kirby. O personagem é o primeiro super-herói negro protagonista das histórias em quadrinhos entre a *Marvel* e *DC*. O manto do Pantera Negra é assumido por T'Challa, que se torna o super-herói, assim como rei de Wakanda, após a morte do seu pai, T'Chaka. O uniforme do Pantera é um

---

<sup>72</sup> Fala do personagem Killmonger no filme "Pantera Negra".

<sup>73</sup> [Black Panther \(Movie, 2018\) | Official Trailer, Cast, Plot, Release Date, Characters \(marvel.com\)](#)

símbolo oficial (chefe de estado) de Wakanda, e é usado mesmo durante missões diplomáticas. Após a sua criação, o Pantera Negra passou um tempo sem aparecer nas páginas da *Marvel*. Durante a década de 1970, porém, após seu retorno, ele se manteve com títulos constantes, além de aparições em várias equipes da editora, como O Quarteto Fantástico e Os Vingadores.

Tendo todo um background baseado na mística africana, e por ser o primeiro super-herói protagonista negro, o Pantera Negra traz uma grande carga representacional em sua imagem, o que fez com que o filme de 2018 ganhasse uma repercussão enorme entre o público negro. A matéria do site Exame (2018) apresenta dados sobre a bilheteria do filme que arrecadou 242 milhões de dólares em vendas de bilheteria nos EUA, porém a maior parte desse público é oriunda do público afro-americano. A própria matéria afirma que “uma pesquisa da YouGov.com, por exemplo, concluiu que cerca de três quartos dos entrevistados negros pretendiam ver o filme, em comparação com menos da metade dos brancos”, nos mostrando que há uma carência do público negro em se ver representado nas telas dos cinemas, porém que o público branco não está tão inclinado a assistir essas histórias.

A primeira vista, ao observar o universo do Pantera Negra, podemos ter a pré-concepção de que o herói seja um caso de personagem que rompe com os paradigmas dos estereótipos e comuns representações do homem negro em holywood, já que, trata-se de um personagem que vive em África, em um país que é super desenvolvido e que nunca foi colonizado pelas investidas europeias no continente africano. Para compor a análise desse filme a fim de investigar em que medida identificamos o rompimento ou não de estereótipos no universo do Pantera Negra, assim como reconhecer os aspectos da masculinidade do herói, com base em critérios metodológicos, propomos dividir nosso percurso em dois: um direciona nossa mirada especificamente para o protagonista, T’challa, e o outro amplia o olhar para o entorno do personagem e os aspectos que compõem o universo do longa.

### ***III.1.a. O herói***

O filme inicia com um pai contando a história da origem de Wakanda para o seu filho. As vozes aparecem em off, enquanto vemos as imagens das histórias contadas, o filme não revela, mas deixa dúvida se ali era ou não uma conversa de T’challa e seu pai durante a infância do herói. O protagonista aparece pela primeira vez em cena aos 7 minutos, enquanto assiste um noticiário que fala sobre a morte do seu pai (para efeito de contextualização, os

dois personagens foram apresentados no filme “Capitão América: Guerra Civil”<sup>74</sup>, no qual acontece a fatídica morte de T’chaka, pai do herói e rei de Wakanda, durante um atentado).

Nessa sequência é revelado que T’challa está em uma nave com Okoye, general das Dora Milaje, uma unidade de mulheres guerreiras de Wakanda. Os dois partem em uma missão de resgate à Nakia, no diálogo entre eles fica subentendido que a personagem a ser resgatada é o interesse amoroso do herói.

Okoye: - Quando vê-la não congele.

T’Challa: - Eu nunca congelo

Apesar da interpretação dos personagens levarem o diálogo para um lugar de comicidade, a resposta de T’challa nos leva ao lugar de endurecimento do homem. Com bases patriarcais, ele precisa se demonstrar sempre viril, não deixando transparecer suas fraquezas e sentimentos. Porém, o protagonista quebra com essa lógica ao “congelar” quando vê Nakia durante a missão, T’challa demonstra ser um homem negro que foge da virilidade patriarcal e deixa seus sentimentos transparecer, mesmo que por alguns momentos. Esse rompimento com a virilidade patriarcal proposto no filme se quebra aos 14 minutos, quando T’challa volta para Wakanda e seu “congelamento” é motivo de sátira para a sua irmã, Shuri.

Mesmo que a reação de T’challa diante do seu interesse amoroso tenha sido construída para ser um aspecto cômico na trama, podemos perceber o que se espera de um homem negro nessa situação: um ser que consiga manter a “pose de durão”, que tenha sempre o controle da situação e que não transpareça suas fraquezas diante de momentos de grande emoção.

Aos 19 minutos inicia a cerimônia de coroação de T’challa como rei de Wakanda, essa sequência traz diversas nuances dentro do universo do filme. A primeira é que, mesmo Wakanda sendo uma nação altamente tecnológica, ela não abriu mão dos seus rituais e da conexão com a natureza. A cerimônia acontece à beira de uma cachoeira, com os diversos povos de Wakanda concentrados em cavernas e pedras para assisti-la. Nesse ponto podemos retomar Stuart Hall (2016) quando o autor discute que para os povos brancos a sua ascensão cultural está em subjugar e superar a natureza, enquanto que, para os povos negros, cultura e natureza estão intrinsecos, estar em contato com a natureza faz parte do ser negro, principalmente remetendo às comunidades tradicionais. Essa é uma discussão fundamental e de grande complexidade para se pensar o rompimento ou manutenção de estereótipos

---

<sup>74</sup> [Capitão América: Guerra Civil \(2016\) - IMDb](#)

relacionados à representação da negritude. “Pantera Negra” é um filme construído a partir de uma perspectiva ocidental, que pode ser capaz de reduzir o ritual africano à beira da cachoeira, incluindo toda a sua arte cênica, ao primitivismo devido a sua construção do imaginário do que é civilizado. Assim, o dualismo que se apresenta entre a manutenção dos rituais e o desenvolvimento tecnológico pode ser lido como uma tentativa de quebra de estereótipos, ainda que o imaginário social esteja fortemente construído de modo a descredibilizar o que não se conhece como “civilizado” (um termo que por si só é problemático), estigmatizando sua representação.

O filme conduz bem essa linha tênue entre a representação ritualística daquela cerimônia sem cair em uma selvageria cênica da luta. Porém é importante ressaltar como essa passagem do longa deve ser feita de forma cuidadosa para não reforçar o discurso que é perpetuado há séculos. Hall discute que durante muito tempo os negros, principalmente africanos, “simbolizavam o ‘primitivo’ em contraste ao ‘civilizado’” (2016, p. 162), o autor resalta que esse discurso foi reforçado por importantes pensadores modernos, como o filósofo Hegel, que “declarou que a África ‘não faz parte da história do mundo [...] não tem movimento ou desenvolvimento para expor’” (Hall, 2016, p. 162). É de suma importância que, ao representar nações africanas, sejam reais ou fictícias, especialmente a partir de um olhar ocidental, haja a problematização da estereotipagem da “selvageria” que foi atrelada a esses povos no pensamento ocidental.

Um outro ponto que essa sequência da cerimônia diferencia Wakanda de histórias dos povos brancos é que em reinos europeus o príncipe se tornava rei por direito, precisando apenas ser herdeiro para conquistar a coroa. Em “Pantera Negra”, além de ser herdeiro, o príncipe também prova seu merecimento para conquistar a coroa. Qualquer pessoa de Wakanda pode desafiar o príncipe para um duelo e o vitorioso será o novo rei do país. Esse desafio ritualístico traz uma justiça para o processo, já que qualquer pessoa nascida em Wakanda pode conquistar a coroa por mérito.

Porém, ao apresentar este duelo pela coroa em um desafio físico, um confronto de luta entre o desafiante e desafiado, a narrativa também leva Wakanda para um lugar “primitivo” que é posto para nações africanas, dando a sensação de que tais povos não “evoluíram” e continuam “selvagens”. Novamente estamos diante da complexidade de se entender civilidade. Nesse ponto a própria Wakanda se contrapõe entre a evolução tecnológica, e a permanência dos ritos, como consequência, a permanência do “primitivismo corporal”.

Ainda na cerimônia ritualística, T'challa é desafiado por M'Baku, líder dos Jabari, um povo wakandiense que vive mais distante da aparente capital. A luta acontece com os dois quase totalmente despidos, porém, o filme tem a atenção de não sexualizar nem fetichizar esses corpos negros que retomam ao primitivismo enquanto lutam de forma selvagem pelo trono. Ao posicionar a disputa pelo trono em um lugar de embate físico, em alguma medida, estigmatiza o homem negro como um ser que resolve suas questões de forma braçal, distanciando-o do diálogo. Essa percepção é reforçada por hooks (2022) quando afirma que “mais do que qualquer outro grupo de homens [...], os negros são percebidos como sujeitos desprovidos de habilidades intelectuais” (p. 89).



Figura 43: Imagem do ritual de duelo do novo rei de Wakanda.

É importante também lembrar que apesar de ser uma nação fictícia africana, Wakanda é uma criação estadunidense, assim como o filme “Pantera Negra”. Nesse ponto retomamos Tota (2000), que discorre sobre a história da ideologia estadunidense dentro do cinema hollywoodiano, ou seja, mantendo o status dos EUA como potência diante de outros povos e nações. Pretendemos discorrer como “Pantera Negra” representa essa ideologia de forma mais incisiva no tópico seguinte, mas ressaltamos esse ponto aqui para deixar explícito que a nação africana de Wakanda é construída a partir de um olhar ocidental.

Ao minuto 28 somos apresentados a um novo ritual. Com a vitória de T'challa em relação a M'Baku, o protagonista irá para o plano ancestral, para se reconectar com os seus antecessores. O ritual consiste em T'challa deitar em um espaço de areia vermelha, beber o suco da Erva Coração (flor que o dá os poderes de Pantera Negra) e ser enterrado pela areia, esse processo nos remete novamente à conexão com a natureza e que, apesar de toda a tecnologia em Wakanda, o ancestral está ligado com a terra. O rito leva primeiramente

T'challa para o acidente que matou o seu pai, e logo para o plano ancestral, no qual o protagonista se encontra com seu progenitor. Ali, T'challa se sente seguro para demonstrar suas fraquezas, para tirar a máscara da virilidade e se mostrar vulnerável, porém, quando diz ao seu pai que não está pronto para seguir sem a figura paterna, ele recebe como resposta “um homem que não preparou seu filho para a própria morte, e falhou como pai”.

Apesar da troca de afetos entre pai e filho, esse diálogo revela a performance da masculinidade em duas instâncias. Por T'chaka é revelado o medo de ter falhado enquanto pai, como consequência, também ter falhado enquanto homem que não conseguiu transmitir para o seu filho “como ser um homem”, ou seja, como performar uma masculinidade patriarcal. Enquanto que T'challa encontra o choque que nem diante da morte de seu pai ele tem o direito de se mostrar vulnerável.

Nesse momento do filme podemos nos voltar a hooks (2019), quando a autora trata sobre a paternidade negra. hooks afirma que crianças negras sentem necessidade de serem amadas por uma figura paterna e que colocam nessa figura uma expectativa do exemplo e admiração. T'challa cresceu com essa visão do pai, um modelo para o herói, quando a imagem de pai perfeito foi quebrada para T'challa, também foi quebrada essa visão romantizada da paternidade. “Pantera Negra” não traz um exemplo de paternidade ausente, muito pelo contrário, ele mostra que T'chaka foi um pai presente e afetuoso, porém o personagem também tem seus defeitos e segredos, como todo ser.

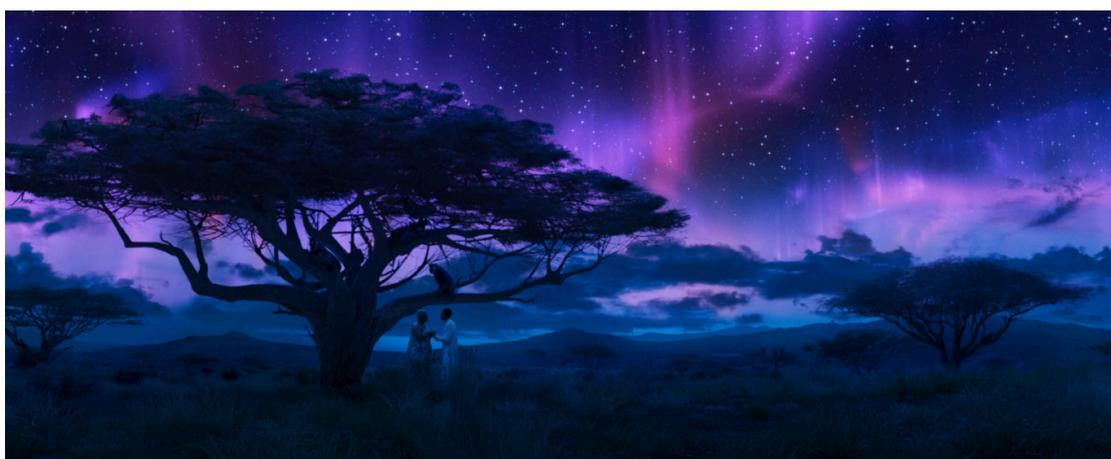


Figura 44: T'challa e T'chaka no plano ancestral.

Aos 34 minutos T'challa conversa com Nakia, nessa conversa é revelado o motivo do casal não estar junto: T'challa quer Nakia ao lado dele como sua rainha, presente em

Wakanda, enquanto ela quer continuar com suas missões fora do país, ajudando outros povos que não são tão abastados de recursos como Wakanda. Nesse momento também é revelado um embate ideológico entre os dois. T'challa quer preservar a política de Wakanda de se esconder do mundo, não revelando suas riquezas e tecnologias, principalmente por conta do vibranium, em contraponto, Nakia tem o desejo que Wakanda se revele, que utilize seus recursos ajudando outras nações africanas a se desenvolverem, podendo tirar sua população do subdesenvolvimento.

A relação de diferentes posicionamentos do casal nos remete a hooks (2019) quando a autora traz que os homens negros desvalorizam a luta de liberdade e independência das mulheres negras em comparação à sua própria luta. O homem negro quer “assumir completamente a responsabilidade patriarcal com sua família e seus descendentes” (2019, p. 176), ou seja, para T'challa enquanto rei seria incomodo para a sua imagem masculina estar ao lado de uma mulher que não está do seu lado. Nakia não é apenas o interesse amoroso de T'challa, como também é o fruto da liberdade da mulher negra que, consciente ou inconscientemente, o protagonista busca tolher.

Aos 36 minutos vemos T'challa comandar uma reunião com uma espécie de conselho de Wakanda, nos mostrando que o reinado do país não tem suas decisões concentradas apenas na mão do chefe de estado, mas sim em reuniões que se assemelham ao sistema parlamentarista. Nessa reunião Okoye apresenta um objeto de vibranium roubado, o que os leva para uma missão fora de Wakanda. Nessa missão vão T'challa, Okoye e Nakia.

A missão na Coreia do Sul inicia no minuto 41. Durante esse arco acontecem algumas sequências de ação, as quais não iremos analisar, pois não diferem de cenas de ação de outros filmes do gênero, exceto pela presença de mulheres no embate, o que nós aprofundaremos no tópico seguinte. Durante essa missão é apresentado no filme o Agente Ross, sobre o qual também discorreremos no próximo tópico, e o vilão Klaus, um homem branco responsável por uma tragédia ocorrida em Wakanda anos antes. No minuto 53 T'challa, sob o manto de Pantera Negra, captura Klaus em uma movimentada rua da cidade. Com o intuito de descobrir mais sobre o vibranium roubado, T'challa indaga ao vilão sobre a sua arma, e recebe como resposta “vocês, selvagens, não mereciam”. Aqui vemos como o mundo ocidental, na figura de um homem branco, classifica povos africanos como selvagens e primitivos. Obviamente a fala é de um personagem condenável que tem atitudes racistas. Após a resposta, T'challa tem o impulso de matar Klaus, caindo às tentações de violência e corroborando com a fala do

vilão ao chamá-lo de selvagem, porém ao ser avisado por Okoye que todos estavam vendo, o Pantera Negra desiste do ato.

Após a captura do vilão, T'challa, Okoye e o Agente Ross discutem como interrogá-lo. Nessa sequência Klaus revela segredos de Wakanda para o Agente Ross, mas são interrompidos pelo resgate do vilão. O resgate é encabeçado pelo antagonista principal do filme: *Killmonger* (em tradução literal, Assassino). O personagem é um primo de T'challa que foi abandonado nos Estados Unidos após a morte de seu pai pelas mãos do próprio T'chaka, um segredo de família que se torna central na trama. Durante a fuga de Klaus, o Agente Roos leva um tiro salvando a vida de T'challa, por conta disso, o protagonista se sente na obrigação moral de levar o agente da CIA para Wakanda com o intuito de salvar sua vida. Nesse ponto, T'challa se aproxima da conduta dos super-heróis, que são seres que colocam a moralidade acima de outras regras, já que, até o momento Wakanda tinha portas fechadas para estrangeiros.

Em 1 hora e 4 minutos T'challa vai ao encontro de Zuri, um ancião de Wakanda, a fim de descobrir os segredos do governo de seu pai e sobre Killmonger. Nessa sequência vemos pela segunda vez o protagonista perder sua compostura e dar face a uma personalidade agressiva (primeiramente como Pantera Negra, com Klaus, e agora como o próprio T'challa, com Zuri). T'challa não utiliza da violência, mas aumenta o tom da sua voz para ressaltar seu lugar enquanto rei, mostrando que ainda que não concentre as decisões de Wakanda em si, é uma figura de poder.

Em 1 hora e 13 minutos T'challa se encontra cara-a-cara pela primeira vez com o antagonista. Killmonger surge narrativamente como um vilão espelho, ou seja, ele e o herói tem habilidades e níveis de poderes semelhantes, porém, estão em espectros opostos ideológica e moralmente, o que os tornam rivais diretos. O embate entre Killmonger e T'challa acontece diante do conselho de autoridades já citado. Nessa sequência todos descobrem a real origem e identidade de Killmonger, que desafia T'challa para um novo duelo pelo lugar no trono.



Figura 45: Embate entre Killmonger (almeado) e T'challa (sentado no trono do rei) diante do conselho de Wakanda.

O duelo entre Killmonger e T'challa acontece de forma similar ao primeiro apresentado no filme, porém neste já não há um ar festivo, e sim a tensão de um forasteiro assumir o trono de Wakanda. Killmonger vence o embate, supostamente matando T'challa, ao arremessá-lo cachoeira abaixo. Após essa sequência, T'challa só reaparece no filme à 1 hora e 34 minutos, resgatado pelo povo Jabari, totalmente ferido da luta contra Killmonger. Após encontrar o corpo do filho, a mãe de T'challa dá a ele novamente a erva coração e o protagonista mais uma vez está no plano ancestral. Desta vez a visita ao seu pai não é amistosa, T'challa está desiludido com os segredos recém-descobertos do reinado do pai e o culpa pela situação atual. Nesse encontro T'challa também o confronta, não apenas o pai, mas outros antepassados, sobre Wakanda se esconder do mundo e não ajudar outras nações necessitadas, demonstrando que o protagonista põe em dúvida todas as crenças ideológicas que têm. É possível notar também a diferença de sentimento através das cores utilizadas nos dois encontros de T'challa. Enquanto no primeiro (figura 44) as cores tem um ar mais imaginativo, com tons roxos e azuis, o segundo encontro (figura 46), ganha contornos mais realistas, com cores mais quentes como o uso do amarelo, nos mostrando que T'challa está mais próximo da realidade naquele momento.



Figura 46: T'challa e ancestrais de Wakanda no plano ancestral.

O contraponto ideológico de Killmonger é armar pessoas negras ao redor do mundo para que possam acabar com a supremacia branca através da violência armada. O antagonista coloca seu plano em ação, então o retorno de T'challa para a capital toma ares de urgência, não apenas para derrotar o novo governante, mas também para impedir a saída de equipamentos bélicos para outras nações. Os primeiros armamentos chegariam em Londres, New York e Hong Kong, ou seja, o plano de Killmonger não oferece perigo apenas às estruturas estabelecidas em Wakanda, mas também ao mundo ocidental.

Entre 1 hora e 42 minutos e 1 hora e 56 minutos se dá as sequências da batalha final. Ambos os personagens carregam os poderes e traje de Pantera Negra, então se enfrentam em níveis de igualdade. O confronto termina ao T'challa se ver sem saída e golpear o antagonista no peito. Ao ser indagado se queria ser curado com a ajuda das tecnologias de Wakanda, Killmonger responde: “Me jogue no oceano com meus ancestrais que pularam do navio. Porque eles sabiam que a morte era melhor que a escravidão”. Essa fala escancara a grande diferença entre os dois personagens, enquanto T'challa cresceu em uma sociedade que não foi colonizada/escravizada, ele não sentiu as violências do racismo na sua vida. Por outro lado, Killmonger cresceu nos Estados Unidos, um país que tem além do seu histórico escravista, a proliferação de grupos de supremacia branca. Assim, o personagem foi a todo momento violentado com as dores do racismo e com as marcas do colonialismo.

No marco de 2 horas o filme retorna para os Estados Unidos, em Oakland, onde o pai de Killmonger foi assassinado. T'challa revela para Shuri, sua irmã, que construirá ali o 1º centro de auxílio internacional de Wakanda, dessa forma revelando o país para o mundo. É importante ressaltar que a escolha de Oakland não foi aleatória, a cidade é berço do partido

dos Panteras Negras e até hoje vive tensões entre a violência policial racista e protestos de movimentos negros. A matéria do jornal O Globo (2014) cita alguns momentos dessas tensões.

Em 1966, foi criado na cidade o grupo Panteras Negras [...]. até que em 1977, o partido praticamente deixou de existir e, em 1989, um dos líderes, Huey Newton, foi misteriosamente assassinado com três tiros na cabeça. [...] No início de 2009, a cidade foi mais uma vez cenário de violentos protestos, após a morte a tiros de adolescente negro desarmado Oscar Grant por um policial de trânsito. No ano passado [2013], os manifestantes saíram de novo às ruas, em manifestações contra a absolvição de um ex-vigia acusado de matar o adolescente negro desarmado Trayvon Martin por uma corte da Flórida.

Após essa cena sobre o controle de auxílio internacional sobem os créditos. Em uma cenas de pós-créditos vemos T'challa em Viena, na sede das Nações Unidas. O herói faz um discurso revelando que o país dividirá os conhecimentos e recursos com o mundo, tirando Wakanda das sombras. O discurso tem um tom humanista e conciliador, das nações se ajudarem entre si.



Figura 47: T'challa discursando em reunião da ONU. Momento que Wakanda é revelada para o mundo.

### ***III.1.b. O entorno do rei***

Consideramos importante, para além do caminho do protagonista, trazer outros aspectos que constroem a narrativa em “Pantera Negra” e reforçam o rompimento e/ou a construção de estereótipos no cinema de super-heróis.

O primeiro ponto é a presença das mulheres na trama. Não é raro vermos em filmes de heróis com protagonistas masculinos personagens femininas reduzidas a “donzelas em perigo”, por mais que existam produções que quebram essa lógica e tragam personagens femininas fortes, “Pantera Negra” se destaca pelo número de mulheres que traz nesses papéis e por racializar essas personagens. As principais figuras de apoio ao T’challa em Wakanda são femininas: Nakia, Okoye e Shuri.

Como já apresentado, Nakia é o interesse amoroso do herói durante o longa, porém a personagem está contida em um romance (situação superficial da trama) e se mostra uma guerreira, participando ativamente de cenas de ação durante o filme. A personagem rejeita esse lugar de ‘mulher do herói’ para ir em busca dos próprios desejos. É em relação à Nakia que vemos um traço de masculinidade patriarcal no protagonista, nos momentos em que T’challa deslegitima tais desejos individuais da mulher para que possam desenvolver o seu romance. Ao final do filme, no olhar masculino, temos uma postura supostamente conciliadora, já que T’challa postula Nakia na equipe de apoio internacional de Wakanda, podendo ajudar outros países, como era de sua vontade, e ao mesmo tempo estar junto dele. Porém, no olhar feminino, Nakia teve seus desejos individuais invalidados e só conseguiu desenvolver seu trabalho por uma “permissão” do homem que a deseja.

Outra personagem feminina com grande minutagem na trama é Okoye, líder das guerreiras Dora Milaje. Okoye aparece como um braço direito de T’challa, principalmente em quesitos de combate, porém, o filme trata de não deixá-la apenas no arquétipo guerreira que vai para luta. Durante o filme ela apresenta seus conflitos internos, por exemplo quando Killmonger assume o trono, e ela lamenta por T’challa, porém sente que se lutasse contra o novo rei, trairia seu país. Brevemente também é citado seu relacionamento com W’kabi que, apesar de não ter aprofundamento, nos revela que ela também tem desejos amorosos pelo sexo oposto. Uma característica física marcante em Okoye é o seu cabelo raspado, observando as outras guerreiras que fazem parte das Dora Milaje, que também se apresentam com o cabelo raspado, percebe-se que se trata de uma característica do grupo das guerreiras. Sob o olhar ocidental binário, podemos remeter que a falta de cabelo masculiniza essas mulheres e, ao mesmo tempo, se mostra uma ruptura estética de estereótipos associados às mulheres. Podemos entender também que se trata de uma tradição daquela sociedade, e que existem ritos em matriz africana em que as mulheres raspam suas cabeças, não com sentido de serem masculinizadas, como por exemplo no candomblé, em que a cabeça é raspada como uma iniciação à religião com um significado de desprendimento de corpos materiais em

relação ao mundo espiritual. Assim, consideramos múltiplos os significados da estética proposta para a personagem.

Shuri, irmã do protagonista, também está bastante presente na narrativa. Ela tem a função de auxiliar o herói direto de seu laboratório, um lugar com acesso a computadores, extraíndo informações e guiando tecnologicamente seu percurso. Das três personagens, Shuri é a de menor destaque, porém também traz características fortes, revelando-se uma mente poderosa de Wakanda, com grandes habilidades no que concerne às tecnologias, e até curando o Agente Ross quando foi preciso. Shuri também não ficou resumida ao seu laboratório, indo ao combate durante a luta final do filme.



Figura 48: Shuri e Nakia indo para o campo de batalha

Um segundo ponto de destaque já apresentamos no tópico anterior: o antagonista. Killmonger é um vilão espelho do herói, quase todas as suas ações estão em um lado oposto ao do protagonista, enquanto um prega a conciliação pacífica, o outro prega a luta armada, enquanto um governa de forma coletiva, o outro chega ao trono tomando decisões autoritárias. Killmonger se infiltra no próprio sistema do qual sofreu, foi do exército e das forças especiais estadunidenses, até se tornar um agente que lutava pelos seus ideais de forma independente. O filme enfatiza essa diferenciação de diversas formas, como por exemplo o roxo usado por T'challa e o amarelo usado por Killmonger, cores opostas no círculo cromático. Ou na trilha sonora, enquanto T'challa é rei de Wakanda a trilha não se destaca, traz referências de culturas negras, mas se apresenta de forma suave, enquanto que durante o reinado de Killmonger a trilha salta para batidas fortes de hip-hop, chamando a atenção toda vez que o personagem aparece.

Diferente de outros vilões, Killmonger não traz uma motivação egocêntrica e individualista, como dominar o mundo ou se tornar rei de Wakanda para conquistar o poder, o seu desejo é ter para si o poder bélico de Wakanda para armar grupos negros de diversos lugares do mundo e iniciar uma revolução racial armada. Killmonger se torna o que esperavam dele: um homem negro violento, amargurado, desiludido com a salvação do mundo. Como hooks (2022) assevera, “homens negros explicam sua decisão de se tornar “a besta” como um rendimento às realidades que não podem mudar. Afinal, se você já é visto como uma fera, pode agir como tal” (p. 11). Killmonger se torna vilão não por ego, mas como consequência das suas experiências e das expectativas do mundo ao seu redor sobre ele.

A principal diferença entre o herói e o vilão é onde eles cresceram. T’challa foi criado em Wakanda, um país africano não colonizado, cercado de pessoas negras, uma sociedade sem problemas raciais, fazendo com que ele não sentisse as dores do racismo, enquanto Killmonger cresceu nos Estados Unidos, perdendo seu pai assassinado ainda criança, sofrendo todas as dores da desigualdade racial e social no país norte-americano.

Killmonger traz aspectos que o aproxima do estereótipo da representação da masculinidade *gangsta* que Dos Santos (2017) discute no seu trabalho. Killmonger desafia a própria morte e quer subverter as engrenagens da sociedade ocidental com o uso da violência. O personagem se esquia da representação de personagens periféricos pouco cultos e cheio de gírias, Killmonger se mostra bem polido, tem uma boa oratória, com aspectos estéticos disruptivos, como seu cabelo *dread*, roupas largas e um jeito de andar que remete ao modelo de representação *gangsta*. hooks (2022) nos conta que a cultura *gangsta* nasce do desafio do materialismo baseado no capitalismo, porém, ao mesmo tempo que desafia a lógica capitalista branca, reafirma a lógica patriarcal com o uso da violência, a exaltação da virilidade e até a exploração de mulheres e do seu próprio povo negro para atingir seus objetivos. Uma exemplificação dessa discussão é quando, ao fim do resgate de Klaus, Killmonger aparece acompanhado de uma mulher com quem se relacionava amorosamente, porém, ao perceber que ela não teria mais uso para o seu objetivo maior, a mata, a descarta.

Killmonger traz todas essas características de uma representação negativa do homem negro, de uma forma vilanizada. Por mais que seus objetivos associados a uma reparação negra e seu trajeto de sofrimento façam sentido para o caminho que tomou, o antagonista traz um contraponto para elevar ainda mais a figura do herói.



Figura 49: Killmonger sentado no trono de Wakanda após se tornar rei

Um terceiro ponto a ser citado é a figura do Agente Ross, que representa não apenas o homem branco na trama, como a entrada dos EUA em Wakanda. O personagem já foi apresentado no MCU antes de “Pantera Negra”, ele é um agente da CIA que se dedica a missões internacionais. A primeira interação entre o Agente e T’challa é de conflito de interesses, já que T’challa quer levar Klaus para Wakanda, e o Agente Ross para os Estados Unidos, porém ao Ross levar um tiro para salvar T’challa, a interação entre os personagens muda.

Wakanda, que nunca abria portas para estrangeiros, recebe um agente do governo estadunidense para ser tratado. Esse ponto é até citado pela personagem Okoye em um momento, porém T’challa a ignora pela gravidade do ferimento do agente. Ross adentra Wakanda como um ser amigável, um possível amigo forasteiro, que ajudará Wakanda em seus problemas. O agente impede que as armas que Killmonger queria distribuir ao redor do mundo saíssem de Wakanda. Essa missão, por si só, pode ser interpretada não apenas como um ato de ajuda para os objetivos do protagonista, mas também como a “salvação do mundo ocidental”. É sintomático e contínuo a representação dos EUA ocupando este lugar.

Apesar de “Pantera Negra” denunciar o racismo e fazer uma discussão racial, a figura do homem branco aparece como um aliado. O outro homem branco que movimenta a trama é o vilão Klaus, que morre antes da metade do filme e que tem um sotaque que nos dá a certeza de que ele não é estadunidense. Já o Agente Ross fica longe da imagem do colonizador que tem interesses em explorar Wakanda, tendo em consideração a entrada dos Estados Unidos em países africanos e do Oriente Médio, a figura do Agente Ross ameniza essa imagem de uma invasão estadunidense em outros países.

Ao final do filme, Wakanda cede a essa entrada amigável dos Estados Unidos. T'challa abre as portas do seu reino não apenas ao sujeito Agente Ross, mas sim a uma ajuda ao país estadunidense quando instala o centro de apoio de Wakanda no país norte-americano. O caminho conciliador e apaziguador é reforçado no discurso de T'challa na ONU, quando o personagem fala sobre a união do mundo em “uma única tribo”, enquanto a câmera nos mostra representantes de diversos países e etnias, unindo nações que foram colonizadas e os colonizadores.

A fala final da cena pós-crédito é significativa, “o que uma nação de fazendeiros tem para oferecer ao mundo?”, pergunta um dos líderes de estado na reunião da ONU representado por um homem branco. Como Wakanda não se mostrou para o mundo durante toda a sua história, as outras nações não sabiam o tamanho do seu potencial. Para o homem branco, Wakanda era apenas mais um país africano de fazendeiros, que nada poderia oferecer ao restante do globo. Essa fala final não é problematizada e pode suscitar algumas discussões. Primeiramente, a de que a tecnologia de Wakanda seria o único benefício que o país teria a oferecer para a humanidade. Nesse sentido, toda a força associada à natureza, aos rituais, às formas de assumir uma batalha seriam invalidadas. Ademais, a fala naturaliza o racismo e a exclusão de povos africanos, os quais naturalmente não são Wakanda e não representam o “progresso” sob lentes ocidentais.

### **III.1.c. Os resultados**

“Pantera Negra” é um longa que traz um protagonismo negro nas frentes e por trás das câmera. Além do protagonista, Ryan Coogler, diretor e roteirista, é um homem negro. Devido a essa observação, e por se tratar de um super-herói natural do continente Africano, de um país que conseguiu escapar da colonização europeia, partimos da hipótese de que potencialmente o filme desafiaria estereótipos.

Após um olhar analítico, e tendo como base as estratégias propostas por Stuart Hall (2016) explicitadas anteriormente, chegamos à conclusão de que o filme se aproxima mais da estratégia do *positivo/negativo*, ou seja, “Pantera Negra” não desafia os estereótipos a ponto de reverter as imagens representacionais negativas, o filme tem como intuito de trazer imagens negras positivas para a tela, ampliando os horizontes do que ‘é ser negro’, mas não desqualificando o que já foi posto de negativo anteriormente. Apesar do longa ter uma pauta racial latente na sua trama, ele não se aprofunda nas entranhas do problema, o filme faz críticas superficiais, apontando os problemas, como por exemplo a colonização europeia e o

roubo de artefatos históricos de civilizações africanas, mas a maior proposição da narrativa é debater como combater os problemas causados pela colonização racial ao redor do mundo.

Podemos afirmar que “Pantera Negra” se preocupa em exaltar a negritude. O filme apresenta uma Wakanda que não foi colonizada, como consequência, conseguiu manter e desenvolver suas riquezas. Somos apresentados a uma civilização pacífica, sem vislumbres de violência urbana e problemas correlatos dentro do país. O protagonista se apresenta como um homem negro de corpo atlético, mas que para além da sua aparente beleza física, se demonstra habilidoso em diversos aspectos, inteligente e líder da nação. O filme também se volta, em partes, para a África matriarcal quando posiciona T’challa rodeado de mulheres negras, de formas esguias e inteligentes, que também se demonstram independentes e autossuficientes.

Em termos de estereotipagem do protagonista, não encontramos características que identifiquem o herói em um dos listados em nossa metodologia. Porém, ainda assim, encontramos características que fazem o personagem cair nas armadilhas da masculinidade patriarcal, trazendo uma performance de virilidade, não no sentido sexualizado, mas de demonstração de força e de mascarar seus sentimentos. Nos momentos em que busca fugir desse lugar designado à masculinidade negra, ou identificamos um artifício de alívio cômico do roteiro, ou o protagonista é cobrado no cerne da narrativa pelo seu comportamento.

Se a figura do T’challa não incorpora estereótipos evidentes, não podemos dizer o mesmo do antagonista, Killmonger. O vilão de “Pantera Negra” nos é apresentado como um homem negro raivoso, ressentido com o mundo que tirou tudo dele, com o racismo que o violentou diversas vezes durante a sua vida e está em busca de vingança. Killmonger se encaixa no estereótipo do *Mandingo*, o personagem se apresenta como um homem negro musculoso, que se impõe diante dos demais através da violência. Por mais que o personagem seja posicionado como uma pessoa estratégica, que tem planos bem elaborados para conquistar o que quer, Killmonger utiliza de meios violentos, na maior parte das vezes chegando à fatalidade do outro, para atingir os objetivos. A raiva de Killmonger também se encaixa nas características do estereótipo citado, já que a todo momento o personagem não sorri na trama, demonstrando ausência de emoções positivas. O personagem tem um único momento de emoção mais contundente, quando vai para o plano ancestral e encontra o espírito de seu pai. Ainda assim, a cena está carregada de revolta e raiva em relação ao mundo. Podemos também associar Killmonger ao estereótipo do *gangsta rap*, de forma menos evidente do que o *Mandingo*, presente também na postura violenta do personagem, na

utilização de armas de fogo e trilha sonora que toca músicas de hip-hop apenas quando o personagem está no centro da trama. Killmonger só não se inclui totalmente ao *gangsta rap* porque esse estereótipo vem carregado de uma ação em grupo, originário da máfia, e o personagem a todo momento ressalta em suas ações que prefere agir sozinho.

Em termos gerais, ao falar do protagonista T'challa, "Pantera Negra" não se utiliza de estereótipos e também procura reforçar pontos positivos para a imagem do homem negro. Por outro lado, com a intenção de vilanizar o antagonista, o filme posiciona Killmonger em caixas de estereótipos que carregam uma imagem violenta e criminoso para homens negros, não apenas o vilanizando, mas também reutilizando essa representação já vista diversas vezes em produções hollywoodianas. Mais além, T'challa, de forma "passiva" dá continuidade à filosofia de seu pai e os antecessores, ao aceitar e apoiar a independência e total autonomia de Wakanda, mantendo a nação isolada de nações vizinhas africanas - as quais sofreram as mazelas da colonização -, pode ser facilmente associada a essa figura do herói, ou do bom moço. A revolução, a resistência, estão intrínsecas ao personagem antagonista e os estereótipos a ele associados acabam por deslegitimar a luta e manter a ordem que separa colonizados e colonizadores, deixando Wakanda em um lugar à parte.

Por fim, no que concerne ao universo de Wakanda, o filme também procura reforçar aspectos positivos da comunidade negra, como a cumplicidade e a ligação com a ancestralidade, porém, ao final, o longa foge deste lugar ao colocar Wakanda para dialogar com nações hegemônicas do ocidente, especialmente com os Estados Unidos, ao invés de dialogar com outras nações africanas e procurar trazer uma reestruturação e maior desenvolvimento para o continente. Nesse aspecto, podemos dizer que se Wakanda se mostrava uma nação africana não colonizada, com características matriarcais, rica e tecnológica, ela pouco fazia para minimizar os desastres causados pela colonização em seu continente. Se essa posição foi problematizada em alguma medida ao longo do filme, especialmente na figura do antagonista, o desfecho da trama distancia Wakanda de sua ancestralidade e de uma "cumplicidade africana". A decisão final do protagonista em criar um centro de auxílio internacional de Wakanda nos Estados Unidos, ao invés de se aproximar de outras nações africanas, além de sua participação na assembleia da ONU ao lado dos Estados Unidos, nos remete à colonização estadunidense, reforçada na figura do agente da CIA. Assim, Pantera Negra opera sob a mesma lógica de inúmeras produções hollywoodianas, as quais posicionam a nação norte-americana como eterna aliada e desestabiliza as possibilidades de embate e disputas que lutem por reparação ao povo negro.

## III.2. ADÃO NEGRO

Sinopse:

Na antiga Kahndaq, Teth Adam recebeu os poderes todo-poderoso dos deuses. Depois de usar esses poderes para vingança, ele foi preso, tornando-se Adão Negro. Quase 5.000 anos se passaram e Adão Negro se transformou do homem ao mito, à lenda. Agora liberado, sua forma única de justiça, nascida da raiva, é desafiada por heróis modernos que formam a Sociedade da Justiça: Gavião Negro, Dr. Destino, Esmaga-Átomos e Ciclone.<sup>75</sup>

Ficha Técnica:

Roteiro: Adam Sztykiel, Rory Haines, Sohrab Noshirvani

Direção: Jaume Collet-Serra

País de origem: Estados Unidos

Duração: 125 min

Lançamento: 20 de outubro de 2022

Produtora: New Line Cinema

### III.2.a. O herói (?)

“Adão Negro” inicia nos contando a lenda de Kahndaq, no ano de 2600 antes de Cristo. Nesse período, o povo desta nação foi escravizado pelo seu próprio rei que estava obcecado em encontrar um metal raro que lhe daria poderes. Neste conto é apresentada uma criança, que se rebela contra o rei a fim de libertar seu povo, porém, é capturada e quando está prestes a ser executada aparece como o campeão Teth-Adam/Adão Negro. Neste primeiro momento já percebemos que Kahndaq se localiza em uma região que remete ao Egito e a países do Oriente Médio, assim como a população é apresentada com um misto de fenótipos negros e pessoas de origem árabe.

---

<sup>75</sup> [Adão Negro \(2022\) | DC](#)



Figura 50: Imagem de Kahndaq no ano de 2600 antes de Cristo

A trama do filme chega nos dias atuais aos 6 minutos. A contemporânea Kahndaq apresenta estar sendo ocupada por forças militares que agem de forma autoritária no país. Esses militares, que são de um grupo denominado Intergangue, não são de Kahndaq, mas o filme também não os nacionaliza, dando um ar de neutralidade para o grupo invasor.

Após a apresentação do universo de Kahndaq, vemos um grupo de exploradores clandestinos que vai até a antiga região do palácio em busca da coroa do rei, apresentada na história que foi contada no início do longa. No grupo está Adrianna, uma das personagens centrais do filme. Porém, chegando às ruínas e encontrando a coroa, o grupo de exploradores cai em uma emboscada de mercenários que também querem o artefato. Aos 16 minutos, após Adrianna acordar, o protagonista aparece pela primeira vez no filme. O Adão Negro tem em sua primeira ação uma investida violenta contra o grupo de mercenários, matando todos eles com o uso da força ou de seus poderes elétricos. Porém, também tem uma atitude de salvar a exploradora que o acordou depois de milhares de anos.

Após a repercussão dos atos violentos do Adão Negro, surge na trama um grupo de heróis estadunidenses denominado Sociedade da Justiça, que chega em Kahndaq para restaurar a paz e a ordem, segundo seus próprios relatos. É possível perceber na trama que até o momento toda a representação do herói se baseou na violência, Teth-Adam/Adão Negro apresenta não ter a acapacidade do diálogo, partindo para o confronto físico em qualquer sinal de embate. Esse ponto nos remete a uma discussão comum de Fanon (2008) e Hall (2016), quando ambos os autores discutem a representação acerca do negro como selvagem, a fim de minar toda a sua racionalidade, primitivizando esse ser. Outra questão que é posta já nos primeiros 30 minutos de filme é a vilanização do personagem principal dentro da diegese, já

que um grupo de heróis é chamado para combater o protagonista. Este fato é reforçado quando o Gavião Negro denomina o Adão Negro de vilão aos 36 minutos de filme. A classificação do protagonista enquanto vilão ou herói é um dos principais debates que circunda “Adão Negro”. Para esta discussão é importante lembrar também que Vogler (2006) define um herói como aquele ser que sacrifica seus interesses próprios em benefício dos outros. A figura do herói está intrínseca ao sacrifício e à moral.



Figura 51: Primeiro embate físico entre Adão Negro e Gavião Negro

Um personagem que insiste para que o Adão Negro aja como herói e o vê como salvador de Kahndaq é Amom, o filho de Adrianna. O garoto que se mostra fã dos super-heróis estadunidenses, como Super-Homem e Mulher Maravilha, sente falta de Kahndaq ter o seu próprio herói, e é na aparição do Teth-Adam, resgatando a antiga história contada no início do longa, que Amom transfere esse seu desejo para o protagonista, que a todo momento recusa tal título. Em certos pontos da narrativa, Adão Negro age como esperado de um herói, salvando a população de Kahndaq da violência da intergangue, porém, foge do espectro heróico ao matar os seus rivais, sendo repreendido pelo Gavião Negro diversas vezes por esse ato. Adão Negro e a Sociedade da Justiça, principalmente o Gavião Negro, entram em confronto na trama, em todos esses confrontos a população de Kahndaq está em apoio ao protagonista e rechaça o grupo de heróis estadunidenses. É também a sociedade da Justiça que conta para a população de Kahndaq que o Adão Negro não é quem eles pensam ser.

No minuto 54, é revelado que a história contada no início do filme é uma falsa versão dos acontecimentos. O Adão Negro que nos é apresentado não é a criança que

enfrentou os guardas do rei na antiga Kahndaq, mas sim o seu pai, que ganhou esses poderes do filho e o viu ser assassinado na sua frente. Por conta disso, ele foi atrás de vingança. De acordo com o conceito de Vogler, o Teth-Adam não pode ser considerado um herói, já que ele luta por vingança, e não pela salvação de seu povo, e o filme deixa claro que o protagonista tem ciência disso, apesar de o povo Kahndaq, personificado em Adrianna, pedir para que ele se torne um. Após a revelação da verdadeira história do Teth Adam/Adão Negro, Adrianna decide ajudar pacificamente a Sociedade da Justiça a lidar com o conturbado Adão Negro.

Aos 57 minutos da trama, Ishmael, um dos exploradores do início do filme, retorna como vilão para recuperar a coroa que estavam procurando na exploração inicial. Ishmael está atrás de Amom, o que faz com que Adão Negro pare a discussão com a Sociedade da Justiça para ir salvar o garoto. A sociedade da justiça tenta ajudar o protagonista a salvar Amom, que foi sequestrado pela intergangue em uma sequência de ação e perseguição. Mais uma vez, o Gavião Negro rechaça a matança do protagonista, enquanto ele recusa a ajuda do grupo de heróis estadunidenses. A discussão moral do Gavião Negro se estende até 1h10min de filme, quando o personagem divide o mundo em heróis e vilões, deixando claro que a Sociedade da Justiça, na sua visão, representa os heróis e o Adão Negro o vilão. Os dois personagens levam a discussão verbal para um confronto físico, mais uma vez.

Depois do embate, os personagens entendem que é preciso união para salvar Amom das mãos de Ishmael, porém, quando todos estão juntos traçando um plano para entrar no local que mantém o garoto como prisioneiro, Adão Negro sai voando invadindo o local e matando quem ele vê pela frente. O trabalho em equipe é outra característica heróica que o protagonista recusa para si. De frente para Ishmael, ele se depara com sua fraqueza física: eternium puro. Ishmael construiu um escudo desse elemento para se defender do personagem. Nesse instante os heróis chegam ao local.

Percebemos no filme que os momentos em que o Adão Negro recorre a sua persona mais heróica é quando Amom está em perigo. O garoto consegue acessar um lado humano do protagonista que não foi central no roteiro do filme para que o personagem se tornasse um ser viril, bruto e violento. Esse acesso de Amom ao lado mais humano do Teth-Adam parece ter como gatilho a lembrança de seu filho, Hurut, quem ele não conseguiu salvar na sua antiga época. Assim, ele projetou o instinto paterno para o jovem contemporâneo.



Figura 52: Amom falando com Adão Negro em seu quarto. Na parede é possível ver diversos posters e adesivos de outros super-heróis.

Quando Ishmael finalmente consegue estar com a coroa em mãos, pergunta ao Adão Negro: “que tipo de campeão de Kahndaq se alia a invasores estrangeiros?”. Ishmael também revela que é descendente do rei que Teth-Adam derrotou no seu passado, e agora que recuperou a coroa quer ser o novo rei de Kahndaq. Adão Negro consegue resgatar Amom, porém, quando Ishmael está colocando a coroa em sua cabeça, o protagonista perde o controle dos seus poderes, destrói todo o local, revelando o poder destrutivo que a Sociedade da Justiça dizia tanto temer. Recuperando a consciência e vendo a destruição que causou, ferindo Amom no processo, o protagonista se rende à Sociedade da Justiça dizendo: “alguns homens estão destinados a nunca serem heróis”.

Após a rendição, Adão Negro é levado para uma superprisão controlada por uma organização secreta do governo dos Estados Unidos. O personagem é colocado em uma prisão perpétua na qual ficará submerso em um tanque, vivendo em animação suspensa. Enquanto o protagonista está desacordado, Ishmael ressuscita, desta vez como um ser infernal que quer governar e instaurar o caos na Terra. Vendo o calibre do perigo, Doutor Destino acredita que Teth-Adam é o único que tem o poder necessário para derrotar o novo vilão, deste modo, ele acorda o protagonista e o ajuda a escapar da prisão. Nesta sequência o herói da Sociedade da justiça diz para o protagonista:

Doutor Destino: - Você tem o poder de ser o destruidor do mundo, mas também pode ser o salvador dele. [...] O mundo nem sempre precisa de um cavaleiro branco, às vezes precisa de algo mais sombrio.

Apesar de termos a percepção que o “sombrio” da frase dito pelo Doutor Destino remeta a um aspecto do personagem que não condiz com a linha moral dos heróis estadunidenses, a frase também ganha outro sentido pelo seu contexto, já que o “cavaleiro branco” representa justamente a imagem do Doutor Destino, um homem branco, com um aspecto culto, que prega pela paz e usa da violência apenas quando necessário. Em contraponto tem o “sombrio”, na imagem do Adão Negro, um homem negro que sempre utiliza da violência ao invés do diálogo e está pronto para matar, até mesmo quando não é necessário. Esse contexto nos rememora que o homem branco sempre estará lá para “salvar os indefesos”, porém, quando for preciso uma força violenta e selvagem, apta a “sujar as mãos”, o homem branco não será capaz de fazê-lo e por isso, clamará pelo “sombrio”, o homem negro, que estava contido em uma prisão quando não era necessário para os interesses do branco.

Voltando à narrativa, quando o Adão Negro consegue fugir da prisão, ele está desacordado, quase sem forças, no momento em que ele tem uma visão de seu filho, Hurut. Teth-Adam diz para o filho que os deuses os reuniram novamente, porém recebe como resposta que ainda não é a hora do pai. Pai e filho ainda têm um diálogo sobre a sua missão como herói:

Teth-Adam/Adão Negro: - O povo precisa precisa de um herói.

Hurut: - Não, o povo precisa ser livre.



Figura 53: Adão Negro em sua visão conversando com Hurut

Neste momento, Adão Negro se recompõe e mais uma vez retorna com seus poderes para lutar contra o vilão infernal em Kahndaq. O protagonista volta com uma outra postura,

ajudando e lutando ao lado da Sociedade da Justiça. Em 1h49min de filme o vilão infernal é derrotado. Após a batalha, o grupo de heróis estadunidense decide manter o personagem livre em seu país. Gavião negro ressalta que o caminho que ele segue pode ser sombrio, e Adrianna o retruca dizendo: “é a escuridão dele que permite que ele faça o que heróis como você não podem fazer”. Após a saída da Sociedade da Justiça, Adão Negro é exaltado pela população de Kahndaq com gritos de “viva o campeão”, mas ainda assim, o protagonista recusa o posto de herói, dizendo que será o protetor de Kahndaq.

O filme conta com uma cena pós-crédito: Amanda Waller, uma mulher negra, chefe da força secreta do governo dos EUA, envia uma mensagem para Adão Negro. Ela diz que o protagonista deve viver em Kahndaq para sempre e designa o Superman para confrontá-lo como um aviso. A cena não acrescenta na trama do filme, porém é significativa para dizer que Adão Negro não é livre de verdade, ele está preso dentro de seu próprio país, vivendo em uma constante vigilância dos Estados Unidos, na figura de um super herói branco.

### ***III.2.b. Os outros heróis***

Como já dito, a Sociedade da Justiça representa os heróis estadunidenses. Apesar do grupo ser formado por quatro heróis, apenas dois apresentam um desenvolvimento que influenciam diretamente a trama: o Gavião Negro e o Senhor Destino. Os outros dois servem como alívio cômico, e apesar de terem suas funções e uma breve subtrama, não são substanciais para o protagonista, que seriam: o Esmaga-átomo, um jovem branco que deixa a entender que está sucedendo seu tio que agia heroicamente com o mesmo codinome; e a Ciclone, uma jovem negra que além dos seus poderes de controle do ar, também apresenta um grande intelecto, mas que só é explorado uma vez no longa.

O Gavião Negro tem um processo semelhante ao Adão Negro enquanto caracterização, já que na obra original o personagem tem um fenótipo branco e no filme ele é representado como um personagem negro. Um outro ponto da origem dos quadrinhos que não é explorado em “Adão Negro” é que o herói alado é um ser de outro planeta, apesar de ter uma fisionomia humana, exceto pelas suas asas, que no filme fazem parte da sua armadura. Na verdade, vemos que em termos de desenvolvimento de personagem, pouco nos é apresentado da vida do Gavião Negro para além daquela missão de “salvar” Kahndaq.



Figura 54: Imagem da caracterização do Gavião Negro

Ao mesmo tempo em que o filme coloca um herói negro como líder de uma equipe estadunidense, trazendo uma representação pouco vista nesse recorte de filmes, ele também pouco desenvolve este líder e o coloca em quase todas as suas cenas em confronto com o protagonista, rivalizando diretamente as duas principais figuras masculinas negras, frequentemente por meio do confronto físico. Os dois personagens possuem, assim, um perfil de pouco diálogo e pouca paciência, o que novamente nos remete à representação do negro que não tem a habilidade para o diálogo e quer resolver os seus problemas através do seu aparato físico, animalizando a sua figura a partir da violência. Também é na figura do líder herói negro que o filme traz a mensagem moralista dos heróis por diversas vezes, traçando uma linha entre o bem e o mal, o certo e o errado, o herói e o vilão. Pensamento este que é distorcido em determinadas situações pelo Senhor Destino.



Figura 55: Imagem da caracterização do Senhor Destino

O Senhor Destino é apresentado como um herói veterano, entre os membros da Sociedade da Justiça é o que aparenta estar na ativa há mais tempo, tanto pela sua idade mais avançada fisicamente evidente, como também pela sua postura madura diante dos contratempos. O herói branco utiliza muito menos da violência, e quando necessária, raramente faz uso de seu físico, acionando seus poderes de ilusionismo. É deste personagem que é dita a frase “O mundo nem sempre precisa de um cavaleiro branco, às vezes precisa de algo mais sombrio”. Diferente do Gavião Negro, o Senhor Destino entende que nem todas as batalhas se resumem na luta entre o bem e o mal e que as vezes é necessário maleabilidade para trazer aliados que não seguem a mesma linha moral. A grande problemática da fala, já bem discutida, é acerca de quem fala e para quem é dito. O Senhor Destino é a figura do ‘cavaleiro branco’, quando o mundo precisa de alguém bom, de um herói com a conduta impecável, ele estará lá para fazer o serviço, porém, o Adão Negro é o ‘algo mais sombrio’, é a figura fora da moralidade que conseguirá ultrapassar os limites. Esta fala é direcionada a partir de um personagem que tem origem no oriente global em um país que tem sua cultura dada como dominante, enquanto o protagonista, além de ser um homem negro que já tem um histórico de representações de marginalização e criminalização, também vem de um lugar não dominante, mesmo que fictício, já que o personagem tem origem da “periferia” do globo.

Essa discussão também nos leva a uma problematização do território que extrapola a espacialidade. A imagem dos Estados Unidos como nação salvadora em todas as dimensões possíveis. Kahndaq é a representação da miséria humana, a nação que precisa ser salva. Se em tese Adão Negro se torna o salvador, ele só o faz com a ajuda/permissão dos Estados Unidos, representado em diversas figuras. Na do Gavião Negro como moralmente do bem e pronto para eliminar o mal, na do Senhor Destino, ao sacrificar a própria vida, capaz de contrapor a moralidade e permitir que Adão Negro se torne o salvador e, no pós-crédito, na figura do Super-Homem, a ser enviado por Amanda Waller caso Adão Negro saia de sua terra natal. Uma vigilância que, em suma, limita o seu papel de herói.

### ***III.2.c. Os resultados***

“Adão Negro” é um filme que traz um protagonista negro, mas não se propõe a discutir racialidade. No âmbito de discussões políticas e de representações, o longa tem o interesse de debater sobre a invasão de grupos dominantes a países do oriente médio, porém, deixa esse debate abstrato quando não institucionaliza essa invasão, colocando como os responsáveis pela ocupação de Kahndaq uma organização denominada Intergangue.

Curiosamente, mas sem explicação, a única bandeira de país que aparece no filme é a da Itália aos 20min20seg, na parte traseira de um carro militar, de forma bastante discreta.

Tanto a invasão da Intergangue a Kahndaq, quanto a cena pós-crédito que traz Amanda Waller e o Superman para confrontar Adão Negro, demonstram que o colonialismo não acabou, apenas mudou a forma como opera entre colonizadores e colonizados. Bhabha (2013) trata sobre o discurso colonial, discutindo que o seu objetivo é “apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (p. 124). Esses sistemas que o autor trata é o que vão estabelecer os jogos de poder, inferindo ao colonizador uma dominância (em aspectos militares e políticos) sobre os colonizados.



Figura 56: Momento em que aparece a bandeira da Itália no carro da Intergangue

Não encontramos no filme uma estratégia de rompimento com os estereótipos da masculinidade negra, na verdade, entendemos que o protagonista, Adão Negro/Teth-Adam, se encaixa no estereótipo do *Mandingo*. O personagem nos é apresentado como um ser musculoso, definido por aspectos de virilidade esperados por um homem negro nas estratégias de estereotipagem. Além disso, ele também é inábil para o diálogo, resolvendo seus problemas através da violência, em certos momentos de forma exacerbada. Adão Negro também se encaixa neste estereótipo pela sua fúria, o personagem é movido por um desejo de vingança que o deixa em constante estado de raiva, e quando o mesmo toma consciência, escolhe não seguir por outro caminho, aceita para si a fúria e se conforma por estar no espectro de uma pessoa raivosa.

Essa aceitação pelo estado de fúria e violência de Adão Negro reforça a reflexão de hooks (2022), de que muitos homens negros decidem “se tornar a ‘besta’ como uma rendição às realidades que não podem mudar” (p.111). Thet-Adam foi violentado enquanto escravo do seu imperador, séculos depois desperta e continua a ver sua nação sendo violentada, desta vez pelas forças de um grupo estrangeiro. O personagem aceita ser visto como uma fera para combater tais opressões através também da violência e, como a autora problematiza, “muitas vezes sentem-se satisfeitos por serem capazes de despertar o medo nos outros, particularmente em pessoas brancas” (p.111).

O Gavião Negro, apesar de também fazer uso da violência para combater seu inimigo, não se encontra na mesma classificação. O herói está mais próximo do estereótipo do *Black Sidekick*. O personagem se mostra um homem negro subserviente ao homem branco, não no sentido escravocrata, mas o seu discurso opera de acordo com a branquitude. Além da figura do Senhor Destino, capaz de guiá-lo ao longo da trama, Gavião Negro não é conduzido apenas por um homem branco em específico, mas sim pela lógica ocidental estadunidense, que é comandada pelo patriarcado branco. É a partir desta moralidade que o personagem aplica a sua conduta e a sua avaliação de quem é herói, ele é um homem negro colonizado que serve aos Estados Unidos, não enquanto nação (apesar de que quando captura o Adão Negro, o leva para uma prisão comandada pelos EUA), mas principalmente enquanto filosofia.

O poder moral e ideológico do Gavião Negro vem do seu lugar de herói dentro da Sociedade da Justiça, neste ponto, o personagem, como homem negro, tem o seu “poder racial assegurado exclusivamente quando ele está fardado, representando a instituição, não a si próprio” (Akotirene, 2020, p. 98). A liderança do Gavião Negro no longa não representa um empoderamento ou liberdade para homens negros, mas significa que homens negros “caíram nas armadilhas da branquitude”, reconhecendo e fortalecendo a sua estrutura, o herói acaba sendo “o artifício do homem branco, inscrito no corpo do homem negro” (Bhabha, 2013, p.84). Indo além, hooks (2023) coloca que “o homem negro neocolonial é repaginado para produzir um novo estereótipo: ele trabalha duro para ser recompensado pelo grande pai branco dentro do sistema existente” (p. 165).

Outro ponto importante a ser citado é que ambos os personagens negros que conduzem a trama do filme não são originalmente negros nas HQs, porém, ao serem escolhidos a terem a racialidade mudada no filme são exatamente aqueles que trazem o ‘negro’ no nome heróico, nos remetendo ao marcador racial que era bastante utilizado em personagens negros dos quadrinhos, principalmente nas décadas de 1970 e 1980. É importante

neste ponto relembrar Kilomba (2018), quando a autora assevera que o negro é construído a partir da diferença (em relação ao homem branco) não apenas para separar o sujeito negro, mas também para impor uma hierarquia na sociedade. Bhabha (2013) também reflete sobre a diferença posta para o Outro, explicando o sistema de diferenciação como um artifício primordial para manter a negritude como a negação do todo (da branquitude). Sendo assim, todo herói é visto automaticamente como branco, cabe ao herói negro a marcação racial da diferença. Vale ressaltar também a mudança de racialidade do protagonista, que para além do apelo comercial do ator The Rock, a negritude de Adão Negro, apesar de não ser discutida, não fica deslocada já que Kahndaq está ficticiamente localizada na região do Egito, país do norte da África, também conhecida como África Setentrional.

Por fim, concluímos que “Adão Negro” é problemático no que concerne à representação negra, apesar de trazer homens negro para a centralidade da trama, o filme reforça estereótipos em torno deles e em nenhum momento abre uma discussão sobre essa racialidade ou desafia os estereótipos afim de rompê-los. A condução do personagem Adão Negro enquanto vilão era esperada dada a sua origem no material original, porém ela é feita de forma que desumaniza o personagem, tornando-o um homem violento e que rejeita o pensamento mais elaborado de suas ações, aspecto que é visto em diversos outros vilões quadrinescos.

### **III.3. HOMEM-ARANHA**

A análise do Homem-Aranha tem algumas particularidades em relação aos personagens anteriores. Dentre os personagens no escopo da pesquisa, ele foi o único a protagonizar dois filmes. Assim, sabendo que a construção do personagem e sua representação é contínua e seguirá o mesmo caminho em ambos os filmes, neste tópico, propomos a análise do personagem e suas relações em sua continuidade, e não em cada filme como peça individual. Focamos nossa análise em como a representação do personagem desafia e/ou reproduz estereótipos, observando em que medida o homem aranha negro se enquadra nos estereótipos apresentados por nosso referencial teórico.

Também é importante destacar outra grande diferença entre as produções de Miles Morales em relação às do Pantera Negra e Adão Negro. “Homem-Aranha no Aranhaverso” e sua continuação são filmes animados, conseqüentemente, adotam técnicas e linguagens que diferem dos filmes em *live-action*. Ademais, ele é voltado para um público mais infantil,

tendo uma linguagem verbal menos rebuscada, mais simples e direta. Além de trazer um Homem-Aranha negro como protagonista, o filme também se destacou por inovar na forma de fazer animação, trazendo diversos estilos diferentes e dialogando diretamente com a linguagem das histórias em quadrinhos, como descrita na matéria do jornal O Globo, “"Aranhaverso" celebra suas origens impressas com gráficos ousados e um estilo inspirado nos quadrinhos, com balões de pensamento, palavras impressas e linhas onduladas para indicar o "sentido de aranha"” (Solomon, 2019).

Mais além, notamos que o filme adota a lógica da lição de moral no final da trama de forma mais explícita. Essa diferença de público alvo pode ser vista a partir da classificação indicativa, já que “Homem-Aranha no Aranhaverso” e “Homem-Aranha: Através do Aranhaverso” são indicados para maiores de 10 anos, enquanto “Pantera Negra e Adão Negro” tem classificação indicativa para 14 anos.

### ***III.3.a. Homem-Aranha no Aranhaverso***

Sinopse:

Em Homem-Aranha no Aranhaverso, Miles Morales é um jovem negro do Brooklyn que se tornou o Homem-Aranha inspirado no legado de Peter Parker, já falecido. Entretanto, ao visitar o túmulo de seu ídolo em uma noite chuvosa, ele é surpreendido com a presença do próprio Peter, vestindo o traje do herói aracnídeo sob um sobretudo. A surpresa fica ainda maior quando Miles descobre que ele veio de uma dimensão paralela, assim como outras versões do Homem-Aranha.<sup>76</sup>

Ficha Técnica:

Roteiro: Phil Lord, Rodney Rothman

Direção: Bob Persichetti, Peter Ramsey, Rodney Rothman

País de origem: Estados Unidos

Duração: 116 min

Lançamento: 10 de janeiro de 2019

Produtora: Sony Pictures

O filme inicia nos contando a história do tradicional Homem-Aranha, Peter Parker. Ele narra sua própria apresentação em primeira pessoa, um artifício que o filme vai adotar para a

---

<sup>76</sup> [Homem-Aranha no Aranhaverso | Sony Pictures Brazil](#)

apresentação de todos ‘heróis aranha’ que irão aparecer. Miles Morales só nos é apresentado aos 2 minutos e 34 segundos, trazendo na sua primeira aparição alguns elementos relacionados à cultura negra urbana dos estados unidos (e que chega até outras regiões do mundo, como no Brasil). O personagem escuta uma música de rap no fone de ouvido enquanto desenha em um caderno com traços típicos do grafite. A mesa de desenho, a postura do menino e as outras artes pelo quarto são indicativos de que Miles é em alguma medida desenhista.



Figura 57: Frame de apresentação do Miles Morales

Uma das primeiras características reveladas no âmbito familiar de Miles é a sua ascendência latina, ele é filho de um homem afro-estadunidense, e de uma mulher de origem latina, especificamente de Porto Rico. O que no Brasil não gera tanto debate, nos Estados Unidos é lido de outra forma, já que a latinidade é posta como uma questão racial para os estadunidenses, posicionando Miles no “entre-lugar”, conceito proposto por Bhabha (2013). Para o autor, o entre-lugar trata da “emergência dos interstícios”, ou seja, no contexto em que está, Miles não deve ser lido apenas como menino negro, ou apenas como latino, mas na interseccionalidade dos dois lugares, o que coloca o personagem em uma posição diferente da dos seus pais, por exemplo. Mesmo nascido nos Estados Unidos, o entre lugar não é uma problemática inerente à nacionalidade, mas à origem. Em um país onde o racismo se constrói como “de marca” (Mbembe, 2018), Miles é lido como afro-americano e latino-americano. Essa leitura estabelece a existência de Miles de forma relacional, já que, como afirma Achille Mbembe, o negro não existe, ele não está dado, ele “só existe por referência a um poder que o

inventa, a uma infraestrutura que o suporta e o contrasta com outras cores e, por fim, a um mundo que o nomeia e o axiomatiza” (Mbembe, 2018, p.265).

Durante esse primeiro filme nos é apresentado que a mãe de Miles, Rio, é enfermeira, porém a personagem é pouco explorada ao longo da obra. Já o pai do protagonista, Jeff, é um personagem bastante presente, principalmente na jornada interna do garoto. Jeff é um policial, ele construído como o bom cidadão, que segue todas as regras e preza pelo bem da comunidade. Em uma conversa com o filho, sobre ele não querer estudar numa escola que aparenta ser de elite e Miles se sente deslocado, Jeff comenta sobre não querer que o jovem siga o caminho do seu tio, já nos dando pistas de outro personagem importante para a construção de Miles, mas que seguiu o caminho contrário do seu pai.

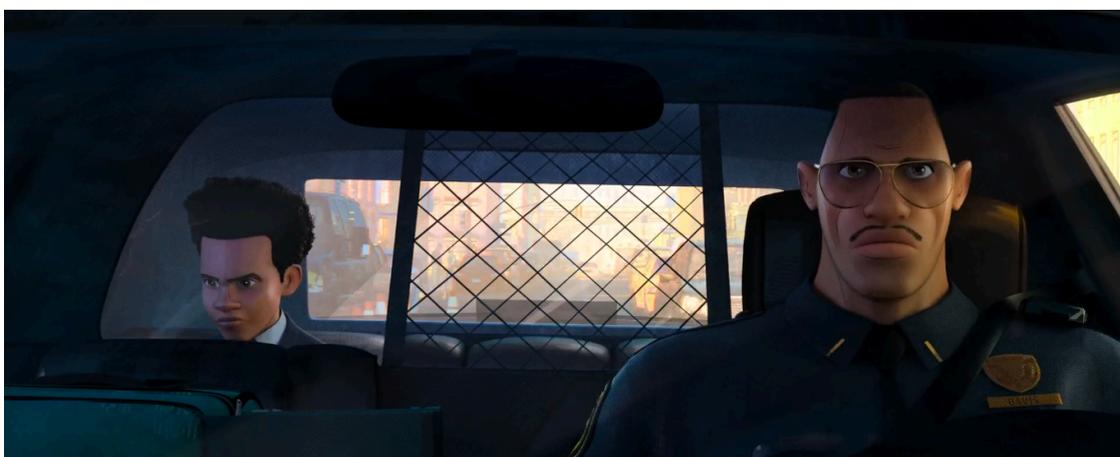


Figura 58: Miles e seu pai no carro, ambos com semblante sério após uma discussão sobre os estudos do protagonista

Jeff e Aaron (o tio de Miles), são exemplos opostos, mas admiráveis para Miles. Como já dito, o seu pai é um homem negro policial, que condena até pequenas infrações, como por exemplo quando Miles cola adesivos nas placas das ruas e é advertido pelo pai. Apesar de ter um jeito rígido, Jeff também demonstra um lado afetuoso, rompendo com o estigma da representação de famílias negras com pais ausentes ou violentos.

bell hooks (2022), quando trata sobre paternidade, ressalta a supervalorização da imagem do pai na sociedade patriarcal, causando traumas e vazios em pessoas que não tiveram um exemplo positivo de paternidade durante o seu crescimento. A autora também discute que

“Meninos e meninas precisam ser amados por homens. [...] Os meninos, em especial, precisam que os homens sejam modelos que os ensinem a negociar o

patriarcado de maneira que isso não prejudique a sua alma, que lhes mostrem como contornar o sistema e criar autoconceitos alternativos e saudáveis.” (p. 187)

Ao trazer uma família afetuosa e cuidadosa, principalmente na figura do pai, o filme conversa com essa negociação com o patriarcado, nos mostrando uma alternativa para além da virilidade e violência na construção e amadurecimento do homem negro.

Em contraponto ao pai, temos o tio Aaron, que nos é apresentado como uma fuga de Miles do universo escolar e familiar. Apesar de também demonstrar afeto ao jovem, Aaron tenta trazer Miles para uma outra construção de masculinidade, como quando dá dicas sobre flerte com garotas pautado em arquétipos marginalizados, ainda que apresentada de modo cômico. Aaron também é regado de referências à cultura negra urbana estadunidense, neste ponto, apesar do personagem estar próximo da criminalidade e de mais adiante na trama ser apresentado como um dos vilões, em momento algum o filme vilaniza essas referências, trazendo o grafite, por exemplo, como uma forma de expressão e de desabafo para o Miles, incentivado pelo seu tio.



Figura 59: Grafite que Miles faz com ajuda do seu tio Aaron. A arte do protagonista tem escrito “sem expectativas”

É justamente na cena em que Miles faz o seu grafite em túneis abandonados de Nova York que é picado pela aranha radioativa que lhe dará poderes, aos 13 minutos de filme. Após uma sequência de Miles descobrindo de forma confusa e atrapalhada os seus poderes, o personagem se dá conta do que realmente está acontecendo ao encontrar uma HQ do Homem-Aranha com fatos semelhantes. Nesse momento, o filme parte para uma

metalinguagem, que aparece por vezes de forma explícita, por vezes de modo sutil durante o longa.

Aos 21 minutos de filme Miles cai em um espaço subterrâneo onde o Homem-Aranha e o Duende Verde estão lutando, neste espaço também aparecem os vilões Rei do Crime e Gatuno. Miles presencia os momentos finais daquele Homem-Aranha, percebendo que pode não sobreviver, Peter dá para Miles a missão de destruir a máquina que vai causar uma grande destruição. Rapidamente Miles se esconde, mas consegue ver o Rei do Crime dando o golpe fatal em Peter Parker. Ao invés de retornar para a escola, Miles vai para casa após o acontecimento. Mesmo não conseguindo contar para seus pais sobre suas novas habilidades e o que vivenciou, o protagonista encontra em seu lar conforto e segurança. Miles tem dificuldades de contar seu segredo para os pais, especialmente porque Jefferson, enquanto policial, tem ódio de heróis/justiceiros mascarados.

Durante a jornada em que Miles quer aprender a se tornar um herói e assumir o manto de Homem-Aranha, pouco material é apresentado para a discussão central do trabalho. Aos 36 minutos de filme, Miles conhece o primeiro outro Homem-Aranha do Aranhaverso, uma versão alternativa do Peter Parker, um pouco mais velho que a versão que morreu no universo do protagonista. Esse Peter também rompe com a masculinidade patriarcal ao ser apresentado como um homem sentimental e, ao decorrer da trama, também se demonstra afetuoso. Na cena em que os dois se conhecem, Miles está no cemitério no túmulo do Peter do seu universo, ele é abordado por policiais que o perseguem. Apesar de homens negros serem os mais abordados pela polícia cotidianamente, essa cena não coloca tensão racial de forma aparente, essa impressão é fortalecida quando um dos policiais fala “foi avistado “um garoto vestido de homem-aranha”, sem mencionar a cor da pele do personagem.

Além de Peter Parker, outros heróis aranhas são apresentados no longa: Gwen Stacy/Mulher-Aranha; Peter Porker/Porco-Aranha; Peni Parker; e Peter B. Parker/Homem-Aranha Noir. As versões dos heróis aranhas são diferentes entre si, cada um trazendo sua peculiaridade, inclusive na técnica de animação de alguns deles. Miles Morales é o único herói negro presente no Aranhaverso deste primeiro filme.



Figura 60: Frame do filme contendo todos os heróis-aranha apresentados e a Tia May

Miles carrega consigo a culpa da morte do Peter Parker do seu universo, além da responsabilidade de destruir o colisor e impedir o plano dos vilões. Junto desses sentimentos, somada a pressão dos outros heróis, Miles foge daquele ambiente, mas desta vez não retorna para casa, ele vai atrás de seu tio Aaron. É neste momento que ele descobre que seu tio é o vilão Gatuno. Durante uma cena de batalha, em 1 hora e 13 minutos de filme, o Gatuno está prestes a matar o novo Homem-Aranha quando Miles se revela para o tio, fazendo assim ele desistir da ação, e por consequência, é morto pelo Rei do Crime por desobedecer às suas ordens. Miles leva o corpo do seu tio para um beco, nesse momento, passa o carro de polícia que ronda a região conduzido por seu pai. Jeff flagra a cena do Homem-Aranha com o corpo do Gatuno. Miles foge e Jeff encontra o corpo de seu irmão vestido de vilão e sem vida, em sua interpretação, Jeff culpa o novo Homem-Aranha pela morte de Aaron.

Após a morte do tio, Miles fica ainda mais motivado para impedir o Rei do Crime, porém os outros heróis ainda não confiam no garoto, devido a falta de experiência e expertises em ação, já que ele era o único que havia recebido os poderes a pouquíssimo tempo. Enquanto os outros heróis-aranha vão para a batalha, Miles passa pela famosa sequência de treinamento e aprimoramento dos seus poderes, até se sentir preparado e confiante o suficiente para a batalha. É após essa sequência que Miles tem o seu uniforme de Homem-Aranha, que além de ser preto com detalhes em branco e vermelho, carrega símbolos que pertencem à construção do personagem e que são usualmente ligados à cultura urbana estadunidense, como os tênis *Air Jordan* e os detalhes em vermelho desenhados no estilo pixação/grafite. Outro aspecto relevante, este não diegético, acompanha os momentos de Miles, a trilha sonora com músicas

de rap, desde a cena de apresentação do personagem, até a trilha da sequência de treinamento de poderes.

Em 1 hora e 29 minutos de filme os outros heróis aranhas estão lutando contra os vilões no colisor, quando Miles aparece para ajudá-los. Antes de destruir o colisor todos os outros heróis voltam para as suas dimensões e Miles permanece para lutar contra o Rei do Crime. Após Miles derrotar os vilões, o filme os mostra sendo presos, demonstrando dois argumentos: o primeiro no sentido do código de moral e ética dos heróis que não matam; em segundo uma confiança nas forças policiais e no Estado em manter esses super-criminosos longe das ruas.

Após o confronto encerrado, Miles liga para o seu pai, em uma conversa afetuosa, demonstra estar mais aberto a aceitar o estilo de vida que Miles quer levar, mais próximo dos signos da cultura urbana negra que Jeff renega. Depois da conversa, o novo Homem-Aranha aparece para Jeff e o abraça, causando uma confusão no policial. Além da comicidade da cena, também demonstra que apesar de estar cercado de afetos, Miles ainda tem uma construção da masculinidade patriarcal incrustada em si, no sentido de não conseguir expor seus sentimentos e demonstrar afeto a seu pai, conseguindo fazer isso apenas trajado de uma máscara.

Antes de encerrar o filme, assistimos a um monólogo de Miles sobre se tornar um herói e que ele não está sozinho nessa jornada. Um dos momentos mais marcantes é quando o personagem diz que “qualquer um pode vestir a máscara, você pode vestir a máscara, espero que saiba disso agora”.



Figura 61: Reapresentação do Miles após desenvolver suas habilidades. A imagem faz referência a capa de uma de suas revistas em quadrinhos

A primeira vista o texto parece tratar da presença de heróis negros. Depois de tantos anos e variações do Homem-Aranha, finalmente existe um com quem jovens negros podem se identificar. Assim, quando Miles diz que “qualquer um pode vestir a máscara”, podemos interpretar que o manto heróico não está posto apenas para homens brancos. Porém, a frase também pode causar um incômodo, levando em consideração todos os personagens-aranha apresentados no filme, principalmente o Porco-Aranha.

Partindo de Peter Parker como o homem-aranha original, a afirmação de Miles passa a sensação de que, para além de mulheres, pessoas negras e outros corpos diversos, qualquer ser pode se tornar um herói-aranha, o que significa afirmar que, depois do homem branco, mulheres, homens negros e porcos animados estão no mesmo patamar. É perceptível que o personagem do Porco-Aranha está presente no filme como sujeito de comicidade e uma referência aos desenhos animados estilo *Looney Tunes*<sup>77</sup>, porém, o incômodo relacionado a este personagem cresce quando observamos o histórico de suas aparições.

A primeira aparição do Peter Parker nas histórias em quadrinhos foi em 1983, na coleção especial *Marvel Tails*<sup>78</sup>, tendo outras participações pontuais no universo das HQs e em desenhos animados da *Marvel*. Miles Morales foi criado e teve sua primeira aparição apenas em 2013, 30 anos depois da estreia do herói animal, levando-nos a refletir que antes mesmo do Homem-Aranha poder ser negro, ele já podia ser um porco.



Figura 62: Capa da revista Marvel Tails Starring Peter Porker, The Spectacular Spider-Ham #1



Figura 63: Capa da primeira revista solo do Miles Morales

<sup>77</sup> Looney Tunes é uma série de curta-metragens de animação produzida pela Warner Bros. Animation. A franquia traz animais antropomorfizados vivendo aventuras malucas com uso do humor, e às vezes violência.

<sup>78</sup> [Marvel Tails Starring Peter Porker, The Spectacular Spider-Ham \(1983\) n° 1/Marvel Comics | Guia dos Quadrinhos](#)

### ***III.3.b. Homem-Aranha: Através do Aranhaverso***

Sinopse:

Miles Morales está de volta para o próximo capítulo da saga vencedora do Oscar®. Depois de se reunir com Gwen Stacy, o amigão da vizinhança e protetor em tempo integral do Brooklyn é catapultado através do Multiverso, onde ele encontra um time de Pessoas-Aranha que precisam proteger a própria existência. Quando os heróis não conseguem se unir para lidar com uma nova ameaça, Miles se vê dividido e precisa redefinir o que significa ser um herói para que ele consiga salvar as pessoas que mais ama.<sup>79</sup>

Ficha Técnica:

Roteiro: Phil Lord, Christopher Miller e David Callahan

Direção: Joaquim Dos Santos, Kemp Powers, Justin Thompson

País de origem: Estados Unidos

Duração: 141 min

Lançamento: 1 de junho de 2023

Produtora: Sony Pictures

Homem-Aranha: Através do Aranhaverso é continuação direta e se passa um ano depois dos eventos do filme anterior. O longa inicia no universo da Gwen Stacy/Mulher-Aranha, enquanto ela fala com o público e relembra os acontecimentos do filme anterior.

Na sequência introdutória do filme, dois novos heróis-aranha são apresentados: Miguel O'Hara e Jess Drew. Ambos são personagens não brancos, Miguel é um homem latino, que não tem fenótipos negros, porém não é lido como uma pessoa branca nos Estados Unidos. Jess Drew é uma mulher negra, alterando a racialidade da personagem na adaptação, já que nos quadrinhos a Mulher-Aranha de mesmo nome é uma mulher branca. Não aprofundaremos na personagem da Jess por não estar dentro do nosso escopo, mas é importante ressaltar que a personagem além de ser uma mulher negra, exerce suas atividades heróicas enquanto está grávida e já no final da gestação, trazendo uma novidade para a apresentação de uma super-heroína, pelo menos dentro dos referenciais que temos. Jess exerce uma função de liderança e a gravidez jamais é mencionada entre os demais

---

<sup>79</sup> [Homem-Aranha: Através do Aranhaverso | Sony Pictures Brazil](#)

personagens da trama, naturalizando a gestante em cenas de ação e perigo, o que por si só já significa uma ruptura representacional.

Miles Morales só aparece no filme aos 20 minutos, neste momento, o personagem está atrasado para uma orientação escolar, na qual seus pais e uma conselheira do colégio lhe esperam, mas o garoto não chega a tempo por conta das suas atividades heróicas. Nessa sequência é também apresentado o vilão do filme, o Mancha. Quando Miles finalmente consegue chegar na orientação escolar, a conselheira discursa sobre a aparente falta de comprometimento do aluno, ainda que tenha ótimas notas. Ela afirma que Miles “ainda não é um caso perdido” e que “tem uma grande história para contar”. A fala da conselheira escolar teria um sentido positivo caso ela mencionasse políticas públicas ou institucionais que ajudassem Miles a ingressar na Universidade, porém ela ignora o bom histórico escolar do garoto e diz para focar na sua “história para contar”, supondo situações que não cabem à real vivência do protagonista, baseadas em estereótipos comumente associados à população negra e imigrante latino-americana.

Quando a conselheira argumenta que Miles faz parte de uma família de imigrantes, Rio, a mãe do personagem, ressalta que ela é originária de Porto Rico, uma região pertencente aos EUA. Não há problematização ou aprofundamento a partir dessa fala. No entanto, não estamos diante de um discurso vazio e pontual, mas globalizante, associado à diáspora e a uma identidade cultural latina quase indivisível e universalizadora que fixa a identidade de Rio. Hall (2003) pondera que a “identidade cultural” carrega uma série de traços essencialistas e que essa unicidade é desafiada quando inscritas nas relações de poder construídas a partir da diferença e da disjuntura.



Figura 64: Miles e seus pais reagindo às falas da orientadora escolar

Essa passagem do filme nos remete ao prazer da Outridade que Grada Kilomba (2019) traz. A pessoa negra em um ambiente “estranho” se torna a personificação do exotismo, um objeto de fetiche pelo olhar colonizador, é sempre esperado que o negro tenha histórias exóticas, vivências distantes do que as pessoas brancas possuem. A conselheira escolar coloca à tona esse prazer da Outridade ao ignorar o histórico escolar do jovem e focar apenas em histórias estereotipadas de pessoas negras, as quais não cabem na trajetória do garoto.

A fala da conselheira é interrompida quando ela diz que Miles quer ir para a universidade de Princeton, causando uma reação de indignação nos pais, principalmente em Rio, do filho ir para longe, performando uma mãe superprotetora que não quer deixar seu filho desbravar o mundo.

Aos 30 minutos de filme é revelado que a origem do vilão Mancha se deu ao confronto de Miles com o Rei do Crime e a destruição do colisor no primeiro filme. Também descobrimos que a aranha que picou e deu os poderes para Miles veio de outra dimensão, informação de suma importância para a continuidade da trama. Depois do segundo confronto entre Homem-Aranha e Mancha, é mostrado que o herói criou uma relação de parceria com o Policial Jeff, mesmo não sabendo que é seu filho por trás da máscara.

Aos 39 minutos o filme volta a focar no âmbito familiar de Miles. Somos levados até o terraço do edifício que a família Morales mora, onde está acontecendo uma confraternização para comemorar a promoção de Jeff a Capitão da polícia. Miles, que ficou responsável por levar o bolo, está atrasado para a festa, causando irritação e decepção em seus pais. Quando o protagonista finalmente chega na confraternização, ele e seus pais têm uma grande discussão sobre responsabilidades. Em um momento, apesar de apresentar uma preocupação da parte dos pais quando dizem que não imaginam que Miles esteja fazendo algo de bom para ocasionar os atrasos, também projeta no garoto uma visão esperada de jovens negros de irem para o mundo da marginalidade, negligenciando os estudos e outras obrigações.

hooks (2022) discute que homens negros se sentem encantados pela cultura *gangsta*, muito além da estética. Ser um *gangsta* pode significar um acesso mais fácil de alcançar status e poder financeiro. O próprio filme sugere que Miles teve um flerte com essa cultura, com a admiração que ele tinha pelo estilo de vida libertário do seu tio e, mais para frente, nos mostra que uma versão do Miles não apenas flertou, mas adentrou no mundo *gangsta*. A autora também problematiza que, para homens negros, a cultura *gangsta* pode ser interpretada como acesso à liberdade, “não é de admirar, portanto, que os homens negros de todas as idades que vivem a ética do trabalho protestante, submetendo-se ao mundo racista e branco, invejem

os traficantes de baixa renda nas comunidades negras que não são escravos do poder branco” (hooks, 2022, p. 79).

Retomando ao filme, nos seus 45 minutos, Gwen Stacy volta a aparecer, desta vez no universo de Miles através de um portal interdimensional. Gwen e Miles com as roupas heróicas “andam” pela cidade e conversam sobre questões emocionais, que apesar de na diegese serem específicas dos heróis-aranhas, se traduzem em conflitos de adolescentes do mundo real. Depois desses momentos como Homem e Mulher-Aranha, Miles e Gwen voltam para o terraço do prédio onde acontece a confraternização e conversam em um canto, até serem interrompidos por Rio e Jeff, que mais uma vez mostram uma faceta superprotetora, principalmente por parte de sua mãe.



Figura 65: Gwen Stacy e Miles Morales conversando

Aos 55 minutos temos uma conversa apenas de Miles e sua mãe. Nesse momento, por meio das palavras de Rio, é perceptível que a sua faceta superprotetora é, na verdade, uma preocupação de como Miles irá se encaixar no mundo fora do seu ambiente familiar. Uma fala importante dessa sequência é a de Rio falando para Miles nunca deixar que as pessoas chiques dos lugares importantes aonde ele vai circular no futuro digam que ali não é o lugar dele. A mensagem pode ser interpretada de modo que, por ser um homem negro, as pessoas não vão aceitar a sua figura em certos ambientes, menosprezando e inferiorizando seus esforços e conhecimentos. A fala de Rio caminha ao lado do pensamento de Fanon (2008), quando o autor diz que não importa o status, a profissão, o lugar que o negro ocupe, ele será sempre visto como o Outro e sua qualidade será posta à prova. Essa reflexão é exemplificada pelo próprio autor:

Não estávamos mais no tempo em que as pessoas se impressionavam diante de um padre preto. Tínhamos médicos, professores, estadistas... Sim, mas em todos esses casos algo de insólito persistia. [...] Sabia, por exemplo, que se um médico negro cometesse um erro, era o seu fim e o dos outros que o seguiriam. (p. 109)

Quando Gwen vai embora, Miles a segue, não apenas no seu universo, mas também inter dimensionalmente quando ela abre o portal. Chegando no novo universo conhecemos mais um herói-aranha: Pavitr. O personagem está situado na Índia, sendo um Homem-Aranha Indiano. No meio do confronto entre Gwen, Miles e Pavitr contra o Mancha, aparece um mais uma versão do Homem-Aranha: o Punk-Aranha. Hobbie é um homem negro, diferente dos outros heróis-aranha, não utiliza máscara, também utiliza um cabelo *black power* e tem sua estética baseada na cultura punk britânica. Além das questões estéticas, a filosofia do Punk-Aranha também é situada na cultura do estilo de rock, dando a entender que o personagem é anarquista, com críticas a todo momento ao capitalismo e ao sistema. Apesar do filme trazer esse personagem que faz críticas ao capitalismo neoliberal estadunidense, a maioria das suas interações são feitas em tons cômicos e estereotipados, tornando o personagem mais uma piada do que uma crítica em si, uma forma de deslegitimar a resistência ao sistema.



Figura 66: Frame que traz os principais heróis-aranha do filme

Após o confronto, em 1 hora e 18 minutos de filme, Miles e os demais aranhas são levados até a base do Sociedade-Aranha, onde são rapidamente apresentados diversos tipos de

homens, mulheres e criaturas-aranhas. É nesse momento em que Miles conhece Miguel, que não é receptivo à chegada do garoto, culpando-o pela destruição causada pelo Mancha.

Quando o filme chega em 1 hora e 26 minutos é apresentado o conceito de evento canônico, que é um acontecimento que precisa ocorrer na vida de todo Homem-Aranha, caso contrário, aquele mundo dentro do multiverso vai ser destruído. Esses eventos canônicos, em sua maioria, são acontecimentos trágicos, mortes de amigos e/ou parentes. Essa explicação faz uma referência ao mito dos super-heróis, que em sua maioria, são motivados por mortes de entes queridos a se tornarem heróis, fazendo com que a origem dos super-heróis esteja diretamente ligada a perdas e sacrifícios. Miles pretende romper com essa ideia, tendo em vista que, de acordo com os eventos canônicos, seu pai estaria próximo de morrer.

A partir da reluta de Miles inicia uma perseguição de todos os heróis-aranhas, liderados por Miguel, contra Miles. Apesar de o protagonista ser um dos poucos personagens negros (dentre aqueles que aparecem seus rostos ou corpos sob a máscara), não encontramos uma tensão racial nesse debate. Em 1 hora e 42 minutos, durante a perseguição, Miguel revela que Miles é a anomalia original do Aranhaverso, pois a aranha que lhe picou veio transportada de um outro universo. Durante esse diálogo Miguel revela que ali (ser um herói-aranha) não é o lugar de Miles, remetendo à fala de Rio quando diz a Miles que nunca deixasse que falassem isso para ele. Para além da trama e dos conflitos gerados por esta descoberta, mas uma vez está em cheque a possibilidade de um homem negro se tornar um legítimo homem-aranha. O engano relativo à picada da aranha evidencia que o próprio Miles é um erro.

Miles consegue invadir o laboratório da base da Sociedade-Aranha para utilizar a máquina de voltar para casa, um equipamento que leva o ser de volta para o seu mundo. Quando Miles chega ao universo através da máquina, já percebemos um ambiente com estética diferente, até que descobrimos que ele foi para o mundo errado, a Terra-42, a terra original da aranha que o picou.

Nessa Terra-42, o ambiente está um caos de destruição. Existem diferenças na composição da família de Miles para o seu mundo, na Terra-42 Jeff morreu e Aaron é quem cuida da família. O protagonista descobre que o seu pai faleceu graças a um painel de grafite que fazia uma homenagem a ele. Neste ponto, a presença do grafite é atenuada como uma expressão de desabafo de Miles, tanto com o Miles Homem-Aranha, quando ele faz a arte com seu tio nos túneis do metrô, quanto com o Miles Gatuno, com a homenagem ao seu pai.

Porém, a diferença mais impactante é o próprio Miles, que se torna o Gatuno, ou seja, se não fosse pelos poderes da aranha, o protagonista estaria fadado ao mundo da violência e do crime, como se espera de todo jovem negro. Esteticamente, enquanto o Miles Homem-Aranha utiliza o cabelo cacheado cortado bem definido, o Miles Gatuno utiliza tranças, um traço cultural que é bastante utilizado em *Hollywood* para representar a marginalidade e que aqui reforça este estereótipo. O filme termina nesse ponto, deixando um grande gancho do embate de Miles vs Miles, além das tramas paralelas para o terceiro filme.

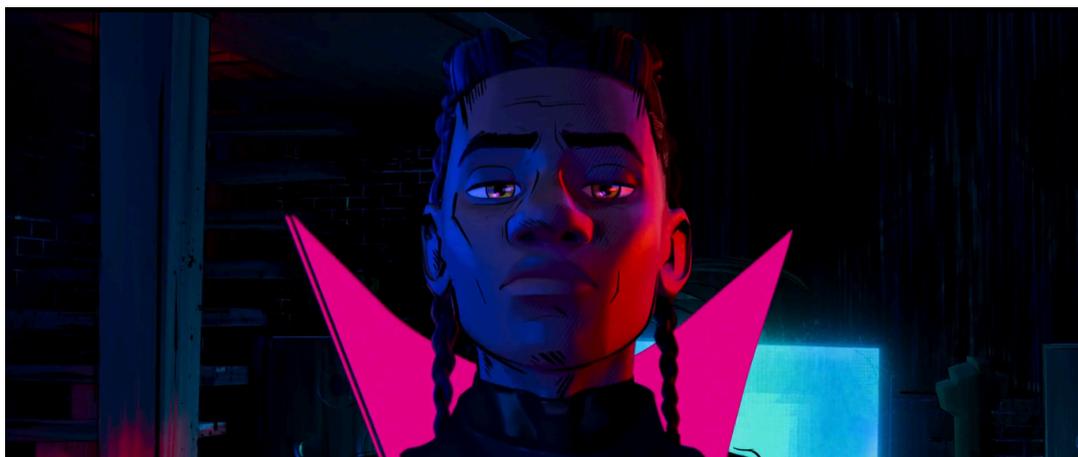


Figura 67: Miles Morales no universo em que é o Gatuno

### ***III.3.c. Os Resultados***

Apesar de “Homem-Aranha no Aranhaverso” e “Homem-Aranha: Através do Aranhaverso” trazerem um protagonista negro por trás da máscara do Homem-Aranha, temos poucos momentos de tensões e discussões raciais, ficando mais localizadas nas tramas familiares e particulares de Miles Morales. É importante sempre ter em vista o público que os filmes visam, um público infanto-juvenil, trazendo assim tais assuntos de maneira menos centrais, conectando muito mais pela vivência do personagem do que por um discurso em si. Ainda assim, nas análises, conseguimos observar diversas problemáticas referentes a sua identidade negra. A origem de seus pais, em especial de sua mãe, os medos e aflições que se materializam em superproteção são sinais significativos. Mas, mais importante, se no primeiro filme Miles demonstra seu heroísmo e é reverenciado por isso, no segundo, a trama deslegitima a origem de seus poderes. A picada acidental coloca em cheque a existência do primeiro homem-aranha negro.

Apesar dos poderes de Miles estarem em cheque devido a sua origem, o seu heroísmo não é posto à prova. Seguindo a definição de Vogler (2006), de que um herói é aquele que luta para o bem comum acima de sua individualidade, os atos de Miles ainda estão dentro do espectro heróico. O que a trama do segundo filme traz é uma discussão sobre a validação de Miles Morales enquanto um Homem-Aranha “legítimo”, mas mesmo tentando tirar esse título do protagonista, a Sociedade Aranha não conseguiria negá-lo enquanto super-herói.

No que concerne ao rompimento aos estereótipos, constatamos que o filme se utiliza da estratégia *positivo/negativo*. Esse ponto é mais perceptível em dois contextos. No contexto do primeiro filme, “Homem-Aranha no Aranhaverso”, percebemos essa estratégia sendo aplicada na apresentação de Jeff x Aaron, enquanto o pai de Miles é um policial, que segue as regras, conseguiu desviar de todos os caminhos que levavam homens negros para a marginalidade e seguiu uma moralidade incorruptível, seu irmão não escapou do caminho oposto, tornando-se um homem negro que entrou na vida do crime, e teve seu fim pelas mãos da própria criminalidade.

O outro contexto é no final do segundo filme, “Homem-Aranha: Através do Aranhaverso”, quando nos é apresentada a versão de Miles Gatuno, que não tendo seu pai como exemplo e também não adquirindo os poderes para se tornar um herói, acabou seguindo o mesmo caminho que o seu tio na criminalidade, tornando-se um vilão.

Existe um dualismo presente na vilanização do Miles. O primeiro tensionamento é em relação ao pai do personagem, que no primeiro universo apresentado ao espectador teve o seu caminho positivo trilhado pelo esforço, numa perspectiva meritocrática, qualquer homem negro poderia optar por ele. Miles não tendo esse exemplo masculino que o levasse ao caminho ‘positivo’, mesmo impondo a ele limites e constrangimentos, acabou seguindo para a marginalidade.

Novamente evocando hooks (2022) para tratar sobre parentalidade negra, “meninos e meninas precisam ser amados por homens” (p. 187), logo, na ausência dessa figura paterna, os filhos sofrem com a ausência desse amor. A autora também afirma que “reprimir é uma das maneiras de lidar com a dor do abandono” (p. 172), ou seja, se há a repressão deste sentimento, não há um trabalho emocional nesse jovem, fazendo com que a raiva e a dor do abandono tomem conta de seu ser. Indo além, “na cultura patriarcal, sua raiva pode ser vista como “viril”, tornando-se o encobrimento perfeito para que ninguém, nem mesmo ele, conheça a extensão da dor que sente” (p. 176). Deste modo, a violência e o universo *gangsta* se tornam o escape perfeito para esse jovem depositar as suas frustrações.

O segundo tensionamento, este ainda mais problemático, nos leva a crer que o protagonista desviou da criminalidade por um “erro”, ou seja, se não fosse o ganho dos seus poderes por meio da picada da aranha ele estaria fadado à vilania. Esse segundo tensionamento só possibilita ao menino negro o “caminho do bem” e a sua posição como super-herói quando o acaso, ou o erro do destino se faz presente, dando-lhe poucas chances para o êxito. Esse tensionamento coloca em cheque até a própria legitimidade de Miles poder ser aceito enquanto um Homem-Aranha. Levando em conta as reflexões já postas, podemos dizer que a presença do Miles enquanto vilão, mesmo com pouquíssimo tempo de tela, o leva a uma estereotipagem ligada ao *gangsta rap*. Entendemos que o desfecho da narrativa possui uma força representacional extremamente significativa e ela está centrada no dualismo entre as duas versões de Miles Morales.

Em termos de estereotipagem do protagonista na figura de herói, não percebemos características que identifiquem o personagem em um dos listados em nossa metodologia. Na condução da sua construção de masculinidade, Miles, enquanto personagem adolescente, ainda está em formação, mas já performa algumas características da masculinidade patriarcal, principalmente por não conseguir demonstrar seus sentimentos, se fechando em relação a sua família, por mais afetuosa que ela seja.

Nos personagens negros que compõem o círculo do protagonista, identificamos alguns estereótipos. Jeff, o policial e pai de Miles, em certas instâncias se aproxima do estereótipo do *Black Sidekick*, não que o personagem seja subserviente à branquitude, mas ele nega algumas características da cultura negra urbana, subentendendo que acha que aquelas práticas levarão para a marginalidade, como por exemplo o grafite ou a colagem de adesivos de Miles nas ruas do Brooklyn.

Em contraponto, como já trouxemos, temos Aaron, que está dentro do estereótipos do *gangsta rap*, o negro ‘descolado’ que consegue seu status e riquezas através da criminalidade. O personagem rompe minimamente com esse estereótipo quando demonstra seu lado afetuoso com Miles, mas ainda assim lhe ensinando maneirismos (como o flerte) que remetem a uma construção de masculinidade patriarcal.

O outro homem negro que tem um bom tempo de tela é o Punk-Aranha, em “Homem-Aranha: Através do Aranhaverso”. Não encontramos uma estereotipagem racial no personagem, porém também identificamos que ele não é levado a sério, sendo apresentado em tom jocoso, seguindo mais por um caminho político-ideológico do que de negritude em si.

Os filmes do Homem-Aranha de Miles Morales, apesar de também terem seus problemas, apresentam uma evolução na representação de super-heróis negros por sua simples existência nas telas. Os longas trazem críticas pontuais sobre a discussão de raça, mas não constroem uma trama em torno da negritude, posicionando Miles Morales como um super-herói que ao menos em seu título não é marcado por sua identidade racial, como “Pantera Negra” e “Adão Negro”. É certo que, diferente dos demais personagens analisados, Miles se constrói como mais um super-herói do aranhaverso, composto por personagens das mais distintas origens e identidades. Assim, a marcação racial no personagem provavelmente não fizesse sentido para a construção da narrativa.

#### **III.4. CONCLUSÃO**

“As histórias em quadrinhos estão em toda parte, e todo o sucesso na TV e no cinema permitiu que alguns geeks declarassem vitória. Depois de anos de ridicularização por seu amor pelos super-heróis com sua cultura na periferia, os super-heróis agora são populares. São famosos no mundo todo e são um grande negócio, um ativo. (Tucker, 2017, p. 263).

Como Tucker afirma, os super-heróis estão bem estabelecidos no mercado cinematográfico. Levam milhões de pessoas às salas de cinema ao redor do mundo quando novos filmes são lançados. Apesar de heróis como Superman, Homem-Aranha e Batman já fazerem parte do imaginário popular há bastante tempo, o consumo de produtos heróis era um mercado de nichos até pelo menos o início do século.

Mesmo com o mercado solidificado, ainda vemos pouca diversidade entre os protagonistas nas obras de super-heróis, poucas mulheres e poucos personagens não-brancos. Entre a primeira adaptação cinematográfica de um super-herói - 1941 - e o primeiro protagonista negro - 1997- tivemos um hiato de cinco décadas. E também tivemos um longo período sem protagonistas negros em filmes de super-heróis, mesmo sendo lançado diversos filmes por ano do gênero.

Voltando-nos aos objetos analisados por este trabalho, não vemos uma diversidade entre os homens negros dentro das tramas, observamos exclusivamente homens negros heterossexuais, que em sua maioria segue uma masculinidade hegemônica. A ausência de sexualidades diversas entre os objetos analisados corrobora com a visão de hooks (2023), quando problematiza que “na maioria dos filmes, o protagonista negro é claramente tratado

como heterossexual” (p.167). Pouco se vê também uma atitudes dos protagonistas que saiam do espectro da virilidade patriarcal, aparecendo mais notadamente no núcleo familiar de Miles Morales. Também percebemos que todos são oriundos de ambientes periféricos, lutando contra a marginalidade imposta para si, seja o Homem-Aranha originário de um bairro majoritariamente negro e latino em Nova York, ou o Adão Negro e o Pantera Negra que partem da periferia global. Mesmo trazendo países ficcionais, seguem a lógica do domínio ocidental.

Cada obra traz tensionamentos raciais, positivos e negativos, de maneiras diferentes. O Pantera Negra é um personagem essencialmente negro, no sentido de que sua trama gira em torno das tensões raciais. O universo do personagem é oriundo de um país imaginário da África e, quando chega aos Estados Unidos, também se fixa em tensões raciais, a origem do antagonista Killmonger, Oakland, na Califórnia, conhecida por seu passado de lutas raciais e berço dos Panteras Negras.

“Pantera Negra” constrói seu debate mais para a estrutura do que para o cotidiano. Traz a representatividade para a obra, subverte a lógica representacional em certos sentidos, tensiona o tradicional, mas desconstrói muito do que tensiona no final. E para a infelicidade do filme, desfecho é o que fica. Se antes Wakanda e o Pantera Negra se escondiam do mundo para evitar a exploração do país, ao final, ele se alia com os que colonizaram e exploraram seus vizinhos africanos. “Pantera Negra” positiva o protagonismo negro, porém não agrega para a decoloniedade dos povos negros.

Adão Negro não é essencialmente um personagem negro, porém ele é mais potente sendo um personagem não-branco. Apesar dos tensionamentos geopolíticos, a obra não faz o mesmo no que concerne ao marcador racial do personagem, muito pelo contrário, o filme joga seu protagonista no centro da estereotipagem para poder transitá-lo entre os espectros de heróis e vilão - não o posicionando definitivamente em nenhum dos dois lugares.

“Adão Negro” apresenta um protagonismo negro, mas não traz uma representatividade. Acomoda o seu protagonista em um lugar já posto para o homem negro, um ser violento e inábil ao diálogo. E como contraponto também traz um personagem negro, o Gavião Negro, que tem o tom de um homem colonizado, operando pela lógica do colonizador branco, como um soldado estadunidense que leva a sua noção de paz para países ditos subdesenvolvidos.

Ao voltar nosso olhar para o Homem-Aranha, único longa de animação e o único voltado ao público infantil dentro do nosso escopo, ao mesmo tempo em que o Miles Morales

não é um personagem essencialmente negro, ele tensiona justamente a lógica do super-herói ser visto hegemonicamente como um homem branco. Diferente de “Pantera Negra”, os tensionamentos raciais dos filmes do Homem-Aranha vão para a lógica do cotidiano ao invés da estrutura, traz microagressões que pessoas negras irão se identificar ao longo da trama.

As obras do herói aracnídeo trazem diferentes tipos de homens negros: aquele que não cedeu à criminalidade e seguiu por um caminho dentro da moralidade e respeitado na sociedade, personificado no personagem do policial Jeff; aquele que não conseguiu desviar da marginalidade e seguiu pelo caminho da vida criminosa, que ao mesmo tempo que apresenta um persigo para a sociedade, também significa um charme e atração para jovens negros, através do tio Aaron, que vai se revelar o vilão Gatuno; e o próprio Miles Morales, que fica entre os dois mundos. A narrativa de herói demonstra que ele escolheu ser bom e seguir o caminho da moralidade, no entanto, no segundo filme tensiona essa escolha, mostrando que duas situações foram importantes para que Miles não seguisse para a criminalidade: a presença de seu pai e a picada da aranha que, equivocadamente, o transformou em Homem-Aranha.

Para ilustrar os resultados obtidos das análises do trabalho, elaboramos a tabela abaixo com os estereótipos encontrados em casa filme.

Tabela 3: Estereótipos e rompimentos a estereótipos encontrados nos filmes

<b>FILME</b>	<b>ESTEREÓTIPOS ENCONTRADOS (PERSONAGENS)</b>	<b>ROMPIMENTOS A ESTEREÓTIPOS ENCONTRADOS</b>
Pantera Negra	Mandingo (Killmonger)	Positivo/Negativo
Adão Negro	Mandingo (Adão Negro); Black Sidekick (Gavião Negro)	não foi encontrado
Homem-Aranha no Aranhaverso; Homem-Aranha através do Aranhaverso	Black Sidekick (Policial Jeff); Gangsta rap (Aaron; Miles Gatuno)	Positivo/Negativo

Elaboração do autor

É notável que os filmes que propõem um rompimento com os estereótipos não o fazem de forma incisiva, estagnados no segundo estágio de rompimento de Hall (2016), *positivo/negativo*, ou seja, ele “inverte a oposição binária, privilegiando o termo subordinado, às vezes lendo o negativo de forma positiva” (p. 216). Também é perceptível que as construções de estereótipos entre os filmes se repetem, mostrando uma tendência dos roteiros hollywoodianos a retratar os mesmos tipos de personagens negros nas obras de super-heróis.

A repetição dos estereótipos evoca dois diferentes tipos de personagens negros. Aqueles que são subservientes à lógica do patriarcado branco (os *Black Sidekick*), negando aspectos da sua negritude para serem mais facilmente aceitos nos ambientes de poder, ou seja, “para se tornarem poderosos [...] homens negros devem passar a vida empenhando-se em imitar os homens brancos” (hooks, 2023, p. 159). Os dois personagens que se encontram neste estereótipo são dados como personagens do bem e ocupam cargos de prestígio perante a sociedade: o Gavião Negro, como líder da Sociedade da Justiça, e Jeff, como um policial que é promovido a capitão da polícia de Nova Iorque.

O outro tipo encontrado são aqueles que representam o negro como um ser criminoso e às margens da sociedade (os *Mandingo* e *Gangsta rap*). No caso destes personagens, vemos um reforço à cultura branca *mainstream* que posiciona o homem negro no lugar de violência, como destaca hooks (2022). Os quatro personagens que se encontram nestes estereótipos estão, mesmo que com modulações, posicionados no lugar de vilões dentro das narrativas: como Killmonger, em “Pantera Negra”, e as duas personas do Gatuno nos filmes do Homem-Aranha, o tio Aaron e o Miles Morales alternativo. Além do Adão Negro, que transita entre o lugar de herói e vilão dentro da diegese.

Respondendo a principal pergunta que guia essa pesquisa, chegamos à conclusão que, dentre os personagens analisados, apenas o Pantera Negra necessariamente precisa ser um personagem negro, já que a sua trama gira em torno de discussões raciais, e que o personagem é originário de uma nação africana que nunca passou pelo processo de colonização. O Adão Negro, apesar de ser marcado pela raça no nome do personagem e do filme, tem a sua principal discussão em torno da sua nacionalidade fora do norte global, assim, ele também faria sentido caso fosse um personagem branco em território colonizado. Desse modo, vemos uma limitação de territorialidade e suas relações que certamente afetam a racialidade em torno do protagonista. Já no caso do Homem-Aranha de Miles Morales, ele ganha destaque por suceder o manto de um herói branco que já ocupa o imaginário popular. Os elementos que compõem a narrativa centrados na cultura negra são relevantes para a

presença de um super-herói negro como protagonista e, de certo modo, justificam a sua existência. Assim, não podemos desassociar Miles de sua presença racializada, ainda que a narrativa pudesse existir sem que alguém como ele ocupasse os holofotes.

Mesmo que pouco comparado ao total de obras, protagonistas negros surgem nos filmes de super-heróis e sua simples existência já possui significado em um modelo de representação que não permitia super-heróis negros. No entanto, nossas análises demonstram que o caminho para uma representação plural e positiva de homens negros ainda é longo. As três obras trazem homens negros estancados em algum estereótipo, dois deles colocando os antagonistas/vilões dentro desses espectros. Os que rompem com os estereótipos, não fazem isso de forma estrutural, trazendo uma conclusão que cai nas lógicas político-ideológicas da branquitude estadunidense que reverbera globalmente por sua força como potência mundial.

Assim como os protagonistas negros nos filmes de super-heróis tem um longo caminho para percorrer, essa pesquisa não se encerra aqui. Tanto as obras analisadas podem ser exploradas a partir de outros olhares, como também a nossa perspectiva sobre masculinidades negras pode se voltar para outras obras que não abarcamos dentro do universo heróico, como as séries e animações para TV, ou até mesmo as próprias obras originais das histórias em quadrinhos, visitando o material fonte dessas adaptações e percebendo as diferenças e semelhanças na representação de tais personagens. Também é preciso ressaltar que, apesar das falhas encontradas nos filmes, eles abrem caminhos para o protagonismo negro dentro do nincho dos filmes de super-heróis, além de dar a, principalmente, jovens negros imagens que ao olhar para as grandes telas possam se identificar e se sentirem incluídos.

Ademais, também temos ciência do recorte de gênero feito neste trabalho, seja por proximidade teórica ou identificação pessoal com o tema e os objetos. As mesmas perguntas que fizemos podem ser feitas para personagens femininas no universo dos super heróis, indagando o porquê das mulheres negras não serem protagonistas de filmes de super-heróis - no nosso recorte temporal apenas um filme do gênero estreou nos cinemas com uma mulher negra como protagonista. Por fim, o que esperamos não é apenas um acréscimo quantitativo, mas também melhores representações de personagens diversos, que possamos ver heróis negros para além daqueles que interpretam uma masculinidade patriarcal, espelhando, de fato, a pluralidade da sociedade em que vivemos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACÁCIO, Davi Carlos. **Masculinidades negras em discurso**: formulações heterogêneas sobre raça e gênero. Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2021.

**ADÃO Negro**; Direção: Jaume Collet-Serra. Produção: DC Films, New Line Cinema, Seven Bucks Productions, FlynnPictureCo., Warner Bros. Pictures. Estados Unidos: 2022. HBOmax.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo : Sueli Carneiro. Pólen, 2019. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro).

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo : Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro)

AMADO, Aianne; MALTA, Renata Barreto. #OscarsSoWhite? A (falta de) representatividade racial na maior noite do cinema mundial. **Esferas**, ano 13, vol. 3, nº 28, setembro-dezembro de 2023 | ISSN 2446-6190

ANCINE - Agência Nacional do Cinema. **Informe Anual Mercado Cinematográfico 2022. 2023**. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe-mercado-cinematografico-2022c-finall.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2023.

APRILE, César Alexandre da Silva. SOBRE A LEI RACIAL NOS ESTADOS UNIDOS DE KRIEGER. **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação**, [S. l.], v. 8, n. 11, p. 180–190, 2022. DOI: 10.51891/rease.v8i11.7666. Disponível em: <https://periodicorease.pro.br/rease/article/view/7666>. Acesso em: 21 dez. 2023.

AZENHA, André Luiz de Albuquerque; MELLO, Jamer Guterres de. **Batman chega ao cinema: estereótipo e xenofobia em O Morcego**. Intercom – 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Virtual, 2021.

BARBOSA, Vito Enzo Santos. **O impacto da Marvel Cinematic Universe na cultura pop (2008-2019)**. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2019.

BARROS, Ana Paula Oliveira. Discursos sobre a sexualidade e o corpo da mulher nas hqs: reproduções e desconstruções. **Brazilian Journal of Development**, [S. l.], v. 5, n. 10, p. 21094–21111, 2019. DOI: 10.34117/bjdv5n10-272. Disponível em: <<https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BRJD/article/view/3998>>. Acesso em: 21 jul. 2024.

BENTO, Cida. **O Pacto da Branquitude**. 1ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2022.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**; tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BIBE-LUYTEN, Sonia Maria. **O que é história em quadrinho**. São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, 1987.

BRANDÃO, João Lucas. **O novo cinema negro importa**: cultura e política nas imagens de Os Donos da Rua (John Singleton, 1991) e Febre da Selva (Spike Lee, 1991). Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, 2019.

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

CASTRO, Alexandre de Carvalho. Martin Luther King, Malcolm X, Panteras Negras e Histórias em Quadrinhos: disputas racistas implicadas no primeiro Super-Herói negro da DC Comics. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 11, n. 26, p. 318 - 352, jan./abr. 2019.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought**: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment. Routledge. 2000.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas** [online]. 2013, vol. 21, n. 1.

CONRADO, Mônica.; RIBEIRO, A. A. M.. Homem Negro, Negro Homem: masculinidades e feminismo negro em debate. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, n. 1, p. 73–97, jan. 2017.

CONTER, Rafael. **O super-herói e as presenças do outro**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

DANTAS, Daiany Ferreira. **Sexo, mentiras e HQ: representação e autorepresentação das mulheres nas Histórias em Quadrinhos**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

DE PAIVA, Rodrigo Sérgio Ferreira; FALCÃO, Leonardo Henrique Lago. **Pantera Negra: Representação e Cultura pelo Viés Mercadológico**. Intercom – 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belém. 2019.

DOS SANTOS, Daniel. **Como Fabricar um Gangsta**: Masculinidades Negras nos Videoclipes dos Rappers Jay-Z e 50 Cent. Dissertação (Mestrado - Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações Goya Lopes. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, p. 26-46, 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**; tradução de Renato da Silveira. - Salvador : EDUFBA, 2008.

FAUSTINO, Mendes Deivison. RIBEIRO, Alan Augusto de Moraes. Negro tema, negro vida, negro drama: estudos sobre masculinidades negras na diáspora. **Revista Transversos**, v. 10, p. 163-82, 2017;

FERREIRA, Antônio Davi Delfino. **Uma nova linha no multiverso: a transcrição do universo Marvel dos quadrinhos para o cinema**. Anais Eletrônicos das 5ª Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos. São Paulo, 2018.

\_\_\_\_\_, Antônio. **Assembling A Universe! O Universo Compartilhado Marvel Dos Quadrinhos Ao Cinema**. Universidade Federal do Ceará, 2019.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciencia**. tradução de Cid Knipel Moreira. - São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOLDIM, José Roberto. **O Caso Tuskegee**: quando a ciência se torna eticamente inadequado. Bioética, 1999. Disponível em: <<http://www.bioetica.ufrgs.br/tueke2.htm>>.

GOMES, Rita de Cássia Tonete; GRASSELLI, Adriana Mastela Gomes. X-MEN: o que há além do óbvio?. **Cadernos Camilliani e-ISSN: 2594-9640**, [S.l.], v. 19, n. 3, p. 172-189, mar.2023.

GONÇALVES, Vilson André Moreira. **Convenções estéticas e narrativas das adaptações fílmicas de super-heróis: MARVEL E DC COMICS (1978-2018)**. Universidade Tuiuti do Paraná, 2020.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais / Organização: Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016.

HOLMAN, Jordyn; GREEN, Jeff; SAKOUI, Anousha. "Pantera Negra" mostra superpoder do público negro na bilheteria. **Exame**, 22 de fevereiro de 2018. Disponível em: <["Pantera Negra" mostra superpoder do público negro na bilheteria | Exame](#)>. Acesso em: 17/04/2024.

**HOMEM-ARANHA no Aranhaverso**; Direção: Peter Ramsey, Rodney Rothman, Bob Persichetti. Produção: Sony Pictures Animation, Columbia Pictures, Marvel Entertainment, Pascal Pictures, Avi Arad, Lord Miller. Estados Unidos: 2018. Disney+.

**HOMEM-ARANHA: Através do Aranhaverso**; Direção: Joaquim Dos Santos, Justin K. Thompson, Kemp Powers. Produção: Sony Pictures Animation, Columbia Pictures, Marvel Entertainment, Pascal Pictures, Avi Arad, Lord Miller. Estados Unidos: 2023. HBOmax.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação / Tradução: Vinícius da Silva. São Paulo: Elefante, 2019.

\_\_\_\_\_, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas / Tradução: Vinícius da Silva. São Paulo: Elefante, 2021.

\_\_\_\_\_, bell. **A gente é da hora**: homens negros e masculinidade / Tradução: Vinícius da Silva. São Paulo: Elefante, 2022.

\_\_\_\_\_, bell. **Cinema vivo**: raça, classe e sexo nas telas / Tradução: Natalia Engler. São Paulo: Elefante, 2023.

HOWE, Sean. **Marvel Comics**: a história secreta / tradução de Érico Assis – São Paulo : LeYa, 2013.

KAMEL, Cláudia; DE LA ROCQUE, Lucia; **X. Men e a dimensão do preconceito nas histórias em quadrinhos**; Instituto Oswaldo Cruz, Fiocruz; UERJ, 2007.

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

LAGAREIRO, Andréa Corrêa. **Resolução de conflitos interpessoais e as histórias em quadrinhos: uma possibilidade de interlocução**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2018.

LIMA, Sávio Queiroz. **Garra de Pantera**: Os Negros nos Quadrinhos de Super-heróis dos EUA. Revista Identidade!, v.18, n. 1. São Leopoldo, p. 90-102, jan-jun 2013. Disponível em: <http://periodicos.est.edu.br/index.php/identidade/article/view/618/685>

LIMA, Leonardo de Souza. **Os patos sob controle?** A influência do código de ética dos quadrinhos sobre a revista O Pato Donald (1961-1963). 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2023.

MALTA, Renata., Oliveira, Laila.T.B. A construção de raça e gênero nas personagens de Taís Araújo | The Construction of Race and Gender in the Characters of Taís Araújo. **Revista ECCOM**, 11(21), 165-178, 2020.

MARQUES, Edmilson. Super-heróis: Ficção e Realidade. **Super-heróis, cultura e sociedade: aproximações multidisciplinares sobre o mundo dos quadrinhos** / Nildo Viana, Iuri Andréas Reblin, (organizadores). - Aparecida, SP: Idéias 8c Letras, 2011. p. 93-119.

MARINO, Daniela Domingues. A origem da Mulher-Maravilha em Novos 52: do pó vieste?. **Literartes**, [S. l.], v. 1, n. 8, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-9826.literartes.2018.146379. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/146379>. Acesso em: 31 jul. 2023.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018

\_\_\_\_\_, Achille. **Brutalismo**. Tradução: Sebastião Nascimento. 2ª ed. - São Paulo, n-1 edições, 2022.

MEDRADO, Benedito; LYRA, Jorge. Por uma matriz feminista de gênero para os estudos sobre homens e masculinidades. **Revista Estudos Feministas**, 2008; 16(3):809-840.

MILLS, Charles W.. **O contrato racial**: Edição comemorativa 25 anos / tradução: Teófilo Reis, Breno Santos. Rio de Janeiro. Zahar, 2023.

MIRANDA, Danielle. Um homem negro de capuz: modos de enunciar a subjetividade negra na série Luke Cage. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, [S. l.], v.5, n.2, p.123–144, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/29614>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

Oakland: cidade com protestos mais violentos foi berço dos Panteras Negras. **O Globo**, 26 de novembro de 2014. Disponível em: <[Oakland: cidade com protestos mais violentos foi berço dos Panteras Negras - Jornal O Globo](#)>. Acesso em: 20/07/2024.

ORIGEM SECRETA: **A história da DC Comics**. Direção: Mac Carter. DC Entertainment: Estados Unidos: 2010. 1 [DVD] (90 min.).

**PANTERA Negra**; Direção: Ryan Coogler. Produção: Marvel Studios, Walt Disney Pictures. Estados Unidos: 2018. Disney+.

PORFÍRIO, Lucas. **O amor em Moonlight**: sob a luz do luar - rupturas na representação do homem negro e gay. Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2021.

QUIANGALA, Anne Caroline. **A fantasia deles sobre nós: a representação das heroínas negras nos quadrinhos mainstream da Marvel**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2017.

RIBEIRO, Milton. "Eu decido se 'cês vão lidar com King ou se vão lidar com Kong" - Homens pretos, masculinidades negras e imagens de controle na sociedade brasileira. **Humanidades & Inovação**, v. 7, n. 25, p. 117-134, 2020.

RODRIGUES, José Carlos. Revisitando a malandragem. **ALCEU**, [S. l.], v. 18, n. 37, p. 6–15, 2018. DOI: 10.46391/ALCEU.v19.ed37.2018.89. Disponível em: <https://revistaalceu.com.puc-rio.br/alceu/article/view/89>. Acesso em: 21 jul. 2024.

RODRIGUES, Vladimir Miguel. **O X de Malcolm e a questão racial norte-americana**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SANTOS, Henrique dos. **O viril e o vulnerável**: identidade e masculinidade do homem negro no cinema de ficção. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Paraná – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes Do Vídeo (PPG-CINEAV), 2021.

SANTOS, Jean Pierry Leonardo Oliveira dos. **Masculinidades negras no cinema nacional**. Dissertação (mestrado) Central Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2021.

SOLOMON, Charles. Como os animadores de 'Homem-Aranha no Aranhaverso' criaram o visual viajandão do filme. **O Globo**, 09 de janeiro de 2019. Disponível em: <[Como os animadores de 'Homem-Aranha no Aranhaverso' criaram o visual viajandão do filme - Jornal O Globo](#)>. Acesso em: 20/07/2024.

SOUTO, Stéfane Silva de Souza. Aquilombar-se: Insurgências negras na gestão cultural contemporânea. **Revista Metamorfose**, vol. 4, nº 4, p 133-14. jun de 2020.

SOUZA, Laís. **Expansão Da Marca Por Meio Do Crossover: Estudo de Caso das séries Marvel produzidas para a plataforma Netflix**. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2018.

TEIXEIRA, João Senna. **A Construção Em Teia Do Universo Cinemático Da Marvel**. Tese, Universidade Federal Da Bahia, 2019.

TOTA, Antonio Pedro. **O Imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TSOU, Tiago; NOVAIS, Rui. **A evolução dos Comics**, Escola Superior Artística do Porto - Guimarães, 2013.

TUCKER, Reed. **Pancadaria: por dentro do épico conflito Marvel vs. DC**. Rio de Janeiro: Fábrika 231, 2017.

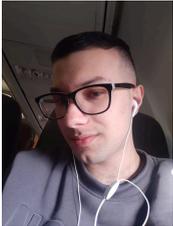
VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores / tradução de Ana Maria Machado**. - 2.ed. - Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2006

WESCHENFELDER, Gelson Vanderlei. Os Negros nas Histórias em Quadrinhos de Super-heróis. **Identidade!**. São Leopoldo. v.18 n. 1. p. 67-89. jan.-jun. 2013.

WOMACK, Ytasha. **Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture**. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

## ANEXO

Com o intuito de demonstrar que buscamos um referencial teórico diverso para unir diferentes perspectivas da construção teórica, propomos uma galeria com os principais autores e autoras citados no trabalho. As fotos foram coletadas via Currículo Lattes e Google Imagens.

 <p>ACÁCIO, Davi Carlos</p>	 <p>ALMEIDA, Silvio Luiz de</p>	 <p>AKOTIRENE, Carla</p>
 <p>AMADO, Aianne</p>	 <p>APRILE, César Alexandre</p>	 <p>AZENHA, André Luiz</p>
 <p>BARROS, Ana Paula Oliveira</p>	 <p>BENTO, Cida</p>	 <p>BHABHA, Homi K</p>
 <p>BIBE-LUYTEN, Sonia Maria</p>	 <p>BRANDÃO, João Lucas</p>	 <p>CASTRO, Alexandre de Carvalho</p>

 <p>COLLINS, Patricia Hill</p>	 <p>CONTER, Rafael</p>	 <p>DANTAS, Daiany Ferreira</p>
 <p>DE PAIVA, Rodrigo Ferreira</p>	 <p>DOS SANTOS, Daniel</p>	 <p>EVARISTO, Conceição</p>
 <p>FANON, Frantz</p>	 <p>FAUSTINO, Mendes Deivison</p>	 <p>FERREIRA, Antônio Delfino</p>
 <p>GOLDIM, José Roberto</p>	 <p>GOMES, Rita de Cássia Tonete</p>	 <p>GONÇALVES, Vilson André</p>
 <p>HALL, Stuart</p>	 <p>hooks, bell</p>	 <p>HOWE, Sean</p>



KELLNER, Douglas



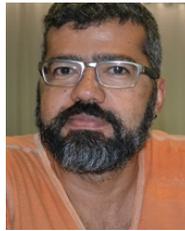
LAGAREIRO, Andréa Corrêa



LIMA, Sávio Queiroz



LIMA, Leonardo de Souza



LYRA, Jorge



MALTA, Renata Barreto



MARINO, Daniela Domingues



MBEMBE, Achille



MEDRADO, Benedito



MELLO, Jamer Guterres de



MILLS, Charles W.



PORFÍRIO, Lucas



QUIANGALA, Anne Caroline



RIBEIRO, Milton



RODRIGUES, Vladimir Miguel



SANTOS, Henrique dos



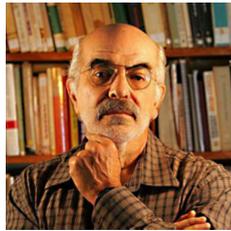
SANTOS, Jean Pierry dos



SOUTO, Stéfane Silva de Souza



SOUZA, Laís



TOTA, Antonio Pedro



TUCKER, Reed



VOGLER, Christopher



WESCHENFELDER, Gelson



WOMACK, Ytasha