

***All-Negro Comics* (1947) e os Regimes do
protagonismo negro nos quadrinhos
estadunidenses**

All-Negro Comics (1947) and Regimes of Black Protagonism in
American Comic Books

*Márcio dos Santos Rodrigues*¹

¹ Doutor em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Líder do Grupo de Pesquisa História e Linguagens: Pesquisas em Quadrinhos e Cinema do IFSULDEMINAS – Campus Inconfidentes. Editor e tradutor de quadrinhos. E-mail: marcio.strodrigues@gmail.com.

RESUMO

O artigo analisa *All-Negro Comics* n. 1 (1947) a partir de um problema historiográfico: deslocar a revista do registro celebratório e reinscrevê-la nas cadeias de produção, circulação, apagamento e recuperação que condicionaram sua existência. Situada na cultura impressa negra urbana e nas hierarquias raciais da indústria de *comic books*, a revista é examinada como artefato material e editorial, considerando escolhas temáticas e modos de endereçamento. A leitura acompanha a ordem das histórias e das páginas para reconstruir um programa de leitura organizado pela alternância de gêneros (policial urbano, fantasia infantil, narrativa criminal em prosa, aventura ambientada em África e humor doméstico), entendendo essa montagem como dispositivo que redistribui posições de agência negra em formas populares. Ao articular reconstrução contextual, análise formal e debate crítico sobre imprensa negra, políticas de respeitabilidade e pertencimento, o artigo demonstra como o projeto editorial afirma sujeitos negros como centro narrativo, tornando a revista um ponto de condensação para observar disputas de visibilidade e de legitimidade cultural no imediato pós-Segunda Guerra.

PALAVRAS-CHAVE: *All-Negro Comics*; imprensa negra; quadrinhos afro-americanos; representações raciais.

ABSTRACT

This article analyzes *All-Negro Comics* no. 1 (1947) through a historiographical problem: rather than treating the magazine as a commemorative milestone, it re-situates it within the chains of production, circulation, suppression, and later recovery that shaped its existence. Positioned at the intersection of the Black urban press and the racially stratified comic-book industry, the issue is examined as a material and editorial artifact, with attention to thematic choices and modes of address. Following the sequence of stories and pages, the article reconstructs an editorial reading program based on the alternation of genres (urban detective story, children's fantasy, crime prose, Africa-set adventure, and domestic humor), interpreting this arrangement as a device that redistributes Black agency within popular forms. By combining contextual reconstruction, formal analysis, and critical debates on the Black press, respectability politics, and belonging, the article argues that the editorial project recenters Black subjects as narrative protagonists, making the magazine a condensed site for observing struggles over visibility and cultural legitimacy in the immediate post-World War II period.

KEYWORDS: *All-Negro Comics*; Black press; African American comics; race; translation.

Introdução

O primeiro número de *All-Negro Comics* (Figura 1), colocado em circulação nas bancas estadunidenses em meados de 1947, é tratado aqui como vestígio material de disputas históricas já em funcionamento no campo da cultura impressa. A revista surge no entrecruzamento entre a imprensa negra urbana, a estrutura editorial dos *comic books* e as políticas raciais do imediato pós-Segunda Guerra, articulações que atravessam sua forma, seus conteúdos e seus modos de endereçamento. Essas determinações aparecem inscritas no arranjo da publicação, perceptíveis na seleção dos gêneros, na ordenação das histórias e nas soluções narrativas e gráficas adotadas. A análise acompanha as histórias e os editoriais como registros materiais dessas tensões, concentrando-se no funcionamento interno da revista para também examinar as condições históricas que moldaram sua produção e circulação.

Figura 1: Capa de *All-Negro Comics*, n. 1 (1947)



Fonte: *All-Negro Comics* n. 1, 1947. Domínio público.

O número único da revista, mobilizado com frequência em registros comemorativos, emerge, como busca-se argumentar aqui, não de um gesto isolado de afirmação simbólica, nem de uma iniciativa individual descolada de estruturas materiais, mas de uma conjuntura específica marcada por redes de sociabilidade da imprensa negra urbana, por restrições de acesso ao parque gráfico e à distribuição, e por disputas em torno da representação dentro dos mecanismos de exclusão racial no mercado editorial dos *comics* do que se convencionou em chamar de Era de Ouro². Trata-se, portanto, de um objeto que permite examinar os modos pelos quais autoria negra, circulação cultural e regimes de visibilidade foram negociados em um campo hierarquizado.

Muito da fortuna crítica dedicada a *All-Negro Comics* e, de modo mais amplo, às histórias em quadrinhos do período tende a enquadrar esses objetos como se sua inteligibilidade se esgotasse no interior do mercado editorial dos *comic books*, avaliando-os a partir de parâmetros internos ao campo e de categorias consagradas pela própria historiografia dos quadrinhos. Esse enquadramento, contudo, desconsidera o fato de que *All-Negro Comics* se insere de forma direta na tradição da imprensa negra nos Estados Unidos, constituída desde o século XIX como espaço de intervenção política, formação cívica e produção cultural, tal como reconstruída pela historiografia especializada da imprensa afro-americana. Em *The African American Press: A History of News*

² A insistência na expressão Era de Ouro para qualificar o período entre o final dos anos 1930 e o início dos 1950 revela menos uma categoria histórica sólida e mais um gesto de autopreservação narrativa da historiografia dos quadrinhos. Como argumenta Mark Hibbett em *Periodizing "The Marvel Age" Using the Production of Culture Approach* (2024), as chamadas "idades" dos quadrinhos constituem esquemas herdados do *fandom* e do mercado, consolidados a posteriori como narrativa explicativa, apesar de sua fragilidade metodológica. Longe de corresponder a uma categoria histórica analiticamente consistente, a noção de Era de Ouro organiza o passado a partir do êxito industrial de determinados segmentos, convertendo experiências localizadas em padrão universal e deslocando para a margem as assimetrias estruturais do campo editorial. Nesse enquadramento, o "ouro" atribuído ao período diz respeito à experiência de agentes posicionados no centro da indústria, enquanto produtores negros enfrentaram, no mesmo intervalo histórico, limites concretos impostos por regimes excludentes de produção e circulação.

Coverage during National Crises (1998), Charles A. Simmons demonstra, a partir do exame sistemático de editoriais e colunas opinativas, que a imprensa negra combinava instrução política direta e pedagogia cívica para formação de leitores e de vocabulários políticos próprios. Essa dimensão instrucional, longe de se restringir ao jornalismo factual, atravessava gêneros diversos, inclusive humor, ficção seriada e narrativas populares, aspecto central para compreender a incorporação dos quadrinhos a esse ecossistema editorial.

Alton Hornsby Jr., ao tratar da imprensa negra em *A Companion to African American History* (2005), enfatiza sua função na constituição de uma esfera pública afro-americana, articulando memória histórica, debate político e produção cultural em meios acessíveis, papel que ajuda a compreender o deslocamento de práticas jornalísticas para formatos híbridos como o *comic book*. Ronald N. Jacobs, em *Race, Media, and the Crisis of Civil Society* (2000), por sua vez, examina como esses impressos contribuíram para a produção de identidades coletivas e para a circulação de léxicos políticos específicos, sem perder de vista as assimetrias estruturais que condicionavam sua recepção e alcance.

É nesse horizonte que *All-Negro Comics* deve ser situada, como extensão e reconfiguração gráfica de práticas já consolidadas na imprensa negra, atravessada por limites materiais, disputas por visibilidade e estratégias de endereçamento a um público racialmente marcado.

O próprio termo “Negro”, inscrito no título da revista, cumpre função política direta, afirmando pertencimento racial e autonomia editorial, ao mesmo tempo em que explicita uma tomada de posição em um mercado estruturado por exclusões sistemáticas de produtores, personagens e leitores negros³. A

³ Nas primeiras décadas do século XX, Negro funcionava como categoria de autoidentificação utilizada por intelectuais, jornalistas e organizações afro-americanas, como a NAACP, sigla de *National Association for the Advancement of Colored People*, e pela *Black press*.

arquitetura interna da publicação reforça esse programa. Editorial, ordenação das histórias e alternância entre registros narrativos e tonalidades de ação, humor e moralidade constroem um percurso de leitura no qual personagens negros ocupam posições reiteradas de agência. Essa organização corresponde ao que Qiana Whitted identifica em seu capítulo “All-Negro Comics and Counterhistories of Race in the Golden Age” (2023, p.181-205), como uma estratégia de “dessegregação simbólica” dos quadrinhos, pela qual a presença negra deixa de ser episódica ou caricatural e passa a estruturar o campo narrativo⁴.

Esse projeto editorial vincula-se diretamente à trajetória de Orrin Cromwell Evans, pois sua formação no jornalismo negro e sua atuação cívica constituem um repertório de intervenção pública que se traduz em decisões observáveis na revista. Essa mediação aparece no editorial, nos modos de endereçamento ao leitor e, de forma decisiva, na seleção e articulação dos gêneros e temas que estruturam a publicação. Tomada como fonte, *All-Negro Comics* pode ser compreendida, em diálogo com Jacques Le Goff e com a noção de documento/monumento, como um objeto produzido em circunstâncias históricas datáveis e sob relações de força que incidem sobre sua própria possibilidade de existir, atravessar o tempo e ser legível hoje.

Nessa chave, a noção de documento/monumento funciona como hipótese operacional e não como rótulo celebratório. A revista é lida como artefato que condensa, em sua materialidade, disputas de poder empiricamente observáveis. O recorte privilegia a intencionalidade editorial entendida como conjunto de operações identificáveis no próprio objeto – paratextos,

⁴ Este meu texto, diferentemente do de Qiana Whitted, desloca o eixo da análise da interrupção serial e da contrahistória industrial para uma investigação interna dos regimes de legibilidade racial mobilizados pela revista, tratando a primeira e única edição de *All-Negro Comics* como arquivo cultural ativo. Em vez de organizar o argumento a partir da ausência do número 2 e da desigualdade temporal que estrutura a indústria dos *comics* estadunidenses, considera-se o número 1 como campo denso de operações simbólicas, no qual o gênero policial, infantil, aventureiro e humorístico funcionam como dispositivos de inteligibilidade da experiência negra no pós-guerra.

organização interna, escolhas genéricas, endereçamento e estratégias de circulação – e não como intenção subjetiva dos agentes. O exame concentra-se, portanto, nos efeitos inscritos no artefato, passíveis de descrição, comparação e confronto documental.

É a partir dessa chave teórico-metodológica que o artigo se estrutura. *All-Negro Comics* é analisada como fonte histórica, cuja materialidade, organização editorial e estratégias narrativas são examinadas em relação aos contextos de produção, apagamento e recuperação. Ao articular leitura formal das histórias, reconstrução das trajetórias de seus produtores e diálogo com a historiografia sobre imprensa negra, cultura visual e racismo estrutural, o texto evidencia como a revista se configura como documento-monumento no sentido proposto por Le Goff, condensando conflitos, hierarquias e projetos políticos inscritos tanto em seu conteúdo quanto nas condições que marcaram sua sobrevivência histórica.

Trajetória jornalística e cálculo editorial de Orrin Cromwell Evans

Jornalista atuante na Filadélfia, Orrin Cromwell Evans construiu sua trajetória profissional em um campo atravessado por hierarquias raciais que restringiam, por rotinas informais e mecanismos institucionais, o acesso de profissionais negros a posições editoriais centrais. Nascido em 1902, em Steelton, hoje distrito da Pensilvânia, Evans iniciou sua carreira no *Philadelphia Tribune*⁵, integrando-se à tradição da imprensa negra como espaço de intervenção pública (CHRISTOPHER, 2002; SIMMONS, 1998). No início dos

⁵ Fundado em 1884 por Christopher J. Perry (1854-1920), é reconhecido como o periódico negro em funcionamento contínuo mais antigo dos Estados Unidos. O jornal é tratado por I. Garland Penn como um dos periódicos afro-americanos mais visíveis e consolidados do final do século XIX. Em *The Afro-American Press and Its Editors*, Penn registra o jornal como iniciativa que alcançou circulação estável, crescimento contínuo e reconhecimento nacional no interior da imprensa negra, destacando sua consistência editorial e sua função de porta-voz dos interesses amplos da população negra urbana (PENN, 1969, p. 145-148).

anos 1930, sua entrada no *The Philadelphia Record* como único negro na equipe consolidou uma experiência rara no jornalismo generalista de grande circulação, em um cenário que seguia limitando a presença negra em pautas consideradas “gerais”⁶. No *Record*, o repertório acumulado por Evans em cobertura de política urbana, tribunais e segregação nas forças armadas durante a Segunda Guerra, sob vigilância e episódios de discriminação, foi decisivo por produzir capital técnico, rotinas de edição e sociabilidade profissional úteis para deslocamentos posteriores no campo da cultura impressa (CHRISTOPHER, 2002).

A paralisação iniciada em novembro de 1946 no *Philadelphia Record* integrou um ciclo mais amplo de conflitos trabalhistas articulados pelo American Newspaper Guild, sindicato fundado em 1933 e então filiado ao Congress of Industrial Organizations (CIO). Essa vinculação inseria o Guild em disputas coletivas por salários, contratos e condições de trabalho no jornalismo, tensionando práticas empresariais consolidadas no setor. A greve atingiu o *Philadelphia Record* e o *Camden Courier-Post*, ambos pertencentes a J. David Stern, mobilizou centenas de empregados e adquiriu projeção pública por meio de piquetes, detenções, audiências judiciais e repressão policial, conforme registrado pela cobertura do *New York Times* em dezembro de 1946. Em fevereiro de 1947, a venda do *Philadelphia Record* e de seus ativos ao *The Bulletin* encerrou as atividades de um dos principais diários da cidade. Para Orrin Cromwell Evans, esse desfecho constituiu uma inflexão decisiva, ao interromper uma trajetória profissional construída no interior do jornalismo diário e abrir uma reconfiguração de sua posição no campo da imprensa.

A dissolução do jornal desorganizou hierarquias profissionais e raciais que estruturavam o jornalismo diário de grande circulação, abrindo uma brecha

⁶ THE NEW YORK TIMES. Orrin C. Evans, journalist, 68. New York, 8 Aug. 1971, p. 58. Obituary. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1971/08/08/archives/orrin-c-evans-journalist-68.html>

histórica específica. Evans deslocou-se do trabalho assalariado em redações marcadas por exclusões raciais para a iniciativa editorial autônoma, reorganizando ativos e redes profissionais e assumindo a presidência da All-Negro Comics, cujo registro foi formalizado em junho de 1947 no *Copyright Register* dos Estados Unidos.

Conforme demonstra Qiana Whitted, Evans associou-se a ex-colegas do *Record* na fundação da All-Negro Comics, Inc., acumulando as funções de presidente e editor-chefe, posição que concentrava decisões editoriais, ativava redes de colaboração preexistentes e estabelecia um programa explícito de endereçamento comunitário ancorado na imprensa negra (WHITTED, 2023, p. 182–183). O editorial de estreia de *All-Negro Comics* n. 1, ao reivindicar “*another first in Negro history*”, torna pública essa mudança de lugar no campo editorial: Evans deixa a atuação subordinada em uma redação hierarquizada racialmente e passa a dirigir um projeto próprio, no qual critérios narrativos e temáticos se orientam por um horizonte de afirmação racial e de disputa dos regimes de representação vigentes, agora transpostos para a linguagem dos quadrinhos (WHITTED, 2023, p. 183–184).

Esse movimento ganha inteligibilidade adicional quando lido à luz do que Jean-Paul Gabilliet reconstrói sobre as condições materiais e industriais do *comic book* norte-americano. Gabilliet insiste que criação e negócio se condicionam mutuamente (GABILLIET, 2010, p. 111). A consequência prática, para quem decide editar, é que a escolha do formato *comic book* não pode ser tratada como simples mudança de suporte: trata-se de uma entrada em um regime produtivo marcado por divisão do trabalho, dependência de oficinas e mediação editorial intensiva. No *mainstream*, lembra Gabilliet, “o conteúdo das histórias em quadrinhos tem sido fruto de trabalho coletivo”⁷, com a página resultando da colaboração entre roteirista, desenhista, arte-finalista, letrista e

⁷ No original, “*the contents of comic books have been the fruit of collective labor*”.

colorista, sob intervenções do editor (GABILLIET, 2010, p. 111-112). Para um editor que vinha do jornal, isso significava negociar um modo de produção que fragmentava a autoria, exigia coordenação de equipe e implicava custos e prazos específicos.

O ponto decisivo, para o caso de Evans, está na circulação. Gabilliet enfatiza que o negócio de *comic books* sempre se orientou pela venda de exemplares, com sobrevivência “dependendo em grau muito mais elevado das vendas do que das receitas publicitárias”⁸ (GABILLIET, 2010, p. 134-135). A entrada nesse mercado implicava enfrentar uma engrenagem de distribuição já estruturada, com atacadistas e varejo de periódicos, além de práticas de dispersão inicial descritas como distribuição aleatória (“*buckshooting*”), que lançavam revistas de modo indiscriminado entre pontos de venda (GABILLIET, 2010, p. 138). Analiticamente, a migração de Evans do jornal para esse novo formato pode ser lida como passagem entre dois regimes de circulação: o jornal diário, apoiado em rotinas estáveis da imprensa urbana, e o *comic book*, dependente de contratos, distribuidores e capilaridade varejista, sob forte poder de intermediários. O movimento sugere um cálculo que articula oportunidade simbólica e risco material: o formato permitia inaugurar uma editora de quadrinhos negra com autoria negra, mas exigia negociar gargalos industriais e comerciais constitutivos do setor.

Assim, o deslocamento de Evans para *All-Negro Comics* expressa uma decisão editorial que articula dois planos. No plano político-cultural, há uma intervenção na economia das representações por meio de um objeto impresso que se afirma como “primeiro” e reivindica reconhecimento em um campo estruturado por hierarquias raciais (WHITTED, 2023, p. 183–184). No plano material, a decisão envolve a inserção em um modelo industrial marcado pela

⁸ No original, “depend[ing] to a much greater degree on their sales than on their advertising receipts.”

produção coletiva (GABILLIET, 2010, p. 111–112) e pela dependência de circuitos massivos de venda e distribuição (GABILLIET, 2010, p. 134–135; p. 138–139), nos quais papel, impressão e circulação figuram como pontos permanentes de negociação. À luz de Gabilliet, a escolha do *comic book* implica a adoção de um modo de produção e de um regime de circulação atravessados por mecanismos de controle e estrangulamento. Nesse quadro, o repertório jornalístico acumulado em redação, edição e redes profissionais fornece a Evans condições práticas para enfrentar esse regime sem os amortecedores institucionais das grandes casas editoriais.

É nesse ponto que a pesquisa de Whitted permite dimensionar empiricamente os limites do projeto. Embora Evans tenha reunido uma equipe composta por artistas afro-americanos com formações convergentes – entre eles George J. Evans Jr., John H. Terrell, Leonard Cooper e William H. Smith – muitos egressos da Philadelphia Museum School of Industrial Art e vinculados a circuitos que articulavam ensino artístico, trabalho gráfico e imprensa negra no pós-guerra, a continuidade da revista encontrou entraves estruturais evidentes nas devoluções e nas dificuldades de distribuição (WHITTED, 2023, p. 185–186). A tentativa de lançar um segundo número, reconstituída a partir de depoimentos e documentos discutidos por Sean Quimby na conferência *From the Kislak Stacks* (2025), explicita o ponto de ruptura, quando fornecedores e distribuidores se recusam a negociar a venda de papel jornal, interrompendo a série apesar da existência de material já concluído. A curta duração da revista decorre, assim, da exposição direta de Evans e de seus colaboradores a mecanismos industriais excludentes, e não de insuficiência editorial ou de ausência de recepção entre leitores negros.

Esse enquadramento ajuda a compreender por que All-Negro Comics permaneceu por décadas à margem das narrativas canônicas da história dos quadrinhos nos Estados Unidos. Sua incorporação mais sistemática ocorre a

partir dos anos 1990, em diálogo com a consolidação dos estudos afro-americanos e com abordagens críticas voltadas às relações raciais nos estudos de quadrinhos, processo visível na emergência de pesquisas especializadas, em reedições fac-similares e em formas de consagração institucional tardia, como a inclusão póstuma de Orrin Cromwell Evans no Hall da Fama do Prêmio Eisner em 2014 (HOWARD; PRIEST, 2017; WHITTED, 2023). Essa incorporação tardia diz menos sobre a relevância histórica da revista em 1947 do que sobre os critérios seletivos que orientaram a construção da memória acadêmica e editorial dos quadrinhos, tradicionalmente pouco permeável a iniciativas negras situadas fora dos circuitos centrais de produção e circulação.

Situar *All-Negro Comics* nesse duplo registro, material e memorial, permite tratá-la como documento histórico de alta densidade. A análise desloca-se, assim, para o exame interno das narrativas, evidenciando como disputas em torno de autoria, visibilidade e pertencimento racial atravessam a organização editorial, a escolha dos gêneros e a construção dos personagens. Cada segmento da revista funciona como espaço de reinscrição racial, no qual convenções consolidadas da cultura gráfica popular são apropriadas e reorientadas. Nesse horizonte, a leitura de *Ace Harlem*, protagonizada por um detetive negro, permite observar com clareza como o projeto editorial se concretiza em soluções narrativas específicas.

Para garantir precisão analítica, o artigo adota como base a edição *All-Negro Comics: America's First Black Comic Book* (2025), editada por Chris Robinson e publicada pela Image Comics, que oferece paginação estável e contínua. Essa escolha contorna a imprecisão recorrente de fac-símiles e reproduções digitais do impresso de 1947 sem numeração consistente, permitindo a localização exata de trechos e imagens e assegurando a verificabilidade das citações. Todas as referências a páginas remetem, portanto, a essa edição.

A reinvenção da autoridade policial negra em *All-Negro Comics*

As páginas de *Ace Harlem* (2025, p. 8-22), tal como se apresentam no primeiro e único volume de *All-Negro Comics*, articulam, quadro a quadro, convenções do gênero policial a uma intervenção deliberada no campo das representações raciais. Já no editorial de abertura (2025, p. 7), Evans explicita o propósito de tornar visíveis as contribuições de policiais negros “destemidos e inteligentes”⁹, orientação que estrutura uma narrativa centrada em um investigador negro investido de autoridade legítima. A série insere esse personagem em um repertório imagético e narrativo tradicionalmente associado a protagonistas brancos, como Dick Tracy¹⁰, Dan Dunn¹¹ ou às figuras do *hard-boiled*¹² associadas ao personagem The Shadow¹³ e Sam Spade¹⁴, deslocando esses códigos sem romper com sua lógica interna.

A autoria da série contribui para precisar esse movimento. O roteiro assinado por Evans e os desenhos de John H. Terrell atuam de forma articulada

⁹ A passagem referente a *Ace Harlem* diz: “Through *Ace Harlem*, we hope dramatically to point up the outstanding contributions of thousands of fearless, intelligent Negro police officers engaged in a constant fight against crime throughout the United States.” (2025, p.7).

¹⁰ Criado por Chester Gould em 1931, no contexto da Grande Depressão, Dick Tracy consolidou um modelo de detetive gráfico alinhado às ansiedades urbanas do período, marcado pelo crescimento do crime organizado.

¹¹ Lançado em 1933 por Norman W. Marsh, *Dan Dunn – Secret Operative No. 48* emerge no contexto de intensificação das narrativas de espionagem no período entreguerras, articulando investigação e patriotismo ao inscrever o detetive como agente estatal em um cenário marcado pela percepção de ameaças externas.

¹² O *hard-boiled* designa uma vertente da literatura policial estadunidense das décadas de 1920 a 1940, consolidada em revistas *pulp* como *Black Mask*, que rompe com o modelo dedutivo clássico ao privilegiar investigadores imersos na violência urbana e na ambiguidade moral.

¹³ Personagem que surge no rádio em 1930 e se expande para os *pulps* e os quadrinhos.

¹⁴ Protagonista de *The Maltese Falcon* (1930), de Dashiell Hammett, cristaliza a virada *hard-boiled* do romance policial ao substituir o enigma lógico por uma prática investigativa inserida na economia urbana da violência, do dinheiro e da negociação.

na transposição dos códigos do policial clássico para um enquadramento distinto, sustentado visualmente pela composição dos quadros, pela centralidade do protagonista e pelo tratamento gráfico de suas ações. Essa combinação desloca expectativas consolidadas do gênero ao associar investigação, circulação urbana e autoridade narrativa a um detetive negro, sem recorrer a marcas de excepcionalidade ou explicitação programática.

Essa escolha editorial ganha relevo quando lida à luz da bibliografia sobre o policiamento norte-americano nos anos 1940. Em *Black Police in America*, W. Marvin Dulaney (1996) demonstra que a presença de afro-americanos nas forças policiais seguia tratada como exceção institucional, cercada de restrições formais, confinamento territorial e bloqueios à autoridade plena. Já James N. Reaves, em seus estudos sobre policiais negros no século XX, evidencia a posição incômoda desses agentes, pressionados a atuar em instituições hostis às comunidades negras e, ao mesmo tempo, cobrados como representantes raciais, condição que frequentemente os expunha a acusações de colaboração com um aparato repressivo racializado (REAVES, 1991). Robert Wintersmith (1974), por sua vez, mostra como essa ambiguidade corroía a legitimidade desses policiais tanto no interior das corporações quanto no espaço público negro urbano. Nesse quadro, a figura do detetive negro em *All-Negro Comics* não surge como idealização ingênua, mas como intervenção deliberada em um debate já saturado por limites institucionais e impasses históricos.

Na documentação e na historiografia, “black detective” designa um contingente ainda mais raro, pois a função exigia autonomia investigativa, acesso a informações sensíveis e reconhecimento institucional, prerrogativas pouco disponíveis a homens negros antes dos anos 1940. Reaves menciona Hillary Johnston como exceção que expõe limites do racismo institucional, sem indicar normalização de ascensão na hierarquia policial (REAVES, 1991, p. 155). Esse descompasso histórico reforça o caráter prospectivo de Ace Harlem.

Nesse quadro, a presença de um detetive negro em All-Negro Comics produz um deslocamento no repertório do policial urbano: não se trata de substituir a cor do herói, mas de tensionar um regime narrativo que naturalizava autoridade policial como atributo branco e reservava a sujeitos negros papéis de suspeitos ou vítimas. Ao projetar um espaço profissional amplamente interditado, a narrativa dialoga com demandas simbólicas da imprensa negra durante a Segunda Guerra, articuladas ao Double V e às disputas por contratação no policiamento urbano (DULANEY, 1996; BARLOW; BARLOW, 2018, p. 351).

A cena inicial, ambientada ao amanhecer no Espeto do Pop (“Pop’s Bar-B-Que Shack”, no original), apresenta um assalto conduzido por diálogos diretos e ação imediata, em sintonia com o ritmo das tiras policiais dos anos 1930. A entrada de Ace Harlem, que “capta tudo num relance” (p.11), aciona um repertório reconhecível do detetive eficiente da chamada Era de Ouro, baseado na leitura rápida do ambiente e na atenção a indícios mínimos.

Nesse conjunto de indícios, o *zoot suit*, sugerido pela corrente marcada no pescoço da vítima, adquire papel central (p. 13), não como traço moralizante do criminoso, mas como pista material inscrita em um universo social específico, cuja interpretação exige familiaridade com códigos culturais negros urbanos. Conforme observam Shane White e Graham White em *Stylin’: African American Expressive Culture from Its Beginnings to the Zoot Suit* (1998), a presença de homens negros bem-vestidos nas cidades do Norte do país provocava reações de hostilidade, pois a elegância negra era percebida como afronta simbólica às hierarquias raciais vigentes, e não como sinal de respeitabilidade (WHITE; WHITE, 1998). Em *Ace Harlem*, esse signo deixa de funcionar como marcador automático de desvio ou criminalidade e passa a integrar um procedimento investigativo fundado em inferência contextual.

Nos anos 1940, o *zoot suit* condensava disputas raciais e políticas amplas,

reforçadas pela imprensa hegemônica e radicalizadas durante os *Zoot Suit Riots* de 1943, quando jovens negros e mexicano-americanos sofreram ataques de militares e civis brancos. Ao reinscrever esse elemento como dado empírico legítimo, a narrativa recusa a suspeição estereotipada e afirma um modelo de leitura relacional dos signos culturais.

Esse princípio organiza a relação entre música e espaço. A jukebox toca “Open the Door, Richard!”, canção associada ao comediante afro-americano Dusty Fletcher, popularizada em 1946 e amplamente difundida nos circuitos urbanos negros do pós-guerra imediato como referência temporal e social recorrente em bares, cafés e clubes. A inserção da faixa estabelece um regime sonoro determinado, vinculado à circulação de canções populares, à economia simbólica da jukebox e a formas de sociabilidade mediadas pelo consumo musical, conferindo inteligibilidade histórica à cena.

Em *Ace Harlem*, a narrativa assume ainda um projeto de afirmação racial de caráter coletivo. A declaração final, segundo a qual o crime nunca termina bem, atua como gesto editorial pedagógico.



Figura 2: Anúncio de encerramento em *All-Negro Comics* nº 1 (1947), articulando moralização cívica e projeto editorial negro.

Fonte: *All-Negro Comics: America's First Black Comic Book*, 2025, p.58¹⁵.

¹⁵ Tradução do texto da página: “Lembrem-se – o crime não compensa, crianças! Fiquem na igreja e usem sua energia em esportes bons e honestos. Não deixem de acompanhar a história ilustrada – em cores – de pioneiros e campeões negros no mundo dos esportes a partir do próximo número de – *All-Negro Comics*”.

A imagem de Ace Harlem apontando diretamente para o leitor afro-americano mobiliza a iconografia dos cartazes de convocação cívica difundidos nos Estados Unidos desde a Primeira Guerra. Como página publicitária, produz efeito próximo ao identificado por Carlo Ginzburg no cartaz de Kitchener e em outros dispositivos visuais de interpelação política direta, compreendidos como imagens que atuam simultaneamente como resultado e catalisador de processos sociais (GINZBURG, p. 61–100). O enquadramento concentra rosto ampliado, olhar frontal e dedo em escorço, ativando uma gramática visual de interpelação direta e coerção simbólica, cuja eficácia depende da pressão exercida sobre o destinatário. Essa fórmula visual da autoridade é apropriada por um impresso popular negro e acionada de modo performativo, convertendo a leitura em cena de endereçamento direto. O imperativo *“Remember—Crime doesn’t pay, kids!”* (1947, s.p.) reorienta o mecanismo descrito por Ginzburg, deslocando o comando do campo estatal para a juventude negra, associando igreja e esportes “limpos” a percursos legítimos e nomeando o crime como via sem retorno.

A *Pathosformel* – isto é, a cristalização histórica de gestos, afetos e esquemas expressivos recorrentes, capazes de condensar e reativar cargas emocionais socialmente inteligíveis – pensada por Ginzburg a partir de Aby Warburg, é reinscrita em contextos racializados e produz um regime de respeitabilidade voltado à administração do estigma e da vigilância racial. Ao prometer trajetórias exemplares de sucesso, disciplina e reconhecimento público (*“Negro Trailblazers and Champions in the Sports World”*), o anúncio impõe exemplos normativos com a força do cartaz moderno, em um endereço que não convida, impõe.

Infância negra e regimes de representação

A segunda história, por sua vez, desloca o eixo da revista para um registro no qual a infância negra passa a ocupar o centro do quadro. Em “Dew Dillies” (ou *Orvalhinhos*, na tradução que realizei para a edição brasileira da Clio Editora), a sequência acompanha o encontro entre uma pequena duendinha-do-mar e um duendinho alado do orvalho, figuras infantis negras. A narrativa privilegia o contato e a curiosidade mútua, valendo-se do universo fantástico como espaço de afirmação de uma infância negra raramente visível nos comic books do período, sobretudo fora de registros estereotipados ou subordinados.

Figura 3: 1ª página de *Dew Dillies*



Fonte: *All-Negro Comics: America's First Black Comic Book*, 2025, p.23.

A página acima e subsequentes de *Dew Dillies* correspondem a uma sociabilidade marcada por curiosidade atribuída às crianças, negociação e cuidado: a menina ajuda o recém-chegado a sair da água quando ele se confessa exausto, provoca o amigo quando ele a encharca de propósito, adormece ao

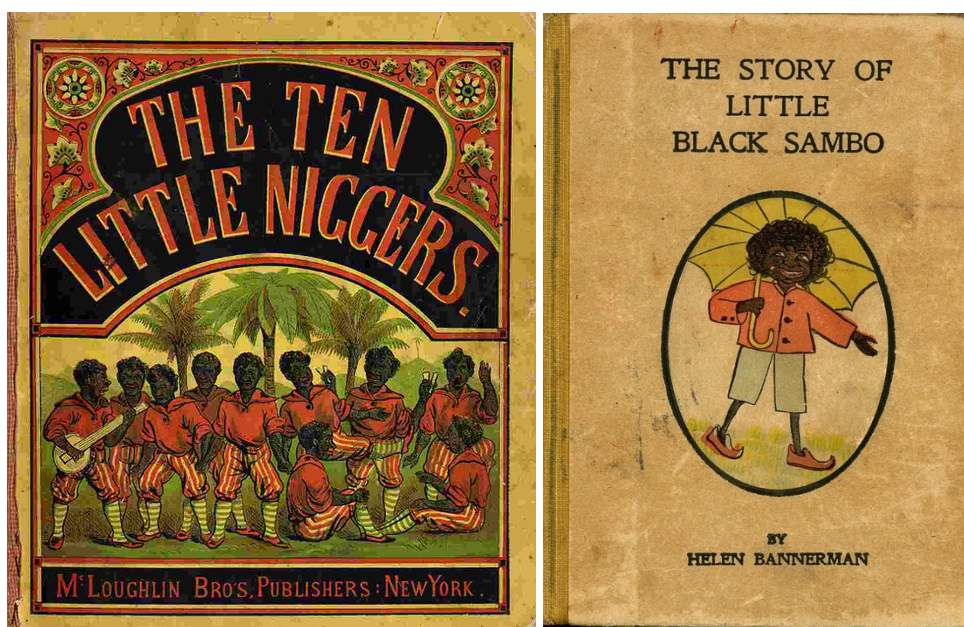
lado dele sob a sombra de uma árvore, fantasia alimentos enquanto dorme e, sobretudo, introduz um princípio ético quando se recusa a comer o marisco e o pato que considera “primos de segundo grau”. A fabulação constrói uma infância negra que pensa parentesco, mede perigos, maneja o medo e exerce agência moral em um ambiente de abundância e risco controlado. Em lugar da criança negra como problema social, figura recorrente em narrativas públicas do período, surgem pequenos seres que dormem, sonham, brigam, cuidam e protegem, inseridos em uma paisagem visualmente generosa.

Essa elaboração imagética dialoga com um horizonte histórico no qual estudos psicológicos e pedagógicos sobre a infância negra associavam negritude a atraso, déficit cognitivo e ausência de supervisão adulta, produzindo um imaginário que vinculava a infância branca à inocência e projetava a infância negra como espaço de carência e desorganização social (RANA, 1979). “*Dew Dillies*” intervém nesse regime ao apresentar crianças negras investidas de encantamento narrativo e capacidade de decisão. A recusa de Bibber (Bolhinhas, na tradução para o português) em devorar seus “parentes” reinscreve, em chave lúdica, a centralidade de redes ampliadas de parentesco e de práticas de solidariedade comunitária nas formações familiares negras, tema que a sociologia da família sistematizaria de forma consistente apenas posteriormente (HERNANDEZ, 1993).

Há uma referência direta ao boxeador Joe Louis, que vincula a imaginação infantil ao esporte e à política racial. O personagem afirma ter aprendido o golpe por imitação, atribuindo ao pugilista a técnica que derrota o jacaré (ou *Goolygator*, no original). A narrativa aciona, assim, uma trajetória investida de sentidos raciais amplos, sobretudo após a revanche contra o alemão campeão mundial dos pesos-pesados Max Schmeling em 1938, quando Louis passou a ser lido como emblema público de enfrentamento ao racismo e à ideologia racial nazista. Como observa Mead, essa leitura estruturou sua

imagem pública ao associar competência e dignidade negra em um contexto de escassez de referentes raciais (MEAD, 2009).

Figuras 4 e 5: à esquerda, capa de *The Ten Little Niggers*, publicação infantil do século XIX vinculada à editora McLoughlin Bros (edição de 1869) e Capa de *The Story of Little Black Sambo*, de Helen Bannerman, edição publicada pela Frederick A. Stokes Company em 1900, integrante da série Dumpy Books for Children.



Fonte: à esquerda, imagem disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frank_Green_TLN_1869.jpg; à direita, imagem da capa da edição pertencente ao acervo das Coleções Digitais da Universidade da Flórida, Biblioteca Baldwin de Literatura Infantil Histórica. Disponível em: <https://ufdc.ufl.edu/uf00086559/00001>.

Nesse enquadramento, a história recusa estereótipos historicamente atribuídos às crianças negras na cultura visual estadunidense – como o

*pickaninny*¹⁶ e o *sambo*¹⁷ – e os substitui por uma fabulação na qual crianças negras aparecem como sujeitos de imaginação e ação, e não como caricaturas estabilizadas pela ordem racial.

Esses repertórios, formados no interior das relações raciais e de uma pedagogia segregacionista, naturalizavam a inferioridade racial desde a infância, ensinando ao público branco modos específicos de ler o corpo infantil negro como ameaça, anomalia e objeto de riso. A circulação reiterada dessas figuras em cartões postais, anúncios publicitários, rótulos de produtos, tiras cômicas e filmes curtos evidencia igualmente o caráter estrutural desse imaginário. No cinema, personagens como Buckwheat, da série *Our Gang*, condensaram essas convenções ao apresentar a criança negra como intelectualmente limitada, corporalmente desajeitada e permanentemente disponível à zombaria branca, funcionando como mecanismo cotidiano de reafirmação da hierarquia racial.

No Brasil, embora sob outro regime de relações raciais, imagens análogas foram produzidas ao longo da primeira metade do século XX. No humor gráfico, na caricatura e na literatura infantil, a criança negra foi associada à travessura excessiva, ao atraso cognitivo ou à submissão, desde as ilustrações do pós-Abolição até figuras recorrentes em torno de Monteiro Lobato e da imprensa ilustrada. Nos quadrinhos infantis, tais convenções reforçaram

¹⁶ No campo das representações visuais do final do século XIX e início do século XX, o *pickaninny* consolida-se como estereótipo racial associado à infância negra. Robin Bernstein define essa figura como um juvenil negro imaginado e subumano, geralmente representado em espaços exteriores e marcado pela aceitação ou convite à violência, elemento central na naturalização da brutalidade dirigida a crianças negras (“*an imagined, subhuman black juvenile who was typically depicted outdoors, merrily accepting (or even inviting) violence*”, BERNSTEIN, 2011, p. 34). Debbie Olson, ao analisar o cinema hollywoodiano, identificou no *pickaninn* um dispositivo ideológico. Crianças negras passaram a partir dessa imagem serem associadas à ausência de “tendências civilizadas”, como boas maneiras, fala adequada e inteligência, o que implicou no reforço de hierarquias raciais (“*implicates black children as lacking ‘civilized’ tendencies such as manners, proper speech, and intelligence*”, OLSON, 2017, p. 44).

¹⁷ Também conhecido como *coon*.

estereótipos ligados à servidão, à pobreza cômica e à animalização corporal, compondo uma pedagogia racial que naturalizava a posição subalterna da criança negra no imaginário nacional.

Nesse panorama transatlântico de estereótipos, a história dos Dew Dillies atua em favor de representações mais positivas. Em lugar do *pickaninny* descontrolado, Cooper nos apresenta crianças negras de traços suaves e capacidade reflexiva, que pensam e que reconhecem laços de parentesco. A fantasia não funciona como fuga, mas como estratégia narrativa para afirmar uma infância negra capaz de imaginar, argumentar e negociar mundos.

Em “A Caçada de Ezekiel” observa-se a aplicação da lógica do *pulp*. É uma narrativa em prosa curta que mobiliza convenções da ficção criminal popular para construir uma situação de risco e sobrevivência em contexto segregado. Ambientada em área pantanosa do Alabama, apresenta o Sul rural marcado por pobreza, violência e circulação de fugitivos. Dois meninos negros encontram Geechie Johnson, foragido armado e faminto. O enredo organiza-se em torno da inteligência tática de Ezekiel. Ele observa a vaidade do agressor, lisonjeia-o, desmonta cartuchos, preenche-os com areia e improvisa uma armadilha com recursos de caça, administrando o tempo até a chegada do guarda-caça. A violência permanece concreta, mas o texto recusa o melodrama e investe numa pedagogia da astúcia.

Em um período no qual discursos sociológicos representavam a juventude negra como problema, a presença de meninos que pensam, planejam e garantem a própria sobrevivência tensiona esse quadro. A recompensa, convertida em bicicletas, articula engenho e consumo juvenil do pós-guerra, sem apagar o destino penal reservado a Geechie, cuja interioridade social permanece opaca.

A situação inicial, com os irmãos ajustando um abrigo de caça, ancora a narrativa em práticas cotidianas de trabalho e uso do território, em diálogo com

estudos sobre sociabilidade rural negra.

Aventura colonial e economia política do imaginário africano

Concebida por George J. Evans Jr., irmão de Orrin C. Evans, a história de Lion Man desloca a revista para um registro de aventura que reinscreve a Costa do Ouro numa gramática do pós-guerra articulada por ciência, vigilância e recurso estratégico. O enredo apresenta um cientista negro, formado nos Estados Unidos, investido por uma comissão internacional na missão de proteger um grande depósito de urânio, convertendo o espaço africano em ponto de atenção para disputas globais ligadas ao medo atômico e à reorganização do poder internacional em 1947.

Figura 6: Página de *Lion Man*



Fonte: *All-Negro Comics: America's First Black Comic Book*, 2025, p.35.

Acompanhado de Bubba, menino africano incorporado à narrativa como um *sidekick*¹⁸ e alívio cômico, o protagonista estrutura sua ação a partir de um posto avançado instalado na floresta, equipado com laboratório, dispositivos de comunicação e instrumentos de vigilância. A aventura se organiza pela conjugação entre tecnologia moderna, missão internacional e administração de um território representado como sensível e ameaçado, reafirmando a centralidade estratégica da Costa do Ouro africana no imaginário geopolítico do imediato pós-guerra dentro de um regime discursivo de longa duração que Valentin Mudimbe descreve como “biblioteca colonial”. Entendida como o conjunto de enunciados, textos e saberes produzidos para “traduzir e decifrar fielmente o objeto africano”, segundo um projeto político de domesticação e controle (MUDIMBE, 2022, p. 13), trata-se de um repertório que não se limita a organizar informações sobre o continente, mas que institui categorias estáveis de inteligibilidade, convertendo a África em objeto delimitável, totalidade capturável e identidade supostamente coerente. Nesse regime, a África de Lion Man surge reiteradamente como reserva de recursos, superfície de projeção técnica e objeto de conhecimento externo, posição reforçada no pós-guerra pela centralidade estratégica de minerais como o urânio.

Sobre essa configuração discursiva, Frederick Cooper demonstrou em *Africa since 1940: The Past of the Present* (2002) que, no contexto do imediato pós-Segunda Guerra, se consolida uma imaginação política internacional baseada na integração subordinada dos territórios africanos a projetos imperiais tardios, planos de desenvolvimento e estratégias de segurança definidas em centros decisórios externos ao continente. Cooper evidencia que tais agendas reorganizam o espaço africano como reserva funcional de trabalho, recursos e estabilidade geopolítica, ao mesmo tempo em que desarticulam historicidades locais. *Lion Man* inscreve-se, contraditoriamente, nesse horizonte ao mobilizar

¹⁸ Termo para o personagem secundário subordinado ao herói.

um repertório que associa ciência, segurança e governança internacional à presença africana. A Costa do Ouro aqui figura como ponto nodal de uma lógica transnacional vinculada ao medo atômico e à reorganização do poder mundial, em consonância com aquilo que Mudimbe descreve como a persistência de uma “ideia de África” produzida por discursos externos que articulam saber e dominação (MUDIMBE, 2019).

A narrativa dialoga com um regime visual herdado da tradição pulp, de matriz tarzanística, que organiza a África como espaço homogêneo e atemporal, funcional à legitimação de uma autoridade externa branca (KIRKHAM; THUMIN, 1995; O'BRIEN, 2017). *Lion Man* reconfigura parcialmente esse esquema sem rompê-lo. A floresta permanece como espaço de prova, a ciência como instrumento de controle territorial e a aventura como forma narrativa dominante. A inflexão ocorre na redistribuição da autoridade: o protagonista lê rastros, interpreta sinais, administra tecnologia e enfrenta invasores estrangeiros, ocupando um lugar historicamente negado aos sujeitos negros na ficção de aventura. Ainda assim, o espaço africano segue estruturado como cenário de exceção, mantendo a hierarquia racial sob a forma de inclusão simbólica.

Muito se afirma, em leituras retrospectivas pouco rigorosas, que *Lion Man* seria o “primeiro super-herói negro” da história dos quadrinhos. Essa fórmula atua como fetiche historiográfico e materializa o que Marc Bloch definiu como “ídolo das origens” (2001, p. 51-56), a tendência de converter um suposto começo em explicação suficiente. Como advertiu Bloch, “as origens são um começo que explica. Pior ainda: que basta para explicar” (2001, p.51), operação que transforma filiação em sentido histórico pleno. A insistência no “primeiro” revela menos o personagem do que uma vontade classificatória que busca marcos inaugurais, como se a história dos quadrinhos pudesse ser

reduzida a genealogias lineares¹⁹.

É nesse ponto que uma leitura como a de Blair Davis exige divergência explícita. Ao sustentar Lion Man como “*pioneering black superhero*”, típico fetiche de um léxico consagrado pela crítica anglo-americana dos quadrinhos, mais preocupada em assegurar lugares simbólicos no cânone do que em enfrentar problemas históricos concretos. Seu texto desloca a questão histórica para um problema de classificação e primazia: demonstrar que Lion Man “é” super-herói para inseri-lo numa genealogia que culmina no Pantera Negra e no Falcão da Marvel (DAVIS, 2019). Com isso, a análise das condições de produção, circulação e recepção de *All-Negro Comics* em 1947 cede lugar a uma narrativa de precedência.

O problema não está em reconhecer a singularidade do personagem, mas em usar o rótulo “super-herói” como atalho interpretativo que substitui a análise por classificação. Esse anacronismo projeta categorias posteriores sobre materiais que se formaram fora desse vocabulário, revelando mais sobre a comodidade analítica do que sobre o objeto. No campo dos quadrinhos, etiquetas consagradas operam como selos de legitimidade rápida e evitam o exame da materialidade, dos regimes editoriais, da circulação e das hierarquias sociais e raciais.

Em *All-Negro Comics*, o efeito é duplo: hierarquiza a presença negra pelo critério do “primeiro”, apagando trajetórias coletivas, e aplica retroativamente a categoria de super-herói a um personagem inscrito entre aventura pulp, heroísmo científico, espionagem e fantasia tecnológica. Tratar Lion Man como origem de um “super-heroísmo negro” retira sua historicidade; uma leitura mais rigorosa o entende como figura-limite, marcada por contradições do pós-

¹⁹ Para uma crítica ao argumento do pioneirismo no campo da edição e da pesquisa acadêmica ver “Apontamentos para a pesquisa histórica sobre quadrinhos”, capítulo em que problematizo os mitos de origem e a tendência a explicar as histórias em quadrinhos a partir de começos fetichizados (RODRIGUES, 2021, p.19-61).

guerra e por uma reconfiguração parcial da autoridade racial dentro de uma gramática herdada do arquivo colonial.

Os códigos do humor popular da revista

As histórias finais reorganizam a revista em registro humorístico, ancorado em experiências históricas da vida negra urbana e rural. Em *Hep Chicks on Parade*, o riso estrutura cenas breves dedicadas à circulação de mulheres negras no espaço público, submetidas a um regime de observação constante. A página (2025, p.46) constrói o humor a partir do esquadramento do corpo feminino, ativando olhares masculinos e códigos normativos de conduta que funcionam como mecanismos de correção social.

Lil' Eggie, por sua vez (2025, p.47), desloca a leitura para a esfera doméstica ao encenar um conflito conjugal organizado pelo controle do orçamento, pela acusação de esbanjamento e pela desqualificação moral do marido, acionada quando a esposa invoca a autoridade materna ao afirmar que ele “não valia nada”²⁰. O riso deixa de incidir sobre o desvio individual e passa a incidir sobre as condições materiais do casamento, atravessadas por baixos salários, frustração econômica e expectativas reiteradas de mobilidade social não realizadas. Essa lógica se cristaliza no próprio título, que articula sentidos depreciativos ao associar infantilização, fragilidade e perda de autoridade, situando Egbert sob vigilância conjugal e precariedade financeira. No inglês coloquial, *Lil'* funciona como diminutivo ligado à desautorização simbólica, enquanto *Eggie*, derivado de *egg*, aciona um campo metafórico no humor anglófono associado à vulnerabilidade e à falta de firmeza. O título, desse modo, antecipa a posição de Egbert na tira: marido submetido à censura doméstica e à ridicularização pública, com a masculinidade tensionada pela

²⁰ Alusivo ao trecho “*Mother told me you were a good-for-nothing!*” (1947, s.p; 2025, p.47).

instabilidade econômica e pelo controle conjugal²¹.

Já *Sugarfoot* (ou *Pé-de-açúcar*, na tradução que realizei para a edição brasileira) articula a revista ao universo da itinerância rural afro-americana ao acompanhar dois músicos em deslocamento contínuo por estradas precárias, pontes instáveis e travessias fluviais, até o encontro com a propriedade de um fazendeiro desconfiado e de sua filha, Ample-Mae, construída segundo códigos recorrentes da cultura visual popular do período. A narrativa reinscreve a figura do músico ambulante como sujeito histórico marcado pela errância, pela fome e pela dependência de performances ocasionais como forma de sobrevivência, remetendo a trajetórias documentadas de trabalhadores migrantes e artistas negros que circularam pelo Sul dos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX em busca de contratos episódicos, alimento e abrigo, em um contexto estruturado por hierarquias raciais e pela instabilidade do trabalho artístico. A historiografia da música afro-estadunidense indica que o blues e repertórios anteriores, como *spirituals*²², *work songs*²³ e baladas narrativas, circularam por meio dos *songsters*, músicos itinerantes cujas performances combinavam canções de trabalho do pós-Emancipação, narrativas populares e números de entretenimento, antes da consolidação comercial do blues como gênero identificado e mercantilizado. Conforme sintetizado em *Excursions in World Music*, esse circuito de circulação musical se organizava fora dos grandes centros urbanos, anterior à fixação fonográfica,

²¹ Na tradução para a Clio Editora, mantive o título original para preservar a cadeia de sentidos do inglês coloquial. Adaptações para o português introduziriam conotações regionais ou morais alheias ao humor anglófono dos anos 1940, alterando seu efeito histórico.

²² O *spiritual*, ou *Negro Spiritual*, refere-se a canções surgidas no contexto da escravidão afro-americana, transmitidas oralmente em práticas coletivas e responsoriais, sem acompanhamento instrumental. A partir do século XIX, essas músicas foram registradas e incorporadas a circuitos institucionais, influenciando o blues e o gospel.

²³ As *work songs* afro-americanas constituem práticas vocais vinculadas ao trabalho forçado, ao trabalho agrícola e, em momentos posteriores, ao sistema prisional nos Estados Unidos.

apoiado em performances solo, repertórios flexíveis e deslocamentos constantes, elementos que permitem situar *Sugarfoot* em diálogo direto com práticas musicais e sociais reconhecíveis na experiência histórica afro-americana do período (NETTL; ROMMEN, 2020, p. 454-456).

Ao mesmo tempo, conforme observa Qiana Whitted em *Totally New, Totally Negro: The First Black Comic Book* (2020), a narrativa revela limites claros em sua economia representacional, sobretudo no tratamento da figura feminina. O acesso dos músicos ao espaço doméstico ocorre pela performance, mas o foco se desloca para o corpo da filha do fazendeiro, convertido em suporte do desejo e do humor. Enquadrada por respostas mínimas e associada à ingenuidade e à disponibilidade, Ample-Mae carece de densidade social própria e funciona como mediação simbólica entre os protagonistas e a recompensa material. A história evidencia, assim, uma tensão constitutiva do projeto editorial: o deslocamento crítico da representação racial incide sobre a errância masculina, enquanto as hierarquias de gênero permanecem ancoradas em convenções visuais naturalizadas.

Considerações finais

Ao final, *All-Negro Comics* afirma-se pela própria materialidade que a constitui e a limita. O papel jornal sujeito ao desgaste, o segundo número anunciado e nunca publicado, o preço elevado, a escassez de insumos e os entraves impostos por gráficas e distribuidores inscrevem a revista em um regime de existência precário, atravessado por disputas estruturais. Reconstruir, mesmo que a partir de vestígios descontínuos, sua trajetória de produção, circulação, apagamento e retomada desloca o debate de leituras celebratórias para problemas históricos concretos. Tornam-se centrais os mecanismos de controle do papel e da distribuição, os regimes de autoria e crédito, as

condições de artistas negros afirmarem seus nomes e as possibilidades de presença negra como sujeito pleno no espaço gráfico. A revista aparece, assim, menos como exceção heroica e mais como índice das assimetrias que estruturavam a indústria cultural do pós-guerra.

Como fonte, a revista dialoga com códigos culturais negros de seu tempo e os apresenta como parte ordinária do mundo social. Música, vestuário, gíria, espaços urbanos e circuitos de sociabilidade entram em cena sem pedir licença, tratados como matéria legítima de experiência e não como ornamento ou desvio. Isso abre ao historiador a possibilidade de reconstituir sensibilidades, hierarquias internas e formas de reconhecimento que atravessavam a vida negra no período. Sua importância cresce quando se considera que chegou até nós de forma irregular, em meio a um sistema que descartou de maneira persistente os arquivos produzidos por sujeitos negros. Em vez de figurar como marco inaugural em uma narrativa linear dos quadrinhos, *All-Negro Comics* se impõe como ponto de tensão e condensação, tornando visíveis as engrenagens materiais, simbólicas e políticas que estruturaram a cultura gráfica afro-americana no pós-guerra e continuam a moldar seus regimes de memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHEBE, Nwando; ROBERTSON, Claire (org.). **Holding the World Together: African Women in Changing Perspective**. Madison: University of Wisconsin Press, 2019.

All-Negro Comics n. 1. Philadelphia: All-Negro Comics Inc., 1947.

BERNSTEIN, Robin. **Racial innocence: performing American childhood from slavery to civil rights**. New York: New York University Press, 2011.

CHRISTOPHER, Tom. **Orrin C. Evans and the Story of All-Negro Comics**.

2002. Disponível em: <https://tomchristopher.com/comics4/orrin-c-evans-and-the-story-of-all-negro-comics/>.

DAVIS, Blair. **All-Negro Comics and the Birth of Lion Man, the First African American Superhero**. The Journal of the Comics Studies Society, v. 3, n. 3, p. 273-297, 2019.

DULANEY, W. Marvin. **Black Police in America**. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

EVANS, Orrin C et al. **All-Negro Comics**. Edição restaurada Tradução de Márcio dos Santos Rodrigues. Porto Alegre: Clio Editora, 2025.

FOGELSON, Robert M. **Violence as Protest: A Study of Riots and Ghettos**. Garden City: Anchor Press, 1980.

GABILLIET, Jean-Paul. **Of Comics and Men: A Cultural History of American Comic Books**. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

GINZBURG, Carlo. **Seu país precisa de você: um estudo de caso em iconografia política**. In: GINZBURG, Carlo. Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política. Tradução de Federico Carotti, Joana Angélica d'Ávila Melo e Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 61-100.

HERNANDEZ, Donald J. **America's Children: Resources from Family, Government, and the Economy**. New York: Russell Sage Foundation, 1993.

HIBBETT, Mark. **Periodizing "The Marvel Age" Using the Production of Culture Approach**. In: MEYER, Christina; SUGIMOTO, Jun (org.). Comics | Histories: Texts, Methods, Resources. Baden-Baden: Rombach Verlag, 2024, p. 219-238.

HORNSBY JR., Alton. **A companion to African American history**. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 2005.

HOWARD, Sheena; PRIEST, Christopher. **Encyclopedia of Black Comics**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2017.

JACOBS, Ronald N. **Race, media, and the crisis of civil society: from Watts to Rodney King**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

KIRKHAM, Pat; THUMIN, Janet. **Me Jane: Masculinity, Movies, and Women**.

London: Lawrence & Wishart, 1995.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora UNICAMP, 1996,

LYON, Lea. **The Double V Campaign: African Americans fighting for freedom at home and abroad**. New York: Routledge, 2024.

MCNEILL, Brian. **First all-black comic book added to VCU Libraries' Comic Arts Collection**. Virginia Commonwealth University News, Feb. 4, 2016. Disponível em: https://www.news.vcu.edu/article/First_allblack_comic_book_added_to_VCU_Libraries_Comic_Arts_Collection.

MEAD, Chris. **Champion: Joe Louis, Black Hero in White America**. New York: Dover Publications, 2009.

MYERS, Hector F.; RANA, Phyllis G.; HARRIS, Marcia. **Black Child Development in America, 1927–1977: An Annotated Bibliography**. Westport: Greenwood Press, 1979.

NAURIGHT, John; WIGGINS, David K. (org.). **Routledge Handbook of Sport, Race and Ethnicity**. London: Routledge, 2016.

NETTL, Bruno; ROMMEN, Timothy (org.). **Excursions in world music**. 8. ed. Londres; Nova York: Routledge; Taylor & Francis Group, 2020.

O'BRIEN, Daniel. **Black Masculinity on Film: Native Sons and White Lies**. New York: Palgrave Macmillan, 2017.

OLSON, Debbie. **Black children in Hollywood cinema: cast in shadow**. New York: Palgrave Macmillan, 2017.

PENN, I. Garland. **The Afro-American press and its editors**. New York: Arno Press; New York Times, 1969. Reimpressão da edição de 1891.

QUATTRO, Ken. **Invisible Men: The Trailblazing Black Artists of Comic Books**. San Diego: IDW / Yoe Books, 2020.

QUIMBY, Sean. **From the Kislak Stacks: All-Negro Comics**, 2025. Vídeo (conferência) apresentado em From the Kislak Stacks, University of Pennsylvania Libraries, 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pgO2YNC1P90>.

REAVES, James Nauwood. **Black Cops**. Baltimore: Coppin State College Press, 1991.

ROBINSON, Chris; EVANS, Orrin C. **All-Negro Comics: America's First Black Comic Book**. Portland: Image Comics, 2025.

RODRIGUES, Márcio dos Santos Rodrigues. **Apontamentos para a pesquisa histórica sobre quadrinhos**. In: CALLARI, Victor; RODRIGUES, Márcio dos Santos (Org.). *História e quadrinhos: contribuições ao ensino e à pesquisa*. Belo Horizonte: Letramento, 2021, p. 19-61.

SCOTT, Lawrence P.; WOMACK, William M. **Double V: the civil rights struggle of the Tuskegee Airmen**. East Lansing: Michigan State University Press, 1998.

SIMMONS, Charles A. **The African American Press: A History of News Coverage During National Crises, with Special Reference to Four Black Newspapers, 1827–1965**. Jefferson: McFarland & Co., 1998.

SKINNER, Byron Richard. **The Double “V”: the impact of World War II on Black America**. New York: Garland Publishing, 1978.

THE NEW YORK TIMES. **Orrin C. Evans, journalist, 68**. New York, 8 Aug. 1971, p. 58. Obituary. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1971/08/08/archives/orrin-c-evans-journalist-68.html>

TIME. **The Press: Go Ahead—Shoot**. **TIME**, 18 nov. 1946. Disponível em: <https://time.com/archive/6773734/the-press-go-ahead-shoot/>. Acesso: 15 out. 2025.

WHITE, Shane; WHITE, Graham. **Stylin’: African American Expressive Culture from Its Beginnings to the Zoot Suit**. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

WHITTED, Qiana. **Desegregating Comics: Debating Blackness in the Golden Age of Comics**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2023.

WHITTED, Qiana. **All-new, all-negro: America's first Black comic book**. In: ROBINSON, Chris; EVANS, Orrin C. *All-Negro Comics: America's First Black Comic Book*. Portland: Image Comics, 2025, p. 58-63.

WILSON, Alexandria. **Reframing Narratives of American Identity in Black Comic Books**. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Urbanos) – Cleveland State University, Cleveland.

WINTERSMITH, Robert F. **Police and the Black Community**. Lexington: Lexington Books, 1974.