

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO • UNESP
FACULDADE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

SOB O SIGNO DE



NAS SENDAS DA COMUNICAÇÃO

ROMILDO SERGIO LOPES

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO • UNESP
FACULDADE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO



SOB O SIGNO DE EXU – NAS SENDAS DA COMUNICAÇÃO

ROMILDO SERGIO LOPES

Tese de doutoramento apresentada ao
Programa de Pós-graduação em
Comunicação Midiática da Faculdade de
Arquitetura, Artes, Comunicação e Design.
UNESP – Campus Bauru.

Orientador:

• **Prof. Dr. Claudio Bertolli Filho**

Bauru – 2023

Lopes, Romildo Sergio.

Sob o signo de Exu – Nas sendas da
comunicação / Romildo Sergio Lopes, 2023
220 folhas

Orientador: Claudio Bertolli Filho
Tese (Doutorado) – Universidade
Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura
Artes Comunicação e Design, Bauru, 2023

1 Comunicação. 2 Histórias em
Quadrinhos. 3 Ancestralidade. Universidade
Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura
Artes Comunicação e Design, Bauru, 2023

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE ROMILDO SERGIO LOPES, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 21 dias do mês de março do ano de 2024, às 14:30 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de ROMILDO SERGIO LOPES, intitulada **SOB O SIGNO DE EXÚ - NAS SENDAS DA COMUNICAÇÃO**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Associado CLAUDIO BERTOLLI FILHO (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru / UNESP Bauru, Professor Associado MAXIMILIANO MARTIN VICENTE (Participação Presencial) do(a) Departamento de Ciências Humanas / UNESP/Câmpus de Bauru, Professor Associado DENIS PORTO RENÓ (Participação Presencial) do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação / Unesp, Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru, Prof(a). Dr(a). JOSÉ MIGUEL ARIAS NETO (Participação Virtual) do(a) Departamento de História / Universidade Estadual de Londrina, Professor Doutor ROZINALDO ANTONIO MIANI (Participação Virtual) do(a) Departamento de Comunicação / UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA. Após a exposição pelo doutorando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: Aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Professor Associado CLAUDIO BERTOLLI FILHO



Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design pela oportunidade de estarmos juntos mais uma vez desenvolvendo esta pesquisa.

Um agradecimento especial ao meu orientador e amigo, Claudio Bertolli Filho, que garantiu a liberdade para que caminhasse pelas sendas que julguei necessárias ou adequadas, sem, contudo, abandonar o rigor de suas exigências. Sua sabedoria e calma garantiram que eu chegasse até esse ponto.

Agradeço a cada professor que me iluminou com suas palavras e perspectivas únicas, cuja contribuição foi inestimável para o trabalho e apresenta um profundo impacto na minha vida acadêmica.

Agradeço a cada colega e amigo com quem dividi as dúvidas e angústias do processo de aprendizado e crescimento. Àqueles que contradisse, o fiz no espírito de contribuir, e nunca de ofender. Levo parte do que aprendi com cada um também.

Agradeço à equipe da secretaria do Programa de Pós-Graduação: Caroline Etane Bolla Rugger, Lucilene de Jesus Coelho Fernandes, Rafael Augusto Moço, Ana Paula Cardoso da Silva Lima e Silvio Carlos Decimone. Vocês foram cruciais para a tranquilidade e o bom andamento do curso e nunca me faltaram, em momento algum.

Agradeço ao meu parceiro, Diogo Cimino, por ter suportado uma carga diária, especialmente durante a pandemia, período em que acompanhou comigo, involuntariamente, todas as aulas e palestras. Sua força e paciência me acompanharam até aqui.

Por fim, agradeço à minha família preta por me circunscrever num ponto do universo em que todas essas forças convergem e me fazem ser o que sou e dá a possibilidade de entender o que hoje entendo.

Ora iê iê ô... Oxum!

Dedico este trabalho aos meus
pais, Maria Helena e Francisco de Assis,
ao meu filho, João Pedro, e à toda a minha família preta
e nordestina, que sempre apostaram em mim.

Desses é o afeto que pavimenta
o caminho de sonho que ora trilho.

Resumo

Este trabalho constrói uma tese de doutoramento e foi elaborado em formato ensaístico, tendo como objeto a ancestralidade como modelo analítico em comunicação. A tese defendida é que a ancestralidade é uma tecnologia legada a nós pelos povos escravizados da África, ressignificada de maneira sincrética em território brasileiro, onde incorporou contribuições de outras culturas sem perder seu traço de originalidade e, também, de maneira sintética, na medida em que se constitui como uma proposição não generalizante que aponta para a abertura. Sua forma de ação é o afeto na partilha de sensibilidades mais do que de conhecimentos, afeto aqui entendido como uma estética do movimento em detrimento do pensamento estático e categorizante. A ancestralidade, como modelo analítico, refere-se à identificação e à conexão com as raízes, tradições e conhecimentos das gerações anteriores. Ancestralidade compreende a herança cultural, étnica e histórica de determinado grupo ou comunidade, e podemos, por meio dela, explorar o potencial das histórias em quadrinhos brasileiras – formato midiático elencado –, que podem desafiar as narrativas hegemônicas e construir representações mais autênticas e inclusivas. As obras selecionadas para compor o *corpus* de análise: *Encruzilhada* (Marcelo D'Saete, 2016, 160 páginas), *Cumbe* (Marcelo D'Saete, 2018, 192 páginas), *Conto dos orixás* (Hugo Canuto, 2019, 120 páginas) e *Carolina* (Sirlene Barbosa e João Pinheiro, 2018, 128 páginas) totalizam 600 páginas. A metodologia adotada para a tarefa é construída a partir da asserção que equipara o conceito de mediações de Jesús Martín-Barbero (2004) ao interpretante da semiótica de matriz peirciana. Tem-se como resultado a definição de quatro categorias que serão os pilares das análises: mito, corpo, rito e encantamento. Entre elas, há quatro subcategorias que ajudam a tensionar as investigações: religiosidade, comunicação, movimento e memória. Os resultados das análises corroboram o potencial do método em desenvolvimento, bem como demonstram, em algum nível, o quanto os marcadores ancestrais da cultura afro-brasileira podem ser determinantes a nossa construção narrativa. Por isso, tem-se na ancestralidade uma forma de investigação não só adequada, como também necessária.

Palavras-chave: ancestralidade; negro; histórias em quadrinhos; mediações; comunicação

Abstract

This work culminates in a doctoral thesis, crafted in the style of an essay, with its central theme anchored in the concept of ancestry as a pivotal framework within the realm of communication studies. The central thesis posits that ancestry represents a legacy handed down by the enslaved populations from Africa, which has undergone a process of syncretic reinterpretation on Brazilian soil. This reinterpretation has allowed for the assimilation of diverse cultural inputs without forsaking its inherent originality. Moreover, it stands as a unique proposition, advocating for openness without succumbing to generalizations. The operational mechanism of ancestry in this context is primarily through the conveyance of emotions and sensibilities, positioning affection as a dynamic aesthetic force that challenges the confines of static, categorical thought processes. Ancestry, as deployed in this analytical framework, seeks to forge a link with the lineage, customs, and wisdom of forebears. It encompasses the cultural, ethnic, and historical legacies specific to a community or group. Through this lens, the potential of Brazilian comic books is explored as a medium capable of subverting dominant narratives and fostering representations that are both genuine and inclusive. The selected comic books forming the analysis corpus include “Encruzilhada” by Marcelo D’Saete (Veneta Publishing, 2016, 160 pages), “Cumbe” by the same author (Veneta Publishing, 2018, 192 pages), “Conto dos Orixás” by Hugo Canuto (Independent Label, 2019, 120 pages), and “Carolina” by Sirlene Barbosa and João Pinheiro (Veneta Publishing, 2018, 128 pages), cumulatively spanning 600 pages. The methodological approach of this thesis is informed by juxtaposing Jesús Martín-Barbero’s (2004) concept of Mediations with the interpretant of Peircean semiotics. This synthesis yields four analytical pillars: myth, body, rite, and enchantment, further nuanced by four subcategories designed to deepen the analysis: religiosity, communication, movement, and memory. The findings from this study not only validate the efficacy of the proposed methodological framework but also highlight, to a certain extent, the profound influence of Afro-Brazilian ancestral markers on narrative construction. Consequently, the study underscores that engaging with ancestry is not merely beneficial but essential for a comprehensive investigation.

Keywords: ancestry; afrobrasilian people; comics; mediations; communication

Sumário

Introdução	8
Capítulo 1 – Ancestralidade e encantamento: filosofia e comunicação	30
1.1 Negro, o poder de existir	30
1.2 Desencantamento do mundo	41
1.3 Representar o mundo	48
1.4 Ancestralidade: encruzilhada entre filosofia e comunicação	57
1.5 Ancestralidade: comunicação e estética	71
1.6 Ancestralidade: encantamento, identidade e ética	80
Capítulo 2 – Histórias em quadrinhos em preto, branco e alguns tons de cinza	91
2.1 Sobre o que estamos falando	94
2.2 Quadros descontínuos	105
2.3 Imprensa ilustrada e quadrinhos primitivos	109
2.4 Super-herói para quem precisa – moral USA	122
2.5 O que vemos neste quadro negro...	130
2.6 Enquanto isso, no Brasil	134
Capítulo 3 – Encruzilhada metodológicas	143
3.1 Metodologia e análises	143
3.2 O interpretante em Peirce	146
3.3 Do interpretante às mediações	150
3.4 Articulando o sistema	154
3.5 Recortando e colando	163
3.6 <i>Contos dos orixás</i> – o mito	166
3.7 <i>Cumbe</i> – corpo e memória	174
3.8 <i>Encruzilhada</i> – performances e ritos	182
3.9 <i>Carolina</i> – encantamento	188
3.10 Análises e discussão – nível semântico	195
Conclusão	210
Referências	219

Introdução



Eu sou nós e nós somos potência

“Eu sou porque nós somos” é uma das formas de se descrever Ubuntu, ou, ainda, “eu existo porque nós existimos”. Ubuntu é uma palavra existente em alguns idiomas sul-africanos, como zulu e xhosa, que significa “humanidade para todos”. Pode ser entendida como a base para uma “filosofia do nós”, de uma ética coletiva em que o sentido é a conexão do indivíduo com sua comunidade e estende-se à natureza e ao divino. Desenvolvida em boa parte por Tshiamalenga Ntumba (2014), essa proposta é chamada de Filosofia de Bisoidade, pois parte do pressuposto do “nós/coletivo” em sobreposição ao “eu/individual” nas culturas tradicionais africanas. Uma filosofia que tem por base a categoria do “nós” enquanto noção de si mesmo, como parte integrante de um corpo social, e tem por finalidade referir-se às tradições

africanas. Essa colocação tem como objetivo dar sustentação a duas proposições que, embora não incidam diretamente sobre o objeto que ora se coloco em escrutínio, acompanhar-nos-ão por todo o trabalho. A primeira é que não pretendo escrever este texto de forma impessoal, em terceira pessoa, algo tão próprio ao jargão científico, e faço isso pois não se trata de um sujeito indeterminado. Cada escrita reflete um aspecto de dor, punção ou afeto que me funda e acompanha, mas nem por isso foi negada a cientificidade necessária para a finalidade a que se propõe. A segunda é que essa escolha consciente em nada exclui a visão do “nós”, mas nasce da firmeza de que a minha fala é reflexo de cada professor-educador, cada mestre, oficial ou extraoficial, que me tocou em algum momento, de modo a compor ou amalgamar nosso pensamento. Entre todas as palavras já “ditas”, procuro as minhas. Não falo por mim apenas, mas por nós, pois só a partir desse coletivo é que ganho a atitude necessária para fazê-lo. Trata-se, antes de tudo, de um pedido de licença ao meu orientador, em primeiro lugar, e aos leitores que o sucedem. Não se trata, porém, de um total abandono ou negação ao formalismo prático, que por vezes a contenda queira impor como correto, mas a asserção de que não deve ter como certa única forma de escrita presente no desenvolvimento deste manuscrito.

Há um embate sobre a construção do discurso científico que gira em torno da viabilidade de uma escrita menos impessoal e com uma tendência à literalização, possibilidade esta mais aberta às ciências humanas, por óbvio, mas que não exclui as ditas “ciências duras” (*hard sciences*), como a física e a matemática, e ciências da natureza, como a biologia, para ficar em alguns exemplos. Por certo, essas ciências têm a tradição de afastar os truísmos e figuras de linguagem que dispersam a leitura do objeto em questão, como expõe Marcos Villela Pereira (2013) em sua análise da escrita acadêmica, na qual aponta os desvios que ocorrem quando há um formalismo vazio que busca legitimar um trabalho inconsistente de um lado, ou o esvaziamento da questão científica em favor do estilo, de outro. A negociação dos extremos se abre a nós como a possibilidade da construção desse coletivo expresso no “eu” em que “o razoável se produza como efeito de um exercício maduro de negociação de significados, negociação de sentidos e negociação de estilos” (Pereira, 2013, p. 227) e o faz porque dialoga de forma direta com a proposta inicial.

O discurso coletivo, também chamado de “discurso comunitário”, é uma prática fundamental em diversas culturas africanas, desempenhando um papel vital na

transmissão de conhecimento e na promoção da identidade cultural. Esse fenômeno está profundamente enraizado na tradição oral, em que histórias, mitos, provérbios e canções são compartilhados entre membros da comunidade para preservar valores e práticas culturais ao longo das gerações. Um elemento essencial desse tipo de comunicação é a participação comunitária ativa, indo além da mera transmissão de informações. As interações dinâmicas e contribuições individuais durante conversas, rituais religiosos, danças e outras formas de expressão criam um ambiente colaborativo que fortalece os laços sociais. Esse conceito é alinhado com a filosofia Ubuntu, que destaca a interconexão e a responsabilidade compartilhada, refletindo a ideia de “eu sou porque nós somos”.

Padrões tradicionais de comunicação africanos frequentemente envolvem o uso de chamada e resposta, em que uma pessoa inicia uma declaração ou canto, e outros respondem em uníssono ou com as próprias contribuições. Provérbios, que encapsulam sabedoria e valores culturais, são empregados para transmitir lições e conselhos de maneira concisa durante o discurso coletivo. Além disso, o discurso coletivo é central em rituais e cerimônias, em que histórias compartilhadas, cantos e narrativas reforçam a identidade cultural e os valores da comunidade. Em um contexto mais amplo, o discurso coletivo desempenha um papel vital na preservação do patrimônio cultural diante da modernização e de influências externas, garantindo que conhecimentos, línguas e práticas tradicionais sejam transmitidos às gerações futuras.

Jan Vansina (1985), historiador e antropólogo, dedicou-se ao estudo das tradições orais africanas, especialmente o discurso coletivo em comunidades negras tradicionais. Seu foco era compreender como essas tradições serviam como fontes de informações históricas e culturais, contribuindo para a coesão das sociedades africanas. O autor abordou a designação de grupos como portadores da história e conhecimentos da comunidade. Esses grupos tinham a responsabilidade de representar os interesses da comunidade como um todo. Temas-chave relacionados ao discurso coletivo nas comunidades negras tradicionais, segundo Vansina (1985), incluem a tradição oral como fonte histórica, a importância da memória coletiva, a natureza performática das tradições orais, a variação e adaptação dessas tradições, suas diversas funções sociais, a transmissão intergeracional do conhecimento e sua contribuição para a expressão cultural das comunidades africanas. Eles atuavam

como elo entre o passado e o presente, assegurando que a história e os valores fossem preservados e transmitidos às gerações futuras. É importante notar que, embora o discurso coletivo seja uma característica comum em várias culturas africanas, suas manifestações específicas podem variar consideravelmente, refletindo a incrível diversidade cultural do continente.

Avançando em nosso propósito, temos por tarefa mostrar, em linhas gerais, o escopo da pesquisa, que parte de uma visão singela do discurso coletivo como princípio que dá forma e estilo à escrita. Da África vem também o conhecimento legado a nós pelos povos escravizados e ressignificados em solo brasileiro, somado ao pensamento contemporâneo. O campo da comunicação é onde batalhamos, com todo o seu instrumental que nos foi legado em vozes coletivas acadêmicas e, por fim, as histórias em quadrinhos, que são a mídia de afeto sobre a qual nos debruçamos para traçar esta discussão.

Cabe aqui uma breve apresentação das histórias em quadrinhos, mídia escolhida para compor o *corpus* da pesquisa, também conhecidas como HQs ou simplesmente quadrinhos, que surgiram no século XIX como uma nova forma de linguagem artística e de entretenimento. No entanto, sua origem não é clara e não pode ser apressadamente atribuída a uma única data ou autor. Tradicionalmente, divulgava-se que as HQs tinham nascido em 1895, com a criação da charge “At the Circus in Hogan's Alley”, por Richard F. Outcault. Essa charge apresentou pela primeira vez o personagem conhecido como The Yellow Kid, que se tornaria um dos primeiros protagonistas das histórias em quadrinhos. No entanto, pesquisadores têm questionado essa concepção de “inauguração” das HQs e têm investigado manifestações anteriores que traziam elementos semelhantes, como imagens sequenciais, balões de fala e linhas de movimento. Podemos destacar Rodolphe Töpffer, professor, autor, pintor, cartunista e caricaturista suíço, como um dos pioneiros dos quadrinhos europeus. Ele é mais conhecido por seus livros ilustrados, que são alguns dos primeiros quadrinhos europeus. Töpffer inicialmente criou seus desenhos para entreter os amigos, mas foi Goethe quem o encorajou a publicar seu trabalho. Em 1833, publicou *Histoire de M. Jabot*, que conta as aventuras de um alpinista social de classe média que tentava ingressar na alta sociedade contemporânea. Em vez de balões de fala, Töpffer usou imagens sequenciais com legendas, também conhecidas como “quadrinhos de texto”. Segundo Scott McCloud

(1995), o trabalho de Töpffer é, em muitos aspectos, o “pai dos quadrinhos modernos”, enfatizando o uso de “desenhos animados e bordas de painéis” e a primeira combinação de palavras e imagens na Europa.

Mas há um certo consenso de que, a partir do fim do século XIX, as histórias em quadrinhos começaram a ganhar força e a se disseminar nos veículos de comunicação, especialmente nos jornais. A competição entre grupos jornalísticos, como o New York Journal, de William Randolph Hearst, e o New York World, de Joseph Pulitzer, contribuiu para o crescimento e popularização das HQs. Rapidamente, elas foram reconhecidas como um atrativo e exploradas comercialmente pela imprensa em todo o mundo. Surgiram, então, os *syndicates*, organizações responsáveis por regulamentar os direitos autorais e a distribuição dos quadrinhos. As discussões sobre os quadrinhos mostram a complexidade desse meio e a dificuldade em categorizá-lo de forma precisa. O fato de que diferentes estudiosos têm abordagens variadas para defini-lo demonstra as diferentes perspectivas e interpretações que podem surgir ao estudar essa “forma de arte e comunicação”. Além disso, as definições são influenciadas pelo contexto histórico e cultural em que se encontram, refletindo as mudanças e a evolução dos quadrinhos ao longo do tempo.

Tenho como objetivo nesta tese somar-me à discussão, no campo da comunicação, sobre representatividade e identidade negra no Brasil pela perspectiva não branca. Aqui, tomo o cuidado de contextualizar o termo “branco” como o eixo hegemônico de ideias Europa/Estados Unidos, o que, em suma, implica fugir da armadilha de usar modelos entendidos como canônicos, mas que guardam uma inflexão ideológica colonialista. Buscarei apresentar um método de aplicação dos conceitos de ancestralidade, enquanto modelo analítico, à linguagem das histórias em quadrinhos brasileiras cuja temática perpassa o universo afro-brasileiro. Tenho também, no limiar das possibilidades, o objetivo de levar ao campo da comunicação uma adição aos seus métodos e técnicas de compreensão dos objetos midiáticos. Já é sabida pela academia, de forma generalizada, na comunicação social, a baixa representatividade do negro nas mídias, em especial em um país que, a cada censo, se mostra mais pardo, indígena e preto, somando-se mais da metade da população. Nesse momento, empilham-se páginas e páginas de trabalhos científicos que comprovam essa realidade, o que por si só não justificaria este trabalho, porém, mais do que dizer “quantos negros” são representados, penso que é importante uma

inflexão de “como é representado” e, indo mais além, tendo voz e vez, como esse negro representa a si mesmo, seus pares e o conjunto diverso da sociedade. Isso se dará de forma transversa à discussão principal, mas faço dela a minha contribuição e justificativa.

Acredito que a ancestralidade enquanto modelo analítico, que será o fio condutor da pesquisa, tem potencial para gerar novas perspectivas e enriquecer discussões nas ciências sociais, especialmente na comunicação. Isso ocorre ao desafiar discursos eurocêntricos dominantes. Ancestralidade nasce do Candomblé, mas se abre a todas as correntes de pensamento, quer sejam crentes ou céticas, desde que coloque o negro nos centro das atenções. Escolho as histórias em quadrinhos para compor o objeto pois acredito que sua linguagem está na interseção entre comunicação, arte, texto, imagem, ciência e entretenimento, entre outras possibilidades, fazendo dele um objeto comunicacional tão válido quanto as mídias tradicionais. Defendo a tese de que a ancestralidade é uma tecnologia legada a nós pelos povos escravizados da África, ressignificada em território brasileiro de forma sincrética, pois soube abraçar contribuições de outras culturas sem perder seu traço de originalidade e sintética à medida que se constitui como uma proposição não generalizante. Sua forma de ação é o afeto enquanto partilha de sensibilidade mais do que conhecimento, afeto aqui entendido como uma estética do movimento em detrimento do pensamento estático e categorizante. Enquanto uma categoria analítica, propõe-se a estar sempre em movimento, mais do que produzir certezas, esquivar-se dela com uma ginga que é própria do pensamento que questiona: “como sou...?” e “por que sou...?”. Ancestralidade enquanto forma de conhecimento aponta para a abertura e potência.

A ancestralidade refere-se à identificação e à conexão com as raízes, tradições e conhecimentos das gerações anteriores. Ela compreende a herança cultural, étnica e histórica de determinado grupo ou comunidade e que a possível utilização do modelo analítico nas ciências sociais, especialmente na comunicação, tem o potencial de desafiar e questionar os discursos “ocidentais” dominantes, oferecendo novas perspectivas e enriquecendo as discussões. O enfoque principal é nas histórias em quadrinhos, pois acredito que essa forma de arte está na interseção entre diferentes áreas, como comunicação, arte, literatura, design, ciência e entretenimento, possibilitando uma ampla gama de interpretações e significados. Além disso, as

histórias em quadrinhos têm uma longa tradição de representar e discutir questões sociais e políticas, oferecendo uma plataforma para a expressão de diferentes identidades e experiências.

Ao utilizar a ancestralidade como modelo analítico, podemos explorar como as histórias em quadrinhos podem desafiar as narrativas hegemônicas e construir representações mais autênticas e inclusivas. Isso pode ser feito, por exemplo, por meio da representação de personagens e temas inspirados em diferentes tradições culturais e históricas ou da incorporação de elementos da mitologia e do folclore de diferentes culturas. Essa abordagem também permite uma análise mais crítica da forma como a população não branca é representada nas histórias em quadrinhos. Podemos investigar se as narrativas estão reproduzindo estereótipos ou se estão promovendo uma compreensão mais complexa e – por que não dizer? – mais respeitosa das diferentes culturas. Além disso, a ancestralidade como forma de conhecimento pode nos ajudar a compreender como as histórias em quadrinhos podem ser reposicionadas como ferramenta de resistência e empoderamento.

Para apoiar a abordagem, selecionei obras específicas como *corpus* de análise, totalizando 600 páginas: *Encruzilhada*, de Marcelo D'Saete (2016), com 160 páginas; *Cumbe*, de Marcelo D'Saete (2018), com 192 páginas; *Contos dos orixás*, de Hugo Canuto (2019), com 120 páginas; e *Carolina*, de Sirlene Barbosa e João Pinheiro (2018), com 128 páginas. Embora outras obras possam se qualificar, como *Angola Janga*, também de D'Saete, ou a adaptação de Spacca do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado, a seleção foi guiada por critérios científicos e eficiência, além de ter sido influenciada pelo afeto subjetivo, sem que isso invalide a amostra.

Esta tese trabalha com a ideia de decolonialidade, mantendo-a sempre no horizonte das possibilidades, sem deixar de buscar nas fontes já sedimentadas no pensamento social, filosófico e comunicacional. Digo isso por buscar sempre privilegiar autores negros, latinos ou fora do circuito consagrado do pensamento Europa/Estado Unidos. Mas é por certo, ao menos nesse momento, uma tarefa quase impossível deixar os autores que me formaram e fazem parte do meu cabedal de referência. Em minha pesquisa, optei por relatar da seguinte forma: são três capítulos, subdivididos em outros 26 subcapítulos, cuja sequência obedece a uma necessidade de construir um relato coerente no qual apresentar o pensamento africano e, conseqüentemente, sua influência na construção do conceito de ancestralidade

precede a metodologia, assim como posicionar os quadrinhos no centro das discussões sobre comunicação, identidade e modernidade. Só então, na terceira parte, buscamos elucidar de forma metodológica nossa visada.

O Capítulo 1 inicia-se abordando o pensamento afroperspectivista, que propõe uma abordagem que vai além da dicotomia entre verdadeiro e falso, buscando, em vez disso, manter o movimento constante do pensamento. Nessa concepção, a verdade não é vista como uma entidade estática, mas como algo que se manifesta no processo dinâmico de pensamento. A ênfase é colocada na incorporação, reconhecendo que pensar é uma atividade que envolve o corpo. Dessa forma, a dança, a coreografia e até mesmo o drible são elementos fundamentais para sustentar o movimento do pensamento. A ancestralidade rizomática africana é um conceito central nessa filosofia, para representar uma estrutura que não tem um tronco central, uma hierarquia fixa, mas se espalha em conexões múltiplas e imprevisíveis. Isso se alinha com a rejeição de essencialismos e com a visão de que a matriz africana é uma terra própria, rica em diversidade e complexidade. Ao considerar a relação entre temporalidades, a filosofia afroperspectivista sugere que o porvir não está simplesmente no futuro, mas, sim, no passado. Esse redirecionamento temporal busca inserir retroativamente no passado possibilidades contrafactuais, desafiando, assim, a continuidade fatalista do presente. Em vez de aceitar a catástrofe como um destino inevitável, essa perspectiva busca identificar elementos no passado que podem ser resgatados e reconfigurados para criar novas possibilidades de futuro.

A noção de potência, entendida como a capacidade de ser afetado, desempenha um papel significativo. A potência de ancestralidade está intrinsecamente ligada à resistência e à capacidade de existir diante das formas de subjugação. Ao reconhecer e reivindicar a ancestralidade, abre-se uma fonte de força que desafia as estruturas de poder que buscam limitar a capacidade de autodefinição. O conceito de desencantamento do mundo, conforme proposto por Max Weber (2011), é central para compreender a transformação da sociedade moderna. Weber argumenta que o processo de racionalização e intelectualização, iniciado no Renascimento e consolidado no Iluminismo, levou a um desencantamento do mundo,

em que a visão mística e os valores transcendentais foram substituídos por uma abordagem mais científica e racional. A racionalidade e a intelectualização predominantes na modernidade tornaram-se as lentes através das quais a sociedade interpreta a realidade. No entanto, essa visão de mundo desencantado não implica necessariamente um conhecimento mais abrangente ou uma melhoria das condições de vida. Em vez disso, significa a crença de que, com esforço intelectual suficiente, qualquer mistério pode ser desvendado e nenhum poder misterioso permanece insondável. A transição para a era digital, especialmente a ideia de conhecimento sob demanda, é discutida como uma extensão do desencantamento do mundo. A digitalização do conhecimento tornou as informações amplamente acessíveis, desafiando a necessidade de acumular conhecimento. No entanto, a análise destaca que essa abundância de informações não necessariamente aumenta nosso repertório ou melhora nossas condições de vida, mas, sim, cria uma percepção de que o mundo e seus mistérios estão ao nosso alcance.

A crítica à visão “ocidental” centrada na Europa e nos Estados Unidos, apresentada como o “grau cultural” superior em relação a regiões menos tecnológicas, destaca a complexidade da dicotomia entre oriente e ocidente. Problematizo essa divisão, reconhecendo as contradições presentes em um país periférico, como o Brasil, que compartilha elementos da modernidade e da tradição. A introdução da noção de ancestralidade como uma filosofia que transcende a visão de Weber, propondo uma ligação com um passado que é potência, e não apenas abnegação, representa uma abordagem de resistência e construção de identidade para superar as limitações do desencantamento do mundo.

Sigo tratando da relação entre linguagem, representação e realidade, abordando diferentes perspectivas filosóficas ao longo da história. Há uma reflexão sobre a supremacia da representação sobre a realidade, mas, também, a ideia de uma verdade que transcende a linguagem. A dicotomia entre idealismo e realismo é brevemente explorada, para servir de base para que o texto introduza a ideia de que a linguagem não apenas representa a realidade, mas também a constitui. A inclusão de estudos interculturais sobre a categorização de cores e a influência da linguagem na percepção em diferentes culturas, como o exemplo dos Himbas, oferece uma perspectiva contemporânea e empírica à discussão teórica. Sobre a eficácia da linguagem simbólica, inspirada em Lévi-Strauss (2008), oferece uma compreensão

interessante de como os mitos e símbolos organizam a realidade. A menção ao encantamento, signo de transformação, como uma categoria de imanência sugere uma abordagem que reconhece o papel ativo da linguagem na criação da realidade.

Na sequência, abordo a ancestralidade como uma categoria analítica com raízes no pensamento africano, ressignificada no contexto brasileiro. Ancorada em teorias afrocêntricas, busca criar uma nova abordagem para questões emergentes e desafia teorias tradicionais. Sob a influência do pensamento latino-americano da libertação, a ancestralidade assume um papel decolonial, criticando abordagens filosóficas dogmáticas e universalizantes. A conexão com as formas culturais enfatiza a importância das práticas sociais na articulação da cultura e na produção de sentido territorializado. Ao contextualizar a ancestralidade na resistência cultural dos povos negros durante a escravidão, destaco a ressignificação da cultura dos povos africanos na diáspora, especialmente no contexto do Candomblé. A cultura de terreiro, apesar de inicialmente baseada em mitos de uma África mítica em função da falta de acesso à informação contemporânea, torna-se uma ferramenta na luta contra a opressão e uma fonte de identidade para os negros brasileiros. Ancestralidade inclui não apenas a conexão com os antepassados mortos, mas, também, valores, costumes e tradições.

No texto, também exploro a relação entre fé, filosofia e ciência, com base nas ideias de Peirce, destacando a importância da linguagem como um meio de representação, e acredito que representar é substituir uma coisa pela outra. A discussão sobre os métodos de fixação de crenças, como tenacidade, autoridade, *a priori* científico/pragmático, é apresentada como parte do processo contínuo entre dúvida, crença e afeto.

Adoto o Candomblé como trajetória de estudo, destacando a análise feita por estudiosos como Pierre Verger, Roger Bastide, Arthur Ramos e Nina Rodrigues. Exploro a história do Candomblé no Brasil, desde sua introdução com os escravizados até o período de adaptação e sobrevivência por meio do sincretismo, culminando na reafricanização a partir dos anos 1980. Destaco a importância da ancestralidade como princípio organizador no Candomblé, influenciando a preservação de tradições africanas e sobrevivências e a influência de eventos históricos, como as revoltas de escravizados na Bahia, na configuração do Candomblé.

Destaca-se a fase de criação, marcada pela formação de novas estruturas sociais que rejeitavam a lógica branca em favor de valores africanos. A pesquisa de Nina Rodrigues é mencionada como precursora nos estudos sobre o negro no Brasil, embora seja reconhecida a presença de elementos racistas em seu trabalho. O conceito de “pureza Nagô” é discutido criticamente, questionando sua aplicabilidade a todas as manifestações do Candomblé. O papel dos orixás é explicado como representantes de forças da natureza e seres humanos divinizados.

A relação entre ancestralidade, comunicação e estética entra no texto enfocando a importância do corpo nesse contexto. Destaca-se a ideia de que o corpo é o ponto central da existência e da comunicação, sendo o lugar de onde emanam afetos, percepções e pensamentos. Ressalto a filosofia da ancestralidade, enfatizando a liberdade e a diversidade do corpo, signo cultural carregado de emoções, sensibilidades e significados ético-estéticos, moldado pelas relações históricas e sociais. A experiência estética é discutida como um processo de partilha do sensível, envolvendo afetos, percepções e pensamentos. O conceito de afeto é explorado, considerando-o uma perturbação na consciência que resulta em compreensão e significação. A estética da comunicação é fundamentada na partilha do sensível, destacando a importância da ritualidade, que envolve repetição e inovação, na construção dos sentidos.

Neste texto também apresento a teoria das mediações de Jesús Martín-Barbero, destacando as forças de baixa intensidade, como socialidade, institucionalidade, tecnicidade e ritualidade, que influenciam todo o sistema de comunicação. A ritualidade é enfatizada como uma permanente reconstrução simbólica, influenciando a gramática e as práticas sociais. Trago a importância da ritualidade nas religiões de origem africana, destacando o tambor como um canal de comunicação entre o divino e o terreno. A percussão é considerada essencial para a manutenção e a integração do grupo, representando a cosmovisão africana centrada no ritmo e no corpo.

No contexto da comunicação, destaco o conceito de “encruzilhada”, que representa o ponto de interseção de diversos campos sociais. A comunicação, nesse sentido, atua como o ponto focal onde os discursos de diferentes áreas convergem. Exu, uma figura mitológica africana, personifica esse princípio ativo da dialética que facilita a transição da informação entre os campos, representando a

intercomunicação essencial para a compreensão mútua. A ética e a moral também são abordadas, com Exu sendo identificado como um personagem que “corporifica” a ética africana. Essa ética valoriza a transmissão da tradição de maneira ancestral, conectando passado e presente de forma dinâmica.

Além disso, exploro a noção de encantamento como uma transformação do universo pela linguagem. Na tradição africana, a filosofia é vista como um encanto, um processo escatológico que abrange passado, presente e futuro. Destaco que o encantamento, longe do desencanto moderno, é um estado emocional e artístico que mobiliza para a conquista da liberdade. Em resumo, a ancestralidade oferece uma perspectiva enriquecedora que transcende as dicotomias tradicionais, promovendo uma compreensão mais profunda das questões humanas, da comunicação e da identidade na contemporaneidade.

No Capítulo 2, busco uma perspectiva de genealogia das mídias, em que é importante considerar as relações tecnológicas e sociais que impulsionaram o surgimento das histórias em quadrinhos. Podemos dizer que elas foram influenciadas pela expansão das cidades, impulsionada pela industrialização e pela formação de uma nova classe média assalariada, que buscava entretenimento durante o tempo livre. Além disso, os avanços tecnológicos, como as prensas rotativas, permitiram a produção em larga escala dos jornais, possibilitando a disseminação das HQs. Portanto, é necessário considerar o contexto histórico, social e tecnológico do século XIX para compreender o surgimento e o desenvolvimento das histórias em quadrinhos. Elas não podem ser vistas como uma criação isolada, mas, sim, como uma manifestação artística que se tornou cada vez mais presente e influente na cultura popular.

Algumas definições destacam duas características chave dos quadrinhos: a sequencialidade e a combinação de imagens e palavras. Os quadrinhos são uma forma de arte que utiliza sequências de quadros para contar histórias ou transmitir ideias e, assim, cada quadro ganha sentido ao ser visto em relação aos quadros anteriores, estabelecendo uma conexão contínua de ação. É importante ressaltar que a definição de história em quadrinho pode variar de acordo com o país e o contexto

cultural. Cada termo utilizado em diferentes línguas carrega significados próprios e é influenciado por eventos históricos específicos que marcaram o desenvolvimento do meio. No entanto, a partir dessas definições, podemos entender os quadrinhos como uma forma descritiva/narrativa que utiliza imagens sequenciais e palavras para transmitir histórias ou ideias. A abordagem de McCloud (1995, p.9), em sua definição de quadrinhos como “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta do espectador”, mostra a importância da linguagem visual e narrativa nesse meio. No entanto, como apontado por Holbo (2012) e Meskin (2007, 2012), que apresentam uma abordagem mais alinhada à “genealogia das mídias”, essa definição pode ter limitações ao incluir obras que podem não ser consideradas tradicionalmente como quadrinhos, ao passo que exclui outras que poderiam ser enquadradas nessa categoria.

Os conceitos de arquivo e descontinuidade de Michel Foucault (2005) podem ser aplicados aos quadrinhos. O arquivo pode ser entendido como o conjunto de regras e condições sociais, culturais e econômicas que garantem a existência ou o desaparecimento de uma mídia. Da mesma forma, a descontinuidade rompe com a ideia de uma história contínua e evolutiva, destacando a necessidade de abordar os quadrinhos como uma forma de expressão marcada por pontos de singularidade e lacunas históricas. Assim, ao buscar compreender a linguagem dos quadrinhos e suas relações com outras formas de expressão, é necessário considerar a dinâmica do arquivo e explorar a descontinuidade presente em sua história. Essas abordagens nos permitem questionar as asserções tradicionais sobre os quadrinhos e sua história e encontrar novos caminhos de análise e compreensão desse meio.

A abordagem historiográfica de Aaron Meskin (2007) bebe da fonte foucaultiana e nos leva a considerar os quadrinhos em seu próprio contexto histórico e cultural, reconhecendo sua evolução e suas influências ao longo do tempo. Isso é importante para entendermos as características e estilos específicos dos quadrinhos em diferentes épocas e regiões. No entanto, também é válido questionar a necessidade de uma definição precisa dos quadrinhos. Para Meskin, as definições podem não oferecer *insights* reais e podem restringir a compreensão dessa forma de arte diversa. Em vez disso, devemos nos engajar em uma análise cuidadosa e abrangente dos quadrinhos, levando em consideração tanto seus aspectos formais quanto seu contexto histórico. Meskin (2012) também examina a ontologia dos

quadrinhos, destacando a questão da multiplicidade como um elemento essencial para sua autenticidade. Ele explora cenários hipotéticos, em que os quadrinhos podem existir como instâncias singulares ou conceitos não instanciados, e sugere que a propriedade deposicional da multiplicidade está intrinsecamente ligada à natureza dos quadrinhos. Meskin também discute a relação entre a existência material dos quadrinhos e seu contexto cultural, destacando a importância de examinar as práticas e propósitos que fundamentam sua criação e recepção.

O cinema, assim como a fotografia, ampliou ainda mais a questão do enquadramento e da perspectiva, trazendo a possibilidade de criar uma narrativa visual em movimento. Os cineastas passaram a explorar diferentes técnicas de enquadramento, como o plano aberto, o plano médio, o *close-up*, entre outros, para transmitir determinadas emoções e transmitir informações específicas ao espectador. Além disso, o enquadramento está ligado à criação de significados e interpretações. O que está dentro do quadro e o que está fora dele podem transmitir intenções e mensagens diferentes. O enquadramento não é somente uma escolha arbitrária e subjetiva do criador. Ele é influenciado por uma série de fatores, como a cultura, a sociedade, o contexto histórico e as convenções estéticas. Portanto, o enquadramento também é uma construção social e cultural, que reflete as normas e valores de determinado período. Entendo que o enquadramento é uma ferramenta fundamental nas artes plásticas, na fotografia e no cinema, que permite ao criador fazer escolhas e transmitir mensagens específicas ao espectador. Ele está relacionado com a perspectiva, o ponto de vista e a criação de significados, além de ser influenciado por convenções sociais e culturais.

Nesse sentido, o surgimento das novas mídias óticas, como a imprensa ilustrada e os quadrinhos, pode ser visto como parte desse processo de reconfiguração da visão e do papel do observador. A disseminação dessas mídias permitiu maiores acessibilidade e comparação de imagens, ampliando as possibilidades de percepção visual e estimulando a construção de novas formas de observação e interpretação. No entanto, a forma como essas mídias foram recebidas e interpretadas pelo público dependia do contexto histórico e social em que estavam inseridas. A capacidade de interagir e consumir essas mídias de forma letrada não era algo dado, mas, sim, uma habilidade que precisava ser desenvolvida e aprendida. Além disso, a aceitação e a incorporação das novas tecnologias de comunicação também dependiam da disposição e da abertura do público para recebê-las. Portanto,

a consolidação do campo da história da arte no século XIX e o surgimento das novas mídias óticas estão diretamente relacionados à transformação da visão e do papel do observador na sociedade moderna. Esse processo envolveu a dissolução de antigos modelos de visão e a busca por técnicas disciplinares que permitissem uma observação mais precisa e racionalizada. Ao mesmo tempo, as novas mídias proporcionaram uma ampliação das possibilidades de percepção e interação visual, contribuindo para a formação de um novo observador, capacitado para consumir e interpretar as imagens de forma letrada.

Nota-se que tanto o cinema como os quadrinhos são formas de mídia que foram influenciadas por outras e que, ao longo de sua trajetória, buscaram encontrar as próprias linguagens e estéticas. Enquanto o cinema buscava romper com a estaticidade do teatro e criar uma sintaxe própria, os quadrinhos, herdeiros das artes plásticas e gráficas, buscavam representar a ação em um único instante pregnante. Os quadrinhos utilizam-se de elementos estéticos e técnicos oriundos do cinema. Os termos utilizados para designar o enquadramento, como tomada, *plongée*, *contre-plongée*, *close*, plano americano, plano geral e panorâmica, são todos oriundos do cinema. Esses termos foram incorporados aos quadrinhos e utilizados para definir o enquadramento e a composição das imagens. No entanto, os quadrinhos apresentam as próprias peculiaridades em relação ao tempo e ao movimento. Enquanto no cinema o movimento é um dado fisiológico, nos quadrinhos ele é uma proposição mental. A passagem de tempo nos quadrinhos é representada pelas mudanças de quadro, sendo que cada quadro pode ser um instante pregnante que representa uma ação mais duradoura. Além disso, os quadrinhos utilizam o texto como um elemento narrativo importante. A combinação entre imagens e palavras nos quadrinhos possibilita a transmissão de ideias de forma sinergicamente mais completa do que apenas uma dessas linguagens sozinha.

A imprensa ilustrada do século XIX foi fundamental para o surgimento dos quadrinhos primitivos. O crescimento da imprensa, impulsionado pela invenção da prensa de tipos móveis por Gutenberg e pela expansão das gráficas e jornais, proporcionou o surgimento de revistas ilustradas. A primeira delas foi criada em 1842 por Herbert Ingram na Grã-Bretanha, chamada *The Illustrated London News*. Essas revistas eram repletas de desenhos e ilustrações coloridas, o que contribuiu para aumentar suas vendas. No século XIX, várias mudanças tecnológicas e demográficas na Grã-Bretanha transformaram a imprensa em uma mídia massiva. A invenção da

impressora a vapor em 1814, a automação da produção de papel, a expansão das linhas férreas e a interligação das cidades por telégrafo foram fatores que impulsionaram o crescimento da imprensa e, conseqüentemente, da imprensa ilustrada. As revistas também se diversificaram naquele período, com segmentação por interesse, como: revistas masculinas, femininas, infantis e de ficção. A reprodução de ilustrações na imprensa ilustrada era feita por técnicas como xilogravura, litogravura ou água-forte em metal. A fotografia também foi incorporada a essas técnicas, permitindo a impressão de imagens fotográficas em escala. A técnica de meio-tom foi desenvolvida para imprimir imagens fotográficas, tornando possível a reprodução de fotos em revistas ilustradas. Em 1855, *The Illustrated London News* foi a primeira revista a publicar fotos como reproduções.

A imprensa ilustrada do século XIX representou não apenas um meio de comunicação, mas, também, uma condição cultural da modernidade urbana em seus primórdios. As imagens presentes nessas revistas eram relevantes não apenas como discurso, mas, também, como representações da pressão cultural da época. A criação das revistas ilustradas marcou uma fase significativa na história do jornal, tornando a informação mais acessível e dinâmica. Os quadrinhos primitivos, por sua vez, surgiram como herdeiros dessa tradição visual presente na imprensa ilustrada do século XIX. Eles se apoiam em imagens icônicas, uso de balão de fala e textos incorporados à imagem, metáforas gráficas e estão ligados ao episteme, ou seja, às condições culturais e sociais que possibilitaram seu surgimento e sua função social. Outra publicação notável é a *Punch*, uma revista semanal britânica de humor e sátira criada em 1841. Ela desempenhou um papel significativo na popularização do termo “desenho animado” em seu sentido moderno como uma ilustração humorística. Embora tenha experimentado um declínio na década de 1940 e fechado em 1992, foi revivida em 1996, antes de fechar novamente em 2002. Outras publicações britânicas, como *Ally Sloper's Half Holiday*, estiveram entre as primeiras a se especializar em quadrinhos, apresentando personagens recorrentes e histórias.

Nos Estados Unidos, revistas como *Judge*, *Puck* e *Life* tornaram-se proeminentes no fim do século XIX e foram pioneiras na integração de palavras e imagens de formas inovadoras. Já citado, Richard Outcault, o criador de *Yellow Kid*, usou uma abordagem semelhante à de Töpffer, apresentando a ação em um único painel, com vários personagens e ações. No entanto, o uso de balões de fala por Outcault veio mais tarde, ao incorporar mensagens textuais em cartazes e *banners*.

No geral, os primeiros quadrinhos de Töpffer e Outcault refletiam o ambiente moderno caótico e em rápida mudança. A fragmentação de imagens e o uso de justaposição tornaram-se técnicas comuns nos quadrinhos, permitindo a exploração simultânea de diferentes elementos em um único painel ou tira. Embora inicialmente dominada por painéis panorâmicos ou ilustrações únicas, a transição para uma narrativa fragmentada permitiu narrativas mais complexas e uma exploração mais profunda de elementos visuais e textuais. Segundo Peterson (2011), o Japão teve sua primeira influência dos quadrinhos europeus no século XIX, quando se abriu para o mundo após séculos de isolamento. A imprensa ilustrada vinda da Europa, trazida por viajantes, teve um papel importante nesse processo. Um correspondente do *London Illustrated News*, Charles Wirgman, foi um dos primeiros a introduzir quadrinhos no país, lançando o *Japan Punch* em 1863. Em 1874, o artista Kawanabe Kyōsai e o romancista Kanagaki Robun publicaram a primeira revista de quadrinhos japonesa, chamada *E-shimbun Nippon-chi*. Posteriormente, em 1920, os quadrinhos japoneses adotaram o termo “mangá”, derivado do termo chinês “manhua”.

No Brasil, a imprensa ilustrada chegou mais tarde, com os primeiros jornais sendo a *Gazeta do Rio de Janeiro* e o *Correio Braziliense*, em 1808 e 1820, respectivamente. O país teve sua primeira história em quadrinhos com o personagem Nhô-Quim, criado por Ângelo Agostini em 1869 na revista *Vida Fluminense*. Porém, nos ciclos seguintes, o Brasil passou a publicar principalmente quadrinhos importados dos Estados Unidos. A força do mercado norte-americano e sua organização exportaram um padrão para o mundo, garantindo a continuidade dos quadrinhos como meio de comunicação. A história dos quadrinhos no século XIX foi um reflexo das mudanças paradigmáticas na sociedade. A disciplinarização para a vida urbana, o surgimento de um novo tipo de consumidor e a necessidade de acompanhar a velocidade da máquina foram alguns dos fatores que levaram ao surgimento dos quadrinhos. Essa forma de entretenimento também foi uma forma de crítica e humor controlado pela classe média burguesa. A sedimentação dos quadrinhos como forma de letramento visual ocorreu gradualmente, abrindo espaço para uma nova forma de ler o mundo.

A popularidade dos super-heróis como temática dos quadrinhos, em especial na cultura estadunidense, aumentou significativamente após a criação do Super-Homem e a posterior expansão do universo da DC Comics e da Marvel Comics. Heróis icônicos, como Batman, Mulher-Maravilha, Homem-Aranha e Homem de Ferro,

conquistaram o imaginário coletivo e tornaram-se símbolos de valores e aspirações sociais. Os super-heróis representam uma resposta a diferentes necessidades e desejos da sociedade. Eles atuam como símbolos de esperança, justiça e poder, inspirando as pessoas a acreditar em si mesmas e a superar suas limitações. Além disso, eles servem como modelos de comportamento e valores, defendendo ideais como coragem, altruísmo e nobreza de espírito. Contudo, é importante ressaltar que o conceito de super-herói não é apenas uma criação da cultura de massa, eles também podem ser vistos como uma expressão moderna desse arquétipo, incorporando não apenas características físicas excepcionais, mas, também, valores e ideais. Os super-heróis desempenham um papel importante na cultura e na sociedade, fornecendo um escapismo para mundos imaginários e inspirando pessoas de todas as idades. Por meio de suas histórias, eles nos lembram de que todos temos a capacidade de enfrentar nossos medos, de lutar por aquilo em que acreditamos e de sermos verdadeiros heróis em nossas próprias vidas.

Sobre a representação do negro nos quadrinhos, tanto nos Estados Unidos quanto em outros países, observa-se a diversidade étnica nos naquele país no fim do século XIX e início do século XX, mas aponta que os quadrinhos da época retratavam de forma estereotipada os personagens negros, dando destaque aos europeus e judeus. No entanto, jornais voltados à população negra começaram a incentivar a criação de histórias em quadrinhos com personagens negros. Alguns personagens negros notáveis das décadas de 1930 e 1960 são Bungleton Green, Sunnyboy Sam, Bucky, Susanelle, Waku, Pantera Negra e Falcon. Ele também menciona outros personagens negros que foram retratados de forma estereotipada, como Whitewash Jones, Inky, Chop-Chop, Lotar, entre outros.

Aproximando a discussão para o Brasil, apesar dos desafios enfrentados, a obra *Casa-Grande & Senzala em Quadrinhos* trouxe uma nova abordagem para a disseminação das ideias de Gilberto Freyre. Ao ser apresentada em formato de história em quadrinhos, a obra tornou-se mais acessível ao público em geral, alcançando um público mais amplo e diversificado. Além disso, as ilustrações coloridas acrescentaram vida e impacto visual à narrativa, ajudando a transmitir os conceitos e ideias de forma mais envolvente. Embora a coleção tenha sido interrompida após o primeiro volume, a iniciativa de adaptar obras clássicas das Ciências Sociais para o formato de quadrinhos abriu caminho para futuras possibilidades de divulgação de conhecimentos acadêmicos por meio de mídias mais

populares. Essa abordagem inovadora permitiu que o legado de Gilberto Freyre e outros intelectuais brasileiros fosse transmitido de maneira mais acessível e atraente, contribuindo para maiores compreensão e apreciação da história e cultura do Brasil.

A pesquisa de Chinen (2019) sobre a representação do negro nos quadrinhos brasileiros é importante porque destaca a influência histórica da *blackface* e dos estereótipos raciais na cultura popular. Ele mostra como essas representações negativas moldaram a percepção dos negros pelo público branco, perpetuando uma visão distorcida dos indivíduos negros. A pesquisa também examina o uso da *blackface* no teatro, no cinema e nos quadrinhos, mostrando como essas representações estereotipadas foram amplamente empregadas nessas mídias. Chinen destaca o personagem Benedito nas histórias de Nhô-Quim como o primeiro personagem negro dos quadrinhos brasileiros e discute o paradoxo do termo “gibi” para originalmente se referir a um menino negro. Chinen também explora a melhoria da representação de personagens negros nos quadrinhos brasileiros nas últimas décadas, graças aos movimentos sociais e às políticas inclusivas. Ele menciona obras como *Carolina* (Barbosa; Pinheiro, 2018), *Jeremias Pele* e *Angola Janga*, que abordam questões históricas e contemporâneas relacionadas à desigualdade social. Embora reconheça que o racismo ainda persiste no Brasil, Chinen (2019) enfatiza o progresso em retratar personagens negros em papéis de liderança sem enfatizar a raça. No geral, o trabalho de Chinen é significativo porque fornece uma análise minuciosa da representação dos negros nos quadrinhos brasileiros, abordando a história, os estereótipos e as mudanças recentes na representação de personagens negros. Sua pesquisa serve como um importante arquivo histórico e memorialístico, contribuindo para uma compreensão mais ampla da representação étnica nos quadrinhos brasileiros.

Dando seguimento, acredito que os quadrinhos, como forma mediada de comunicação, expressam a ancestralidade por meio do corpo, do mito, do ritual e do encantamento. Essas categorias de análise podem contribuir para uma leitura crítica das histórias em quadrinhos, principalmente daquelas criadas por artistas negros ou com temática negra, pois representam uma perspectiva pós-representacional. É importante examinar os elementos culturais, históricos e sociais que moldam a representação dos personagens negros, em vez de simplesmente perguntar se existe representação ou não.

O Capítulo 3 é dedicado à construção da metodologia e sua aplicação, tendo por parte final as análises de dados. A proposta metodológica utilizada para análise das obras apontadas constitui-se a partir de uma abordagem qualitativa, analisando os elementos presentes nas histórias em quadrinhos que remetem à ancestralidade e à cultura africana. Para tanto, foram levados em consideração aspectos como narrativa, linguagem visual, representação dos personagens e contexto histórico.

Dessa forma, a análise das obras permitiu identificar os diferentes aspectos relacionados à ancestralidade e à cultura africana presentes nas histórias em quadrinhos, contribuindo para a compreensão da importância dessas obras no contexto social e cultural. Além disso, a análise permite perceber como as histórias em quadrinhos podem promover a desautomatização do discurso hegemônico e proporcionar novas leituras e discussões nas Ciências Sociais e na Comunicação. No decorrer da análise, foram utilizadas diferentes abordagens teóricas, como a semiótica de Peirce e Morris e a teoria das Mediações de Martín-Barbero, para melhor elucidar o objeto de análise. Essas abordagens teóricas foram utilizadas de forma complementar, permitindo uma análise mais abrangente e aprofundada das obras. Como resultado, a análise das obras evidenciou a importância das histórias em quadrinhos como um espaço privilegiado para a discussão da ancestralidade e cultura africana.

O conceito de interpretante de Peirce corresponde ao terceiro termo em uma relação triádica que constitui um signo. Ele é um signo mais evoluído que promove a mediação entre o objeto e o intérprete. Essa mediação é caracterizada por uma progressão infinita de interpretantes, ou seja, a geração de novos signos. Essa concepção do interpretante pode ser relacionada às mediações discutidas por Martín-Barbero na teoria da Comunicação. Martín-Barbero (2004) argumenta que a comunicação ocorre por meio de mediações simbólicas, que são processos de transformação e produção de significado. Essas mediações envolvem o uso de signos e símbolos que são interpretados pelos sujeitos. Nesse sentido, o interpretante em Peirce pode ser entendido como uma mediação simbólica que ocorre na comunicação. Ele é o resultado da interpretação de um signo e representa o significado que é atribuído a esse signo. Essa interpretação ocorre por meio de processos psicológicos e coletivos, envolvendo aspectos emocionais, energéticos e

lógicos. Assim, o interpretante em Peirce está relacionado à compreensão e à produção de significado na comunicação, ao passo as mediações discutidas por Martín-Barbero são os processos pelos quais esse significado é construído e transmitido. Ambos os conceitos enfatizam a importância da mediação simbólica na comunicação e na produção de sentido.

As características imagéticas como um meio de comunicação visual são especialmente relevantes nas histórias em quadrinhos, cuja narrativa é construída não apenas por meio do texto, mas, também, das imagens. A combinação de palavras e imagens cria um discurso visual que permite transmitir informações complexas. Além disso, a dimensão espacial das histórias em quadrinhos é fundamental para a compreensão da mensagem. A disposição dos quadros, a sequência de eventos e a relação entre os elementos visuais são aspectos essenciais para o entendimento da história. A repetição sistemática desses elementos ao longo do tempo ajuda a estabelecer uma linguagem específica para os quadrinhos, tornando-os reconhecíveis e distintos de outros meios de expressão. Esse nível de leitura é chamado de nível sintático da linguagem, que nos permite compreender a materialidade e a linguagem desses objetos comunicativos. A “tecnicidade” é o que garante a materialidade da mídia, sua existência no mundo. Não fala simplesmente à técnica, ou técnicas específicas, mas a todo o complexo responsável por promover a transposição de conceitos para objetos materiais.

No entanto, essa linguagem também pode ser influenciada pela comercialização e cooptação por grandes empresas, levando à pasteurização e à homogeneização do conteúdo original. Isso pode comprometer a capacidade das histórias em quadrinhos de transmitir suas mensagens de forma autêntica e única, sendo importante considerar as influências comerciais e ideológicas que podem afetar a produção e o conteúdo das histórias em quadrinhos. Para tanto, é preciso análise de contexto e performance social, ou seja, “ritualidade” e performance comunicativa de determinada linguagem na sociedade. A leitura do contexto abre-se para a análise dos elementos selecionados do *corpus* em um nível semântico, ou seja, da representação e seus significados, entendendo que o significado de uma representação é sempre em contexto cultural e social.

As análises apontam para a subdivisão de ancestralidade em 4 outras categorias, que são: o mito, que trata do retorno à África imaginada e imemorial, ao menos não à memória documental e, portanto, mítica; o corpo, que aponta para a

porção atomizada da cultura preta no Brasil – apesar de todo título, família, cultura, etc., é nessa porção mínima que residem a memória e a história, estas, sim, do tipo afetivas; no corpo sobrevivem a língua (narrativas), a dança (ginga e ritmo) e, por fim, a resistência e a resiliência de assimilar o novo sem se anular por completo; o rito, categoria na qual se estuda a ressignificação de si e do outro numa cultura que reside e resiste no seio de uma arcabouço maior. Dar significado é uma atitude arbitrária de reposicionamento cultural e, portanto, performática, que assume uma atitude “de ser”, ser preto, ser negro, ser afro, ser potência, o que implica ser mais em um ambiente que te diz que é menos; e, por fim, o encantamento, que é a possibilidade de transformação do real, pelo acesso às tecnologias ancestrais, da própria realidade programada para uma realidade de possibilidades, sendo a comunicação o veículo dessa transformação.

Encantar o mundo é repovoá-lo de seus entes ancestrais, que podem ser entendidos como formas arquetípicas poderosas, que possam ajudar a explicar o mundo. Há muito, a psicanálise e a filosofia já o fazem, contudo, colam seus conceitos e máscaras brancas de Édipos e Electras. Não que as dores e conquistas humanas não assumam, sobremaneira, aspectos universais, mas por que não dar a elas faces reconhecíveis de mães amorosas como Oxum ou o espectro da contradição de Exu? Nessa proposta, a ancestralidade, mais que uma cópia do mesmo, busca alternativas em narrativas menos exploradas nas quais reside uma nova ética e possibilidades de inclusão e pertencimento.

A frase que abre esta Introdução, “eu sou nós e nós somos potência”, foi emprestada do quarto episódio da terceira temporada da série estadunidense *Deuses Americanos*, de 2021, em cuja cena inicial os negros escravizados clamam por salvação e são atendidos pelos orixás. A fala estende o conceito de Ubuntu anexando-lhe a ideia de *power*, em tradução literal, mas aqui entendida como potência ou como poder de existir. Considero essa citação particularmente apropriada para fechar essa introdução, pois faz essa ligação do eu/nós e tenho a tarefa de levar a cabo algumas asserções sobre o que é ser negro, de forma a servir de base para toda a discussão que se avizinha.

Capítulo 1

Ancestralidade e encantamento: filosofia e comunicação



1.1 Negro, o poder de existir

Antes de entrarmos na questão central, que é falar sobre ancestralidade, cabe iniciar com algumas considerações sobre a filosofia negra africana ou o pensamento negro africano. Ressaltamos que o termo “filosofia africana” é genérico, uma vez que estamos tratando de um continente que ocupa uma área de mais de 30 milhões de quilômetros quadrados e é o segundo mais populoso do mundo, atrás da Ásia, o que por si só permite inferir que não há como colocar em um aporte único o grande número de grupamentos étnicos, políticos, culturais etc. Empresto por guia novamente Tshiamalenga Ntumba (1979), que, em seu artigo “The philosophy in the current situation in Africa”, constrói uma trajetória do que se pode chamar de filosofia negra

africana, fazendo um excerto dos países do norte do continente que têm influências eurocristãs e árabes e, a partir daí, traça os caminhos da filosofia negra africana para se referir aos países/regiões localizados mais ao sul. Tomo algumas linhas, antes de tudo, para esclarecer alguns dados terminológicos que são, em algum ponto, questões eletivas, para dar um vocabulário comum ao trabalho. Quando falo em negro, admito por base a metodologia do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que entende a população negra como a soma de pardos, na sua maioria fruto do processo de miscigenação que se deu no país, e pretos, aquele extrato da população com as características fenotípicas mais marcadas, como pele retinta, nariz com a base alargada, lábios grossos e cabelos crespos. Embora essa definição se trate de uma arbitrariedade utilitária, uma vez que essas mesmas características dos nominados pretos se repetem em nativos australianos, por exemplo, apresenta, ainda, limites quando falamos da população negra/preta da África subsaariana. Aqui no Brasil, o termo é algo de grande debate por, em certos aspectos, promover a cultura do embranquecimento ou suscitar questões ligadas ao colorismo e apagamento do povo preto em favor dessa ideia do mito da democracia racial, encapsulada por Gilberto Freyre e espalhada ao senso comum, em que se faz acreditar não haver racismo no Brasil por não existir uma divisão tão clara de raças, a exemplo dos Estados Unidos. O próprio conceito de raça não existe na ciência para descrever os diversos grupos étnicos humanos, sendo, portanto, um conceito social. Retomaremos essas questões de forma mais direta adiante. Por enquanto, toma-se por certo um dialeto basal para que possamos avançar.

Ntumba (1979) traça, em seu artigo, as bases para o pensamento negro africano. Para ele, as primeiras tentativas de pensamento filosófico negro-africano moderno vêm de africanos da diáspora e têm sua erupção na segunda metade do século XIX. Um dos pioneiros e mais importantes no campo da “Filosofia Social” é o afro-americano William Edward Burghardt Du Bois, que luta pelos direitos dos africanos e seus descendentes no Novo Mundo. Ele discute os problemas de ser negro em um mundo dominado “filosoficamente” por brancos. Antes dele está o liberiano Edward Wilmot Blyden, que veio das Antilhas para os Estados Unidos e que cunhou o termo “personalidade africana”. Ele descreve uma espécie de “ethos pan negro” e encoraja os africanos a partir da personalidade africana e da cultura que a sustenta. A cultura africana existe, milenar e viva; ela constitui um sistema coerente de instituições e costumes, sustentado pelos mais elevados valores éticos e

espirituais. Para desdobrar e desenvolver essa personalidade africana, são necessárias três coisas: (1) a sua redescoberta; (2) a sua modernização; e (3) a definição de valores universais no quadro de uma teoria da complementaridade racial. Assim, o africanismo de Blyden aparece como um humanismo aberto com referência especial à condição humana do negro africano. Por outro lado, o poeta martinicano Aimé Césaire, em conjunto com os amigos parisienses Leopold Sedar Senghor (Senegal) e Leon Damas (Martinica), elaborou o termo polêmico conhecido como “negritude”. Esse conceito aponta a volta ao renascimento negro de Du Bois e à “Mãe África”. Enquanto projeto, significa algo como uma “sensibilidade” ou “empatia” que seria inerente ao negro. Essa empatia se deve ao ambiente africano, no entanto, Senghor tende a interpretá-los, em última análise, como biológicos e metafísicos. Como resultado, a negritude é a realização do *pathos* negro-africano, especificamente no domínio da literatura e de outras artes.

Desde Senghor, completa Ntumba (1979), ser negro é entendido como sensibilidade, condição estática e biológica que o inferioriza diante do europeu e dependente da racionalidade cartesiana. Sua principal falha reside no fato de ele “biologizar” sua negritude sem ter qualquer justificativa na pesquisa biológico-genética. As tradições de Du Bois, Blyden, Césaire e Senghor influenciaram mais ou menos conscientemente todos os esforços filosóficos da África negra atual, na medida em que estes equivalem a afirmar ou mesmo abordar a presença africana: “*Black Philosophy*”, “*Black Theology*”, “*La philosophie bantoue*”, “*La philosophie africaine*”, “*La théologie africaine*” – todas essas correntes estão inequivocamente conectadas aos conceitos básicos de “personalidade africana” e “negritude”.

Outros autores mais contemporâneos apresentados por Ntumba (1979) elaboram dois conceitos que também são fulcrais ao pensamento filosófico do negro africano: “consciencismo” e “autenticidade”. Ntumba aponta que no livro *Consciencism*, Kwame N’Krumah assume que o pensamento social africano tradicional se opõe ao pensamento ocidental e islâmico. “Consciencismo” é um materialismo aberto, uma luta pela justiça e uma filosofia para o pós-colonialismo. Uma filosofia que deve sustentar a revolução social na África e organizar forças que permitirão à sociedade africana apropriar-se de elementos ocidentais, islâmicos e eurocristãos e processá-los de tal forma que se encaixem na “personalidade africana”. “Consciencismo” significa algo como uma teoria da consciência revolucionária. Sua filosofia parte do estado atual da consciência africana e mostra como o progresso

pode emergir do conflito que perturba essa mesma consciência. Seu materialismo não ateu já é um exemplo dessa assimilação estratégica do materialismo dialético no teísmo da personalidade africana. Prosseguindo, Ntumba (1979) expõe que a descoberta de identidade pela “autenticidade” foi desenvolvida por Mobutu Sese Seko na década de 1970 e, também, em *La remise en question*, de M. Kalanda, parecem desempenhar o principal papel no desenvolvimento do “*authenticite*”. O objetivo de ambos é combater todas as formas de alienação mental a fim de alcançar uma existência e uma ação autenticamente africanas. Mobutu define “autenticidade” como uma existência e uma ação independentes de tal forma que inicialmente todos os modelos culturais estrangeiros em existência e ação são rejeitados como alienantes. Significa, então, orgulho das próprias raça e cultura, sendo aberta a outras raças e culturas ao mesmo tempo, sem, contudo, se contaminar por elas. Ser independente significa liberdade e independência, e ação independente significa ser capaz de tomar decisões políticas criativas não alinhadas.

A partir desse ponto, Ntumba (1979) aponta diversos autores que formulam um comunismo africano, que apresenta características próprias, por não se tratar da ideia de superação do conflito de classes, não sendo, portanto, algo que viesse a surgir no pós-capitalismo, considerando que esse postulado pensa mais claramente a sociedade europeia, não sendo plenamente aplicável a países periféricos cujo desenvolvimento não linear nem sempre apresenta os mesmos pressupostos e conflitos. É, antes de tudo, um socialismo não material, pois se abre para a questão da espiritualidade, de visão humanista mais aproximada à coletividade do próprio Ubuntu. Em algum termo, esses quatro conceitos – personalidade africana, negritude, consciencismo e autenticidade –, ainda que alguns sejam controversos, acabam por dar o formato do que viria a ser o pensamento moderno africano.

Vemos uma disputa territorial na questão da filosofia africana na contemporaneidade. Muitos pesquisadores, quase todos de fora do continente africano, como Peter Bodunrin, defendem o método de “filosofia universal”, posicionando-se contra a ideia de “filosofia cultural”. Para essa corrente filosófica, é uma atividade profissional e disciplina teórica como física e matemática, com aplicação universal e com uma metodologia bem conhecida. As disciplinas são universais, na medida em que existe uma maneira de escrever, ensinar e fazer filosofia pelo mundo. Em suma, a filosofia, por entendimento, é culturalmente neutra.

Isso coloca em cheque a etnofilosofia, apontando que o filosofar é uma atividade individual.

A “filosofia da sagacidade”, do queniano Odera Oruka (1990), questiona essa posição. Seu verdadeiro propósito com essa pesquisa sobre “filosofia sábia” era ajudar a substanciar ou invalidar a afirmação de que os povos africanos tradicionais eram inocentes de pensamento lógico e crítico. Outro objetivo do exercício de Oruka era dar uma visão totalmente aceitável e um golpe decisivo à posição contrária à etnofilosofia. A metodologia de Oruka (1990), também conhecida como “método de conversação na filosofia africana”, tem por abordagem a entrevista, a discussão e o diálogo. Sua proposta concebe a filosofia africana como uma *joint venture*, um prospecto tanto dos filósofos africanos antigos (tradicionais) como dos modernos. Conforme argumenta o autor, o palco ou fundamento dessa metodologia foi estabelecido pela afirmação de Paul Radin sobre a existência de classes intelectuais autóctones nas sociedades tradicionais, no seu livro *Primitive man as philosopher*, no qual apresenta a ideia de filosofias primitivas: em cada grupo humano, alguns indivíduos se ocupam com os problemas básicos do que normalmente chamamos de filosofia, portanto, qualquer estudioso que pesquise qualquer área da filosofia africana deve procurar as opiniões dos indivíduos somadas às crenças comunitárias. Em uma análise do panorama “atual” da filosofia africana, Oruka (1990) aponta que o pensamento africano se manifesta em quatro correntes filosóficas: a primeira é a etnofilosofia, que analisa os elementos culturais, como linguagem e rituais religiosos, para abordar os sistemas filosóficos e temas relacionados à epistemologia. A segunda é a filosofia da sabedoria, que busca elucidar questões de conhecimento por meio dos ensinamentos dos sábios mais velhos da comunidade. A terceira é a filosofia político-ideológica, que tem um enfoque social em sua teoria do conhecimento. Por fim, a filosofia profissional, que tem uma abordagem ampla ao estudar a literatura internacional sobre epistemologia. Essas correntes são conceituadas como pluriversalidade.

Completando o pensamento anterior, Silva e Soares (2020) apontam que o sistema cultural negro-africano é considerado uma categoria filosófica em si própria, uma vez que basicamente questiona o *status* ontológico africano e propõe uma epistemologia fundamentada na cultura africana. Assim, o ser é concebido como uma manifestação da multiplicidade e diversidade dos entes, refletindo a pluriversalidade do ser presente na cultura negro-africana. Sob essa ótica, compreendemos não

apenas a categoria filosófica, mas, também, a filosofia como um todo como uma multiplicidade, com suas características particulares vivenciadas em determinado momento no tempo. Vemos que excluir outras correntes filosóficas e negar seus méritos não seria uma estratégia eficaz para tentar suprimir um pensamento filosófico africano que emerge do próprio sistema cultural. Os pensadores africanos adotaram como processo a observação, o raciocínio e a reflexão antes de formular ideias ou visões de mundo. Esses conhecimentos eram, então, transmitidos por meio de diversas formas, ditos, contos, mitos, estruturas sociopolíticas e dogmas religiosos. Essa transmissão de sabedoria ocorria pela oralidade, o que contribuía para que o pensamento fosse comunitário, considerando a adição de ideias do interlocutor, contudo, acessível a todos, completam Silva e Soares (2020).

Há uma questão subjacente à filosofia africana e, por conseguinte, afro-brasileira sobre a questão do “ser negro”. A frase de Simone de Beauvoir, retirada do seu livro de 1949, *O segundo sexo*, hoje já cristalizada na mentalidade – “não se nasce mulher, torna-se mulher” –, aplica-se a cerca de um sem número de situações em que a construção social do ser responde a uma demanda programática para que o outro se mantenha em sua situação de privilégio e poder. O ser negro passa por um processo similar, porém, mais do que isso, o tornar-se negro, muitas vezes, ocorre por oposição a um diferente. Sendo de uma família predominantemente negra, o que se tem são espelhos em todos os rostos. Você não é negro, preto, mulato etc., embora essas palavras façam parte do vocabulário diário; você é tão somente um indivíduo. A considerar a estratificação social do Brasil, é de se supor até mesmo uma realidade social muito próxima. Essa percepção do “ser negro” nasce da crueza de diversas experiências do choque com o diferente. “Por que o cabelo dele é assim?”; “O que tem na boca dele?”; “O nariz dele é engraçado”. Muitas dessas frases, que podem partir da mais ingênua curiosidade até ao mais ruidoso preconceito, são marcadores de diferenças que, aos poucos, mostram quem ocupa – ou deve ocupar – um espaço diferente no mundo.

Mais tarde, formas mais elaboradas de cerceamento de espaços, exclusão ou mesmo o elogio reverso se juntam a agressões mais explícitas, que vão desde o racismo recreativo até a violência verbal, que pode culminar em risco físico de fato. Não há de se desprezar a violência midiática, que traz mais e mais casos da crônica diária de violência contra o negro. Costuma-se pensar que a violência discursiva do racismo cordial está em uma escala menos nociva que a violência física, mas isso é

contestável, uma vez que o discurso funda e mantém formas de representação e dominação que já atravessam séculos e mostram disposição para ir muito mais longe, na constituição de um racismo estrutural que perpassa a cultura. Quanto mais tarde na vida, tem-se por graça tornar-se negro; é como fazer uma leitura em reverso da própria vida e identificar as microviolências distintivas da cor.

Em processo semelhante, Franz Fanon (2008) relata o desenvolvimento do martinicano das Antilhas Francesas ao chegar à metrópole, em especial Paris. É, em geral, nesse contato do colonizado com a capital que ele vê a si mesmo de fato como negro. Definimos a nós mesmos e nosso lugar no mundo em partes pela nossa relação com outro, o diferente. Não nos relacionamos, contudo, como se abduzidos, tivemos de fazê-lo com um ente alienígena. Os marcadores sociais predeterminados dessa relação desigual foram construídos num processo histórico crivado por violência e dominação. Antes de ir ao cerne dessa questão, faz-se necessária uma inflexão sobre como se dá essa representação.

É também uma atividade difícil falar em filosofia africana e, por conseguinte, afro-brasileira, que por si só já implica colocar uma categoria eurocêntrica ao pensamento africano, levantando, ainda, a questão: qual espaço ocupa no mundo o pensamento de nações em desenvolvimento ou na periferia do capitalismo? A resposta implica apontar que, no plano geral, em lugar nenhum, ou “entre-lugares”, como expressam Silviano Santiago (1978) e também, Hommi Bhabha (2010), que, embora tenham elaborado o conceito anteriormente a Santiago, para efeito deste trabalho foi usada uma bibliografia posterior. O primeiro propõe uma compreensão historiográfica dos estudos culturais, tratando o “entre-lugar” do discurso latino-americano como espaço dos deslocamentos, da assimilação, da mistura e da mestiçagem, a que o europeu chegou para conquistar munido do discurso da compreensão e do conhecimento, para depois destruir culturalmente e até fisicamente os povos originais. Uma das formas de violência é a imposição da língua dos colonizadores, pois “evitar o bilinguismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista. Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta” (Santiago, 1978, p. 14). Contudo, isso não se dá de forma pacífica, e a resistência impõe a incorporação antropófaga dos elementos da metrópole e a manutenção de sua herança original, criando uma identidade híbrida. Para Santiago (1978), a maior contribuição da América Latina é a destruição

sistemática do conceito de pureza e unidade que, sem seu contorno exato, perde seu peso como sinal de superioridade cultural.

Já Bhabha (2010) aplica o mesmo termo, para propor uma afastamento dos conceitos de classe ou gênero como categorias organizacionais básicas, resultando numa consciência das posições do sujeito. Para ele, esses entre-lugares “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (Bhabha, 2010, p. 20). Abrindo-se para um multiculturalismo, pois a tradição, que busca ancoragem em pureza e mitos fundadores, não é capaz de dar suporte a todo o campo de subjetividade de uma sociedade cujo passado transita entre o apagamento e assimilação, o futuro é um campo de incertezas e o presente faz do corpo o último, e também primeiro, espaço de luta e ressignificação de afetos.

O que é impressionante no “novo” internacionalismo é que o movimento do específico ao geral, do material ao metafórico, não é uma passagem suave de transição e transcendência. A “meia passagem” [middle passage] da cultura contemporânea, como no caso da própria escravidão, é um processo de deslocamento e disjunção que não totaliza a experiência. Cada vez mais, as culturas “nacionais” estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas. O efeito mais significativo desse processo não é a proliferação de “histórias alternativas dos excluídos”, que produziam, segundo alguns, uma anarquia pluralista. [...] As grandes narrativas conectivas do capitalismo e da classe dirigem os mecanismos de reprodução social, mas não fornecem, em si próprios, uma estrutura fundamental para aqueles modos de identificação cultural e afeto político que se formam em torno de questões de sexualidade, raça, feminismo, o mundo de refugiados ou migrantes ou o destino social fatal da AIDS (Bhabha, 2010, p. 25).

E estar “entre” é uma situação de crise e transformação. Enquanto afro-brasileiros, até que ponto podemos reivindicar uma ascendência africana e o peso que isso, por si só, representa? A que grupo ou grande narrativa me filio? Temos, por puro prazer eletivo, nos considerado ocidentais, sem, contudo, elaborar uma crítica do que isso significa ou, ainda mais grave, o quão problemática é a filiação a uma categorização cujas fronteiras são sempre nebulosas e mudam de forma a atender a interesses de manutenção de poder. Devo tomar um cuidado particular com o uso do termo “ocidental” deste ponto em diante.

Definir-se como ocidental implica assumir uma identidade ontológica construída sob a égide da hegemonia que, por oposição, já define o outro, chamado de oriental. Edward Said (2007) defende que o Oriente é uma construção ou, ainda,

uma invenção colonialista. Ainda que não tenha surgido como uma grande teoria de conspiração para dominar e subjugar a metade mais ao leste da Europa, serviu bem a esse propósito como meio de justificar a missão civilizatória a que se lançou grande parte do continente europeu sobre o mundo. O orientalismo surge do conhecimento acumulado culturalmente sobre o oriente e do interesse da Europa pelos novos povos que entram em contato. É fruto, pois, de ciências como sociologia e antropologia, do conhecimento da história, da arte e da cultura desses povos diversos, amalgamados de forma indistinta de maneira a construir um único bloco, sem levar em conta as singularidades ou as imensas disparidades. Essa noção é apropriada pelo campo geopolítico e refletida passivamente pela cultura. “O orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que uma certa vontade ou intenção de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestamente diferente” (Said, 2007, p. 40). Um processo semelhante ocorre ao citar de modo genérico a África como uma localidade ou um país, esquecendo-se de que se trata de um continente com mais de cinco dezenas de países e incontáveis etnias, línguas e culturas diferentes, como já expressamos. Essa redução, de certa forma, nos define. Nós nos autodeclarámos ou somos categorizados como afro-brasileiros, considerando traços fenotípicos herdados de grupos dispersos entre as muitas nações pretas espoliadas e escravizadas. Quando clamamos por uma ascendência, não criamos uma ponte senão aquela que nós mesmos edificamos de maneira sincrética e sintética.

O orientalismo é uma forma de redução comparável à noção de representações sociais apresentada por Denise Jodelet (2001), mas interconectados pelo propósito. Essa definição de representações sociais deriva das representações coletivas de Émile Durkheim de 1895, posteriormente revisitada e ampliada por Moscovici em 1961. Expressa que, para compreendermos e darmos conta da diversidade de fenômenos e objetos do mundo, precisamos reduzi-los de forma a podermos caracterizá-los e organizá-los. “É uma forma de conhecimento socialmente elaborada e compartilhada, com o objetivo prático, que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social. Também é designada como saber do senso comum” (Jodelet, 2001, p. 45). Jodelet (2001) ainda coloca que as representações sociais são vistas, ao mesmo tempo, como produto e processo da apropriação da realidade exterior ao pensamento e de sua elaboração psicológica e social, reduzindo eventos complexos ou desconhecidos ao senso comum para que, assim, possam ser

acomodados em nosso repertório e compartilhados comunicativamente. Porém, em diversas situações, ao formularmos essas representações, valemo-nos de preconceitos e pressupostos já presentes em nosso repertório. O orientalismo é, contudo, o conhecimento institucionalizado como forma de categorização. Toma-se todo um “saber sobre” para “falar sobre” e, nesse processo, reduzi-lo de maneira administrativa como meio de dominação e controle. Esse controle, por vezes, nem mesmo é aplicado aos povos do “Oriente”, mas à própria população como agente de controle. Ideias de o que é o Islã ou o mundo árabe garantem o distanciamento necessário ou a desumanização que justifica as atrocidades cometidas pelos Estados Unidos e, anteriormente, pela Inglaterra e pela França.

Em oposição, ser ocidental implica comungar uma moral judaico-cristã, bem como poder gozar plenamente dos direitos democráticos de inspiração helênica, que têm suas gêneses na razão grega e na política romana, enfim, participar da modernidade por uma ótica capitalista de inserção no mercado e acesso aos bens de consumo que a definem. Contudo, não há consenso sobre quem pode ou não participar desse clube, pois toda definição que se constrói sobre o Ocidente ora exclui países de interesse ora inclui não aliados ou alinhados. A exemplo de uma primeira definição, a Austrália e a Nova Zelândia são consideradas ocidentais, apesar de estarem localizadas no leste. Já a América Latina, mesmo localizada a oeste, tem um capitalismo precário, bem como uma democracia fragilizada pelas diversas ditaduras da região no curso do século XX. Quanto à África, trata-se de um não pertencer, que, em conjunto com toda essa periferia do capitalismo, ocupa esse entre-lugar, ou não lugar, uma vez que, por vezes, sequer é categorizada. Retomando Bhabha (2010), não só de negatividade se constitui esse espaço, podendo ser, também, campo de recriação, uma vez que não responde à lógica do purismo, abrindo-se para possibilidades de inovação para além das regras da convenção filosófica.

Na cultura do entre-lugar, quais as possibilidades que podemos acessar? Penso que a noção de ancestralidade se apresenta para nós como uma dessas possibilidades de resignificação e tomada de posição, a partir de um novo paradigma parcialmente acessado, e este deve ser o liame que ora nos guiará. Concluo este trecho dando clareza que “o conceito de cultura que eu defendo é essencialmente semiótica, assumo a cultura como sendo essas teias [de significação] e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas interpretativa”

(Geertz, 2008, p. 4). Para Geertz, a cultura é contexto apto a descrever de forma densa tais fenômenos de maneira inteligível e não um poder, que se pode atribuir casuisticamente à cultura determinados acontecimentos sociais, comportamentos, processos ou instituições.

Isso implica dizer é que a cultura, enquanto signo, está para o outro, o seu objeto, mas não é esse o rastro final. Só pela relação do signo, como seu objeto, chega a um signo mais evoluído e que lhe dá uma completude parcial, como escreve Peirce (1995). Parcial porque, enquanto signo, está em relação a outro objeto numa cadeia *ad infinitum* a que chamamos semiose. Cultura nunca se completa e está para um infinito. É, portanto, potência de um povo, ou seja, seu poder de ser afetado. Quando somos afetados por afecções positivas, nosso potencial de ação se intensifica, assim como o contrário também é verdadeiro, traçando, assim, uma conexão direta entre afetos e potência. Ancestralidade é potência. Portanto, existimos e resistimos às formas de subjugação e poder que buscam retirar nossa capacidade de nos definir.

Potência pode ser lida enquanto possibilidade. Slavoj Žižek (2023), em seu artigo “What lies ahead?” (“O que nos aguarda adiante?”, em tradução livre), publicado no site *Jacobin*, inicia sua argumentação lembrando que temos (em diversas línguas ao menos) duas palavras para futuro: futuro enquanto mera continuidade do presente e porvir como uma ruptura radical ou descontinuidade com o presente. Sua leitura para o futuro é, portanto, uma catástrofe iminente da qual não haveria escapatória, a menos que fosse feito um ponto de inflexão. Žižek (2023), em sua leitura do filósofo Jean-Pierre Dupuy, diz que essa inflexão se encontra, na verdade, no passado, e a vê como única forma de desmobilizar esse ponto fixo apocalíptico. Sendo assim, preciso fazer um rompimento com a primazia do futuro. “Devemos primeiro perceber a catástrofe como nosso destino, como inevitável, e então, projetando-nos nela, adotando seu ponto de vista, devemos inserir retroativamente em seu passado (pretérito do futuro) possibilidades contrafactuais” (Žižek, 2023). Assim, passamos a povoar o tempo com porvires que tragam em si potência de abertura para algo latente, mas invisibilizado por processo históricos ou interesses. Na sociedade brasileira atual, deixados à própria sorte, negros e negras só conseguirão equiparação salarial e de oportunidades em aproximadamente um século, para ficar num exemplo. Essa catástrofe foi engendrada a partir da visão que, enquanto descendentes de escravizados, num processo histórico e social de abandono e descaso, constrói a

catástrofe social em que vivemos e aponta uma solução de longuíssimo prazo. Essa situação se tornou inescapável, em razão dessa visão temporal de continuidade. Devemos, portanto, nos ligar a uma narrativa que seja disruptiva, na qual os quase 400 anos de escravidão não se imponham sobre uma história que é muito mais longa, rica e diversa. Somos, também, descendentes de impérios anteriores a qualquer fabricação da polaridade Oriente/Ocidente. Enquanto instância reguladora, seria este o papel da ancestralidade: ser potência.

Sobre isso, podemos dizer que “O porvir da filosofia afro pespectivista está no passado; não no sentido de um retorno para o que aconteceu, antes, pela busca em favor de um futuro imanente do pretérito” (Noguera, 2011, p. 10). A filosofia da afroperspectiva, completa Noguera (2011), está assentada sob uma expressão pluralista de matriz africana, isto é, designa um conjunto agregador de vozes polifônicas não lido como homogeneidade mítica, mas um rico campo de imanência, não se tratando, porém, de essencialismo ou da visão acrítica do conceito de raça, mas do enegrecimento da visão de que essa matriz africana é a própria terra. “O ponto-chave desta terra é a ancestralidade rizomática africana” (Noguera, 2011, p. 10). Rizoma, como apresentado por Deleuze e Guattari (2011), é aqui entendido como a capilarização que recusa tronco ou centro e a partir de onde podemos assumir que os indivíduos, o conhecimento, as ideias, os espaços e as relações entre as pessoas são lidos de uma perspectiva de fluxos e multiplicidades. Dessa forma, subtrai-se a hierarquização dos conceitos por um “estar em relação a...”. Noguera (2011) completa que se pode assentar o pensamento da filosofia afroperspectivista sobre três princípios basais: todo pensamento é um movimento que, antes de buscar a verdade em oposição ao falso, busca, sim, a manutenção do próprio movimento; pensar é incorporar – só se pode pensar por meio do corpo; a coreografia, a dança e o drible são ingredientes que tornam possível manter em movimento que é, por si só, o alvo do pensamento. Assim, mais do que falar, o corpo pensa a si mesmo enquanto parte de uma cosmologia, que é ao mesmo tempo imanente e transcendente.

1.2 Desencantamento do mundo

Vivemos a era do desencantamento do mundo, proclamou Max Weber (2011) em uma sequência de palestras, “Ciência como vocação”, em 1917, e “Política como vocação”, em 1918, apresentadas aos jovens estudantes alemães da Associação dos

Estudantes Livres da Baviera. Em dado momento, Weber retoma a Alegoria da Caverna de Platão para citar os homens presos na caverna, decifrando o mundo a partir das sombras que a luz do sol projeta nas paredes. Um desses homens sai titubeante e, ao retornar, não sabe como explicar o que havia visto. Tomam-no por louco... Para ele, a luz do sol representa a verdade, e o homem que balbucia sobre sua visagem é o filósofo. Ele parte de um questionamento para dar corpo a um conceito que por certo define a experiência da vida “ocidental” na alta modernidade: “qual o significado da ciência no contexto da vida humana e qual o seu valor?” (Weber, 2011, p. 32).

Para ele, o processo de racionalização e intelectualização que tem início no renascimento e toma corpo no iluminismo culmina nesse desencantamento que levou os homens a banir da vida pública os valores que encontram refúgio na transcendência da vida mística e a fraternidade das relações recíprocas entre indivíduos. Isso se dá a partir de uma certeza ou impressão, ao menos, de que, se há algo que não é sabido, basta lhe aplicar o devido empenho intelectual para trazê-lo à luz. Não há mais mistérios insondáveis.

A intelectualização e a racionalização crescentes não equivalem, portanto, a um conhecimento geral crescente acerca das condições em que vivemos. Significam, antes, que sabemos ou acreditamos que, a qualquer instante, poderíamos, bastando que o quiséssemos, provar que não existe, em princípio, nenhum poder misterioso e imprevisível que interfira com o curso de nossa vida; em uma palavra, que podemos dominar tudo, por meio da previsão. Equivale isso a despojar de magia o mundo (Weber, 2011, p. 30).

A partir dos anos de 1990, quando a digitalização do mundo se tornou um fato, ganhou nos espaços corporativo e acadêmico a ideia de conhecimento *on demand*, ou conhecimento sob demanda, que, por princípio, implicaria dizer que já não é mais necessário acumular informações, pois elas estariam à disposição a qualquer momento. Ainda que arbitrário, podemos dividir a história do saber em três fases: (1) a das sociedades orais, nas quais existe o valor da memória e da etariedade, sendo que o saber se corporifica no sábio, que era quem preservava a história em canções e contos passados às gerações mais novas; (2) a fase pós-Gutenberg e sua prensa, em um mundo que se faz letrado aos poucos, o saber eclipsa em livros e sua apreensão está aberta aos cultos, acadêmicos, intelectuais e especialistas, que são a corporificação do momento; e (3) a fase do saber sob demanda, caracterizada pelas altas complexidade e fragmentação da informação capturada pelo aparato tecnológico

e digital. O saber desloca-se do corpo do homem para a mídia, do físico para o digital. Nunca se acumulou tanta informação e, tal como cita Weber (2011), isso não representa necessariamente um acréscimo do nosso repertório ou mesmo a melhora das condições em que vivemos, mas, sim, a percepção dessa noção que o mundo e seus mistérios estão na nossa mão. Domada a natureza, fecha-se o acesso aos deuses e deusas que dão forma à terra, que são a terra. O mundo natural se transforma em recurso, a partir da revolução industrial, assim como homens e mulheres o eram desde o crescimento do capitalismo mercantil que sucedeu à Idade Média. E como recurso ainda o é, mesmo que agora, pelo assombro apocalíptico de uma crise climática, seja visto como finito e, portanto, a ser preservado, em uma métrica lógica que não agrida os lucros e crescimento econômico. O mundo deixa de ser sujeito para ser objeto, que, sem alma, não fala mais de si, para ser referido sempre em terceira pessoa. Um discurso sobre o universo é sempre uma hipérbole de função referencial.

Claro que fiz questão de contextualizar essa leitura de Weber como uma metonímia sobre o “ocidente”, aqui entre aspas dada a problemática que se encerra no termo. Fala-se da Europa e dos Estados Unidos e, por vezes, ex-colônias europeias, cujo grau de desenvolvimento e acesso ao consumo, especialmente de bens culturais, os coloca com uma impressão de clímax civilizacional. Ou seja, eles se posicionam em um “grau cultural” superior em relação às regiões menos tecnológicas, como se fossem o destino final da evolução civilizatória dos demais. Esse conceito já foi desacreditado pelas ciências sociais em geral, mas ainda permeia o imaginário. Contudo, a contradição da fala é que o mesmo mundo que coloca robôs no solo de Marte e constrói arranha-céus de mais de quinhentos metros de altura convive com povos que se mantêm por meio de agricultura de subsistência, nômades ou, ainda, agrupamentos tribais que são coletores e caçadores. Para estes, quão misterioso se faz o mundo?

Nesse ponto, vale aproximar a discussão da nossa realidade de país periférico, crivado pela contradição de figurar entre as nações mais ricas e, ao mesmo tempo, mais desiguais. Somos, contudo, ocidentais, ou temos, ao menos, a aspiração de sê-lo, e nos revestimos dessa aspiração para criar uma identidade alinhada a esses valores. A questão dicotômica Oriente/Ocidente é complexa e renderia, por si só, uma tese que seguisse por esse caminho, mas por hora essa noção de pertencer nos basta para nos colocarmos nesse meio-fio que separa modernidade e tradição. Claro que

não se trata apenas de uma autoimagem, mas de condições materiais mensuráveis que nos inserem no mundo ocidental, como a produção e o acesso a bens de consumo e capital cultural, a participação em um mundo globalizado e comprimido pela aceleração dos meios de comunicação e transporte e o compartilhamento de uma história que foi selecionada por nós e para nós, que serve de suporte para a construção dessa realidade. Quais as reais possibilidades abertas a nós do desencantar do mundo?

Pensando na questão de despersonalizar o universo, de ente ao objeto, o desencantamento pode ser entendido como a reificação do ser que, transformado em coisa do mundo, tem por essa condição poucas opções de inferir sobre ele. “Não podemos pensar sem signos” (Peirce, 1995). Signo é representação, é a nossa capacidade de substituir uma coisa pela outra e, assim, construir linguagem, cuja representação, segundo Kerckhove (1997), é o *software* do nosso cérebro. Essa declaração implica a asserção de que, destituído de sua propriedade de encantamento, o homem não interpreta o mundo pelas próprias representações, mas por aquelas que a lógica reducionista lhe impõe, ou seja, pela identidade social atribuída a ele. Não é o homem que pensa por signos, mas é pensando por eles, estando sujeito a eles. Quando eu sou capaz de elaborar o “ser preto”? Porque “ser” implica pensar a si mesmo em relação a um contexto cultural muito maior e, como vimos, conforme os limites possíveis ao conjuro de representações inerentes a essa cultura. Minha pele coberta de melanina reage de maneira única à luz do sol, e isso determina diversas coisas da realidade material, como deficiência ou não de vitamina D, o quanto de tempo de exposição é seguro ou não, entre outras. Coisas dessa natureza produzem afetos que têm de responder ao ethos da branquitude, que vai desde saúde pública e consumo até formas muito mais abstratas de construir em mim uma forma de relação com o sol totalmente alternativa. Não penso eu o mundo, mas o mundo branco, já posto, determina minha posição nele. Isso é uma microagressão, tal qual – muito provavelmente não se coloque na mesma escala – quem tem a mão esquerda como dominante em um mundo projetado para destros, ou sofrer de nanismo em um mundo de gigantes.

Jessica L. Davis e Oscar H. Gandy Jr. (1999) trazem uma perspectiva cognitiva sobre o conceito de identidade social, ou seja, a identidade que o indivíduo apresenta em relação ao grupo ao qual pertence e/ou que lhe é atribuída, ou, melhor dizendo, como é enxergando pelos outros. Distingue-se da autoidentificação voluntária a essas

outras nas quais a determinação é independente da vontade, como no caso de gênero ou raça. Identidade social fornece uma ligação psicológica entre o sentido de si mesmo e de identificação com um grupo, a participação no grupo e o valor emocional e significância que um indivíduo atribui à associação nesse grupo. No entanto, há certos grupos dos quais voluntariamente escolhemos ser membros e outros grupos aos quais, em virtude do nosso nascimento, dizemos pertencer. Por outro lado, ser membro de um grupo racial pode ser visto como um fardo ou constrangimento, se uma pessoa só se identifica como negro/preto, porque não há outra escolha, ou simplesmente pensar que há a necessidade de se fazer uma escolha, uma vez que o lugar que lhe é atribuído traz o estigma do fracasso.

O povo preto, tomado a partir de uma lógica do desencantamento, pensa a si mesmo por um viés que não constrói linguagem a partir de si, mas, sim, dos rudimentos impostos por uma cultura branca e colonialista. Sobre isso, temos Franz Fanon (2008, p. 33): “Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”. E, ainda,

Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito. Já se vê aonde queremos chegar: existe na posse da linguagem uma extraordinária potência, [...] Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana (Fanon, 2008, p. 34).

Despojar os povos escravizados de seus referenciais culturais e identitários, como a língua, a religião, o desmonte de famílias e grupos étnicos etc., era uma estratégia recorrente por parte dos colonizadores. Isso tinha não apenas um valor prático imediato, mas, também, poder se comunicar de forma eficiente com essas pessoas, além de levá-las a adotar um novo referencial cultural já elaborado para garantir sua submissão. O cristianismo era, e continua sendo até hoje, um sistema de crenças ancorado na obediência à autoridade — não só a autoridade divina, mas, também, a toda uma hierarquia em pirâmide com Deus no topo, o panteão divino, os santos que foram elevados a esse panteão, a igreja (que reproduz essa escala na terra) e, por fim, o cidadão comum branco. Abaixo dele estavam as criaturas não batizadas, ou convertidas, que existiam, por sua condição animista, para além da salvação e, por isso, abertas à possibilidade de resgate ou captura desses grupos, na

missão civilizadora da Europa sobre o resto do mundo. Assim, “os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta” (Fanon, 2008, p. 104). Trago essa questão da fé porque era ela o paradigma vigente da sociedade, uma vez que a pragmática do capitalismo mercantil necessitava de justificativa para agir impunemente.

Uma vez despidas de si, as sociedades dominadas e mercantilizadas eram forçadas a adotar uma linguagem e uma cultura que já traziam uma estrutura de sujeição e culpa. Não fosse isso suficiente, era preciso, também, demonizar o referencial anterior, e isso cria as bases para que Fanon (2008, p. 59) escrevesse sobre o complexo de inferioridade: “No negro existe uma exacerbação afetiva, uma raiva em se sentir pequeno, uma incapacidade de qualquer comunhão que o confina em um isolamento intolerável”. Ver a branquitude como uma forma de acesso a um mundo pleno aparta o preto dos seus semelhantes, que trazem em si os mesmos marcadores da derrota, pecado e atraso, mas não o conecta ao branco que não o aceita como um igual. Como superar esse complexo de inferioridade? Fanon (2008, p. 28) responde, conforme suas possibilidades de uma análise psicológica: “a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais”.

Uma crítica a Fanon (2008) deve ser apontada em sua conclusão de *Pele negra, máscaras brancas*, que faz um postulado que contrapõe a ideia de uma filosofia da ancestralidade. Homem pragmático da ciência como era, apresenta um valor insipiente ao passado: “O que há é minha vida, presa na armadilha da existência. Há minha liberdade, que me devolve a mim próprio. Não, não tenho o direito de ser um negro. Não tenho o dever de ser isso ou aquilo” (p. 189). Para ele, o enfrentamento a toda forma de racismo e desigualdade se daria na arena do agora, num processo de desconstrução, em que brancos e negros eram “vítimas” de representações anteriores. “O preto, escravo de sua inferioridade, o branco, escravo de sua superioridade, ambos se comportam segundo uma linha de orientação neurótica” (Fanon, 2008, p. 66). Apontando sempre tal superação num futuro, ainda que ele aspirava que fosse próximo. E segue, ainda:

Não quero, acima de tudo, ser mal compreendido. Estou convencido de que há grande interesse em entrar em contato com uma literatura ou uma arquitetura negra do século III a.C. Ficaríamos muito felizes em saber que existe uma correspondência entre tal filósofo preto e Platão. Mas não vemos, absolutamente, em que este fato poderia mudar a situação dos meninos de oito anos que trabalham nas plantações de cana da Martinica ou de Guadalupe. Não se deve tentar fixar o homem, pois o seu destino é ser solto. A densidade da História não determina nenhum de meus atos. Eu sou meu próprio fundamento. É superando o dado histórico, instrumental, que introduzo o ciclo de minha liberdade (Fanon, 2008, p. 190).

Ora, para um mundo que nos diz constantemente – e eu próprio aprendi dessa forma – que somos descendentes de escravos: “Seu bisavô, José Barreto, nasceu livre de mãe escrava, amparado pela Lei do Ventre Livre”. Sim, somos descendentes de escravizados, mas, também, de artistas, guerreiros, reis e rainhas. Dessa forma, abre-se para nós uma possibilidade de identificação com um passado não de pura abnegação autocomiserativa, mas um que é potência e, se o fomos, no extra tempo não linear, ainda o somos.

Outro excerto de contrariedade que aponto é sua apresentação dos quadrinhos ou, com suas palavras, “revistas ilustradas para jovens”. Para ele, os quadrinhos participam das diversas manifestações de catarse coletiva, como esportes, psicodramas em terapia coletivas e produtos da mídia, concluindo que, “em toda sociedade, em toda coletividade, existe, deve existir um canal, uma porta de saída, através do qual as energias acumuladas, sob forma de agressividade, possam ser liberadas” (Fanon, 2008, p. 131). Embora sua crítica seja voltada à forma como os negros são representados como selvagens, animais, ingênuos, e nunca o herói da ação, ele o faz sem distinguir a linguagem de sua apropriação. Suas afirmações tomam por base o artigo de G. Legman (1946), “Psychopathologie des comics” e encontram eco em um trabalho mais famoso de 1954, *Sedução do inocente*, do psiquiatra Fredric Wertham (2005), que promoveu uma verdadeira caça às bruxas aos quadrinhos, em especial nos Estados Unidos. A ideia dos quadrinhos como algo pernicioso era algo comum no meio acadêmico até os anos 1960, quando alguns intelectuais, como Umberto Eco, passaram a se dedicar a uma discussão mais séria, para além do seu conteúdo estrito, mas os quadrinhos enquanto linguagem. Vilanizar o entretenimento é um tanto senso comum, atribuindo culpa em propagar violência como causa de uma sociedade violenta. Vimos isso com quadrinhos, com a televisão e, mais recentemente, com os videogames.

1.3 Representar o mundo

O mundo é feito de linguagem, mas não exclusivamente dela. A filosofia que chega a nós de forma ubíqua, por suas noções já espalhadas na cultura, é a supremacia da representação sobre a realidade. Se não podemos pensar sem signos, então, o mundo para nós é uma construção a partir da representação. Mas já em Platão é sabido que há uma verdade que é exterior ao homem ou seu universo de signos e, mesmo sem acesso direto a ela, a busca nunca se encerra na aceitação das sombras na parede da caverna. O longo processo de dominar o mundo é a história da representação, a partir do rudimento de nomear o que nos assoma. Nomear é fazer uma substituição de uma coisa por outra, criando representação para, então, controlar um fenômeno pela linguagem, o que leva à confusão ou à aproximação dos conceitos de representação e realidade. Para algo ser considerado real, precisa responder a certos princípios de representação verificáveis ou, no mínimo, críveis que, em certos aspectos, possam existir da forma representada, o que não implica dizer que algo de fato se aproxima da verdade, ao menos a verdade entendida como o mundo para além da representação.

A questão da verdade, na tradição filosófica, abre-se para dois caminhos. O primeiro, que se pode dizer de cunho ideológico ou idealismo, de Platão, fruto da interioridade humana, em que tal conceito é circunstancial e arbitrário, ou seja, tal suposição é verdade a partir de determinado ponto de vista. Falamos do mundo do nosso local social e cultural específico. Ainda que falemos de uma realidade garantida por uma ontologia, tal conceito sofre sempre algum abalo pelo choque de percepções que se encontrem fora desse contexto. Alguns pensadores mais conhecidos dessa corrente são os pertencentes ao idealismo alemão: Immanuel Kant, Johan Gottlieb Fichte e Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, por exemplo. O segundo caminho é o de uma verdade absoluta, ou realismo de Aristóteles. A tese compreende o sujeito como passivo diante de um mundo que o afeta, que age sobre ele. Segundo essa compreensão, o mundo seria dado e objetivo, cujo valor transcende a possibilidade de acesso pela linguagem. Dessa forma, as representações dessa verdade buscam sempre exauri-la, sem, contudo, jamais fazê-lo. Alguns nomes de destaque no realismo crítico são Roy Bhaskar e Rom Harré, já em outro braço, o realismo científico, corrente mais moderna temos Mario Bunge e o finlandês Ilkka Niiniluoto.

Jean Paul Sartre (2007), em *O ser e o nada*, questiona a compreensão realista, apontando-lhe duas falhas: em primeiro lugar, coloca a consciência como passiva diante de um mundo ativo, retirando qualquer forma de engajamento humano. Em segundo lugar, ele remete à fenomenologia para dizer que a consciência é pura espontaneidade e atividade, sem qualquer traço de passividade em relação ao mundo. Já no que tange ao idealismo, sua crítica consiste na contraposição à ideia de que a consciência cria as coisas. Para ele, a consciência é “prova ontológica”, uma vez que é sempre consciência de algo, a um ser do fenômeno, do aparecer do existente, que não é criado pela consciência. Abandona-se a concepção de que por trás da aparência do ser haja uma entidade secreta apenas indicada ou mascarada pela aparência “[...] o fenômeno não indica, como se apontasse por trás de seu ombro, um ser verdadeiro que fosse, ele sim, o absoluto. O que o fenômeno é, é absolutamente, pois se revela como é” (Sartre, 2007, p. 16). Cada manifestação do existir refere-se a todas as outras, e não a um ser oculto ou essencial, e nenhuma delas é privilegiada. O ser do existente é o conjunto dessas manifestações e, dessa forma, ele é aquilo que aparenta. Por esse recorte, podemos inferir, num salto ousado, que a verdade em uma narrativa não ficcional reside na narrativa em si. O valor de suas asserções se garante na ancoragem destas à cadeia de representações evocada.

A verdade é uma questão cara a toda a filosofia e está intimamente ligada à noção de realidade ou da existência de um real, cujo única forma de acesso seria pela linguagem. Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) não veem esse real como algo que pertença à transcendência, mas imanente à própria realidade. É, contudo, a linguagem que dá as palavras de ordem a esse real. Veja:

As palavras não são ferramentas; mas damos às crianças linguagem, canetas e cadernos, assim como damos pás e picaretas aos operários. Uma regra de gramática é um marcador de poder, antes de ser um marcador sintático [...]. A linguagem não é a vida, ela dá ordens à vida; a vida não fala, ela escuta e aguarda. Em toda palavra de ordem, mesmo de um pai a seu filho, há uma pequena sentença de morte – um veredito, dizia Kafka (Deleuze; Guattari, 2011, p. 12-13).

A palavra de ordem não se resume ao uso do imperativo, mas, sim, a pressupostos implícitos que nos orientam sobre o que pensar, antecipar, responder, identificar etc. Os enunciados são “atos de fala”, forças que, enunciadas, moldam e estratificam a realidade, ou seja, elas produzem determinada imagem que recobre a

coisa representada. Efetuando-se somente no enunciado, o sentido de um ato de fala remeterá sempre a outro ato de fala (e não a uma realidade exterior), formando, assim, uma cadeia sem fim das ordens ou obrigações sociais. Com efeito, “formar frases gramaticalmente corretas é, para o indivíduo, a condição prévia para submissão às leis sociais” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 46). Para além da representação, existe vida lá fora, temos o real que aguarda a significação executada pela linguagem. Contudo, representar é selecionar entre diversas possibilidades qual aspecto do signo usar e, por isso, sempre que arbitrariamente usamos uma maneira de representar o real, condenamos à morte as demais.

Para tentar dar mais clareza às questões que se abrem sobre o real e a representação, em particular à asserção de que as palavras ou representações determinam a realidade, surge a pergunta: qual é o limite da linguagem? Ou, melhor dizendo, na ausência de uma linguagem efetiva para representar, quais aspectos do real nos escapam à percepção? Para tentar dar cabo da questão, passamos a analisar o signo “cor”.

Há todo um conhecimento empírico/científico em repositório cultural cumulativo que constrói o repertório sobre cores. Desde os rudimentos da língua mais simples, como são nomeadas, à holística de seus significados culturais para as mais diversas maneiras de apropriação e a informação cientificizada do seu funcionamento, propriedades e aplicações. Por exemplo: sabemos que a cor é, na verdade, luz refletida. De acordo com a propriedade dos objetos, alguns comprimentos de onda são absorvidos, e outros, refletidos de volta, o que garante as diversas cores que enxergamos. Sabemos, também, que a luz absoluta é branca, mas, quando passa por um prisma, é subdividida em sete cores, as quais compõem o espectro visível: violeta, azul, ciano, verde, amarelo, alaranjado e vermelho. Toda a infinidade de cores que enxergamos deriva disso. Mas o quanto podemos nos fiar como meio de relatar o mundo aos nossos olhos?

Sigamos. William Ewart Gladstone (1858), inglês, foi por 12 anos primeiro-ministro do Reino Unido, além de ser um estudioso da literatura que se dedicou a Homero e seu período. Em 1858, publicou o livro *Studies on Homer and the Homeric Age*, e nossa atenção se volta ao capítulo intitulado “A percepção e o uso de cores por Homero”, em tradução livre. Entre as diversas comparações entre os usos dos termos traduzidos do grego arcaico para os nomes modernos das cores, Gladstone (1858) notou que, apesar de haver um termo para denotar o grupo de matrizes do

azul, não há um termo que nomeie o azul puro e, portanto, em suas descrições ele nunca o adjectiva de azul. Continua dizendo que, para Homero, o mar tinha cor de vinho, alaranjado – quando o sol incide na superfície, negro à noite etc., mas nunca azul. Não se nota qualquer limitação de conhecimento ou capacidade do autor em sua habilidade descritiva “Os usos deste grupo de palavras parecem, portanto, exibir um grau de indefinição, dificilmente conciliável com a suposição de que Homero possuía ideias precisas de cor” (Gladstone, 1858, tradução livre).

As presunções mais favoráveis talvez organizem a lista homérica da seguinte forma: branco, preto, amarelo, vermelho, roxo e índigo. E, assim, laranja, verde e azul permaneceriam sem quaisquer termos correspondentes. Mas, na verdade, quando examinamos mais detalhadamente o modo como Homero empregava seus adjetivos de cor, percebemos que ele não é, de forma alguma, tão rico quanto essa classificação permitiria. Tomando o arco-íris, Gladstone aponta um tratamento muito inadequado das cores, referindo-se ao azul como cinza-escuro com um tom de carmesim, cinza-escuro com um tom de azul profundo ou índigo.

As cores artificiais, com as quais o olho humano estava familiarizado, eram principalmente os matizes mal definidos e menos encorpados dos metais. Os materiais, portanto, para um sistema de cores não se ofereciam à visão de Homero como o fazem à nossa. [...] No entanto, essas cores eram, por assim dizer, fragmentos isolados; e, não em um esquema geral, aparentemente não foram concebidos com a precisão necessária para dominá-los. Parece fácil entender que o olho pode exigir uma familiaridade com um sistema ordenado de cores, como condição para poder apreciar de perto qualquer um deles. Concluo, então, que o órgão da cor e suas impressões foram apenas parcialmente desenvolvidos entre os gregos da era heróica (Gladstone, 1858, tradução livre).

Sendo os escritos de Homero o relato literário mais conhecido do período clássico – entre o século VIII a.C. e o século V d.C. –, centrado no entorno do Mar Mediterrâneo, abrem-se duas hipóteses: puro exercício de estilo em privar o elemento de um dos adjetivos que, para nós, melhor define visualmente o objeto e, assim, construir metáforas elaboradas, uma vez que o mar é praticamente um personagem, especialmente na *Odisseia*, ou, simplesmente, naquele período, o mar não era azul, no sentido de que não era um adjetivo que, no uso corrente, fosse associado ao mar. Gladstone não fecha uma conclusão sobre esse tópico.

Em trabalho posterior a Gladstone, Lazarus Geiger, filólogo e linguista alemão morto em 1870, teve uma coleção de seus artigos publicados em 1880 pelo irmão Alfred Geiger, intitulada *Contributions to the history of the development of the human*

race. No capítulo “On color-sense in primitive times and its development”, ele trata do desenvolvimento. Retoma Homero e soma a ele diversos textos da Antiguidade, dispersos em inúmeras culturas diferentes, como o *Rig Veda*, também chamado *Livro dos hinos*, que é uma antiga coleção indiana de hinos em sânscrito védico, o Alcorão, saga de heróis irlandeses e versões da Bíblia hebraica, para limitar os exemplos. Sua intenção era apontar que o sentido da cor é de suma importância para o desenvolvimento mais totalizante da sensação.

Em sua pesquisa, Geiger (1880) afirma categoricamente que não há, em nenhum desses escritos da Antiguidade, uma única menção ao céu azul, apesar de centenas de passagens descreverem o céu. Esse fato o levou a analisar todas essas línguas antigas para constatar que, salvo no caso dos egípcios, em nenhuma delas havia uma palavra precisa para o azul.

A antiguidade clássica, de fato, não possuía uma palavra para azul puro. O latim *ceruleus* é tão escorregadio que às vezes leva os filólogos ao desespero; ele percorre um desenvolvimento do preto passando pelo cinza em direção ao azul. As línguas românicas não encontraram, de fato, nenhuma palavra adequada para azul na língua romana original e foram parcialmente obrigadas a pegá-la emprestada dos alemães. Assim, entre outros, o *bleu* francês e o *biavo* italiano mais antigo são, como é bem sabido, emprestados do nosso *blau*, que, por sua vez, como afirmei antes, nos primeiros tempos significava preto (Geiger, 1880, p. 55, tradução livre).

Observou-se, neste estudo, que em todos os lugares deveria ter uma causa comum, e esta não poderia consistir apenas na distinção primariamente defeituosa, pois nos tempos mais antigos a cor do céu não era de forma alguma chamada de preto ou amarelo-ouro, e se houvera uma palavra mais adequada para essa designação, não há qualquer menção a ela. Isso o leva a assumir “uma sensibilidade crescente e regular às impressões de cor, análoga àquela que torna contrastes gritantes de cor tão insuportáveis para um gosto cultivado, enquanto o gosto inculto os ama” (Geiger, 1880, p. 56, tradução livre)

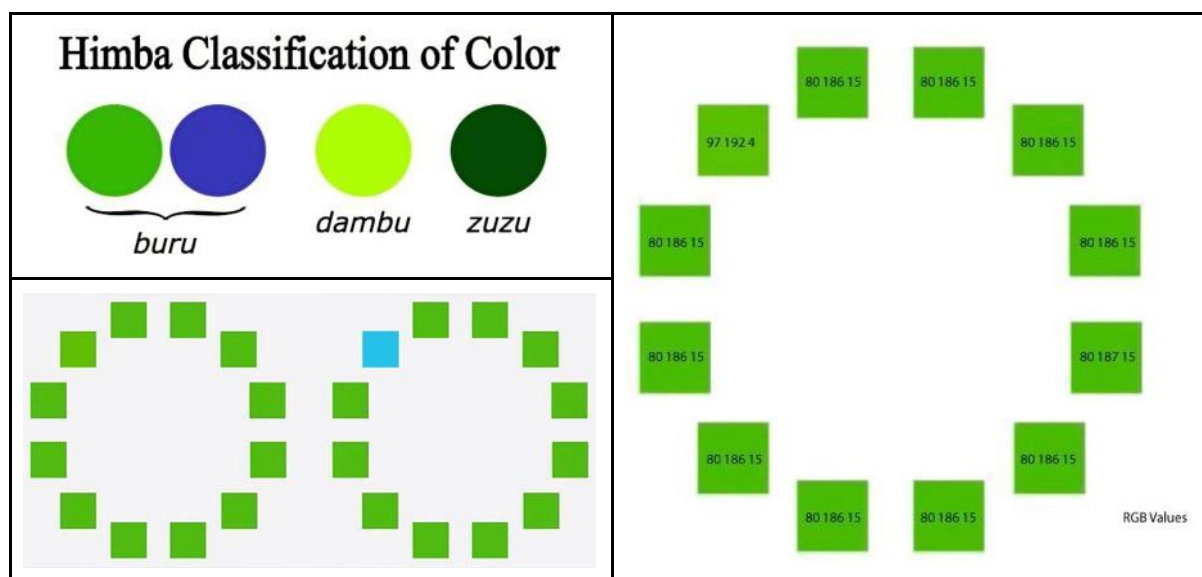
Como não existe a palavra para azul, não há a percepção da realidade como azul, ou, por não se ter o ferramental de linguagem adequado, não se pode acessar ou garantir uma maior aproximação da realidade. Exaurindo a fala de juízos de valor, uma constituição de linguagem diferente garante uma percepção alternativa da realidade. Tanto o trabalho de Gladstone quanto o de Geiger guardam uma noção colonialista de superioridade cultural ou, melhor dizendo, uma escala cultural que os coloca, por óbvio, no topo dessa evolução, graças à sua posição privilegiada entre os

povos. Essa atitude passou a ser contemporizada como sendo pertencente a “homens em seu tempo”, como uma ideia de que apenas refletiam ou reproduziam o que era o conhecimento da época, com suas virtudes e preconceitos, mas que atendem à visão supremacista das nações colonizadoras.

Trazendo a questão para os nossos dias, Jules Davidoff *et al.* (2006) têm por preocupação como o domínio da categorização de cores tem sido usado como campo de testes para investigar o grau em que a cultura (através da linguagem) pode influenciar o pensamento, ou seja, o quanto nossa instrumentalização e aquisição de linguagem podem interferir na percepção do mundo e, assim, na construção da realidade. Um estudo conduzido com os Himbas, uma tribo seminômade da Namíbia, trouxe uma visão interessante sobre a percepção de cores. Veja alguns exemplos dos termos Himba para cores levantados pelos pesquisadores: *serandu* é usado para descrever vermelhos, marrons, laranjas e alguns amarelos; *dambu* inclui uma variedade de verdes, vermelhos, beges e amarelos, e também é o termo usado para uma pessoa caucasiana; *zuzu* é usado para descrever a maioria das cores escuras, preto, vermelho-escuro, roxo-escuro, azul-escuro etc; *vapa* é usado para alguns amarelos e brancos; *buru* é usado para descrever uma coleção de verdes e azuis.

Observa-se que não há distinção, na língua Himba, entre verde e azul. Para ambos é usado o termo *buru*. Contudo, há dois termos completamente distintos para o verde, que são *dambu* e *zuzu*, mas nada aproximado do que para nós seria “verde-claro” ou “verde-escuro” (Figura 1). Nesse sentido, um experimento foi conduzido por Roberson *et al.* (2004), que também é da equipe de Davidoff. Foi apresentada aos Himbas uma tela com 12 quadrados, dispostos em círculo, sendo 11 deles verdes e um em azul; nessa situação, nenhum dos participantes foi capaz de apontar qual cor era diferente. Numa outra etapa, um gráfico semelhante foi apresentado a falantes da língua inglesa, só que, dessa vez, o verde Himba *danbu* ficou no lugar do azul, e, mais uma vez, nenhum dos participantes conseguiu identificar qual cor era diferente. Observem a Figura 1, com o experimento, na qual temos as cores usadas descritas na síntese aditiva da cor ou, em termos técnicos, RGB (*red*, *green* e *blue*).

Figura 1. Acima e à esquerda: composição com o entendimento das cores verde e azul para os Himbas e as diferentes tonalidades de verde; abaixo e à esquerda: teste aplicado aos Himbas e falantes de inglês em que uma das cores é substituída em um dos quadros; à direita: os valores em RGB do disco de cores aplicado aos falantes de inglês para distinguir entre os tons de verde.



Fonte: elaborada pelo autor com base na metodologia proposta por Roberson *et al.* (2004).

Uma série de estudos interculturais de Davidoff *et al.* (2006), incluindo pesquisas anteriores de Roberson com o Berinmo, a língua da Papua-Nova Guiné, sobre categorização de cores, encontrou diferenças marcantes em um grande número de atividades de percepção e memória sistematicamente ligadas às categorias de cores em cada cultura. Os autores levantaram duas hipóteses: todos os humanos podem nascer com um conjunto universal de categorias cognitivas, que são depois distorcidas ao aprender o conjunto da sua linguagem, ou pode ser que não haja um único conjunto de categorias que seja universal e independente da cultura e da linguagem, e que todas as divisões do *continuum* percebido da cor são, portanto, aprendidas.

Pensando nos apontamentos anteriores, quais implicações ou asserções podemos tomar como provisórias? Ser sujeito cultural implica “eu” ser na verdade “nós”, pois falo pelas palavras que me foram dadas por todos que vieram antes de mim, em um mundo de representações que já estava posto e sobre o qual terei pouco impacto no que diz respeito à forma de dizer ou pensar. O universo simbólico do sujeito e sua inserção na cultura, bem como sua apreensão da verdade, a sua forma de experienciar a realidade e identidade são, portanto, indissociáveis. Sujeito e linguagem apresentando-se numa relação dialética. Toda cultura é uma

representação e, portanto, uma visão parcial do universo. Se algum signo está fora do seu léxico, não só não posso pensar nele *a priori* como, no caso do *dambu*, não posso sequer notá-lo. Não se pode mobilizá-lo por “palavras de ordem”, pois o inexistente escapa ao imperativo. O que é igualmente importante é abrir-se para a possibilidade muito palpável e verificável da transformação da realidade a partir da manipulação das representações, de modo que narrativas podem assumir o manto de verdade, não como uma farsa, mas sendo elas próprias a tessitura que dá sentido ao mundo. Não necessariamente uma manipulação maniqueísta, mas alquímica, de combinar os elementos e códigos e fazer do chumbo ouro, ou transformar vilões em heróis.

Quem pode nos auxiliar na tarefa de pensar quais são os mitos fundadores da realidade e, a partir daí, que operação simbólica que dá substância a determinada narrativa é o estruturalista Lévi-Strauss (2008). No capítulo “Magia e religião” e em particular no texto “O feiticeiro e sua magia”, do livro *Antropologia estrutural*, ele narra o poder que exercem os curandeiros sobre as comunidades tribais de nativos americanos, não apenas como autoridades, mas poder de fato sobre seus corpos, sendo senhores da cura ou sortilégio. Um dos casos expostos é de um homem que havia sido amaldiçoado e passou a definhando até quase a morte, processo que só não ocorreu por intervenção do “homem branco” e sua medicina, que se mostrou uma forma de magia mais forte. Percebe-se que, durante sua peleja, tal homem passou a emagrecer, não comia, e os demais moradores o evitavam por saber de sua condição. A eficácia da magia, nesse caso, deve-se à desconstrução do sujeito enquanto membro do grupo. Apartado de sua identidade, não encontra sistema de ancoragem para a realidade. “A integridade física não resiste à dissolução da personalidade social” (Lévi-Strauss, 2008, p. 181). Para que a magia funcione, precisa ser apoiada em três fatores, segundo Lévi-Strauss (2008): que o sujeito que é destino da feitiçaria nela creia que pode se curar ou vir a ser prejudicado por ela; que a comunidade a que pertence acredite; e, por fim, que o feiticeiro tenha crença em seu poder de mobilizar forças ocultas com determinadas finalidades. Esses três fatores constituem um campo de coerência que não deixa brecha para uma realidade material em que não exista magia.

A eficácia simbólica consistiria precisamente nessa “propriedade indutora” que possuiriam, umas em relação às outras, estruturas formalmente homólogas que podem se edificar com materiais diversos nos vários níveis

do ser vivo – processos orgânicos, psiquismo inconsciente, pensamento consciente. A metáfora poética fornece um exemplo familiar desse procedimento indutor, mas seu uso corrente não lhe permite ultrapassar o psíquico (Lévi-Strauss, 2008, p. 217).

O que podemos estender sobre a construção de “metáforas poéticas”, como citado, é esse trabalho elaborado de aproximação entre o místico e o terreno, com a finalidade de conferir pontos de apoio e reconhecimento na mitologia partilhada, não apenas pelo grupo, mas que estão profundamente enraizadas em nosso consciente coletivo, pois “todo mito é uma busca do tempo perdido. Essa forma moderna da técnica xamânica que é a psicanálise retira suas características específicas” (Lévi-Strauss, 2008, p. 220). A eficiência simbólica é garantida pela organização da realidade em um discurso coerente, criando-se um espaço onde o inaudito assume formas familiares com as quais se possa dialogar e controlar. Nessa acepção, ele associa a psicanálise enquanto uma cura pelo discurso. Lévi-Strauss (2008) ainda fala que, apesar do grande número de narrativas míticas, diversos personagens e formulações poéticas complexas que constituem o mundo do simbolismo, contudo, são sempre limitados em suas leis e podem ser reduzidos a modelos básicos que operam em funções elementares.

Sob o fato de alguns mitos apresentam similitudes, por exemplo: Olodumaré, ou Olorum, pai de todos os deuses e criador do mundo, o filho manipula o trovão (Oxalá); “nesse tempo o universo era um só, dividido entre céu (Orun) e terra (Aiê) – mito da unidade perdida ou do paraíso” (Ziegler, 1977, p. 94). Ausentando os nomes, talvez pudéssemos nos deparar com uma confusão sobre quem exatamente está se escrevendo. Cronos, que é pai de Zeus, quem controla os raios e governa o panteão divino no Olimpo? Será Odin, que governa Asgard e é pai de Thor? Clyde W. Ford (2000) constitui uma teoria para entender a coincidência entre os mitos, a qual se explica, por um lado, pelas viagens e intercâmbios entre os povos e, por outro, pensar que os elementos essenciais que define o ser humano são os mesmos: prazer, dor, os insondáveis mistérios, vida e a inevitabilidade da morte. Ou seja, enquanto humanos, partilhamos uma só origem e um destino comum. Essas forças que nos assomou nos primórdios da nossa formulação de linguagem permanecem como um código básico ou, se é possível dizer, como uma memória genética. Para Ford, porém, os mitos eurocêntricos alcançaram o *status* de verdade metafísica em nosso imaginário e, por isso, a importância de não apenas colocar personagens negros em

narrativa, mas apresentar cosmologias criadas a partir da perspectiva de povos não brancos.

Quando Lévi Strauss (2008, p. 220) diz “na civilização mecânica não haver mais lugar para o tempo mítico, a não ser no próprio homem”, alinha-se a Weber no seu mundo desencantado. Ele apresenta mais uma vez a visão do homem moderno e “ocidental” que proclama o fim da magia e encanto, pela ótica iluminista que o construiu e sustenta seus valores, o que, de outra maneira, o colocaria no terreno pantanoso do transcendente, onde se abre mão do controle. Após considerar as questões relacionadas à capacidade de transformação do real pela linguagem, e vice-versa, penso, contudo, que o encantamento é uma categoria de imanência, intrínseca à própria realidade, e é algo que deve ocupar nossa atenção a partir deste ponto.

1.4 Ancestralidade: encruzilhada entre filosofia e comunicação

Chegamos ao momento de inflexão neste capítulo, no qual é importante apresentar o que é ancestralidade e qual o seu caráter ontológico sob o qual se busca possibilitar a criação de uma nova chave de leitura para questões emergentes e não totalmente significadas, mas, também, para outras já postas há algum tempo e que mantêm sua tenacidade contras as teorias tradicionais. A ancestralidade, segundo Oliveira (2012), é vista como uma categoria analítica que visa à produção de sentidos e à experiência estética, baseada no pensamento africano (antropologia, filosofia e literatura) ou teorias afrocêntricas que englobam não apenas a filosofia africana, mas todo o contexto afrodiaspórico, ressignificadas para o território brasileiro. Assim, localiza-se atrelada ao contexto do pensamento latino-americano da libertação e, dessa forma, assume seu papel decolonial. Sua crítica é centrada na filosofia dogmática e universalizante e, por seu caráter singular, reclama para si o direito ao diálogo planetário, não se reduzindo à matiz cultural de onde fala. Sob sua agência, encontram-se conceitos singulares, como o encantamento, o rito, o mito, o corpo etc. De acordo com Oliveira (2012, p. 30), “[...] o conceito de ancestralidade vai para muito além de relações consanguíneas ou de parentesco simbólico”. A ancestralidade dialoga, também, com as formas culturais (Geertz, 2008), quando atenta para o fluxo de comportamento nas ações sociais. Assim, busca-se a significação em várias espécies de artefatos e estados de consciência, quando estes emergem do papel que desempenham no padrão da vida decorrente, e não puramente das relações que

mantêm entre si. Ou seja, é por meio das práticas sociais que se articulam as formas culturais e, por conseguinte, se relacionam com um cenário mais amplo em qualquer narrativa ou espaço que crie as condições de produção de sentido territorializado.

A ancestralidade é uma forma cultural em si mesma ética [e estética] porque o contorno de seu desenho é uma circularidade que não admite o excluído. Seu conteúdo, especialmente quando atualizados em contextos particulares, pode até resultar em ações que ferem a ética, pois sempre é possível manipular para qualquer dos pólos axiomáticos; mas, seu formato, é essencialmente ético, visto que é o conceito mais integrativo que a cultura africana soube produzir em seu itinerário no universo. Multiverso, diria, uma vez que sua trajetória é composta de mil versos superpostos, opostos, complementares e, até mesmo, de paradoxos. Uma ética, então, que não rejeita a complexidade do mundo (Oliveira, 2012, p. 43).

Em sua trajetória de desenvolvimento, Oliveira (2021a) contextualiza a ancestralidade por meio da resistência cultural dos povos negros ao longo dos séculos de escravidão no país. Povos africanos – especialmente a tríade Nagô, Jêje e Banto – são ressignificados a partir das possibilidades da diáspora. A cultura de terreiro, até muito pouco tempo atrás, não tinha acesso à informação do continente africano contemporâneo. Sendo assim, assume-se o mito em lugar da realidade, e essa África mítica passa a ser a África possível. Ela “passa a ser um instrumento na luta ideológica contra a opressão que assola os negros, bem como fonte ou manancial de onde emerge a identidade do negro brasileiro” (Oliveira, 2021a). A ancestralidade surge, entre a militância e o interesse da academia, como legitimadora dos rituais do candomblé, por meio de movimentos de avanços e reveses, de afirmação e negação, de mimese e criação da cultura local e global.

Sob o risco de sucumbir à própria sintaxe, vale ressaltar que a ancestralidade tem por raiz o termo “ancestral” e, sobre isso, Padilha (2007) expõe que não devem ser entendidos apenas como o espírito dos antepassados mortos, mas, sim, como valores, costumes e tradições, sendo próximo dos homens, dos deuses e do ser supremo. Eles são “o caminho para superar a contradição que a descontinuidade da existência humana comporta e que a morte revela abruptamente” (Padilha, 2007, p. 27). Têm por responsabilidade o intermédio entre as forças naturais e do sagrado, o vivo e o morto. Eles têm um grau de proximidade dos homens que poucas entidades podem incorporar ou traduzir em termos de proposta e sentido.

Entendo por ancestralidade, tendo como base o amálgama dos conceitos já apresentados e leituras subjacentes, que para tal seara se abre no porvir do texto: ancestralidade é um sistema de representações elaborado sobre (mas não somente)

as religiões de matriz africana ressignificadas no Brasil, em especial o candomblé, sendo capaz, assim, de gerar identidade e identificação por meio de uma continuidade de um passado histórico, e também imaginado, ao presente de afiliações e alteridade e apontando as potências do futuro: o porvir de uma realidade mais inclusiva e coletivista; é um sistema de crenças cujos princípios são fixados, *a priori*, a maneira como descreve Peirce (1877, p. 9). Ou seja, comunga o aprendido pela tradição, institucionalizado sob a forma de culto ou filosofia, com a vivência real, que põe tais tradições em diálogo com experiências e necessidades subjetivas e coletivas; é um sistema filosófico que tem por base os princípios morais e éticos de uma tradição africana em que pensamento e corpo não estão em oposição, mas diálogo. Sua produção de ideias não busca certezas, mas se manter no movimento do pensar. A ancestralidade apresenta modelos de referência e conformação baseados em uma ontologia na qual o ser está em constante processo, e seus pressupostos fundadores apontam sempre uma abertura, nunca fechamento, e uma cosmovisão de coletivo sobre o individual – da mesma forma que os destinos são compartilhados, também são os discursos. Apresenta-se como uma proposição estética orientada ao movimento, o afeto (alteridade) e a mediação entre corpo, linguagem e comunicação. Enquanto linguagem, a ancestralidade é um signo que dialoga e apazigua contradições. Ela comunga a resistência cultural e hibridização – uma vez que compartilha a tradição oral mantida pelos escravizados que tinham origens étnicas e culturais distintas, assim como a imposição do cristianismo. A ancestralidade fala de uma localidade, no caso o Brasil, para evocar uma forma globalizante que toca a África real e mítica e todos os povos resultantes da diáspora africana. Ela também compartilha a transcendência religiosa e mítica, com a predeterminação do sagrado sobre o terreno, embora em sua maioria seja amoral, e a imanência, uma vez que impõe uma supervisão na qual seu compromisso ético de trocas com o outro está baseado em liberdade e responsabilidade. Enquanto modelo analítico a ser adotado, os conceitos que nos interessam, nesse extenso conjunto de referências, são o mito, o rito, corpo e o encantamento. Parto de tal definição para guiar os próximos passos deste capítulo.

Para falar a respeito do trânsito entre a fé, a filosofia e a ciência, que é a questão apontada pela asserção sobre ancestralidade, seguimos amparados por conceitos da própria construção da linguagem enquanto trânsito formulador de crenças e juízos. Já apresentamos linguagem enquanto princípio organizador do

pensamento e, também, da capacidade da linguagem em mobilizar e até inquirir a realidade individual e social, transformando-a. Essas primeiras ideias foram importantes para dar sustentação à argumentação até este ponto. Agora, é necessário expandir um pouco mais esse conceito na direção de linguagem enquanto representação e nosso acesso ao real. Roti Nielba Turin (2007) apresenta a linguagem como a nossa capacidade de produzir representações, ou seja, nossa capacidade de colocarmos uma coisa em substituição à outra, de nomear, “taxonomizar”, simular, reproduzir, e assim por diante. Um nome representa uma coisa ou pessoa, uma expressão representa uma ideia, e uma ideia pode representar um fenômeno. “[...] o mais alto grau da realidade está contido na representação, que conhecemos, vivenciamos e aprendemos, constitui-se na nossa realidade. O que não representamos não existe. É preciso saber que representar é substituir uma coisa pela outra” (Turin, 2007, p. 21). Em outras palavras, construir signos. É preciso, aqui, diferenciar realidade de real. O real: fenômeno, fato, objeto, acontecimento etc. É tudo aquilo que força uma representação. A existência imediata, bruta e que nos assoma de maneira contundente exige que a representemos de forma a incorporá-la à nossa realidade de representação. O que não representamos não faz parte de nós. Representação e signo (*representamen*) são, para Peirce (1995, p. 28), sinônimos:

Um Signo é tudo aquilo que está relacionado a uma Segunda coisa, seu Objeto, com respeito a uma Qualidade de modo tal a trazer uma Terceira coisa, seu Interpretante, para uma relação com o mesmo Objeto, de modo tal a trazer uma Quarta para uma relação com aquele Objeto na mesma forma, *ad infinitum*.

A concepção triádica do signo apresentada por Peirce está no centro de todas as suas discussões, em especial na Teoria Geral dos Signos. Contudo, essa é apenas um dos ramos da semiótica, que, a saber, são três:

1. Gramática especulativa: a classificação dos signos e as formas de pensamento que deles são possíveis, ou Teoria Geral dos Signos.
2. A lógica crítica, com base nos tipos de signos, investiga os tipos de inferência, raciocínio ou argumentos que eles possibilitam. As três formas de raciocínio são as seguintes:
 - a) abdução, característica de todas as descobertas científicas revolucionárias, em que a abdução representa a adoção probatória da hipótese, sendo responsável pela origem de todas as ideias científicas,

por meio da análise de fatos e da formulação de teorias para explicá-los;

- b) indução, que vai além da simples aplicação de uma regra geral a um caso particular, partindo de uma premissa menor para uma maior e inferindo uma regra a partir do caso e do resultado, ocorrendo quando generalizamos a partir de um número específico de casos verdadeiros para inferir que o mesmo é verdadeiro para toda a classe;
 - c) dedução, o método mais simples e confiável, que, embora carente de criatividade, por não agregar novos conhecimentos, é muito útil para aplicar regras gerais a casos particulares, partindo de uma premissa maior para uma menor.
3. A retórica especulativa, que tem como fundamento a validade de cada argumento para analisar os métodos de construção de crenças que deles emergem.

Para Peirce (1877), representamos o mundo a partir de nossas crenças e opiniões. São elas que balizam as nossas ações. Crenças são o que nos leva a um estado de paz que só pode ser perturbado pela dúvida. Dessa forma, é da natureza do homem sair de um estado de dúvida para o de crença. Esse é, contudo, um processo contínuo que parte da afecção do novo para a dúvida e, por fim, uma crença que a aplaque. Os métodos para tal fixação são:

- 1. Tenacidade: quando o pensamento se apega à primeira ideia que lhe seja agradável ou possa confortar o seu estado de dúvida. A partir dessa tomada, passa a se agarrar a ela independentemente de qualquer outro argumento que lhe seja apresentado. É o método que dá forma a todo tipo de fé transcendente e, em última instância, ao fundamentalismo;
- 2. Autoridade: quando se elegem instâncias tidas como superiores por sua tradição ou cátedra para que se instauram as regras e instruções gerais nas quais se possa acomodar a dúvida. É o método das instituições religiosas, ao menos o que tangia a idade média de forma mais contumaz, a arregimentação do Estado etc.
- 3. *A priori*: “Este método assemelha-se àquele pelo qual concepções de arte foram trazidas à maturidade” (Peirce, 1877, p. 9). Quando, a partir de um conjunto maior, consideravelmente credível de informações razoáveis transitando em determinado espaço, posso conduzir o sujeito a eleger pela

razão, quais entre elas podem melhor aplacar a dúvida? É o método do sujeito informado que pode gerir suas escolhas para além do universo da mera opinião, contudo, é levado a eleger uma crença desse universo ou uma crença construída, e passa a guiar-se por essa representação.

4. Científico ou pragmático: para Peirce (1877), esse é o método da ciência. Não é uma tarefa simples explicá-lo em poucas linhas, mas é possível descrevê-lo como o método que privilegia a dúvida ao invés de rechaçá-la. Assim, busca-se um conjunto hipotético capaz de dar conta inicialmente dessa questão e, num processo de crescimento do confronto da dúvida e da hipótese, nasce uma representação mais evoluída que, apesar de trazer a possibilidade de ser satisfatória, não está além de uma revisão ou pode ela própria ser uma indagação maior, base de todo o pragmatismo peirceano.

É importante associar a questão processual que nos forma, nesse trânsito contínuo entre dúvida-crença-dúvida, como o mesmo retratado na raiz do que veremos adiante em Giddens (2002) sobre a reflexividade humana e sua complexificação na alta modernidade. No entanto, para fins dos argumentos relacionados à fé e formas de associação religiosa, permito-me mover um passo na direção da discordância em relação a Peirce (1877). Há, é claro, pessoas que assumem determinados aspectos da fé por puro prazer eletivo. Uma cartomante ou serviço on-line diz que o sujeito é filho de Oxóssi, e este passa a assumir essa informação e a repete sem muita reflexão. Há quem use por saudação palavras como “axé”, “saravá” etc. por repetição ou espelhamento de alguma celebridade. Das pessoas que adotam a parcialidade de uma crença apenas pela sua ubiquidade na sociedade ou valor identitário, poder-se-ia dizer que o fazem por uma crença adotada por tenacidade. Com o candomblé não é diferente, assim como também se observa tal postura no catolicismo, para ficar em um único exemplo. Essa visão, contudo, não incorpora as questões de afeto, a sociabilidade e as demais mediações que atravessam o campo religioso, com potência para expandi-lo na direção da reflexão e geração de novas ideias. Sem o deus judaico, teríamos o deus de Espinosa? Da *doxa* à *sophia*, constitui um salto gigante, que exige volição e determinação, mas não tão improvável.

Podemos apontar que, em sua maioria, os credos são assentados, inicialmente, sobre a “tenacidade”, mas que podem desenvolver-se para duas outras

formas: a crença fixada por “autoridade”, uma vez que são ensinadas e ministradas por sacerdotes e iniciados em seus “mistérios”, ou pelos mais velhos e experientes nos rituais. Isso, por certo, depende do conhecimento e da ética de quem assume o papel de tutor da fé. E, ainda, como possibilidade, temos a crença fixada “*a priori*”, haja vista que a experiência vivida no dia a dia entra em diálogo (ou oposição) com a fé professada, tendendo, dessa forma, a poder colocar os fiéis em um processo reflexivo entre dogma e experiência, ressignificando e transformando os ensinamentos em conhecimento. Peirce (1877) tem como objetivo pavimentar a sua ideia do conhecimento científico e tinha no saber mundano, ou na filosofia do ordinário, uma impossibilidade de abrir-se a uma dúvida maior sem um método adequado. Trabalhar com modelos afrocentrados apresenta-nos a possibilidade de fuga das fórmulas hegemônicas do pensamento ocidental, cujo poder de cooptação, muitas vezes, assenta-se sobre o conforto de falar do conhecido aos conhecedores, num pacto narcísico de poucos riscos.

Tomei o candomblé como chave de análise por afeto e afinidade que vão além da leitura. Tendo por certo, também, a vasta literatura no campo das religiões de matriz africana dedicada ao tema, como a de pesquisadores de notoriedade, como Pierre Verger e Jean Bastide, ambos estrangeiros que se encantaram, pesquisaram etnograficamente e, por fim, se converteram à religião. Tiveram por base os brasileiros Arthur Ramos e Nina Rodrigues, que seguram a bandeira desde o início do século XX e garantiram ao candomblé relevância no campo da pesquisa antropológica e sociológica. Não sendo um crente, meu desafio é tratar esse legado religioso, cultural e epistêmico com respeito, sem, contudo, perder a objetividade e rigor. Tal qual Bastide (1971, p. 11), estudo “o candomblé como realidade autônoma, sem referência à história ou ao transplante de cultura de uma para outra, parte do mundo”. A seguir, apresento uma breve descrição da trajetória dessas pesquisas, de maneira a dar entendimento de como chegamos à noção de ancestralidade ora apresentada. Falar de religiões afro-brasileiras é, invariavelmente, falar de resistência, resiliência e, mais do que isso, sobrevivências. E coloco no plural porque plurais foram as formas de apagamentos e por causa de “sobrevivências africanas”, tema recorrente a Nina Rodrigues e seus seguidores e retomado por Roger Bastide, como aponta Oliveira (2021a).

O candomblé contemporâneo, embora seja considerado a forma mais original de culto africano, assume o sentido que tem hoje há mais ou menos 40 anos. O

período chamado por Reginaldo Prandi de reafirmação do candomblé, tempo em que as mães de santo dos terreiros tradicionais da Bahia decidiram apartar-se do catolicismo em uma crítica sistemática ao sincretismo, como também relata Oliveira (2021a). Pierre Verger (1987) aponta que o candomblé tem sua origem em cultos africanos trazidos ao Brasil pelos escravizados da etnia nagô-iorubá, jeje (daomês) e uidá. Todos foram trazidos à Bahia da costa a sotavento da Mina ou costa a leste da Mina, região que nos interessa na África, no século XVIII. Essa região situa-se a leste do rio Volta e cobre a costa do atual Togo e do Benin (antigo Daomé).

Candomblé é o nome dado na Bahia às cerimônias africanas. Ele representa, para seus adeptos, as tradições dos antepassados vindos de um país distante, fora de alcance e quase fabuloso. [...] O candomblé torna-os membros de uma coletividade familiar, espiritual, para a qual são atavicamente preparados. Essa forma de organização social proporcionava-lhes uma segurança e uma estabilidade que nem sempre reencontraram em nossa civilização (Verger, 2012, p. 25).

Como aponta Oliveira (2021a), pode-se dizer que a crença passou por três períodos distintos no Brasil. São eles: a introdução com a chegada dos primeiros escravizados, a adaptação e sobrevivência por meio do sincretismo – período marcado por ocultar os orixás originais com nome de santos católicos – e, por fim, a criação, “quando os negros, ao invés de introjetarem a lógica do branco, foram, ao contrário, impelidos pelos valores africanos a criarem novas estruturas sociais” (Oliveira, 2021a). Sobre o primeiro período, interessa-nos a situação particular do tráfico de pessoas da costa do Benin, como citado, para a Bahia, que guardou peculiaridades que garantiram a densidade cultural, dado o alto número de pessoas da mesma etnia, como explica Verger (2012). Os portugueses tiveram alguns revezes em sua competição com os holandeses por regiões da costa da África, o que lhes impôs diversas restrições, como só traficar negros a partir de quatro portos na região: Grande Popo, Uidá, Jaquim e Apás, todos ao leste da costa de Daomé. Outra restrição era não trazer produtos da Europa para negociar, apenas o tabaco de terceira qualidade e a cachaça produzidos na Bahia, produtos que, por sua qualidade, não poderiam entrar na Europa, tendo por destino o consumo local e a negociação na África. Isso criou as condições perfeitas para que os comerciantes baianos assumissem o protagonismo no tráfico de escravizados, driblando o controle da coroa portuguesa e constituindo essa linha direta Bahia e Costa da Mina, como era conhecida a região.

A concentração de um grupo étnico, ou mais próximo, em uma única região era motivo de preocupação para as autoridades da época. Preocupação que foi confirmada nas diversas revoltas de escravizados na Bahia entre os anos de 1807 e 1835, culminando na mais conhecida, a Revolta dos Malês, organizada pelos nagôs, que representavam a maior parte da população na época, como descreve Verger (2012). O autor de *Fluxos e refluxos do tráfico de escravos*, citando George Gardner, escreve:

O estrangeiro, visitando a Bahia, mesmo vindo de outras províncias do Brasil, tem chamado sua atenção pelo aspecto dos negros encontrados na rua. São os mais bonitos que se pode ver no país, homens e mulheres de alta estatura, bem formados, em geral inteligentes; alguns dentre eles são, mesmo passavelmente, instruídos em língua arábica. Foram quase todos importados da Costa da Mina e, não somente pela maior robustez física e intelectual, como também porque são mais unidos entre si. mostram-se mais inclinados aos movimentos revolucionários que as raças mistas das demais províncias (Gardner, 1877 *apud* Verger, 2012, p. 14).

Desses povos traficados que comungavam de uma cultura mais próxima, suas crenças eram “tradições, mantidas com tenacidade, e que lhes deram a força de continuar sendo eles mesmos, apesar dos preconceitos e do desprezo de que eram objeto suas religiões, além da obrigação de adotar a religião de seus senhores” (Verger, 2012, p. 25). Povos de etnias próximas e crenças que apresentavam muitas similaridades e interseções são extirpados de sua cultura e lançados em um novo universo, forçados a conviver como um só, sendo o candomblé um amálgama de seus ritos e credos originais, sua ressignificação em solo brasileiro. Verger (2012, p. 15) ainda aponta que “é difícil determinar se existe um fundo cosmogônico muito antigo e coerente, comum a essas populações, e se esse sistema foi encoberto pelas tradições locais”. Esse processo de hibridização proporcionou sobrevivência à religião africana, uma vez que esta atende a determinadas funções sociais ou necessidades, sejam de ordem espiritual, cultural ou social, com a reconstituição de instituições nas comunidades de terreiro, isso porque, “embora tenham os traços das ‘culturas’ africanas sofrido modificações, não deixa em verdade o candomblé de constituir um sistema harmonioso e coerente de representações coletivas e de gestos rituais” (Bastide, 1961, p. 11).

No período posterior à inserção do negro na cultura luso-brasileira, vem o que Bastide aponta como período de adaptação. Ainda que durante todo o período houvesse a constante adição de novos elementos traficados, estes já contavam com

um sistema de suporte e acolhimento por parte dos que chegaram antes. Isso mostrou-se eficiente, em especial na Bahia, no período que se iniciou em meados do século XVIII, conforme citamos, e segue até a abolição oficial da escravidão em 1888. Oliveira (2021a) cita o sincretismo como marca desse período. Os negros puderam preservar suas formas tradicionais em nichos culturais que existiam apartados das estruturas coloniais de poder. Essa segregação acontecia muito mais pelo distanciamento social do que pelo espaço geográfico, o que explica a manutenção de “formas arcaicas de civilização” (Bastide, 1971, p. 225). Ou seja, esses espaços eram vistos como meio de controle senhoril sobre os escravos e até mesmo negros libertos, como uma forma de diminuição das pressões sociais. Mas foram esses mesmos espaços os responsáveis pela possibilidade de manutenção de formas culturais autênticas, ou tão autênticas quanto se era possível.

Como meio de evitar a perseguição por parte da Igreja, que detinha o controle sobre a moralidade, convertendo-se como força de manutenção do poder colonial, os negros eram batizados no catolicismo e, como única forma de adoração aos seus antigos deuses, eles os rebatizavam sob nomes de santos católicos, e, em muitas situações, essa aproximação se mantém até os dias atuais. Secretamente, contudo, mantinham sua devoção original. Claro que, por resultados, muitos passaram a crer nessa fusão, numa devoção sincera à dupla personalidade divinal. Esse processo não é exclusivo no Brasil. Em *O labirinto da solidão e post scriptum*, Octávio Paz (1984) cita processo semelhante aos povos originais do que hoje é o México, onde eles viam muitas semelhanças entre Huitzilopochtli, o “Guerreiro do Sul”, e o Cristo. Paz (1984) também coloca, nesse escrito póstumo, que, diferentemente da postura da fé anglo-saxônica, a Igreja Católica não negou uma forma de pertencimento, o que ele considera a mais grave atrocidade entre as tantas cometidas: criar párias. Por meio do batismo, todos eram aceitos e tinham espaço na sociedade colonial, ainda que a mais baixa posição na escala social fosse o escravo. “Havia classes, castas, escravos, mas não havia párias, gente sem condição social determinada ou sem estado jurídico, moral ou religioso. A diferença do mundo das modernas sociedades totalitárias também é decisiva” (Paz, 1984, p. 95).

Essa aceitação vinha com um preço: o de obediência e atenção aos dogmas cristãos. Como forma de sobrevivência, as manifestações culturais africanas conheceram um longo período de sobreposição. De um lado, a segregação social e o controle criando os espaços exclusivamente negros e, de outro, a forma sincrética e

dúbia de professar sua fé em duas correntes por equivalência. Para Bastide (1971), há um elemento que garante a realização de tais equivalências, ou seja, das analogias entre os santos e os orixás. É o que o autor chama de “princípio de corte”. Ele escreve: “Ihes faculta sem dúvida viverem em dois mundos diferentes, evitando tensões e choques: o choque de valores bem como as exigências, no entanto contraditórias, das duas sociedades” (Bastide, 1971, p. 517) e, ainda: “reação instintiva ou automática, um ato de defesa contra tudo quanto pudesse perturbar a paz dos espíritos” (Bastide, 1971, p. 529). É por esse princípio que o negro passa a sustentar o trânsito religioso, metaforizado por meio de “máscaras sociais” e que garante o trânsito e o equilíbrio aos dois mundos.

[...] candomblé, é a tradição mítica que fornece ao mesmo tempo os quadros dos mecanismos de pensamento, das operações do comportamento humano e, finalmente, das trocas sociais, enquanto em nossa sociedade é preciso inverter a ordem dos elementos, passar das trocas sociais para o comportamento, deste para os mecanismos das operações lógicas, e finalmente para as ideologias. Não é o nascimento do pensamento lógico que constitui a revolução contemporânea, e sim a morte da metafísica, ou pelo menos sua redução ao papel de simples serva dos interesses humanos (Bastide, 1961, p. 351).

O princípio do corte foi o que garantiu ao negro sua segurança tanto social quanto cultural, ambas representando riscos fatais reais a sua sobrevivência. Pode-se descrever esse princípio como uma atitude psicológica de desligamento parcial de uma realidade quando inserido em outra, atitude esta que, para Oliveira (2021a), fora preservada na memória coletiva e teria gerado as estruturas sociais para que pudessem transitar.

O período de criação tem por elemento básico a formação de novas estruturas sociais, “resultado da complexa manifestação dos valores culturais da África preservados na memória coletiva dos africanos e seus descendentes no Brasil” (Oliveira, 2021a). Tais estruturas negavam a lógica introjetada do branco em favor de outras que lhes fizessem mais sentido. O candomblé, não diferente das outras religiões, são coisas vivas, como demarca Oliveira (2021a), e não se restringe a ser guardião de valores tradicionais, mas gera novos valores que participam da “memória coletiva” retroalimentando-a, numa dialética vigorosa constante de conservação e atualização. Comunga o tradicional e o moderno como forma de manutenção de seu campo de representação. Uma religião jamais subsistirá se não for capaz de atualizar seus dogmas aos novos desafios, mesmo que guardando em seu seio contradições

e lacunas. Esse período de criação também enfrenta o momento da libertação dos escravos, o que forçaria, ao mesmo tempo, a degeneração da classe dos negros e uma aproximação ao mundo luso-brasileiro (Bastide, 1971).

No candomblé, uma forma de resistência a esse afastamento dos negros que, em busca de aceitação ou ascensão social, galgavam essa aproximação à cultura luso-brasileira, foi o processo de reafricanização dos ritos, ou africanização, dependendo do autor. Processo longo e ainda em construção, mas que teve um ponto alto em 1983, na II Conferência Mundial da Tradição Orixá e Cultura, na cidade de Salvador, de 17 a 23 de julho, em que “as mães-de-santo mais reconhecidas dos terreiros iorubás e jejes escreveram um documento que expressava as resoluções daquele encontro, bem como, e o que mais me interessa, a decisão de dessincretizar o candomblé do catolicismo” (Oliveira, 2021a).

Antes disso, contudo, abrem-se no Brasil o desejo e a necessidade de compreender esse elemento que, em tese, foi alçado à condição de cidadão, e isso leva aos primeiros estudos sobre o negro no país. Como já citamos, o médico maranhense Nina Rodrigues foi o precursor desses estudos, ainda que pesem sobre ele questões da reprodução do racismo científico reinante na era. Oliveira (2021a) e mesmo Bastide (1961) apontam-no como o patriarca desse campo de estudo. Tanto o é que muitas de suas colocações persistem até hoje como instrumento basal de pesquisa. Seus escritos e métodos foram estendidos por seus discípulos e revisitados mais tarde, numa crítica mais consistente e contemporânea por outros estudiosos, dois dos quais são basais a esse texto: Roger Bastide e Pierre “Fatumbi” Verger. Oliveira (2021b) lembra, contudo, que o tema mais recorrente na defesa do candomblé como religião original era a pureza do rito Nagô, ou como fora batizado o “nagocentrismo”, tema do qual a ancestralidade emerge como princípio organizador do candomblé. “O candomblé do qual fala Bastide é o candomblé nagô, de rito ketu. Ou seja, ele realiza, como Nina Rodrigues, a valorização da pureza nagô e desfere as mesmas críticas às religiões de origem africana que se distanciam do modelo nagô” (Oliveira, 2021a).

Bastide, com efeito, a partir de sua teoria da interpenetração das civilizações, vai muito além da esfera religiosa. Sua análise dos valores africanos, preservados na memória coletiva de algumas etnias africanas aportadas no Brasil, dá condição de demonstrar que existe uma superestrutura que segregou – e segrega – as infraestruturas necessárias que precisa para perpetuar-se. Esta análise abrange não apenas os terreiros de candomblé, de umbanda ou macumba, mas todas as esferas sociais e culturais onde

estão presentes os negros brasileiros. Os negros seriam seres ontologicamente diferentes dos brancos. Sua cultura, memória, dinâmica civilizacional, seriam opostas à dos brancos. Graças ao “princípio do corte” eles poderiam assegurar sua existência social na sociedade envolvente – sob domínio dos brancos – e preservar seus valores nos espaços sociais criados para alimentar e recriar esses valores. [...] a análise da pureza nagô fornece os elementos básicos para a valorização do “elemento negro” em todas as esferas sociais em que o negro se encontra. A pureza nagô, de um estágio de afirmação de um modelo religioso restrito ao candomblé passa ao status de uma norma metafísica, reguladora dos valores africanos e da consequente atuação dos negros em qualquer seguimento da sociedade brasileira. (Oliveira, 2021a).

No trecho anterior, Oliveira (2021a) aponta como a ideia de concisão étnica dos povos, somada à memória coletiva e ao princípio do corte, garantiu a possibilidade de recriação dos valores tradicionais africanos, ainda que de uma África mítica, o que culminou na fundação do candomblé. A pureza Nagô é questionada por outros pesquisadores, como Douglas Teixeira Monteiro e Lisia Nogueira Negrão, citando o fato de as pesquisas etnográficas de Bastide centrarem-se apenas no candomblé, enquanto a Umbanda, a Macumba, entre outras religiões ou seitas que têm origem na cultura africana, presentes mais nas regiões ao sul do Brasil, foram feitas de forma documental, em geral nos boletins policiais. Contudo, além de tudo, tal pureza é posta em xeque mesmo quando se compara aos rituais do candomblé nas diversas regiões do país. Não nos aprofundaremos nessa discussão, por não ser nosso foco para esta tese. Apenas para contextualizar as sendas que percorrem a ancestralidade até os dias de hoje. A ancestralidade, tomando por base os argumentos de Bastide sobre pureza Nagô, ganha *status* de princípio organizador do candomblé, como afirma Oliveira (2021a), e atravessa o século XX e adentra o XXI com uma história diversa e polissêmica. “Tomada como um aspecto das relações de parentesco no final do século XIX e início do XX, reaparece na segunda metade do século passado como uma categoria fundante da religião dos orixás no Brasil” (Oliveira, 2021b).

Os orixás, ou *orisa*, como podemos encontrar nos textos de Pierre Verger (2012), têm uma complexa definição, com aspectos dúbios ou múltiplos. Eles representam as forças da natureza, não a natureza bruta, mas parte dela, seu aspecto controlável, sensato, disciplinado e fixo. Outro aspecto é o ser humano divinizado após a morte, alguém que viveu na Terra em algum momento e soube estabelecer essa conectividade com a parte da natureza e domesticá-la, trazendo para si sua força benéfica e atirando seu potencial destruidor sob os inimigos e, “em contrapartida, esse ser humano fazia a essa parte da força fixada, sedentarizada, as oferendas e os

sacrifícios necessários para manter seu poder, seu potencial, sua força sagrada, denominada *ase*” (Verger, 2012, p. 38). Pode-se acrescentar, também, que o papel de representante de uma atividade social definida, como a caça e a metalurgia, e sua adoração não se limitam apenas aos membros do mesmo clã, mas, também, abrangem todos aqueles que necessitam de sua ajuda, conforme aponta Bastide (1961).

Essas crenças não se baseiam no terror. Elas encerram um aspecto terrível, pois exaltam a força das divindades e seu poder. Os deuses são terríveis e temíveis, mas se convenientemente tratados, adorados, proporcionam ajuda e proteção a seus fiéis. Basta conformar-se à lei, à regra, e não se sofrerá as consequências. Ao abordar o estudo dessas religiões, é necessário abstrair certos postulados: bem e mal, que correspondem exatamente a nosso conceito de bem e de mal, pecado original, divina providência, e substituí-los pelos conceitos de eficácia, força, luta pela existência em que tudo se ganha, se merece, se conquista. Existe também o conceito de que as forças da natureza podem ser apaziguadas, recorrendo a associações, correspondências, afinidades e ligações entre certos elementos que nos são pouco familiares e que quase não nos parecem lógicos (Verger, 2012, p. 16).

Sublevado à noção de bem e mal moldada pelo moral judaico/cristão do ocidente, resta ao homem o postulado ético sobre o qual se pode atuar por força de escolha e vontade. Sob o signo da escolha, que é o que parte do homem para o seu ancestral, sob a forma de pedido pago ritualisticamente com a oferenda, tem-se como interpretante o signo mais evoluído, a responsabilidade. Não é o interdito divino que determina suas ações, mas suas escolhas. Tratarei de outros aspectos dos orixás mais adiante, mas, por ora, essa definição nos é suficiente para caminhar no entendimento do texto.

Por conclusão dessa parte, separo dois conceitos, que são intrínsecos a todos esses tópicos: ritualidade e encantamento. No candomblé, mas não somente, a ritualidade representa uma codificação simbólica de gestos, falas, cânticos etc. que ressignificam a tradição, atualizando o passado no presente, e que têm por função colocar o terreno em contato com o divino. É também uma forma de apagamento da realidade imediata que o cerca e de garantir a atenção e o foco na cerimônia. “É pela execução desses diversos atos rituais, que poderiam ser qualificados como ‘senhas’, que os iniciados dão às potências ancestrais divinizadas a prova de sua afiliação e de sua vontade de manter a ligação” (Verger, 2012, p. 39). O encantamento é o resultado desse processo. É o momento em que a realidade imediata, que é o mundo das coisas já dado, se abre à possibilidade de recriação, ou sua reinterpretação, e isso se dá no interior de uma forma cultural, como expressa Oliveira (2021b):

O encantamento é uma atitude. É da ordem do acontecimento. Por isso a filosofia do acontecimento pode entender o encantamento. Como atitude, o encantamento está na ordem da escolha. A escolha não é infinita, mas também não se dá de maneira absoluta. Ela sempre dá-se dentro de uma forma cultural. É possível, entretanto, escolher outras formas culturais que não a nossa, muito embora, nossa forma cultural originária não nos abandone. Dá-se aqui um hibridismo de formas culturais.

A forma não é propriamente signo, mas o extrapola. É condição para o signo, tanto quanto a realidade não se limita à existência, mas se estende à possibilidade, estando aquém e além do ser. “O devir é o quanta e não a matéria organizada. A matéria organizada é a territorialização da molécula. A desterritorialização é a potência. Só há potência se há energia. A energia é força. A força é a mãe da possibilidade” (Oliveira, 2021b). Encantamento é o vir-a-ser da realidade recriada por afetos que falam de um passado mais humano, em que pretos e pretas andavam na terra como reis, e não escravos. Fala de uma história que não começa em correntes e, por isso, não se encerra nelas. Encantamento é potência. A mitologia que a ancestralidade evoca são representações coletivas, como diz Bastide (1961), trazendo toda a “força constrangedora da tradição”, mas são ainda mecanismos de operações lógicas de apreensão do real, sendo, assim, um método de manipulação da mesma realidade.

1.5 Ancestralidade: comunicação e estética

O próximo caminho que se direciona para as questões da interpretação, geração de sentido e afeto trata da experiência estética e comunicação. Para tanto, precisamos retomar alguns conceitos basais que podem, a princípio, ser resumidos da forma como coloca Benjamin Picado (2015, p. 164): “a noção de partilha, sobre a qual se constrói uma estética como teoria da sensibilidade e da comunicabilidade dos afetos”. De partida, já nos coloca em uma outra chave de leitura na qual a visada se desloca da produção ou criação dos objetos comunicacionais – a poética (*poiesis*) – para a recepção dessas ações (*aisthesis*). A percepção ocorre quando se é afetado por uma qualidade tal que impõe sua existência por força sobre os sentidos e, assim, sua provável, mas nem sempre possível, compreensão. Nesse estágio, é apenas percepto (como veremos adiante). Toda forma de afeto, percepção e pensamento só ocorrem porque há uma existência material localizada no real que intercepta essa potência, e a ela chamamos corpo.

O corpo assume um papel central na ancestralidade como categoria, pois é a partir dele que concebemos e experimentamos, sendo o ponto de partida no qual os afetos se manifestam e a capacidade de comunicação se realiza. Como afirmou Foucault (2013, p. 14), “o corpo é o ponto zero do mundo”, sendo o local de onde emergem nossas habilidades de fala, sonho, movimento, percepção e negação. Ele representa o ponto de origem do qual se irradiam todas as potenciais localidades, reais ou imaginárias. Nas palavras do autor, “todas aquelas utopias pelas quais eu esquivava meu corpo encontravam muito simplesmente seu modelo e seu ponto de aplicação, encontravam seu lugar de origem no próprio corpo” (Foucault, 2013, p. 11). Assim, do corpo às utopias e de volta ao corpo, ocorre um processo de constante recriação, em que o corpo utópico se transforma nos lugares que ele próprio habita e influencia, e “[...] retorna seu poder utópico contra si e faz entrar todo o espaço religioso e do sagrado, todo espaço do outro mundo, todo o espaço do contramundo, no interior mesmo do espaço que lhe é reservado” (Foucault, 2013, p. 14). Oliveira (2021a) crê que o mito e o corpo são os legados africanos que aqueles que escravizaram não puderam extirpar como o fizeram com as instituições política, econômica e familiar. E esses dois elementos, corpo e mito, entram em jogo para explicar as identidades (plural) desse corpo negro-africano reinventado no Brasil.

[...] interpelo junto a filosofia da ancestralidade, no momento em que dialoga desde o corpo, e do pensamento do corpo imerso na cultura de matriz africana [...]. Primeiro, o corpo interpela para a liberdade, porque não há ética sem corpo. Ele é diversidade e integração. Segundo, o corpo é diverso por conta de sua condição biológica e suas múltiplas produções de sentidos culturais. E terceiro, não existe diversidade sem relação, esta não tem como funcionar sem integração, que se dá na interação dos corpos (Santos, 2012, p. 57).

Para Inaicyr Falcão dos Santos (2017, p. 108), “corpo é signo cultural portador de emoções, sensibilidades, sentido ético-estético, resultado das relações históricas e sociais” e propõe, como princípio filosófico, abordar a valorização da experiência cotidiana e as atitudes pessoas dentro das comunidades estudadas, no intuito de se desenvolver o sentido “etno-crono-ético”, ou seja, quais os princípios éticos a serem observados nas comunidades dos povos pretos e descendentes, a partir do lugar e tempo de onde se faz essa leitura. Para tratar o corpo como signo, faz-se importante retroagir a uma diferenciação feita por Lucrécia D'alessio Ferrara (1993), ao citar que informações não são simples dados, mas uma produção que emerge da capacidade de inferir novos conhecimentos a partir de uma realidade posta, a ponto de provocar

uma ação, seja ela mudança de comportamento ou aprendizado e, em última instância, uma ação reflexiva. A informação, porém, só completa seu ciclo enquanto comunicação, ou seja, dois termos que são trazidos a comungar sob a forma de entendimento.

A ação reflexiva que propõe Ferrara pode ocorrer quando uma sensibilidade é afetada pela realidade para além de um mero registro. Uma realidade que demanda significação pelo simples fato de ser – qualidade. A esse processo de pôr-se em contato com o outro que “fala-pensa” e conferir sentido a ele podemos chamar experiência estética. Para Sodré (2006), a “est tica ou estesia” são, de fato, designações aplicáveis ao trabalho do sensível na sociedade. “[...] A emo   o   o que primeiro adv m, como consequência da ilus  o que fazemos de caminho para chegar   realidade das coisas” (Sodré, 2006, p. 46). Emo   o, entre as categorias fenomenológicas peirceanas,   primeiridade. Retomando Peirce (1974), ele descreve que todo fenômeno ocorre construído em uma rela   o entre três partes interligadas, que agem concomitantemente e de forma ininterrupta: (1) a primeiridade, que   a categoria que gere as qualidades de sensa   o, a presentidade, a potencialidade, a espontaneidade do fenômeno a que   submetido; (2) a secundidade, que se identifica com as ideias de a   o-rea   o, de conflito, de materializa   o, de resistência, de atualidade etc.; e (3) a terceiridade, aliada às características de generalidade, conhecimento, representa   o, propósito, media   o, infinidade e genuinidade do signo, sendo que essas categorias fenomenológicas se relacionam conjuntamente.

Afora os termos usados em posi   es que possam criar desacordo, as descri   es desses conceitos têm ressonância em Dufrenne, conforme expõem Eunice Pinho (1994) e Ant nio Pedro Pita (1995) em rela   o aos planos de presença – “enquanto primeiro momento da percep   o que a experiência est tica celebra a vivência da plenitude do sensível, o mútuo envolvimento daquele que sente e do sentido” (Pinho, 1994, p. 327) –, de representa   o – “A imagem fica assim situada a meio termo entre a presença bruta em que o objecto   experimentado e o pensamento onde se forma a ideia...” (Pinho, 1994, p. 327) – e de sentimento – “a partir da representa   o já não   possível encontrar a presença pr -reflexiva; e, sendo uma forma de imediatidade, o sentimento   um imediato que atravessou a media   o...” (Pita, 1995, p. 133). A concordância óbvia   no papel do sentimento, que, para Peirce (1931-1935, tradu   o livre), “  simplesmente uma qualidade de consciência imediata [...]   um estado, que está em sua totalidade em cada momento do tempo enquanto

perdurar” (CP 1.307), ao passo que, para Pita (1995), o sentimento expresso por Dufrenne é um imediato que atravessou a mediação que é capaz de recuperar a imediatidade, embora a partir da representação já não haja eventos pré-reflexivos. Contudo, ambos enxergam os três instantes como momentos solidários de um processo complexo que nos abre para o objeto estético. Outra aproximação é a semiose ilimitada da semiótica peirciana, um processo cujo sentido está em constante formação, circulando entre objeto, representação e interpretante (não o intérprete).

A construção do sentido é um processo que ocorre pela capacidade do objeto estético de inquirir, de produzir afecção e/ou afeto em determinada sensibilidade que que põe em jogo com ele, mas não somente com o objeto, que pode ser um fato do mundo natural. No caso da comunicação com o outro, é necessário que esse outro seja trazido para uma partilha. A ação comunicacional pode ser descrita, portanto, como a partilha do sensível, que Rancière (2009, p. 15) define como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”, ou seja, uma partilha de espaços-tempos e as formas pelas quais determinadas atividades põem o que é comum a participar, assim como colocam os atores dessa partilha. Mais do que no senso mais lógico-pragmático da antropologia de cultura partilhada, ou do local social de onde se fala-interpreta, partilhar determinada sensibilidade é reconhecer o outro no campo que, antes da completude do sentido (se é que se pode falar em completude), o estabelece no campo do sentimento.

Ainda sobre o processo comunicacional, Paul Ricoeur (2006), em seu *Percurso do reconhecimento*, trata do “outro”, ou, na verdade, a percepção de si que torna esse outro presente, mas não o coloca em oposição. Dessa forma, alteridade é reconhecer o outro a partir de me reconhecer como igual, alguém que partilha de sensibilidades sinônimas que podem ser acessadas ou mobilizadas.

Na visão de alteridade de Paul Ricoeur o outro não é o oposto, mas se faz presente na própria percepção de si mesmo. Nessa perspectiva da alteridade a produção de sentidos das narrativas midiáticas se dá para além da mera decodificação do que está contido nas mensagens. Ela se realiza no plano do reconhecimento, que surge nos exercícios da interpretação. Nos contornos da hermenêutica, o entendimento não se dá na perspectiva da explicação, mas da compreensão, pois implica a interpretação e a apropriação de sentidos que se revelam num processo de reconhecimento e diálogo entre sujeitos interlocutores. Dá-se uma relação de interação dialógica e dialética entre o Eu e o Outro. Acontece Comunicação (Barros, 2019, p. 45).

Essa colocação coloca-se em suposta oposição ao que exprime Stuart Hall (2003a, p. 110), segundo o qual “as identidades podem funcionar, ao longo de toda a sua história, como pontos de identificação e apego apenas por causa de sua capacidade para excluir, para transformar o diferente em ‘exterior’, em abjeto”. Aqui cabe contextualizar que Hall tratava, em grande parte dessa discussão, de formas de identidades nacionais forjadas a partir de supostas tradições e afiliações que, por princípio, eram excludentes. *Malungo* é o termo originário da língua quimbundo, falada mais ao noroeste de Angola. Seu significado foi migrando de companheiros de navio que vinham igualmente escravizados, pessoas na mesma situação, para companheiro ou irmão de criação. O sentido da palavra e sua evolução resumem, de certa forma, a ideia de um reconhecimento entre diversos que, num primeiro momento, tinha em comum apenas a aflição do sequestro. Destroçadas as alianças anteriores, novas são forjadas, num processo de reconhecer o outro em si e comunicar-se com ele no campo do sensível. “Comunicação supera a ação de falar para o outro, na perspectiva da transmissão, para se consubstanciar no falar *com* o outro, no compartilhamento estético e estésico, sem anestesia. Comunicação é a ‘partilha do sensível’. Comunicação é alteridade” (Barros, 2019, p. 47).

As sensações estão para percepto, uma singularidade viva e total e, portanto, primeiridade, tanto quanto afeto e partilha do sensível estão para juízo perceptivo, uma percepção ativa que depende da consciência do receptor, ou seja, segundidade (Ferrara, 1993, p. 173). As condições simbólicas necessárias à formação ou formatação sociocultural estão no campo do juízo de valor, uma proposição ético-pragmática (o bom, o justo, o útil etc.) e, portanto, na terceiridade. Esse é o afastamento filosófico que localiza a condição primeira ao comum no primado da emoção, sendo a comunicação um gesto inicialmente de afeto e, *a posteriori*, significação.

Retomemos a ideia de afeto desenvolvida por Muniz Sodré (2006), quando escreve que afetar se define por uma perturbação na consciência, sempre de fora para dentro. Ou seja, ser afetado é ser atingido por uma força que lhe é externa e rompe com o estado de repouso da mente. O “afeto, território próprio da estesia, revela-se um mecanismo de compreensão irreduzível às verificações racionalistas da verdade. Por meio dele, divisa-se uma teoria compreensiva da comunicação” (Sodré, 2006, p. 70). Sodré (2006) conclui que, pensando em uma “abordagem

comunicacional do discurso” social, compreender é buscar as regularidades linguísticas de produção de sentido, e não apenas em seus aspectos que podem ser transformados em “juízos argumentativos”, mas, também, naqueles de caráter pessoal e afetivo que, em muitas situações, antecedem o discurso e o sentido. “A estesia ou estética, centrada na ideia kantiana do senso comum, constituiria, portanto, o ponto de partida para a legitimação tanto do conhecimento aceitável quanto da vida boa e justa (ética) em comunidade” (Sodré, 2006, p. 70).

O comum é instaurador de vínculos, e essa pluralidade se manifesta na totalidade dos vínculos humanos. Não é mero estar-juntos como aglomerado físico de individualidades, mas da condição de possibilidade de um vínculo compreensivo. A comunicabilidade midiática repousa na força da compreensão de uma dimensão comum que aponta um tipo esquemático de relação societária, em que a comunicação se define por fala que institui a vinculação humana na diversidade do comum, e não da linguagem e da potência. “O comum que leva à compreensão é feito de uma partilha do sensível que evoca o território próprio da estética” (Sodré, 2006, p. 69). Tal conceito pode ser complementado com a ideia de Picado (2015), que discute sobre a partilha comunicacional ao se referir à interação entre indivíduos por meio da comunicação “afetos e das próprias sensações é algo que, caracterizando a virada comunicacional dos temas estéticos, nos põe de volta a estes mesmos temas, como uma origem irrecusável para uma estética da Comunicação” (Picado, 2015, p. 166). Com especial atenção a não confundir o que é identificado como o “núcleo estético” de uma obra de arte – da ordem do sensível – com a dimensão do fazer poético – dimensão de artisticidade ou das intenções comunicativas.

[...] articular uma ética baseada no Outro, que fuja da perspectiva solipsista do Mesmo, e encontre seu ponto de tensão e fusão numa ontologia que afirma radicalmente a diferença do Outro, sem reduzi-lo a esquemas universalizantes, valorizando sua pertença de gênero, de classe, de origem e étnica, no intuito de, habitando tal encruzilhada, apontar para a possibilidade e a potência de uma estética da libertação que encarna o movimento epistemológico da produção do conhecimento, bem como, o princípio ético-político de manter e aumentar a liberdade pública e privada (Oliveira, 2021a).

Quem é o “outro” no processo estético? Quem é esse interlocutor a quem temos de nos ligar no nível do sensível dos nossos corpos a outro nem sempre presente? O outro é um número de possibilidades que parte do zero (o eu do autodiálogo) ao infinito. O outro ontológico enquanto criatura do mundo que partilha

comigo as mesmas propriedades e destino; o outro epistêmico que só existe em uma formulação abstrata e intelectual à qual só temos acesso pelo mundo das ideias; o outro simulado, cuja existência está recoberta com signos que direcionam a objetos diversos, aspectos do ser que, por intenção ou não, lhe impossibilitam reconhecer para além da máscara; o outro artístico, que na metáfora encontra sua significação mais profícua e, assim, segue de forma tão extensa quanto a capacidade de inferir sobre todos os que nos são diferentes, mas que, por afeto, trazemos a comungar a construção do sentido.

Para a tarefa que se coloca diante de nós, penso a comunicação, a despeito e respeito às diversas teorias e hipóteses, como uma questão de mediações, a exemplo do que nos lega Martín-Barbero (2004), que escreve que todo processo comunicacional é articulado a partir das mediações, apesar de não apresentar uma definição única, é uma noção plural e, por isso, mediações. É uma perspectiva teórica que compreende tanto os processos de produção quanto os seus produtos e, por fim, a recepção. A comunicação acontece na trajetória da interação que propicia a interface de todos os sentidos; portanto, é uma *intermediação*, que é uma ideia que busca explicar o processo por meio da hibridização das linguagens e dos meios. Mediações representam uma forma contra-hegemônica de entender a comunicação, pois não veem o poder absoluto das narrativas da indústria cultural veiculadas na mídia de massas, que, apesar de sua circulação ubíqua, têm sempre seu sentido mediado com outras instituições, como família, igreja etc. As informações são negociadas num espaço de resistência, poder e contrapoder, até sua incorporação ao vocabulário cultural de uma comunidade. As gramáticas de ação e os usos sociais das mídias garantem múltiplos trajetos de leitura e, por certo, de sentido.

Interessa-nos em sua teoria o recorte no segundo mapa metodológico proposto por Martín-Barbero (2004) em *Ofício de cartógrafo*, no qual destaca a comunicação, a cultura e a política como mediações constitutivas ou fundantes, ao redor das quais se organizam todo o campo significação. A partir daí, ele propõe um mapa (Figura 2) mais complexo:

Propomos então um mapa que se movimenta sobre dois eixos: um diacrônico, ou histórico, de larga duração – tensionado entre as Matrizes Culturais (MC) e os Formatos Industriais (FI), e outro sincrônico, tensionado pelas Lógicas de Produção (LP) em sua relação com as Competências de Recepção ou Consumo (CR). Por sua vez, as relações entre as MC e as LP se acham mediadas por diferentes regimes de Institucionalidade, enquanto as relações entre as MC e às CR estão mediadas por diversas formas de

Socialidade. Entre as LP e os FI medeiam as Tecnicidades, e entre os F.I e as CR as Ritualidades (Martín-Barbero, 2004, p. 230).

Figura 2. Mapa das mediações.



Fonte: Martín-Barbero (2004, p. 230).

Entre os eixos diacrônico e sincrônico, em que temos as mediações de maior intensidade, nessa versão o autor adiciona ao primeiro mapa as quatro mediações de menos intensidade, que têm por função descentrar o olhar do pesquisador, quais sejam: socialidade, institucionalidade, tecnicidade e ritualidade. A nós interessam essas forças de baixa intensidade que põem em jogo todo o sistema e lhe garante unidade, tal qual a “força fraca”, uma das forças elementares do universo, que, segundo a física moderna, regula o modo como a matéria interage entre si, atuando no nível subatômico, e desempenha um papel importantíssimo no fornecimento de energia às estrelas e na criação de elementos. E criação é o que tem por meta ao aplicar tais conceitos de mediações associadas a ancestralidade.

Matrizes culturais e lógicas de produção são mediadas pela institucionalidade, que atravessa a comunicação transformando-a em tecitura de civilidade, que são campos de embate de duas ordens contraditórias: o Estado, quem tem os meios como serviço público, e o mercado, que os converte em meios para o livre comércio. É “uma mediação expressa de interesses e poderes contrapostos, que tem afetado, e continua a afetar, especialmente a regulação dos discursos que, de parte dos cidadãos” (Martín-Barbero, 2004, p. 233). Como resultado, tem-se a debilidade das instituições de comunicação, que, em nossa sociedade, colocam o debate público ao lado dos interesses hegemônicos do capital.

Ao mediar as matrizes culturais às competências da recepção, tem-se a sociabilidade, que “dá nome à trama de relações cotidianas que tecem os homens ao se juntarem, e nas quais se ancoram os processos primários de interpelação e

constituição dos sujeitos e identidades. Isso é o que constitui o sentido da comunicação” (Martín-Barbero, 2004, p. 230). No ato de comunicar, o ser social é expresso e suas dimensões básicas são mobilizadas, desde as dimensões construídas até a permanência na coletividade, espaço onde ocorrem os embates e negociações dos sentidos da comunicação e suas finalidades com o poder hegemônico. É o mundo de onde a vida se desenrola e onde opera a “práxis comunicativa”.

A tecnicidade, que executa a mediação entre lógica de produção e formatos industriais, não deve ser confundida com o aparato tecnológico, definindo-se, na verdade, como as competências na linguagem e materialidade no discurso, que são constitutivos gramaticais que dão na origem a formatos e produtos da mídia. “Com isso, a tecnicidade, mais que aos aparelhos, nos remete ao desenho de novas práticas, e mais que destreza a tecnicidade é competência na linguagem” (Martín-Barbero, 2004, p. 235).

Ritualidade é talvez a categoria que mais nos interessa dentre as mediações. Encontra-se entre formatos industriais e competência de recepção. “Ritualidade é o que na comunicação há de permanente reconstrução do nexos simbólico: ao mesmo tempo repetição e inovação, âncora na memória e horizonte aberto” (Martín-Barbero, 2004, p. 231). Formulada a partir de regularidade e ritmo, é o que há de duradouro nos intercâmbios da comunicação. É a ritualidade que introduz alguma gramática, ou seja, as regras do jogo de significação, sendo de uma vez só a repetição e a operacionalidade das práticas sociais.

Na ritualidade das religiões de origem africana, o papel do tambor é falar diretamente a todos sobre amor e unicidade. Sua batida serve como canal entre o céu e a terra, onde divindades e a natureza convivem em harmonia. Por essa razão, são signos de transcendência, servindo como guia ao mundo espiritual. Oliveira (2021c) lembra que é pela batida do tambor que os orixás se comunicam com os fiéis. Assim como o tambor leva ao além seus clamores, a percussão é elemento importante para a manutenção e a integração do grupo, fazendo-se presente em todas as expressões culturais de matriz africana. Tem uma cosmovisão assentada no ritmo e, por conseguinte, no corpo. Não se pensa em ritos sem música, dança ou ginga. A “ginga e percussão são indissociáveis. A ginga enquanto elo comum entre as culturas ancestrais movimenta-se ao som do ritmo dos ancestrais: a percussão” (Oliveira, 2021c).

Vê-se que a ritualidade, tanto quanto a oralidade, são características dessa forma de pensar a si e ao mundo. Para Jean Derive (2010, p. 7), a oralidade “é uma escolha cultural para assegurar a perenidade do patrimônio verbal de certas sociedades das quais, sabe-se, ele é um fator essencial da consciência identitária” indicando certa oposição entre a oralidade e a literatura como forma de registro cultural, mas, para que possam ser analisáveis, contos, cantigas e rituais precisavam passar por algum tipo de “literalização” ou transcrição, o que representaria uma antinomia só recentemente contornada em partes com as mídias audiovisuais. Em partes, pois o valor da ritualidade reside, também, na presença. Os quadrinhos – nosso próximo tópico – ficam nesse meio-termo entre a literatura e o audiovisual, tendo na imagem uma forma de registro dinâmico-descritivo, mas ainda com espaço à participação criadora, e resgata, também, uma maneira de contar aberta a todos, mesmo não alfabetizados. Descrições, diagramas e metáforas são outras formas de hipóicones, como descreve Peirce (1995), e sua transposição de figuras de linguagem do texto oral para imagem pictórica é de transição sem grandes solavancos, oferecendo uma ancoragem por mimese da experiência real. Os quadrinhos não só rompem a estase inerente à própria materialidade; eles rompem a paralisia da recepção de informações pré-reflexivas, por sua exigência participativa na construção da história. Têm, ainda, potencial de tradução/transição da oralidade ao registro menos perene e, ainda assim garantir a construção coletiva dos significados. A capacidade de contar histórias sempre ficará ancorada na capacidade do contador em elaborar uma estrutura assimilável, ainda que não seja crível, mas compreensível, mesmo que num campo de pura subjetividade. Contudo, tem nas histórias em quadrinhos uma ferramenta acessível e participativa, tópico para nosso próximo capítulo.

1.6 Ancestralidade: encantamento, identidade e ética

É muito comum, quando vamos tratar de questões humanas de qualquer área, seja Sociologia, Política, Psicologia e até Direito, usarmos modelos arquetípicos da cultura helênica para expressar um conceito, por exemplo: Eros e Psiquê, “complexo de Édipo” etc., e, mais recentemente, elementos da cultura oriental, como *yin* e *yang*, só para ficar em termos mais ubíquos. O que propõe a ancestralidade enquanto modelo analítico ou filosófico é colocar outros elementos no jogo das interpretações,

elementos estes afrocentrados, e isso não implica o abandono dos modelos já apreendidos, mas o entendimento de que não devem mais ser tratados de formas hegemônicas, dando garantias à fuga da “história única”. Tratando especificamente de comunicação, tenho por objeto abordar uma completação e outra substituição desses modelos analíticos. Como não há uma dicotomia sagrado/profano, também não se delimitam a ciência e a religião, ou o racional da fé, de modo que “a filosofia de matriz africana abrange essas dimensões em seu espectro. As divindades, neste contexto, são princípios ao mesmo tempo religiosos, políticos, econômicos e sociais” (Oliveira, 2021c).

Um deles é a ideia do campo de comunicação, ou dos médias, de Adriano Duarte Rodrigues (2001), que entende esse campo como vicário, ou seja, não tem um discurso que lhe seja próprio, garantindo-lhe a legitimidade, como acontece com outros campos sociais como política, educação, economia etc. Na área da comunicação, esses discursos são transferidos para que se cumpra sua função de comunicação social, que é compartilhar o interesse público pela informação e a atuação dos diversos campos sociais.

Entendemos por campo dos media o campo cuja legitimidade expressiva e pragmática é por natureza uma legitimidade delegada dos restantes campos sociais e que, por conseguinte, está estruturado e funciona segundo os princípios da estratégia de composição dos objectivos e dos interesses dos diferentes campos, quer essa composição prossiga modalidades de cooperação, visando, nomeadamente, o reforço da força da sua legitimidade, quer prossiga modalidades conflituais, de exacerbação das divergências e dos antagonismos (Rodrigues, 2001, p. 152).

Isso coloca a comunicação como a própria encruzilhada, ponto de interseção dos diversos campos. “A encruzilhada é o lugar da Forma Cultural de Matriz Africana. Ora, a fronteira denota o limite de um território e outro; a encruzilhada é o lugar mesmo em que se cruzam as fronteiras” (Oliveira, 2021c). É a partir da encruzilhada que se tem uma visão dos caminhos (ou campos) que por ela passam, de onde vem e para onde se pode ir a partir dali. Por meio dos significantes que coleta a partir de um ponto de vista único, dá significado a esses caminhos, que se encontram na encruzilhada, se comunicam com o passado e tem a chance de apontar o futuro e, mais que isso, a encruzilhada também é o espaço que comunica o terreno ao divino e, para isso, conta com Exu, que habita todas as encruzilhadas e é nossa segunda figura conceitual a ser substituída. Encruzilhada da materialidade à transcendência e à imanência, tanto os discursos que estruturam nossa posição no mundo, de forma temporal (como

chegamos aqui e para onde vamos), bem como a identidade, nossa autopoiese (como constituímos nossa autoidentificação e o que projetamos no mundo).

O movimento da filosofia da ancestralidade prima pela criação de mundos, de sonhos, ou seja, pela produção de sentidos desde seu pertencimento, portanto, este processo tem desdobramento imediato na conquista de liberdade dos indivíduos envolvidos. É uma criação desde seu pertencimento, mas sem delimitar fronteiras porque parte desde a encruzilhada. Na origem de qualquer criação é determinado já pela escolha. A encruzilhada impõe esse imperativo categórico da escolha. Se existe alguma arbitrariedade é esta, a escolha, a garantia de liberdade (Santos, 2012, p. 59).

Exu, a partir de sua posição privilegiada, tem trânsito em todos os planos e, por essa razão, incorpora a própria comunicação. Bastide (1961) diz que Exu é quem abre as portas e traça os caminhos, é ele quem “vai praticar aberturas entre os quatro reinos, furar as paredes estanques que os separam uns dos outros, fazendo-os, por seu intermédio, entrarem em comunicação e assegurando assim a união cósmica” (Bastide, 1961, p. 224). Esse orixá se apresenta como o elemento dialético do cosmos. Na mitologia africana, vemos os diversos orixás em situações que participam em conjunto em casos específicos, contudo, são vínculos entre certos pares. Exu, contudo, está relacionado a todos, e a todos faz comunicar nas quatro grandes categorias dessa cosmologia, porque “é ele e somente ele que representa o princípio da dialética e da intercomunicação. Respeitando a diversidade ou multiplicidade do real, é ele quem oferece a base da unidade do mesmo real” (Bastide, 1961, p. 243). Se a encruzilhada é um modelo para lermos por outra perspectiva o campo (ou lugar) da comunicação, Exu é sua própria corporificação. Ele é o princípio ativo da dialética que faz transitar a informação entre e para os campos, energia universal que transforma o conceito em ação. Por isso, é o primeiro orixá a ser homenageado no início dos trabalhos em qualquer celebração do candomblé: o *padê* de Exu. Tal homenagem parte da ideia de que, se não for realizada, a cerimônia ficaria desorganizada, uma vez que a comunicação com os demais orixás não seria favorável.

Não só comunicação, mas, também, a ética, pesam sobre os ombros agitados de Exu. Oliveira (2021c) o elege como o personagem que personifica a ética africana, tanto quanto Oxalá representa a moral. Ambos são mitos civilizatórios, que dão estrutura às comunidades em suas formas culturais de forças não antagônicas, mas dialéticas de tradição e criação ou, ainda, territorialização e desterritorialização. “Oxalá cria a existência. Exú a dinamiza. Oxalá constrói, Exú interliga. Oxalá é a

pragmática. Exú a sintaxe e a semântica. Na gramática da forma cultural africana, ética e moralidade formam um conjunto inseparável” (Oliveira, 2021c). Na ética, apresenta uma forma de vida ressemantizada pela tradição, mas não uma tradição que impõe a continuidade dos valores dos antepassados, mas “valoriza a forma ancestral do repasse da tradição”. Ainda conclui Oliveira (2021c): “Derivada da ética, a moral normatiza a vida, isto é, cria a possibilidade do bem viver. Por isso, o código moral africano é implacável com aqueles que não obedecem a forma ancestral de repasse do conhecimento e da vida comunitária”.

Falamos anteriormente de autopoiese, o que levanta a questão da identidade e da cultura pensadas na contemporaneidade e aponta o contexto dialético que engendra os discursos de nós mesmos nesse momento conturbado, em que os pensadores mais agudos do tema (pela dificuldade que imersão produz), são incapazes de gerar um consenso. Pós-modernidade, modernidade tardia, avançada ou líquida, os nomes são diversos para tentar expressar um conceito abstrato do eterno presente contínuo, cujo evento pretérito, referente à modernidade, é tão próximo que não conseguimos nos desvencilhar por completo dele. Não vamos nos debruçar sobre um cabedal teórico dessa enormidade, pois este não é o cerne do nosso interesse. Traremos, sim, por vezes, conceitos que sirvam de base para os argumentos que optamos por chamar de contemporaneidade.

Nesse momento, dois pensadores nos são muito caros: Stuart Hall e Anthony Giddens. Cada contribuição busca entender a identidade ou identidades. O eixo do qual partem é que a globalização provocou um declínio nas identidades tradicionais e locais, que tinham base na história, nos grupamentos familiares e étnicos etc. O intercâmbio cultural exponenciado por viagens, comércio de bens e serviços, e principalmente pelos meios de comunicação, levou novas representações de ser e estar. Um ethos exógeno, entendido como o conjunto de hábitos ou crenças que definem uma comunidade ou nação, em juntamente conjunto com os costumes e traços comportamentais distintivos de um povo, tornou-se tão próximo quanto vizinhos de muro. Isso tem resultado na introdução de novas formas de conformidade aos papéis sociais tradicionais, “fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto com sujeito unificado” (Hall, 2003a, p. 7). O autor argumenta que:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (Hall, 2003a, p. 12).

A esse processo, Hall (2003a) chama de descentramento do sujeito. As maiores conexão e interdependência do local e global trazidas pelo avanço das tecnologias do transporte e da comunicação, se, por um lado, hibridizam formas simbólicas, por outro, homogeneízam-na, construindo, assim, o pensamento de pertencente a uma comunidade global cosmopolita e urbana, por mais que uma representação local imprima uma dura realidade de subdesenvolvimento. Marcas globais de empresas multinacionais são consumidas em todo o globo, independentemente de contextos ideológicos, políticos e religiosos. Nessa via de mão dupla, os locais se misturam com as identidades, que antes eram locais e podem, agora, ser encontradas em qualquer outro ponto. Pensando nas formas simbólicas estruturadas que compõem a cultura, temos a imanência da força desigual do mercado, impondo certos padrões que se encontram em todos os lugares, estes relacionados ao consumo: os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo (Hall, 2003a, p. 74). E, ainda:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente” (Hall, 2003a, p. 75).

Assim, a globalização engloba processos que hibridizam, colocando culturas e identidades em um confronto constante. Observamos não apenas a falência, mas a fragilidade dos estados-nação diante das corporações comerciais e das tecnologias da informação, que chegam até a ameaçar a quase completa destruição do que tradicionalmente se entende por cultura nacional. Enfraquecido, o apego ao espaço tradicional de representação do eu, enquanto indivíduo pertencente a uma história e

herdeiro de uma tradição, perde o eixo ao redor de onde gravitava um número limitado de possibilidades representativas para um sem número de outras possíveis. Se o “eu” passa a ser fluído, levando a um inegável processo de individualização, em que cada pequena parcela de discurso que o forma é coletada de maneira a fazê-lo único, também se impõe a necessidade de que o “outro” ganhe contornos mais específicos, capazes de garantir os limites necessários de não pertencimento e afastamento. Esses contornos, via de regra, são de detração e abjeção.

Giddens (2002) parte do mesmo princípio, seguindo por outros caminhos. Ele lança mão de dois conceitos básicos calcados em ensaios anteriores: o de desencaixe/reencaixe e o de reflexividade das práticas sociais. Desencaixe/reencaixe, para ele, trata-se da desconexão presente nas sociedades tradicionais de tempo e espaço. Mais uma vez, a tecnologia a serviço de uma integração global expande o tempo e comprime o espaço. Se esses dois conceitos eram ligados ao decorrer dos fatos no dia, na vida, e assim por diante, eles agora foram profundamente transformados pelos meios. Distâncias antes inimagináveis agora são transpostas por aviões, colocando presencialmente “lá” ou trazendo o “lá” no campo da virtualidade. “[...] processo de deslocamento das relações sociais de contextos locais para um contexto que articula distâncias indefinidas de tempo-espaço” (Giddens, 1991, p. 29). Se ocorre um desencaixe na dimensão local, o processo de reencaixe se manifesta na interação entre as dimensões local e global, isto é, na reconfiguração do local por meio das relações sociais originadas desses contextos mais amplos. Por outro lado, a reflexividade emerge como outra característica marcante da vida social moderna, conforme destacado por Giddens (2002), e se tornou ainda mais proeminente na cultura contemporânea. Segundo ele, as práticas sociais são “constantemente examinadas e reformuladas à luz de informações renovadas sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter” (Giddens, 2002, p. 45). A reflexividade sempre existiu, e o que a fez ganhar contornos mais vultosos foi a possibilidade de acesso à informação. Quanto maior a quantidade de informação, maior também a possibilidade de inferência sobre as práticas sociais e suas consequentes transformações, levando a uma radicalização da reflexividade.

A construção de uma identidade coerente está intrinsecamente ligada a uma autobiografia coerente e primordial, que constitui, portanto, um discurso sobre si mesmo. No enfoque contemporâneo sobre a identidade ligada à questão da

reflexividade, Giddens (2002, p. 74) destaca: “O eu é considerado um projeto reflexivo, pelo qual o indivíduo é responsável”. O desenvolvimento de uma pessoa é moldado pelas ações em que se envolve e pelas escolhas que faz em relação ao que deve ou não fazer. A reflexividade da autoidentidade é incessante. Regularmente nos questionamos sobre nossas ações e, com base nas respostas obtidas, ajustamos nosso comportamento. A reflexividade também impacta o corpo, que é percebido como uma ferramenta na formação de uma identidade distinta. “Experimentar o corpo é uma maneira de tornar coerente o eu como um todo integrado, uma maneira do indivíduo dizer ‘é aqui que vivo’” (Giddens, 2002, p. 76).

Cada vez mais rápido, tais práticas sociais são reconfiguradas à luz de novas informações, por vezes, antes mesmo de uma devida sedimentação na sociedade, e tais condições da contemporaneidade fazem que o indivíduo se depare com um grande número de variedade de escolhas, que se configuram como estilos de vida:

[...] nas condições da alta modernidade, não só seguimos estilos de vida, mas num importante sentido somos obrigados a fazê-lo – não temos escolha senão escolher. Um estilo de vida pode ser definido como um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque da forma material a uma narrativa particular da autoidentidade (Giddens, 2002, p. 79).

A pluralidade de estilos de vida se fundamenta em algumas características específicas: escolhas plurais – a capacidade de escolher entre diversas alternativas possíveis, permitindo que o indivíduo opte por estilos de vida bastante diferenciados conforme limites estabelecidos. A vida moderna implica interação social em ambientes diversos. Certos estilos de vida estão intimamente ligados a ambientes específicos, e a diversidade desses ambientes contribui para a fragmentação das escolhas individuais. Modos de comportamento necessários em determinados ambientes podem ser dispensáveis em outros. A reflexividade nos coloca em uma situação de dúvida constante. Com o conhecimento em constante evolução, torna-se desafiador decidir como agir, pois os mesmos problemas podem ter diversas formas de resolução. As experiências transmitidas pela mídia exercem influência significativa nas escolhas individuais. A mídia proporciona acesso a possibilidades, ambientes e estilos de vida anteriormente desconhecidos, ao mesmo tempo que contribui para a redução das diferenças entre ambientes antes distantes e modos de vida bastante diversos.

Essa reflexão leva ao que já apresentamos como princípio do corte: se para o afrodescendente era uma questão de sobrevivência essa capacidade de habitar diferentes zonas identitárias, performar em diversas áreas e, ainda, manter uma coerência, ou como Giddens (2002) expressa, uma narrativa particular de identidade, não é menos arriscado para a pessoa da alta modernidade essa exigência de se ressignificar de maneira constante, sem que lhe falte uma narrativa, ainda que pura construção, que permita a ela dizer “eu sou...”. Autopoiese é uma exigência da contemporaneidade imposta a todos, mas que as pessoas pretas trazem em sua memória coletiva desde o período que Hall (2003a) apresenta como anterior às cinco revoluções que abalaram a ideia de uma identidade única e coesa: o marxismo, a psicanálise (Freud e o inconsciente), a linguística estrutural (Saussure), a transformação da filosofia e história com Foucault e, por fim, o feminismo. Se você é um escravo ou ocupa o mais baixo espaço na pirâmide social, nos terreiros você também é rei e rainha, por sua linhagem ancestral reconstrói uma família espiritual com pai, mãe, irmãos, etc. Contudo, o princípio do corte faz dobrar sobre si mesmo, por meio da ancestralidade, um retorno à tradição aos moldes apresentados por Hall (2001a) de nação como uma comunidade imaginária com ênfase nas origens, invenção ou recriação da tradição, o retorno ao mito fundador e povo original ou puro. Oxalá (moral) não submete o povo à tradição por força da norma, mas da associação afetiva, e Exu (ética) realiza uma atualização da forma cultural a partir de uma filosofia que preza pelo acontecimento e a escolha.

Mas em que ponto a ancestralidade pode contribuir para o cenário epistêmico, seja da filosofia, da história ou, do que nos interessa no momento, da comunicação? Ela pode apresentar uma leitura desautomatizada do mundo por meio de novos modelos de afeto, trazendo por base uma “filosofia do nós” integradora, em oposição ao identitarismo individualista, e abre-se para um porvir habitado de potência. Por fim, suplanta a forma solapante da lógica da alta modernidade, em que a ciência se torna subserviente do capital, uma vez que se afasta do elemento mais humano do pensamento criativo: o encantamento. A ancestralidade não se propõe, ela é, por si só, o reencantamento do mundo.

Afora todo o proselitismo, o que é encantamento senão a transformação do universo pela linguagem? Embora a tradição do vocábulo esteja ligada à tradição mágica e mítica religiosa, ele atravessa o tempo para moldar-se como princípio organizador da realidade. Pensando construção do universo pela mitologia judaico-

cristã, o mundo é um gesto puro de linguagem: “Era a terra sem forma e vazia; trevas co-briam a face do abismo, e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. Disse Deus: ‘Haja luz’, e houve luz” (Bíblia, Livro do Gênesis, capítulo I, versículos 2 e 3). O primeiro ato codificador é um comando, uma “palavra de ordem”, e o que é a “luz” senão o que dá sentido ao caos, o que faz distinguível o que antes estava amorfizado? Já no início do livro de João no novo testamento: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por intermédio dele, e, sem ele, nada do que foi feito se fez”. Verbo é ação e energia que coloca toda a gramática em movimento, é o que dá sentido e direção às demais classes gramaticais. Hoje, decodificamos o universo em seu nível quântico e o descrevemos na mais sofisticada matemática e, de alguma forma, cremos que estamos muito longe dos nossos primeiros ancestrais, tremendo no fundo de uma caverna e buscando um significado pelos sons que vinham do céu que adia em relâmpagos. A linguagem poética é anterior à científica, o que não quer dizer inferior. Não proponho, de forma alguma, um retorno a qualquer forma de animismo desinformado, mas, sim, a equivalência dos conceitos de encantamento e linguagem.

Já vimos em Lévi Strauss (2008) três níveis do encantamento do tipo mágico: o primeiro no nível pessoal, a medida que eu preciso crer na possibilidade de transformação; o segundo de nível performático e comunicativo, que é da parte de quem domina o conhecimento da linguagem e seus códigos e o transmitem de forma ritualística de maneira a colocar todos os envolvidos em processo de comunhão de propósito; e em terceiro, seu caráter sociocultural, na medida em que toda a comunidade instruída na cosmologia que habita crê na eficiência da transformação efetuada, o que não está distante da performance da psicanálise e da psicologia ou de efeitos placebo já bem verificados em estudos médicos. Vimos também em Ford (2000), e antes em Campbell (1990), que as muitas narrativas que nos constituem enquanto humanos, apesar de diversas em suas formas culturais, são limitadas em sua tipologia, e esse limite é dado por nossa condição humana que compartilha uma mesma herança e um mesmo destino sobre a terra. Apesar dos esforços da cientificidade de nos automatizar e atomizar enquanto partículas individuais nesse universo, mais e mais estamos nos vendo nesse “entrelaçamento quântico” que se chama humanidade, cuja contradição nos impele às estrelas sem resolver a fome ou vislumbrar mistérios insondáveis da matéria escura e buscar resposta no horóscopo.

Isso porque ciência e pseudociência, verdade, lógica e crenças que grudam em nós por pura “tenacidade” nos constituem. Toda explicação do homem ou para o homem tem de levar em consideração que linguagem é um processo histórico, social e cultural, e ter lógica é apenas um de seus elementos.

Do ponto de vista da cosmovisão africana a filosofia produz encantamento. Ela é um encanto. Sendo da ordem do acontecimento, a filosofia não pode reduzir o viver a um discurso. Antes, ela é um discurso sobre o viver. Mas o discurso é só mais um acontecimento. Não o único. O acontecimento é tal que suas possibilidades são infinitas e suas realizações imprevisíveis. O acaso é a regra, porque toda regra que queira reduzir o acontecimento é já uma totalidade fechada. O acontecimento é uma totalidade aberta ao mesmo tempo singular e plural, universal e territorializado. O acontecimento é já alguma coisa e também a possibilidade de algo acontecer. É da ordem do é já, ainda não. O acontecimento é escatológico por excelência, ou seja, ele é da ordem do tempo futuro (possibilidade), presente (singularidade) e passado (ancestralidade). Em qualquer dos tempos do acontecimento ele é infinito, porém limitado. Infinito em possibilidades e diversidade. Limitado em realização (Oliveira, 2021c).

Oliveira (2021c) fala que encantamento, acima de tudo, existe fora do tempo desbotado do desencanto da modernidade e o “olhar encantado não cria o mundo das coisas. O mundo das coisas é o já-dado. O olhar encantado recria o mundo, porque vê o mundo com olhos de encanto. É uma matiz de diversidade dos mundos”. É estado emocional e artístico, não de ordem sublime (aludindo à tese kantiana da estética como sensação do sublime, à qual se pode resistir), mas que mobiliza para a conquista, assim como ampliação e manutenção da liberdade para cada um e todos ao mesmo tempo, embora se funde nos mitos como forma de estrutura que aponta outra forma de vida e um novo regime semiótico baseado mais na magia do que na explicação. A comunicação, por meio da linguagem, é o canal produtor de encantamento. Contudo, esse encantamento é potência e asséptico em si. Não carrega juízo de valor. Todo juízo é dado pela apropriação ideológica da ferramenta. Podemos dar por oferenda algo muito melhor que sacrifício de animais, nosso tempo e atenção dedicados às múltiplas telas que nos cercam e podem, por meio das crenças que engendram, nos conduzir de forma bovina ao abatedouro dos nossos próprios interesses. A ancestralidade, por outro lado, traz para o jogo a lógica da participação coletiva, uma tradição afetiva não impositiva e uma ética da escolha. Ancestralidade é a inflexão do eixo da transcendência sobre a imanência, colocando-os numa dialética criadora de uma nova forma de vida, na qual a relação com o mundo

e os outros seja mediada por relações de generosidade e empatia, num regime de humanidade que não fomos ainda capazes de acessar.

Capítulo 2

Histórias em quadrinhos em preto, branco e alguns tons de cinza



Neste capítulo, faremos uma inflexão para apresentar uma visão sobre histórias em quadrinhos por uma perspectiva da genealogia das mídias. Deixaremos, por ora, a questão da ancestralidade para dar vulto às questões de linguagem e historiográficas. O século XIX viu florescer uma grande variedade de linguagens artísticas e manifestações. A arte burguesa parecia se libertar dos paradigmas clássicos de sua forma, que antes o fizera no conteúdo. A expansão das cidades era impulsionada por uma industrialização que se consolidava aos moldes da segunda fase do capitalismo, e prensas rotativas enormes produziam jornais em larga escala para mediar esse “novo” tipo urbano e, ao mesmo tempo, servir-lhe de espelho. Uma

apresentou pela primeira vez o personagem The Yellow Kid: um garoto de olhos pequenos e grandes orelhas, vestindo um camisolão, cuja primeira aparição em questão, em que sequer sua roupa tinha a cor amarela característica, passaria despercebida, não fosse sua presença constante nas posteriores edições dominicais. Embora não num primeiro momento, fez-se evidente uma inovação por ter reunido pela primeira vez os códigos que o definiram como tal, elementos estes que já haviam surgido em outros momentos como imagens sequenciais, balões de fala, linhas de movimento etc. Não é possível desconsiderar que, anteriormente, essas “protoHQs” não tenham mostrado grande valor expressivo e artístico, bem como explorado de maneira contundente o potencial da linguagem. Tanto o fizeram que levaram as novas pesquisas na direção de buscar muito mais distante essa origem. No Brasil, essa concepção de uma “inauguração da linguagem” foi validada por Álvaro de Moya (1993) em seu livro *História das histórias em quadrinhos*, no qual, embora reconheça a contribuição de artistas anteriores, os coloca em segundo plano. Em larga medida, isso foi responsável por limitar a busca de outros pontos de apreciação. O livro, de caráter memorialístico, foi e ainda é uma grande referência para pesquisa, em especial em um momento em que se dispunha de pouco material em português.

Hoje, muitos poucos tomam 1895 como ano de nascimento das HQs, mas não se pode negar que a partir desse ponto sua força e sua presença nos veículos de comunicação cresceram exponencialmente, em parte, graças à competição entre dois grupos jornalísticos. De um lado, o *New York Journal*, de William Randolph Hearst, e de outro, o *New York World*, de Joseph Pulitzer – o padroeiro do prêmio jornalístico de maior destaque dos Estados Unidos. A partir deste ponto, os quadrinhos tornaram-se um atrativo nos jornais, e seu valor comercial foi logo reconhecido e explorado pela imprensa do mundo todo. Para regulamentar a questão de direitos autorais e a distribuição dos *comics*, foram criados os *Syndicates*. O primeiro deles pelo próprio William Randolph Hearst, magnata da comunicação, retratado por Orson Welles no filme *Cidadão Kane* (Moya, 1993), fato corroborado por Moacyr Cirne (1970, p. 10):

De fato, os quadrinhos surgiram como uma consequência das relações tecnológicas e sociais que alimentavam o complexo editorial capitalista, amparados numa rivalidade entre grupos jornalísticos (Hearst vs. Pulitzer), dentro de um esquema preestabelecido para aumentar a vendagem de jornais, aproveitando os novos meios de reprodução e criando uma lógica própria de consumo.

Buscarei abordar de forma não síncrona essas insurgências dos quadrinhos anteriores ao Menino Amarelo, de maneira a apontar relações entre a linguagem, seu usuário e o contexto em que se inserem. Não há, aqui, uma tentativa de impor uma nova historiografia ou mesmo buscar uma origem, pois tais tarefas já foram encampadas por outros que montaram suas fortalezas teóricas sobre terreno arenoso e que, muitas vezes, não se sustentam sob a égide de um olhar mais minucioso ou, ainda, a aventura de uma nova proposição teórica que busca sempre alargar o conceito do que são histórias em quadrinhos. Analisemos o que se entende por quadrinhos e, em seguida, lançarei as bases que nos serão de mister para a aproximação do objeto.

2.1 Sobre o que estamos falando

Busquemos na linguagem dos quadrinhos, ou seja, a forma de representação, os pontos de contato com outros meios de expressão que possam ser limítrofes. Nesse processo, alguns conceitos legados por Michel Foucault serão importantes para gerir essas aproximações. São eles: arquivo e descontinuidade. “Chamarei de arquivo [...] o jogo das regras que, em uma cultura, determinam o aparecimento e o desaparecimento de enunciados, sua permanência e seu apagamento, sua existência paradoxal de acontecimentos e de coisas” (Foucault, 2005, p. 95). Por “arquivo”, podemos entender a dinâmica social, cultural e econômica que assegura a manutenção de determinada forma de mediação, assim como determina seu desaparecimento. Dessa forma, uma abordagem histórica do passado de determinada mídia implica buscar as condições que a levaram a emergir (ou não) naquele momento de ocorrência como algo diferenciado e sua relação com todo um sistema de signos que lhe são periféricos, garantindo sua condição de “ser”. Já sobre “descontinuidade”, Foucault (2005) coloca que ela se tornou um dos elementos fundamentais da análise histórica, cumprindo uma tripla função: primeiro, constitui uma operação deliberada do historiador, envolvendo a diferenciação sistemática de possíveis níveis de análise e o estabelecimento de periodizações adequadas. Além disso, surge como resultado do esforço descritivo do historiador, buscando desvendar os limites dos processos, os pontos de inflexão das curvas, a inversão dos movimentos reguladores, os limiares de funcionamento, a emergência dos mecanismos e os momentos de desregulação em movimentos circulares.

Ela é, enfim, um conceito que o trabalho não cessa de especificar: ela não é mais esse vazio puro e uniforme que separa por uma só e mesma lacuna duas figuras positivas; ela assume uma forma e uma função diferentes conforme o domínio e o nível nos quais é assinalada. Noção que não deixa de ser bastante paradoxal: já que ela é, ao mesmo tempo, instrumento e objeto de pesquisa, já que delimita o campo de uma análise da qual ela é o efeito; já que permite individualizar os domínios, mas que só podem ser estabelecidos em comparação com ela; já que ela rompe unidades, apenas para estabelecer novas; já que ela esconde as séries e multiplica os níveis (Foucault, 2005, p. 84).

A descontinuidade vem para romper com a noção de uma história contínua, evolutiva e positivista de causalidade. Enquanto acontecimento discursivo, a história é um campo de disputa de poder assimétrica entre os que o exercem de forma constante e sistêmica, de forma a impor a versão que garanta manutenção do *status quo*. Nessa trajetória, diversas linhas surgem e são obliteradas, apagadas ou se perdem por puro infortúnio. Há, também, as vozes que são silenciadas, criando esses pontos de singularidade deveras incômodos à abordagem tradicional da história. Tais questões nos falam, portanto, da impossibilidade de reconstituir os fatos exatamente como eram, cabendo àquele que assume o desafio fazê-lo a partir de uma abordagem distinta, que não compreenda os eventos como encadeados de maneira sistemática e organizada, como nos é apresentado.

A vantagem de tal descrição dos fatos de discurso é que, libertando-os de todos os agrupamentos que se oferecem como unidades naturais, imediatas e universais, surge a possibilidade de descrever, mas dessa vez por um conjunto de decisões controladas, outras unidades (Foucault, 2005, p. 94).

Nossa busca é, portanto, não necessariamente por um novo conjunto discursivo, mas um que tenha permanecido invisibilizado, desde que possamos estabelecer corretamente essas relações.

Fica o desafio de como conceber a aproximação do nosso objeto. Foucault (2005, p. 95-96) elabora que, por serem tão lacunares e parciais, é necessário justificar nossas escolhas, “pois o campo geral dos acontecimentos discursivos não permite nenhum recorte *a priori*”. Faz-se necessário: (1) fazer um recorte provisório ao localizar uma região onde as relações que se buscam tendem a ser numerosas, densas e fáceis de descrever; (2) recuperar em um enunciado a sua existência e as regras de seu surgimento, daí seguindo a grupos de discursos menos formalizados; (3) e considerar o conjunto dos enunciados em que essas categorias são constituídas e que escolheram como “objeto” o próprio tema dos discursos. A partir deste ponto,

podemos expandir nossa busca tanto quanto for possível ou realizável conforme critérios que não respondem simplesmente como cabides cognitivos. Por meio de conceitos-chave, eles conduzem a outros, mas não necessariamente significantes ao tema.

Voltando aos quadrinhos, traçaremos algumas definições que nos guiarão. Para Marco Aurélio Lucchetti e Rubens Francisco Lucchetti (1993), o termo “história em quadrinhos”, entre alguns outros de língua “ocidental”, para designar o meio, é o mais preciso. Por exemplo: nos Estados Unidos, as tiras cômicas em jornais são os primeiros exemplos de HQs e, por essa razão, foram batizadas por *comics*, e álbuns mais elaborados, com histórias completas, foram chamados de *graphic novels* (romances gráficos). Na Inglaterra, são denominados *funnies*, e nos Países Baixos, *Komix*, ambos também referentes às primeiras tiras com temáticas mais cômicas. Na Itália, usa-se *fumettis*, aludindo aos balões de fala e pensamento, por vê-las muito similares à fumaça de cigarro: “temos uma sinédoque, em que se toma a parte pelo todo” (Lucchetti; Lucchetti, 1993, p. 25). Na Espanha, o nome utilizado é *tebeo*, por causa da primeira revista de quadrinhos a surgir no país, a *TBO*. Caso similar ao Brasil, com a revista *Gibi*, de 1939, dirigida ao público infanto-juvenil, que trazia não apenas histórias em quadrinhos, mas também matérias, contos e palavras cruzadas, entre outros entretenimentos. Ainda hoje a palavra “gibi” é utilizada para se referir às HQs, contudo, “gibi” significa, na verdade, “garoto”. Nos países de língua hispânica, chama-se *historieta* (historinhas), já na França é *bande dessinée* (banda desenhada), citando as tiras diárias ou mesmo páginas dominicais dos jornais. O termo mais próximo ao nosso era aquele usado em Portugal até a década de 1960, “história aos quadrinhos”, depois substituída pela tradução do termo francês, “banda desenhada”.

Essas definições são derivadas da história do meio ou de fatos peculiares que o marcaram em determinado momento, guardando uma significação muito vaga. Assim, “história em quadrinhos”, também por ser uma locução, carrega um sentido próprio, com mais possibilidade de inferências sobre o mecanismo de significação, um tanto mais específico. Contudo, para não deixar o termo simplesmente ao sabor da geração de ideias por sua sintaxe, é preciso avançar e apresentar algumas definições. Toma-se: “Os quadrinhos, como o próprio nome indica, são uma sequência. O que faz do bloco de imagens uma série é o fato de que cada quadro ganha sentido depois de visto o anterior, a ação contínua estabelece a ligação entre

diferentes figuras” (Klawns; Cohen, 1977, p. 110). Já para Eisner (1995, p. 38), “[...] um veículo de expressão criativa, uma disciplina, uma forma artística e literária que lida com disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia [...] arte sequencial”.

McCloud (1995) parte do termo cunhado por Eisner, “arte sequencial”, e busca uma definição própria. Temendo que o uso da palavra “arte” pudesse imbuir um critério de valor à linguagem, bem como supor que arte sequencial poderia abarcar outras formas que não quadrinhos, como animação ou o próprio cinema, que também são artes sequenciais. Assim, ele define histórias em quadrinhos como “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta do espectador” (McCloud, 1995, p. 9). É uma forma de definir pela operação da linguagem: imagens pictóricas – os desenhos representativos que buscam uma mimese ou paródia da realidade; outras imagens – textos, metáforas visuais como linhas de movimento; justapostas – a leitura das HQs se dá quadro a quadro, mas sua diferença em relação a outras formas de arte sequencial é o fato de se encontrarem justapostas, e não sobrepostas; destinadas a transmitir informação – nota-se que ele aponta uma forma que engloba qualquer maneira de transmissão de mensagem, seja narrativa, descritiva ou até abstrata; e/ou produzir uma resposta do espectador – essa resposta não precisa ser inteligível, mas sensível, e já coloca o salto para o potencial participativo do média. McCloud apresenta-nos uma das definições mais refinadas para os quadrinhos. Um problema que, a mim, causa certo desconforto é a extrapolação que se faz a partir dessa definição e passa a buscar na história as reminiscências do fato e incorporar pinturas rupestres, narrativas esculpidas em pedras, e assim por diante, como manifestações da linguagem. Ora, muitas dessas manifestações tinham funções diferentes e definições conceituais e sociais próprias em sua época. Para evitar tais armadilhas, buscarei apoiar-me em pensar quais categorias são válidas no momento histórico em que determinado discurso emerge (Foucault, 2005, p. 88).

Quando se trata de uma mídia participativa, no caso das histórias em quadrinhos, refere-se ao “convite” feito ao leitor para ser ele o próprio coautor. Note-se que a história é contada em quadros, e cada quadro é um recorte de tempo – um instante ou um espaço de tempo condensado imageticamente –, após observar um quadro, passa-se ao seguinte. O espaço entre ambos é chamado de “sarjeta”, que representa o hiato de tempo entre esses dois momentos. Para que a informação faça

sentido, é necessário que o leitor preencha a lacuna com os eventos intermediários. Quanto maior for o salto de tempo/espço representado, ou mais subjetiva for a representação, mais se exigirá da audiência a capacidade de supor o ínterim da ação. Outro ponto é que as colocações anteriores levam a uma questão: como, em alguns casos, imagens únicas são percebidas como HQ? A resposta reside em elementos formais históricos, como técnicas ligadas às tecnologias de reprodução, estilos de autores e momentos marcantes ou elementos de uso contínuo, como onomatopeias e linhas de movimento, agregados pela linguagem dos quadrinhos, passando a ser um índice dela. Isso cria uma linha muito tênue, por exemplo, nas obras de Roy Liechtenstein e seus quadros, versões retiradas de histórias em quadrinhos que são verdadeiros expoentes da *pop art*.

Pode haver uma razão para permitir a possibilidade de quadrinhos não múltiplos. A natureza não múltipla das monotipias pode apontar nessa direção, pois aponta para a possibilidade dos quadrinhos monotipados. Aqui está a razão mais básica: toda forma de arte permite uma vanguarda. Uma estratégia padrão de vanguarda envolve a tentativa de mostrar que alguma condição essencial proposta dessa forma de arte não é, de fato, essencial. Tais tentativas geralmente são bem-sucedidas: elas são especialmente prováveis de serem bem-sucedidas quando a base primária para a condição essencial proposta é a indução em casos passados. A apreciação adequada de tais obras normalmente requer que as reconheçamos como exemplos atípicos de suas categorias, em vez de exemplos meramente típicos de alguma nova categoria (Meskin, 2012, tradução livre).

Outro ponto levantado por Meskin (2007) é o fato de as definições existentes de quadrinhos serem falhas, principalmente porque, seguindo uma visão “arqueológica”, negligenciam o contexto histórico específico desse meio. Embora abordagens históricas ou processuais possam tratar dessa questão, a busca por uma definição estrita pode ser equivocada. Não há necessidade urgente de formular uma definição precisa, uma vez que a “arte dos quadrinhos” evoluiu organicamente, originando-se das revistas de caricatura e humor dos séculos XVIII e XIX. Os quadrinhos merecem reconhecimento como uma forma de arte baseada nas próprias realizações e no desenvolvimento histórico; em vez de tentar encaixar os quadrinhos em categorias artísticas preexistentes, devemos abraçar seu valor artístico e nos envolver em uma análise cuidadosa deles. O foco deve mudar para a compreensão dos quadrinhos nos próprios termos, em vez de tentar restringi-los a definições rígidas.

John Holbo (2012), amparado por Meskin, examina criticamente a definição de quadrinhos de McCloud e, embora reconhecendo sua intenção de abranger várias

formas, o autor aponta que permite que obras como a *Tapeçaria de Bayeux* e o *Codex Nuttall* sejam consideradas histórias em quadrinhos, mas exclui tiras de um painel, como *The Family Circus*. A questão que se coloca é se uma abordagem formalista (definindo os quadrinhos a partir de elementos formais específicos) ou historicista (entendendo os quadrinhos em seu contexto histórico) é mais adequada. O autor destaca a perspectiva historicista de Aaron Meskin, que sugere entender os quadrinhos no próprio desenvolvimento histórico e cultural, semelhante ao termo “mangá”, denotando uma tradição específica. No entanto, a praticidade de definir “quadrinhos” em si é questionada. Enquanto McCloud argumenta que uma definição adequada pode desafiar os estereótipos e mostrar o potencial ilimitado dos quadrinhos, Meskin é cético, acreditando que as definições podem não oferecer *insights* reais (Holbo, 2012). O debate gira em torno da eficácia de definir os quadrinhos e os possíveis *insights* que eles podem fornecer. O autor deixa a questão em aberto, ponderando se o formalismo ou o historicismo serviriam melhor, ao mesmo tempo que considera se definir “quadrinhos” é realmente necessário para compreender o mundo diverso e excitante dessa forma de arte.

Esse texto atualiza e se aproxima da noção de quadrinhos que busco trabalhar quando Holbo (2012), discutindo o conceito de “quadrinhos”, sugere uma forma de encontrar um meio-termo entre duas abordagens: uma que vê os “quadrinhos” como um meio geral – seguindo a definição de McCloud –, e outra que os vê como um aspecto histórico específico, seguindo a concepção de Meskin. A primeira abordagem sugere que “quadrinhos” pode ser usado de forma ambígua para se referir tanto ao meio como um todo quanto ao aspecto histórico desse meio. Por exemplo, o termo “quadrinhos” pode ser entendido como abrangendo todo o meio, incluindo várias formas e gêneros de arte em quadrinhos. Ao mesmo tempo, também pode ser usado para se referir ao desenvolvimento histórico e à evolução dos quadrinhos como forma de arte ao longo do tempo. O autor enfatiza a importância da história na compreensão do meio dos quadrinhos. A análise histórica é fundamental para compreender a evolução dos quadrinhos como forma de arte e compreender seus diversos aspectos e influências. Faz-se necessária uma definição que combine elementos da abordagem historicamente revisionista e formalista de McCloud.

A abordagem revisionista de McCloud desafia as noções tradicionais de quadrinhos, ao passo que a abordagem formalista se concentra na estrutura e nos elementos artísticos dos quadrinhos. Integrar esses aspectos permite uma

compreensão mais abrangente do meio e seu contexto histórico. A abertura às definições híbridas ou a não definição nos envia de volta a Lucchetti e Lucchetti (1993) e ao sentido de que a história em quadrinhos já está circunscrita no próprio nome. “História em quadrinhos”, mais que termo, também é conceito, o que nos permite avançar em outros pensamentos sobre a linguagem.

Em “The ontology of comics”, o autor Aaron Meskin (2012) examina o processo de criação das histórias em quadrinhos, apontando os fatores que contribuem para o que constitui uma instância autêntica de uma história em quadrinhos *versus* uma falsificação. Um ponto central da discussão é se a multiplicidade é condição essencial para que algo seja considerado cômico. A exploração vai além da noção imediata de múltiplas cópias físicas, considerando cenários hipotéticos nos quais os quadrinhos podem existir como instâncias singulares ou mesmo como conceitos não instanciados. O autor sugere que o conceito de multiplicidade está intrinsecamente ligado a uma propriedade deposicional – a capacidade de uma história em quadrinhos ter instâncias, para além de meras duplicações. O texto também investiga a intrincada relação entre a existência material de uma história em quadrinhos e seu contexto cultural. Meskin (2012) apresenta exemplos de ilustrações no papel ou chapas de impressão que se desintegram após a produção de uma única cópia, ilustrando que, embora esses cenários não resolvam definitivamente o problema, eles servem para iluminar os conceitos subjacentes. A ideia é que, mesmo que uma instância física tenha vida curta, a propriedade deposicional da multiplicidade ainda pode ser mantida, em função da natureza inerente do cômico e das práticas culturais que o cercam. O autor destaca que a compreensão da ontologia dos quadrinhos parte de um exame abrangente das práticas e propósitos que fundamentam sua criação e sua recepção, enfatizando ainda mais a interação diferenciada entre os princípios ontológicos tradicionais e as práticas contextuais que moldam a identidade dos quadrinhos. Ele ressalta a necessidade de examinar os quadrinhos em uma estrutura filosófica mais ampla, reconhecendo a interação dinâmica entre os princípios ontológicos tradicionais e as características únicas da forma de arte em quadrinhos.

Quadrinhos, explica Meskin (2012), sejam tradicionais ou baseados na web, são caracterizados por sua natureza codificada, em vez de serem baseados em exemplares como romances ou poemas. Instâncias de histórias em quadrinhos tradicionais são produzidas mecanicamente por meio de métodos de impressão, com placas gravadas servindo como codificações, e o processo de criação de impressões,

como decodificação. Da mesma forma, os *webcomics* são codificados e decodificados digitalmente por *software* em computadores. Ao contrário de outras formas de arte, a arte original ou as placas usadas na reprodução de quadrinhos não são consideradas instâncias do próprio quadrinho. Isso separa os quadrinhos de obras como romances. Os elementos originais dos quadrinhos desempenham um papel significativo na determinação de sua identidade, fixando várias características, ao contrário dos manuscritos literários comuns. Em última análise, os quadrinhos são descritos como múltiplos codificados, refletindo sua natureza única como uma forma de arte influenciada pela tradição da gravura satírica.

Resumidamente, Meskin (2012) aborda algumas das instigantes questões ontológicas levantadas pela forma de arte dos quadrinhos. Uma dessas questões é se os quadrinhos devem necessariamente existir como múltiplos. Embora seja verdade que a afirmação geral “quadrinhos são múltiplos” é válida, sustento que isso não precisa ser um requisito absoluto. No processo de criação de quadrinhos, propõe-se que a “arte dos quadrinhos” normalmente envolve uma abordagem de produção de duas etapas, conhecidas como codificação e decodificação. Na maioria dos casos, a instância autêntica de um quadrinho é gerada por meio da etapa de decodificação, que inclui a impressão. No entanto, cabe enfatizar que existem exceções. Em certas situações, nenhuma decodificação é necessária, pois a própria codificação serve como uma instância válida do quadrinho. Além disso, explora situações em que os quadrinhos são criados por meio de um processo de uma única etapa, o que significa que são considerados completos assim que o trabalho do artista é finalizado. Por fim, temos a questão do que constitui uma instância autêntica de um quadrinho. Minha argumentação afirma que os quadrinhos, mesmo aqueles em formato digital, são mais bem compreendidos como autográficos. O termo “autográfico” refere-se a um tipo de obra de arte em que a distinção entre a peça original e uma falsificação (cópia ou réplica) é significativa. Em outras palavras, mesmo que uma duplicata exata da obra de arte seja feita, ela não seria considerada uma representação genuína do original. Por exemplo: a pintura é considerada autográfica porque mesmo a duplicata mais precisa de uma pintura não tem o mesmo valor ou *status* que o original. Por outro lado, a música é descrita como não autográfica ou alográfica, o que implica que a duplicação de uma composição musical pode resultar em reproduções genuínas com o mesmo valor do original. Esse conceito está enraizado na estética e na filosofia da

arte, particularmente na ideia de que certas formas de arte têm uma qualidade única ligada à sua presença física ou original.

Desde que as artes plásticas estabeleceram um limite (moldura) ao espaço gráfico, criou-se a questão do que está em cena e do que está fora dela. O enquadramento é o ponto de vista do criador, ainda que se trate de imagens objetivas, e não se pode separar o olhar de quem faz um recorte no universo e o chama a representar algo. A pintura sempre foi um espaço privilegiado para discutir esse assunto, passando em sua trajetória de situações, como na Renascença, em que a perspectiva central e o encapsulamento temático eram uma tentativa totalizadora da representação, até a busca contrária de se produzir uma obra aberta, que joga a atenção do observador para fora do quadro, a exemplo da *Barca de Dante* (1822), quadro de Delacroix – em sua experiência no Romantismo. A objetividade e a subjetividade passaram a fazer parte da linguagem em cada pequena tomada no que se era mostrado ou ocultado. Sobre isso, escreveu Aumont (2001, p. 153):

A palavra enquadramento e o verbo enquadrar apareceram com o cinema para designar o processo mental e material já em atividade, portanto, na imagem pictórica e fotográfica, pela qual se chega a uma imagem que contém determinado campo visão, sob determinado ângulo e com determinados limites exatos. O enquadramento é posterior a atividade da moldura, sua mobilidade potencial, o deslize interminável da janela que equivale em todos os modos da imagem representativa baseada numa referência, primeira ou última, a um olho genérico, a um olhar, ainda que perfeitamente anônimo e desencarnado, cuja imagem é o traço.

Todas essas imagens tinham, por vezes, uma representação teatral – todos os tipos apresentados são postados de frente para o observador, em sua pose mais representativa. A imagem passa a ser uma colagem de momentos significativos a fim de mostrar uma duração temporal. A esse pseudomomento expresso deu-se o nome de “instante pregnante” (Aumont, 1993). Essa forma pictórica dominou a arte clássico-mimética por quatro séculos, só sendo abalada a partir da invenção da fotografia e, posteriormente, com o cinema, ambos hábeis em flagrar de forma parelha o movimento, retirando-lhe do *continuum* um instante. Esse recorte da realidade não era necessariamente o mais significativo em termos de expressar o tema proposto, mas tão somente uma captura aleatória – no caso do cinema, primeiro o fotograma representava 1/18 de segundos –, e a ele foi dado o nome de “instante qualquer” (Aumont, 1993).

Tanto quanto Meskin aponta o século XIX como crucial ao desenvolvimento de diversas mídias óticas, Crary (2012) tem por objetivo analisar o outro lado dessa relação, o observador. O autor discute o papel central da fotografia na transformação da sociedade e da cultura do século XIX. Ele destaca como a fotografia, distinta das formas visuais anteriores, tornou-se um elemento central em uma nova economia de imagens, influenciando o valor e a troca. A fotografia e o dinheiro são comparados como formas de poder social, ambos atuando como sistemas democratizantes e abstratos. “Por meio das economias do dinheiro e da fotografia – distintas, mas que se interpenetram, um mundo social é representado e constituído exclusivamente como signos” (Crary, 2012, p. 22). O surgimento de diversos outros dispositivos óticos enfatiza sua contribuição para o realismo e sua conexão com mudanças no conhecimento e no poder social. No geral, destaca o profundo impacto da fotografia em vários aspectos da sociedade do século XIX, desde a economia até a percepção da realidade. Introduz o conceito de “efeito fotográfico” no século XIX, enquadrando a fotografia como um componente crucial de uma nova economia cultural visual e centrada no valor e na troca. Crary (2012) ressalta que entender o impacto da fotografia requer reconhecê-la como parte dessa nova economia, e não apenas uma extensão das tradições anteriores de representação visual. Com essas mudanças, o desafio do observador surge no domínio em que a visão histórica se materializa e se torna perceptível.

Essa visão e suas consequências estão intrinsecamente ligadas às capacidades de uma entidade observadora, que é simultaneamente produto da história e “*locus* de processos”, métodos, estabelecimentos e mecanismos específicos de formação do sujeito. Em um contexto mais amplo, observar implica “alinhar suas ações, cumprir”, semelhante a aderir a regras, códigos, regulamentos e costumes. Crary (2012) ainda diz que um observador tem a capacidade de perceber, no entanto, que o ponto crucial reside no fato de que essa percepção ocorre em um conjunto definido de potenciais, enquadrado em uma estrutura de convenções e limitações. Por “convenções”, entende-se mais do que meras práticas de representação. Se for concebível postular a existência de um observador distinto característico do século XIX ou de qualquer outra época, tal figura é apenas uma manifestação de uma rede inerentemente diversa de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais.

As considerações de Crary (2012) sobre a consolidação do campo da história da arte como campo acadêmico no século XIX servem de contexto para pensar as

diversas mídias óticas que se consolidam nesse período, como a imprensa ilustrada e os quadrinhos, estando intimamente ligados a três desenvolvimentos fundamentais daquele século: (1) a emergência de modos de pensar historicistas e evolucionistas, permitindo a organização e categorização de formas “artística” com base na sua progressão temporal; (2) mudanças sociopolíticas que levam à criação de tempo de lazer e à liberação cultural de populações urbanas mais amplas; e (3) o advento de novos métodos de reprodução seriada de imagens, permitindo amplas disseminação e comparação lado a lado de duplicatas altamente precisas.

A modernidade, nesse caso, coincide com o colapso dos modelos clássicos de visão e seu espaço estável de representações. Em vez disso, a observação torna-se, cada vez mais, uma questão de sensações e estímulos equivalentes, desprovidos de referência espacial. O que tem início nas décadas de 1820 e 1830 é um reposicionamento do observador, fora das relações fixas de interior/exterior que eram pressupostas pela câmara escura e que vai em direção a um território não demarcado, no qual a distinção entre sensação interna e sinais externos torna-se definitivamente opaca. Se alguma vez houve uma “liberação” da visão no século XIX, é nesse momento que ela ocorre pela primeira vez. Na ausência do modelo jurídico da câmara escura, há uma emancipação da visão, um desmoronamento das estruturas rígidas que a formaram e constituíram seus objetos (Crary, 2012, p. 32).

Crary (2012) analisa que, simultaneamente à dissolução de uma base transcendente para a visão, surgiram vários métodos para reconfigurar e aprimorar a função do olho, organizando-o, ampliando sua eficiência e evitando seu desvio. Nesse processo, os imperativos da modernização capitalista, ao mesmo tempo que desfazem o arcabouço da visão clássica, deram origem a estratégias que visavam estabelecer um foco visual mais preciso, racionalizar as experiências sensoriais e regular a percepção. Essas estratégias assumem a forma de técnicas disciplinares, a exemplo da Foucault (2014), necessitando de uma conceituação de encontros visuais como utilitários, adaptáveis e abstratos, evitando, assim, que o mundo físico alcance solidez ou presença duradoura. À medida que a visão se situava conforme os limites tangíveis e imediatos do corpo do observador, ela se tornava inerentemente ligada ao tempo, ao fluxo e à mortalidade.

A questão do observador, como expõe Crary (2012), reside no modo como a visão histórica se torna visível, vinculada ao sujeito observador como produto da história e da subjetividade. Observar implica conformar-se com regras e práticas em um sistema de convenções e restrições. O observador é moldado por uma complexa rede de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais, transformando-se

continuamente ao longo do tempo. Não há observador preexistente; cada observador emerge nesse campo em evolução. Ao mesmo tempo que a multiplicidade de estímulos urbanos tende a chocar o “novo observador”, ela é também seu objeto de formação. Tradicionalmente, considera-se letrado não alguém que sabe ler, e não escrever, mas, sim, o sujeito que é capaz de interagir com a escrita. Sob o risco de tal extrapolação, Henry Jenkins (2009, p. 249) fala que “alguém seja letrado para as mídias porque sabe consumir” tanto quanto manipular e se expressar por ela. Outro ponto é que “[...] mesmo a melhor e mais útil tecnologia [médium] do mundo não pode impor-se a um público não preparado, porque pode não haver espaço para ela na nossa psicologia coletiva” (Kerckhove, 1997, p. 31).

2.2 Quadros descontínuos

Toda mídia, em sua nascente, configura-se e apresenta-se copiando a mídia que lhe é anterior ou que lhe garantiu parte do aparato tecnológico e recursos de linguagem que a levaram a ser uma forma autônoma. Nos primeiros anos, a fotografia era feita de instantes pregnantes – cenas posadas e encenadas –, a princípio por questões técnicas do tempo de exposição, mas isso se manteve mesmo após a foto instantânea ser possível, e vemos exemplos até hoje. Assim como o cinema, que, por falta de uma sintaxe que lhe fosse própria, passa a “copiar” o teatro. Como coloca Arlindo Machado (1997), a cena é rodada em uma única tomada e os tipos são postados de frente para a câmera, cada qual ocupando-se simultaneamente de sua ação, sem uma ordenação ou subordinação. Da mesma forma, os quadrinhos, herdeiros de uma tradição pictórica das artes plásticas e gráficas – como a charge e a caricatura –, têm seu momento de encenar de forma a representar uma ação decorrida em um tempo maior em um único instante pregnante. O ponto de vista, bem como outros elementos estéticos, nos quadrinhos, são consequência da mesma necessidade de se contar uma história em imagens. O enquadramento é o recorte feito do elemento de relevância significativo na sequência temporal, gerando o quadro único.

De qualquer forma, o fato de termos no mesmo ano de 1895 a inauguração do cinema e um marco nos quadrinhos, como *The Yellow Kid*, viria a transformar sobremaneira diversos aspectos da vida cultural no século XX e levou diversos pesquisadores a produzir uma leitura em paralelo. O cinema, como é posto, tem sua

apoteótica entrada no dia 28 de dezembro de 1895, quando os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière realizaram a primeira exibição pública na cidade de La Ciotat, localizada no sudeste da França. O filme exibido foi *L'arrivée d'un train à la ciotat*. Tem-se, neste ponto, que a criação do cinema foi resultado do trabalho cumulativo de diversos inventores e inventos precedentes que buscavam registrar imagens em movimento. Contudo, essa visão clássica parte de uma visão causal, que sabemos que não condiz totalmente com a realidade. No momento de sua criação, o cinema era mais um entre tantas outras formas espetaculares e – por que não dizer? – especulares, de mediação cosmopolita. Nessa trajetória de mais de 130 anos, as HQs passaram por diversas fases, ora se aproximando das discussões do cinema, ora buscando seus próprios caminhos de representação. Em 1915, foi o ano em que Griffith lançou *O nascimento de uma nação*, filme que reuniu em si diversos elementos da representação que vinham sendo desenvolvidos por ele próprio e demais produtores nessa fase do chamado cinema primitivo, como a montagem, a sobreposição temporal etc. Tais elementos consolidaram a forma de se fazer cinema e influenciaram todos os cineastas posteriores, seja por confirmar ou negar essa forma, estando presentes até os dias atuais.

Os termos básicos utilizados para designar o enquadramento são todos oriundos do cinema, por exemplo: (a) tomada – ponto de vista; (b) *plongée* – vista de cima; (c) *contre-plongée* – vista de baixo; (d) *close* – enquadramento próximo, detalhe; (e) plano americano – enquadramento de um personagem da cabeça até o joelho; (f) plano geral – enquadramento mais aberto que mostra o personagem ou assunto contextualizado em um ambiente mais amplo; e (g) panorâmica – imagem ampla, vista ao longe, em geral de paisagens. Os filmes de John Ford, com sua forma de enquadrar as grandes panorâmicas, exerceram grande influência nos quadrinhos de Alex Raymond, criador de Flash Gordon (1934) .

Sobre os inventos que precedem o cinema, alguns precisam ser destacados. O fenacistoscópio é um disco com desenhos de um mesmo objeto, mas ligeiramente diferentes. Ao girar esse disco diante de um espelho, tinha-se a ilusão do movimento. Ele foi inventado por Joseph Plateau em 1829, para demonstrar a teoria da persistência retiniana ou pós-imagem. O zootropo, ou zootrópio, inventado por William George Horner em 1934, e o estereoscópio, inventado em 1833 por Sir Charles Wheatstone, são basicamente um fenacistoscópio no formato cilíndrico, e o espectador podia olhar por pequenas janelas o efeito de movimento, ao colocar o

cilindro numa certa rotação. E, por fim, a cronofotografia, que era muito mais uma técnica do que um invento, em que se captava o movimento em vários quadros subsequentes, tendo sido aplicada pela primeira vez em 1844 por Antoine Claudet. Teve diversas idas e vindas desde a disputa de patentes ao uso das múltiplas exposições em fenacistoscópio, mas é mais memorável pelo trabalho de Étienne-Jules Marey, um fisiologista que passou a usar a cronofotografia no estudo do movimento. Enquanto a fotografia “aprisionava” o movimento, registrando o “instante qualquer”, esses três inventos o alongavam, trazendo de volta ao “instante pregnante”, cuja temporalidade já não se prendia à imagem posada e teatral, mas ao seu desenrolar e desdobrar em múltiplas e, ainda assim, uma.

Poder-se-ia dizer que o século XIX foi o século do movimento. O movimento contínuo de uma infinidade de máquinas postas à vida pelo vapor. Toda sorte de rodas, guindastes, prensas e trens que comprimiam o espaço ao acelerar o tempo. E quanto mais desse movimento se experimentava, mais o queria eclipsar. É de se espantar que as artes plásticas, que geralmente representam a vanguarda do pensamento, só mostraram genuíno interesse por ele no século seguinte, com o futurismo. Giacomo Balla, com o *Dinamismo de um cão na coleira*, e Marshall Duchamp, com o *Nu descendo a escada*, ambos de 1912, são bons exemplos disso. A aventura da imagem em movimento segue por dois caminhos: um da sobreposição rápida e sucessiva de imagens baseadas na pós-imagem, e o outro, da justaposição, decorrência das próprias limitações do espaço gráfico. Pode-se dizer que o movimento é, nesse caso, uma proposição analógica “que num conjunto não muito extenso de objetos, se estes estão em concordância sob diversos aspectos, podem muito provavelmente estar em concordância sob um outro” (Peirce, 1995, p. 6). Ou seja, ao analisar duas ou mais imagens justapostas, que guardam semelhanças entre elas, supõe-se uma relação e um distanciamento necessariamente de tempo e/ou espaço. O observador conclui um tempo decorrido ou deslocamento de um ponto ao outro. Para a cultura ocidental letrada em alfabeto digital, pelo cacoete da leitura, o passado está à esquerda e, direcionando o olho para a direita, tem-se o deslocar do tempo. Se para o cinema o movimento é um dado fisiológico (percepto), para os quadrinhos ele é uma proposição mental (juízo perceptivo). Nesse ponto, podemos tratar dos quadrinhos do período, mais propriamente.

Quadrinhos não precisam ser narrativos, podendo cumprir uma infinidade de funções representativas, bem como não precisam de texto para sê-lo, mas é inegável

que alcançam um ápice informacional quando palavras e imagens trabalham de forma interdependentes e “se unem para transmitir uma ideia que nenhuma das duas poderiam exprimir sozinhas” (McCloud, 1995, p. 155). O tempo nos quadrinhos é um dado importante e é um recurso narrativo imprescindível. A forma mais identificável de passagem de tempo são as mudanças de quadro. Contudo, cada quadro pode em si ser um instante pregnante, cuja ação nele inscrita não é uma mera captura, mas a encenação de um evento mais duradouro. Assim como linhas de movimento – metáforas visuais – que descrevem a trajetória do movimento no espaço, pressupõe-se o tempo decorrido no quadro único. O texto, em especial a fala e a onomatopeia, indica que a duração daquele quadro é o tempo do som nele representado.

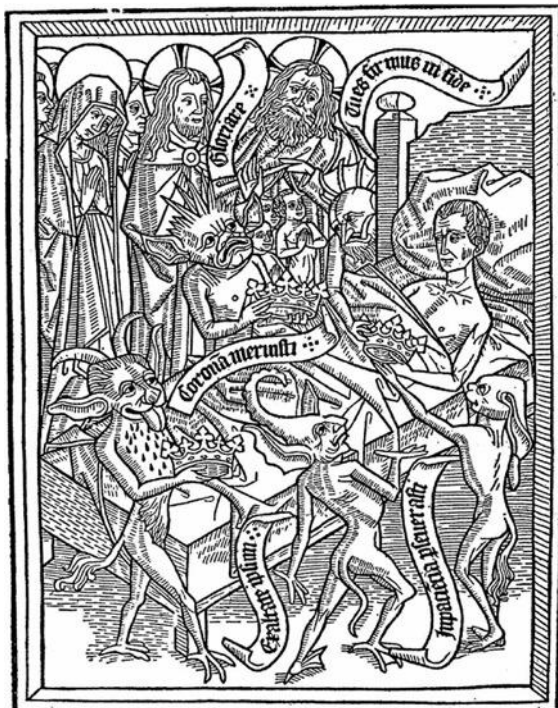
A incorporação pictórica do som à imagem é uma busca antiga. Nas Américas, podemos citar os *speeches scroll*, ou rolos de fala (Boone, 1994), dispositivos ilustrativos que denotam fala, música ou, em casos mais raros, outros tipos de som. Desenvolvido de forma independente em dois continentes, o dispositivo foi usado por artistas das culturas mesoamericanas desde 650 a.C. até depois da conquista espanhola no século 16. Diferente da forma europeia, em que eram desenhados como se fossem um rolo desenrolado ou tira de pergaminho real com texto, os rolos de fala mesoamericanos têm esse nome por serem, de fato, em forma de rolo, parecendo muito com um ponto de interrogação. Ele é geralmente orientado com a borda externa mais longa para cima, de modo que o elemento central (ou “língua”) se curva para baixo conforme faz uma espiral. Alguns pergaminhos da fala mesoamericana são divididos no sentido do comprimento, com cada lado de uma tonalidade diferente.

O uso do balão de fala tem uma longa história nas artes e remonta ao uso do filactério, a exemplo do que ocorre nas obras de pintura ao final da idade média, como podemos notar em *A Anunciação de Sant’Ana*, de Bernhard Strigel (Alemanha 1505-1510). *A Anunciação de Sant’Ana* é um episódio recontado na Lenda Dourada e nos Evangelhos Apócrifos. Um anjo apareceu aos santos Joaquim e Ana para dizer-lhes que seriam pais de uma menina a quem chamavam de Maria.

Outra forma primordial do balão de fala pode ser notada no *Ars moriendi*, representações iconográficas sobre a morte nos séculos XIV e XV, em que se juntavam ao cortejo do leito de morte demônios que apresentavam sua vida, com legendas que podem indicar quem é o personagem ou uma fala, sendo um dos mais remotos exemplos de uso de balão de fala, comum aos quadrinhos, de que se tem notícia. Os filactérios eram, a princípio, uma faixa de pergaminho com escritos

religiosos que os judeus enrolam no braço e prendem à frente ao fazer as orações e que, nesse caso, foram adaptados à iconografia católica como essas mensagens escritas somadas às imagens pictóricas.

Figura 4. O Orgulho é uma das cinco tentações do homem moribundo, segundo o *Ars Moriendi* (Países Baixos, 1460). Observa o uso do filactério para conter a fala dos tipos representados.



Fonte: Wikimedia (domínio público).

Figura 5. Bernhard Strigel – *A anunciação de Sant'Ana* – 1505-1510. Museu Nacional Thyssen-Bornemisza, Madri.



Fonte:
<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/strigel-bernhard/annunciation-saint-anne>.
 Acesso em: 22 maio 2023.

2.3 Imprensa ilustrada e quadrinhos primitivos

Tomo a liberdade de emprestar o termo “primitivo”, de “cinema primitivo”, ou “primeiro” para falar dos quadrinhos que surgiram de forma esparsa durante o século XIX na imprensa. De fato, o papel da imprensa no impulsionamento desse meio foi primordial, em especial do que se convencionou chamar de imprensa ilustrada. Após a invenção da prensa de tipos móveis por Gutemberg, viu-se um crescimento exponencial tanto de gráficas quanto de jornais. Em 1663, o teólogo e poeta Johann Rist criou um periódico chamado *Erbauliche Monats-Unterredungen*, que se diferenciava dos jornais tradicionais da época por trazer notícias, canções, versos curtos e fofocas. Era, contudo, um tanto menosprezado na época, por causa de seu

conteúdo mais divertido do que intelectual. Um grande salto, distanciando ainda mais dos jornais noticiosos, pôde ser observado em 1842: o britânico Herbert Ingram criou a primeira revista ilustrada. Depois de perceber que desenhos e ilustrações coloridas contribuíram para as vendas das revistas, Ingram começou a publicar *The Illustrated London New*, um periódico semanal de notícias e artes que estava repleto de dezenas de desenhos em xilogravura.

No século XIX, um conjunto de mudanças tecnológicas e demográficas significativas na Grã-Bretanha afetou dramaticamente a evolução da imprensa ao longo da era vitoriana, alcançando uma escala e saturação que pôde inaugurar a própria noção de mídia massiva. “Our Journal of this day presents to the Public the practical result of the greatest improvement connected with printing since the discovery of the art itself”. Dessa forma, começa um editorial no *London Times* em 29 de novembro de 1814, anunciando o primeiro jornal impresso por uma impressora a vapor. A energia do vapor e os processos industriais mudaram profundamente a fabricação, a produção e a distribuição de jornais. Outros pontos importantes para esse crescimento foram a produção de papel também automatizada, a expansão das linhas férreas e a interligação das cidades por telégrafo. A imprensa ilustrada participava de todo esse processo. No século XIX, as revistas também ganharam uma grande diversidade com segmentação por interesse: masculina, feminina, infantil, de ficção etc. A imprensa ilustrada publicava e republicava milhares de ilustrações, do sensacional ao mundano, do retrato ao panorama, que recentemente saturou o público leitor com experiências visuais. “A modernidade transformou a estrutura não apenas da experiência diária fortuita, mas também da experiência programada, orquestrada. À medida que o ambiente urbano ficava cada vez mais intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais” (Singer, 2004, p. 112).

Para Jackson (1885), o estabelecimento de revistas ilustradas marca uma fase significativa na história do jornal. O conceito teve raízes iniciais, mas foi totalmente realizado com o lançamento do *The Illustrated London News*, em 1842, por Herbert Ingram. A remoção do selo do jornal e do imposto sobre o papel subsequentemente levou a um aumento na criação de periódicos diversificados e reduziu os custos. Mesmo os jornais de baixo preço competiam vigorosamente com os líderes. Esforços intransigentes foram feitos para reunir notícias precisas e oportunas, com correspondentes enviados para todo o mundo. Tornou-se padrão a presença de correspondentes especiais de jornais em grandes eventos. Diferentes segmentos da

sociedade encontraram representatividade, garantindo amplo acesso à informação. No geral, os periódicos ilustrados transformaram o cenário jornalístico, tornando a informação mais acessível e dinâmica.

Figura 6. Capa do *The Illustrated London News* de 1892.



Fonte: Wikimedia.

As técnicas para reproduzir ilustrações variavam entre xilogravura, litogravura ou água-forte em metal. A fotografia já havia sido incorporada ao *hall* das técnicas reprodutivas quando os periódicos gravados em madeira se tornaram populares. Mas foi somente com o desenvolvimento das técnicas de meio-tom que os periódicos puderam imprimir imagens fotográficas em escala. A impressão em meio-tom expõe uma fotografia em uma placa de metal sensibilizada por meio de uma tela de pequenos pontos, a retícula. A placa é, então, processada quimicamente, pois o ácido corrói áreas que são “claras” e deixa áreas intactas que são “escuras”. O resultado é uma placa de relevo cujas áreas elevadas podem ser pintadas e usadas para imprimir uma simulação confiável de uma fotografia e, em 1855, *The Illustrated London News* foi a primeira revista a incorporar fotos ao publicar a reprodução pioneira de algumas das fotografias de Roger Fenton sobre a Guerra da Crimeia. Todo o cenário estava montado.

Mas as imagens na imprensa ilustrada apresentam interesse histórico não apenas como instâncias do discurso – exemplos de um conjunto particular de posturas retóricas críticas ou comerciais em relação ao mundo moderno, mas também como sugestões de uma condição de pressão cultural que envolve o início da modernidade urbana (Singer, 2004, p. 112).

Algumas definições dadas anteriormente são importantes para entendermos que o que buscamos, ainda que sem nos prendermos a elas de forma categórica, servem de ancoragem para aludir a linguagem. Os quadrinhos, como conhecemos, apoiam-se em quatro itens: (1) imagens icônicas justapostas que induzem a uma temporalidade, ou mesmo a imagem única que tem a capacidade de descrever um tempo decorrido. Essas imagens são do tipo sinsigno icônico remático – objeto singular e real que evoca por semelhança um outro objeto que é interpretado por um termo ou rema – signo compreendido, mas sem contexto, não passível de julgamento (Peirce, 1995, p. 55); (2) uso de balão de fala e textos incorporados à imagem; (3) aplicação de metáforas gráficas na busca de gerar múltiplos sentidos como movimento, som, vibração etc.; (4) o quarto item, contudo, está ligado ao que Foucault chama de episteme, o conjunto de formações discursivas que dão legitimidade à constituição de um campo de saber e prática. Podemos tratar, aqui, das condições que garantiram o irrompimento dos quadrinhos e sua função social.

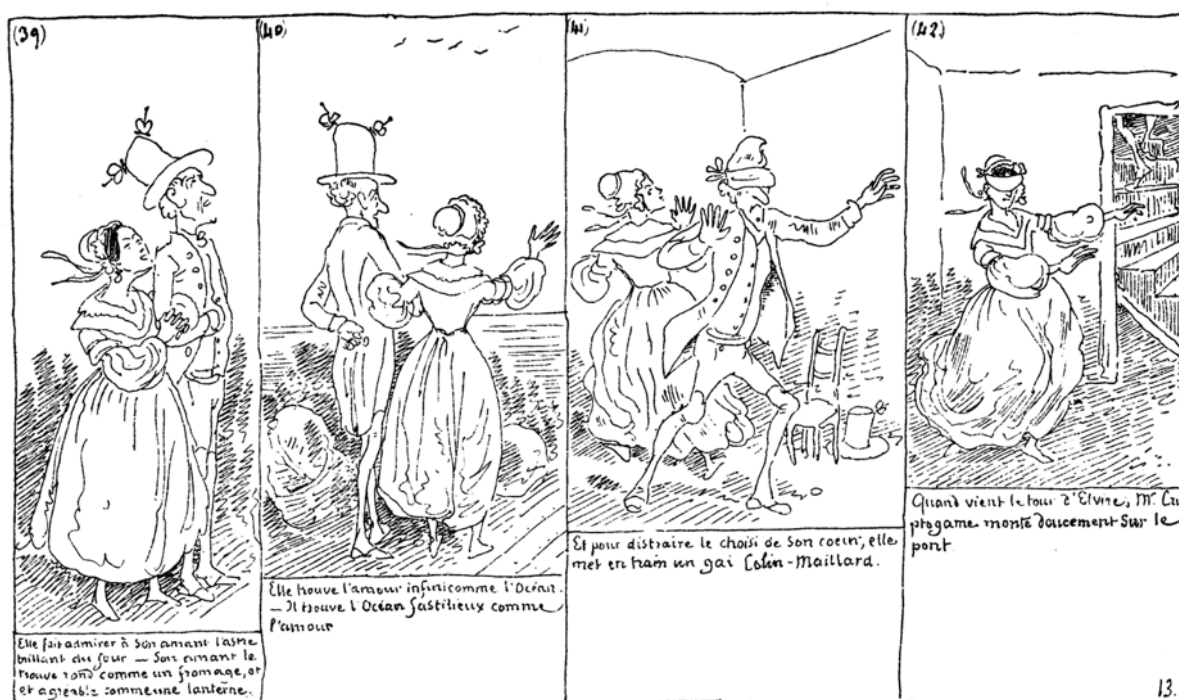
Por episteme entende-se, na verdade, o conjunto das relações que podem unir, em uma dada época, as práticas discursivas que dão lugar a figuras

epistemológicas, a ciências, eventualmente a sistemas formalizados; o modo segundo o qual, em cada uma dessas formações discursivas, se situam e se realizam as passagens à epistemologização, à cientificidade, à formalização; a repetição desses limiares que podem coincidir, ser subordinados uns aos outros, ou estarem defasados no tempo; as relações laterais que podem existir entre figuras epistemológicas ou ciências, na medida em que se prendam a práticas discursivas vizinhas mas distintas. A episteme não é uma forma de conhecimento, ou um tipo de racionalidade que, atravessando as ciências mais diversas, manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito ou de uma época; é o conjunto das relações que podem ser descobertas para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas (Foucault, 2002, p. 217).

Para entender isso, retomemos a imprensa ilustrada, que era, basicamente, a apresentação de determinado fato por meio de imagens, seja gravuras realistas, charges ou caricaturas. Cada uma dessas categorias carrega um conceito próprio e, também, uma função. Por exemplo, as ilustrações realistas cumpriam a função de dar visualidade a alguma descrição textual ou ser ela própria um “texto”. As *charges* – em português, “carga” – eram imagens nas quais o desenhista trabalha de forma mais livre dos cânones clássicos de representação em favor do estilo ou de exacerbar uma ideia, em geral uma crítica social ou política. A caricatura é uma extensão da charge, em que essa “carga” era personalista, ou seja, era voltada a uma figura pública que precisava ser identificada. Tinha, contudo, características físicas exploradas de forma grotesca ou humorística, também voltada à crítica, que dessa vez tinha um remetente claro. Os quadrinhos emergem nesse contexto como herdeiros de toda uma tradição visual, própria ao século XIX, eclipsada pela mídia impressa e, por consequência, dessas formas representativas que lhe são limítrofes, se é que se pode falar em limite. As insurgências de quadrinhos que buscamos devem responder a esses quatro critérios ou, de alguma forma, aproximar-se deles por função.

seguiram foram: *Monsieur Crépin* – publicado pela primeira vez em 1837; *História de M. Vieux Bois* – criado em 1827 e publicado pela primeira vez em 1837; *Monsieur Pencil* – criado em 1831 e publicado pela primeira vez em 1840; *História d'Albert* – publicada pela primeira vez em 1845; *História de Monsieur Cryptogame* – publicado pela primeira vez em 1845; *Le Docteur Festus* ou *Voyages et aventures du Docteur Festus* – criado em 1831 e publicado pela primeira vez em 1846 (Groensteen; Peeters, 1994). Nas palavras do próprio Goethe (*apud* McCloud, 1995, p. 17): “se no futuro ele (Töpffer) tivesse escolhido um assunto menos frívolo e se limitasse um pouco, produziria coisas além de toda a concepção”.

Figura 8. *Histoire de Monsieur Cryptogame* – Rodolphe Töpffer (1830).



Fonte: Wikimedia.

Citei anteriormente o periódico *The Illustrated London News*, e outra publicação britânica que merece menção é *Punch*, revista semanal de humor e sátira criada em 1841 por Henry Mayhew e o gravador de madeira Ebenezer Landells. Historicamente, foi mais influente nas décadas de 1840 e 1850, quando ajudou a cunhar o termo *cartoon* em seu sentido moderno como uma ilustração humorística. Após a década de 1940, quando sua circulação alcançou o pico e entrou em um longo declínio, fechando em 1992. Foi revivido em 1996, mas fechou novamente em 2002. “A imprensa ilustrada oferece um registro particularmente rico da fixação da cultura nos ataques

sensoriais da modernidade. Revistas cômicas e jornais sensacionalistas observaram de perto o caos do ambiente moderno com um alarmismo distópico” (Singer, 2004, p. 98). A também britânica *Ally Sloper's Half Holiday* foi uma revista de quadrinhos, possivelmente a primeira especializada em publicar essas histórias, e estreou em 3 de maio de 1884. Outra inovação era a apresentação de um personagem recorrente: Ally Sloper, preguiçosa e conspiradora, frequentemente encontrada “escondida” pelos becos para evitar seu senhorio e outros credores, e estreou em 1867 na revista satírica *Judy* – criada pelo escritor Charles Henry Ross e desenhada posteriormente por sua esposa francesa, Emilie de Tessier.

Publicações da imprensa ilustrada tornaram-se comuns por toda a Europa e os Estados Unidos.

As revistas *Judge* (1871), *Puck* (1876) e *Life* (1883) se tornaram as primeiras a sustentar alguma medida de lucro e estabilidade nos Estados Unidos. Nessas revistas, palavras e imagens se cruzavam umas em torno das outras de maneiras vivas e inovadoras (Petersen, 2011, p. 93).

Nesse contexto, retornamos aos quadrinhos de Richard Outcault, criador do Yellow Kid, que apresentava de forma similar toda a ação em um único quadro. Eram charges elaboradas com um grande número de tipos/personagens, em ações diversas e simultâneas. O uso do balão de fala entrou tardiamente em sua obra, optando por incorporar as mensagens textuais em cartazes e faixas. Já as palavras do Menino Amarelo eram, em geral, escritas em seus camisolões. A linearização não era de todo um dado necessário, pois na ilustração tem-se a vantagem da estaticidade gráfica: “aguardar” pelo olho e explorar todos os recantos da imagem.

Figura 9. *Punch*, 1897. Cartuns representaram a nova paisagem de assédio comercial como um tipo de estímulo terrível e agressivo.



Fonte: Singer (2004, p. 99).

Contudo, não há garantias da ordem ou da quantidade de informações nessa leitura com pouca ou nenhuma subordinação. Outros autores já haviam se utilizado, antes da fragmentação, de uma ação em quadros como Rudolph Töpffer, por exemplo. A justaposição, a exemplo das línguas ocidentais, pareceu o caminho óbvio da linearização para um meio gráfico. Embora os primeiros anos da produção de Outcault fossem dominados pelo quadro panorâmico, aos poucos ele passa a adotar a fragmentação da ideia em tiras de até seis quadros. Pode-se dizer que a predisposição de Outcault em adotar o quadro único, marcado pela imagem pregnante de diversos instantes condensados, aparenta, a princípio, como um retrocesso da linguagem. Contudo, pode, também, ser lido como um estilo ou preferência, já que a grande ilustração ou imagem única era dominante na imprensa da época. A

efervescência das cidades, com seus espaços públicos tomados de todos os tipos e ritmos. Um chão para abrigar toda forma de subjetividade no aqui e agora, ainda não totalmente definida e habitada no sentido de ocupar os espaços com significados de uso. Temos, então, tanto as histórias em quadrinhos, o cinema, o jornal, entre outras linguagens da virada do século XX, como uma espécie de espírito do tempo, em que a simultaneidade e a espontaneidade são marcas de possibilidades.

Figura 10. The Yellow Kid takes a hand at golf. New York Journey – 1897. Observa-se que moldura não limita a ação e via-se nesse momento a necessidade de numerar os quadros para garantir uma sequência de leitura.

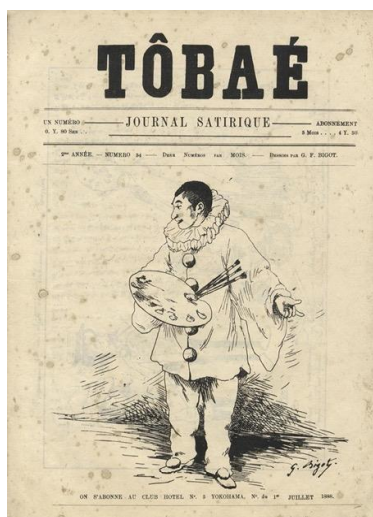


Fonte: https://cartoons.osu.edu/digital_albums/yellowkid/index.htm. Acesso em: 22 maio 2023.

Segundo Petersen (2011), o Japão, por ocasião de sua abertura ao mundo após muitos séculos de isolamento, teve a influência no século XIX da imprensa ilustrada que vinha da Europa nas mãos de viajantes. Um excêntrico correspondente do *The London Illustrated News*, Charles Wirgman, foi um dos primeiros a trazer quadrinhos para o país e, um ano após sua chegada ao Japão em 1863, ele abandonou seu emprego original e publicou por conta própria o *Japan Punch*, uma versão de sua contraparte britânica que foi lançado mais ou menos mensalmente até 1887. Em 1874, o artista Kawanabe Kyōsai e o romancista Kanagaki Robun

publicaram a primeira revista de quadrinhos japonesa, *E-shimbun Nippon-chi*, que é um trocadilho que poderia ser traduzido como a “Ilustrada Terra do Japão”. A revista durou apenas duas edições, mas demonstrou interesse de artistas e intelectuais japoneses pelo novo meio. Em 1877, Nomura Fumio voltou de quatro anos de estudo em Londres e trouxe vários volumes de caricaturas e várias edições da revista *Punch*. Junto com o artista Honda Kinkichiro, eles criaram uma revista de quadrinhos política chamada *Marumaru Chimbun* – *Marumaru* no título se referia aos pequenos círculos que os censores japoneses usavam para excluir material ofensivo, e *chimbun* era um trocadilho com a palavra “jornal” (*shimbun*) e uma palavra que sugeria “notícias estranhas”. As legendas de *Marumaru Chimbun* foram publicadas em inglês e japonês, em um esforço para atrair intelectuais japoneses e, também, um público expatriado. A revista empregou alguns dos principais ilustradores da época e foi uma inovadora significativa na arte em quadrinhos. Contudo, Petersen conclui que foi apenas na década de 1920 quando os quadrinhos japoneses adotaram o termo, agora comumente usado, “mangá”, derivado do termo chinês “*manhua*”. Rakuten Kitazawa criou algumas das primeiras histórias em quadrinhos serializadas, que foram chamadas de mang e passaram a se tornar um dos maiores artistas de quadrinhos do Japão e um dos poucos a ter um museu dedicado à sua obra. Optei por trazer o Japão por ser um ponto de referência quando falamos de quadrinhos, como um dos polos de atração, tanto quanto o amálgama Europa e Estados Unidos.

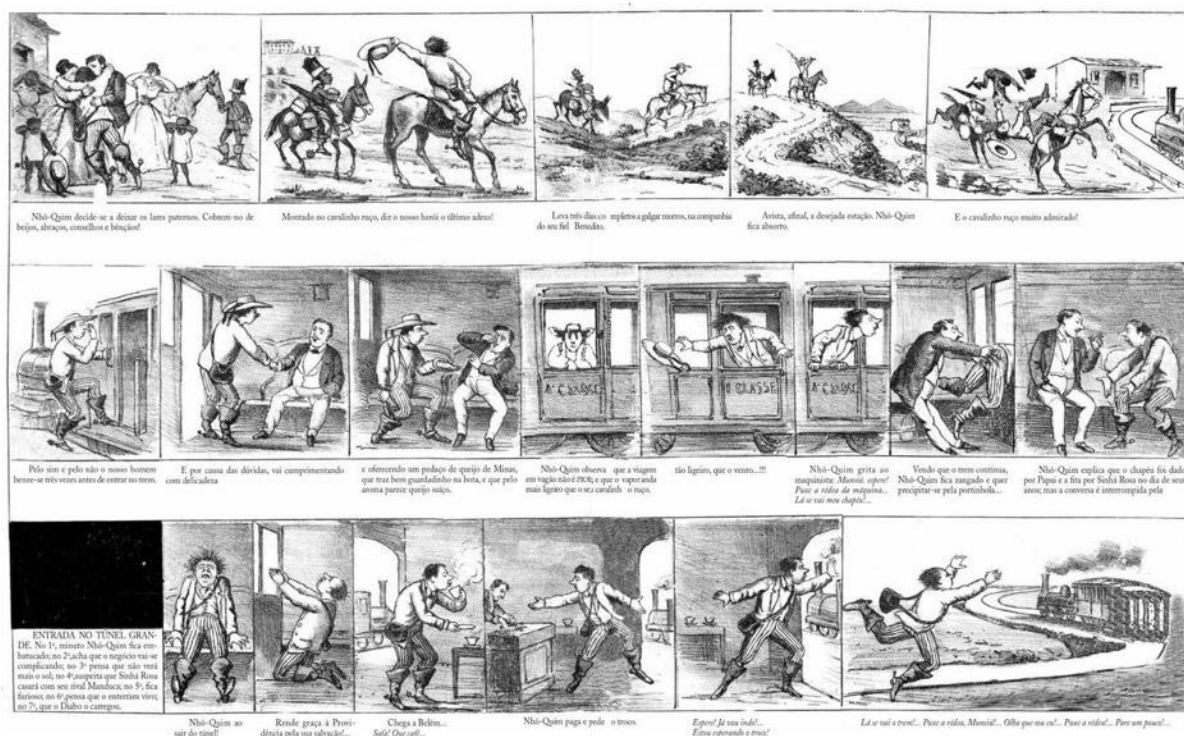
Figura 11. Periódico japonês *Tôbaé* – *Journal Satirique*, de 1888.



Fonte: Wikimedia.

No Brasil, tivemos uma história tardia no uso da prensa. Os primeiros jornais foram a *Gazeta do Rio de Janeiro* e o *Correio Braziliense*, de 1808 e 1820, respectivamente. A imprensa ilustrada veio a rebote trazendo diversas revistas, entre elas a *Vida Fluminense*, uma das tantas revistas periódicas que preenchiam o espaço jornalístico da Corte no Segundo Império, caricaturando os acontecimentos. Foi fundada em 1868, seguindo os moldes do que era produzido na Europa. O Brasil era um concorrente ao posto de primeira história em quadrinhos – Nhô-Quim, personagem de Ângelo Agostini, italiano radicado no Brasil, que foi lançado em 30 de janeiro de 1869 na revista *Vida Fluminense*, em “As aventuras de Nhô-Quim ou impressões de uma viagem à corte”. Conta a história de um caipira que se muda para a cidade grande, o Rio de Janeiro, então capital do Império, e é uma história de costumes que mostra esse choque do meio rural com a metrópole. Em 1872, passou para as mãos de Cândido Aragonez de Faria.

Figura 12. Nhô-Quim, personagem de Ângelo Agostini, lançado em 30 de janeiro de 1869.



Fonte: Agostini (2013, p. 34-35) – reprodução.

O lançamento de Nhô-Quim foi considerado tão relevante que sua data de estreia passou a ser o dia dos quadrinhos nacionais, e Angelo Agostini tem um prêmio com seu nome, concedido aos melhores cartunistas pela Associação dos

Quadrinhistas e Caricaturistas do Estado de São Paulo (AQC-ESP). No ciclo seguinte, o país perdeu grande parte do seu empreendedorismo ao passar a publicar quase que exclusivamente histórias em quadrinhos importadas ou copiadas e aclimatadas, principalmente dos Estados Unidos, fato que se mantém até os dias de hoje, afora alguns momentos de erupções ou casos de sucesso, como o de Maurício de Souza.

Gostaria de finalizar esta parte trazendo que, apesar de numerosos os exemplos e tais insurgências, não foram caprichos de um “desejo coletivo” que emerge espontaneamente, mas, sim, fruto de um desenvolvimento paralelo entre artes, comunicação e técnica em tempos e espaços díspares, em um mundo que já se tinha por conectado. A força do mercado estadunidense, bem como sua organização, exportou ao mundo um padrão e seus valores agregados. Esse desejo englobante e globalizante garantiu a continuidade do meio dos quadrinhos a partir de então. Mas não podemos explicar só pelo viés econômico que essa afirmação implica. Os quadrinhos são, como as diversas mídias surgidas no século XIX, frutos de uma mudança paradigmática na sociedade. Crary (2012, p. 113) aponta o surgimento de um novo observado, diferente daquele dos séculos anteriores: “se a modernização do observador envolveu a adaptação do olho a formas racionalizadas de movimento, tal mudança coincidiu com uma crescente abstração da experiência óptica a partir de um referente estável”. A questão foge da razão restrita da representação e coloca a questão sob outro ponto de vista: entram em cena o olho, o corpo e a subjetividade – imposta pelo olhar e extremamente mutável.

O século XIX foi laboratório de um grande experimento humano, não coordenado, mas com algumas finalidades: a disciplinarização para o convívio social complexo da cidade, a formação de um novo tipo de consumidor de produtos, serviços e entretenimento, a construção de uma atenção capaz de acompanhar a velocidade da máquina, que impunha um novo tempo, o adestramento ao trabalho segmentando a hora de fazer e o que fazer. Os quadrinhos entram nesse jogo como uma “nova” forma de entretenimento e sob uma espécie de crítica e/ou humor controlado e sanitizado ao gosto da classe média burguesa, a exemplo do que fala Neal Gabler (1999).

Contudo, os relatos descontínuos, as formas “evolutivas” que observamos em balões de fala ou construções de metáforas gráficas não têm um autor, e tais insurgências descontínuas podem ser explicadas sob a égide de um letramento visual que, pouco a pouco, ganhou espaço nas mentes – portanto, corpos – do observador.

Nossa história recente é repleta de “novidades”, como fax, computador, mouse etc., que permanecem dormentes até que as condições complexas para uma sedimentação se imponham. Um erro comum é supor a impossibilidade comercial ou tecnológica, porque esta já estava posta no momento da criação, na maioria das vezes. Cada traço, cada novidade abria um novo espaço em nossas mentes para ocupar-se com uma nova forma de ler o mundo: ler em quadros.

2.4 Super-herói para quem precisa – moral USA

O conceito de “herói” ou “super-herói” comporta diversas interpretações, dada sua trajetória evolutiva, que o torna quase autoexplicativo. Apesar de várias definições, a essência do termo permanece profundamente enraizada nas práticas sociais e linguísticas. Adotando novamente uma perspectiva foucaultiana, deve-se considerar o contexto histórico de seu surgimento. Assim, analisemos o termo “herói”, que remonta ao termo grego ἥρως (*hērōs*), significando um “protetor” ou “defensor”. Esse termo está intimamente associado a figuras como Hércules, distinguido por parentesco divino ou agraciado com honras divinas. Na mitologia grega pré-homérica, o nome “Herói” está ligado a uma sacerdotisa de Afrodite. Já segundo o *The American Heritage Dictionary of the English Language*, a palavra de raiz protoindo-europeia significa “proteger”, tendo uma possível origem pré-grega relacionada à deusa Hera. Ao longo das narrativas clássicas, o rótulo de “herói” era reservado para homens exibindo feitos extraordinários, muitas vezes superando indivíduos comuns em proezas físicas e mentais, frequentemente atribuídas a origens místicas decorrentes de conexões divinas. Figuras eminentes como Héracles e Aquiles exemplificam essas qualidades excepcionais, mas, com o tempo, o termo ampliou seu escopo para abranger o personagem central de uma narrativa. Esses personagens resistiram ao tempo para tornarem-se mitos em que, pela visão de Joseph Campbell (1990), os modelos míticos são uma forma de explicar o mundo, de buscar e experimentar sentidos da vida, uma maneira de colocar a mente em contato com as experiências da vida.

Na linguagem contemporânea, o termo “herói” foi ampliado para incluir celebridades, atletas, soldados, políticos e instituições, simbolizando *status* excepcional e assumindo valor de referência nos domínios da imaginação e da identidade. Edgar Morin (1997) caracteriza-os como “olímpicos”, indivíduos altamente

propagados e estimados. Essa expansão do conceito de herói agora abrange uma série de figuras proeminentes na cultura de massa. Exemplos como músicos (“Fulano é um herói da guitarra”), esportistas (“o goleiro foi o herói do jogo ao realizar tantas defesas espetaculares”), soldados (“nossa homenagem aos heróis de guerra”), políticos (“o herói da nação”) e até mesmo instituições.

Os olímpianos estão presentes em todos os setores da cultura de massa. Heróis do imaginário cinematográfico, são também os heróis da informação vedetizada. Estão presentes nos pontos de contato entre a cultura de massa e o público: entrevistas, festas de caridade, exposições publicitárias, programas televisados ou radiofônicos. Eles fazem os três universos se comunicarem; o do imaginário, o da informação, o dos conselhos, das incitações e das normas. Concentram neles os poderes mitológicos e os poderes práticos da cultura de massa. Nesse sentido, a sobre individualidade dos olímpianos é o fermento da individualidade moderna (Morin, 1997, p. 108).

Marc Augé (1998) distingue duas categorias de heróis no âmbito da historiografia literária. O primeiro é o herói épico, surgido das tradições orais e, posteriormente, imortalizado em narrativas líricas em forma de poemas. Esse herói encarna um mito civilizatório, simbolizando a aspiração de controlar um mundo ainda não totalmente submetido ao domínio dos signos e, portanto, ostentando uma aura de mistério e inescrutabilidade parcial. O adversário do herói épico é o caos primordial da Antiguidade, personificado por monstros e divindades primitivas. Em contraste, o segundo tipo é o herói romanesco ou prosaico, assim chamado em função de seu surgimento na prosa do século XVII, marcando uma transição da tradição poética para o romance literário. Esse herói é, muitas vezes, referido como o herói burguês, pois surge da literatura burguesa e contrasta com o herói épico. Seu adversário é o próprio mundo, que já estabeleceu sua estrutura social moderna e é relativamente codificado por normas que abrangem vários domínios, como história, filosofia, política, economia e ciência. Esse herói moderno lida com uma incapacidade inerente de controlar totalmente o mundo, já que eles próprios são produtos dele, e sua busca se concentra na integração nesse intrincado tecido da existência.

O herói romanesco, quanto a ele, não pode pretender dominar o mundo ou a história; é muito evidentemente o produto deles [...] as violências da história e o peso da sociedade são tais que a pessoa do herói pode aparecer como sua pura transparência, como se não tivesse outra identidade que não fosse a dos acontecimentos quotidianos, regulares ou aleatórios, que a sua subjetividade simplesmente registra mais do que com eles se confunde (Augé, 1997, p. 147).

Podemos observar que numerosos heróis em narrativas contemporâneas, particularmente nos gêneros de fantasia, ficção fantástica ou científica, muitas vezes

exibem características que unem ambas as definições. No entanto, entre a categoria oriunda das bandas desenhadas da primeira metade do século XX, nomeadamente os super-heróis, a predominância do herói épico é muito mais acentuada. Isso é atribuído, principalmente, às suas habilidades extraordinárias, que seriam impossíveis para uma pessoa comum, não fosse a natureza excepcional desses heróis. Seus poderes geralmente vêm de uma origem mística, transformação transcendente ou aquisição de ferramentas especiais que lhes concedem vantagens incomparáveis sobre os indivíduos comuns.

Figura 13. Pietro Testa (1611-1650). *Aquiles arrastando o Corpo de Heitor*. Gravura.



Fonte: Wikimedia.

O surgimento de super-heróis pode ser rastreado até a criação do Super-Homem, em 1938, por Siegel e Joe Shuster. No entanto, elementos do arquétipo do super-herói já haviam aparecido em obras anteriores, sugerindo o desenvolvimento desse conceito ao longo do tempo. Personagens como Zorro, criado pelo escritor *pulp* estadunidense Johnston McCulley em 1919, exibiam o uso de uma máscara e uma identidade secreta, ao passo que Mandrake, apresentado por Lee Falk e Phil Davis em 1934, trazia a ideia de acessar forças superiores por meio do ilusionismo e da

hipnose. Essas primeiras manifestações sintetizaram a figura arquetípica do herói puro, caracterizado pelo autoaperfeiçoamento e pelos feitos extraordinários alimentados por astúcia e força de caráter. Segundo Carl G. Jung (2000), esse arquétipo pode ter origem no inconsciente coletivo, representando os desejos e aspirações coletivas de uma sociedade. Os mitos, como os sonhos, refletem as experiências compartilhadas e os anseios de uma comunidade. Esses arquétipos persistem em diversas culturas e são evidentes nos sonhos, personalidades e mitologias de indivíduos em todo o mundo. Em seu trabalho, Campbell fornece uma visão geral dos autores que exploraram esses conceitos, lançando luz sobre a natureza duradoura dos arquétipos humanos e sua importância ao longo da história:

[...] a mitologia tem sido interpretada pelo intelecto moderno como um primitivo e desastrado esforço para explicar o mundo da natureza (Frazer); como um produto da fantasia poética das pré-históricas, mal- compreendido pelas sucessivas gerações (Muller); como um repositório de instrumentações alegóricas, destinadas a adaptar o indivíduo a seu grupo (Durkheim); como sonho grupal, sintomático dos impulsos arquétipos existentes no interior das camadas profundas da psique humana (Jung); como veículo tradicional das mais profundas percepções metafísicas do homem (Coomaraswamy); e como revelação de Deus a Seus filhos (Igreja). A mitologia é tudo isso. Os vários julgamentos são determinados pelos pontos de vista dos juizes (Campbell, 1990, p. 367).

Os super-heróis constituem a mitologia moderna. Sendo muito mais que seres humanos excepcionais por suas realizações, representam um padrão de valores morais e éticos, tendo (entre tantos outros poderes) a capacidade de satisfazer as necessidades de projeção de um povo, encarnando esses valores idealizados, vindo, assim, a se tornar o amontoado das aspirações de uma época, ou “*zeitgeist*”, o espírito do tempo – como fora semantizado, entre tantos outros, também pelo escritor e filósofo Johann Gottfried von Herder, como aponta Oergel (2019, p. 8, tradução livre): “em primeiro lugar, que o conceito denota influências sociais na atividade humana, em segundo lugar, que é focado na cultura e, em terceiro lugar, que é parte integrante da construção de identidades”. Aqui, gostaria de traçar uma discussão acerca das posições ético-morais dos personagens de histórias em quadrinhos, em especial super-heróis, que são tipicamente um produto da cultura estadunidense. Quando pensamos em super-heróis, logo nos vêm à mente personagens icônicos como Batman, Super-Homem, Homem-Aranha, Capitão América e Mulher-Maravilha. Pode-se dizer que estes representam os heróis épicos, cuja posição moral os colocavam acima dos homens comuns. Eles são a encarnação do bem, ou melhor dizendo, a ação desse bem manifestando-se de forma direta sobre a realidade. Dessa maneira,

apresentam-se totalmente afastados da humanidade ou da ambiguidade que nos faz efetivamente humanos, a nossa capacidade de acertar e errar diante das escolhas que temos, diante dos fatos ou dos sentimentos mesquinhos de inveja, ira e avareza. Os heróis representam aquela visão maniqueísta de certo (e errado), ao passo que, como humanos, habitamos as áreas cinzas da dubiedade. Sem saber ao certo qual é a melhor ação a ser tomada, erramos. Já os heróis são levados ao erro por diversas questões, mas nunca pela própria dimensão moral. Enquanto agentes passivos, eles não fazem nada – se formos olhar a grosso modo – para transformar a sociedade em que vivem. Não têm uma preocupação genuína com a fome, a pobreza ou até mesmo com o que seria o seu próprio mote: violência.

Os super-heróis apresentam uma postura muito pouco proativa, se pensarmos no verdadeiro impacto positivo que poderiam promover no mundo que habitam, por exemplo: um dos homens mais ricos do mundo decide mudar a cidade corrupta onde vive e, para isso, revitaliza áreas abandonadas, investe em saúde, educação, esporte, lazer e emprego. Ao invés disso, desvia dinheiro de suas empresas para financiar todo tipo de engenhoca para aprimorar a si mesmo, transformando-se nesse pós-humano terrível e apocalíptico que sai à noite para perseguir e espancar os bandidos. Se leituras mais simplórias podem concluir apressadamente que a causa da violência urbana são a desigualdade social e o acúmulo de renda, então, poder-se-ia sentenciar que Bruce Wayne, sendo o maior capitalista da cidade, cria as condições para a existência do crime e um motivo para praticar seu “*hobby*” noturno. Os heróis só agem quando há alguma perturbação nas cidades que defendem ou grandes ameaças globais, como invasões alienígenas, mas não a crise climática. Ou seja, eles representam a conservação do sistema que habitam. Geralmente, quem traz essa perturbação ao sistema, seja por qualquer razão, são os vilões; estes, sim, têm um papel revolucionário, contestador e transformador, na medida em que não concordam necessariamente com a própria realidade. Não se questiona se por avareza, indignação ou busca de uma vida melhor para si e os seus, mas, sim, que está sempre em movimento no sentido de criar as condições para a mudança. Não se trata de romantizar a criminalidade e o terrorismo, mas, sim, de tratar a ação como entrópica. O vilão introduz a dinâmica de um sistema estável e cria as condições para a ação e, inclusive, para a existência de um herói.

Poder-se-ia reduzir uma infinidade de tramas de super-heróis a poucos modelos básicos, resumidos em “os heróis do sistema contra os vilões

revolucionários”. Super-heróis são, por definição, conservadores, mas o que talvez seja uma questão de “má-formação” congênita. Como já tratamos, os super-heróis são um produto patentemente “americano”, e o uso do termo entre aspas é para deixar clara a própria autodenominação de caráter totalitário e colonialista. Essa semente cresceu desde o “Destino Manifesto”, passando por toda a cultura do entretenimento legada ao mundo pelos Estados Unidos, e com os quadrinhos não é diferente. Embalado nas cores e estandarte, o mundo recebe sua dose homeopática de ideologia que, tal qual o mercúrio, é cumulativa e tóxica, tendo seus efeitos revelados muito tempo depois.

O livro *Sovereignty and superheroes*, de Neal Curtis (2016), apresenta outra perspectiva. Ele explora a ideia dos super-heróis dos quadrinhos como figuras soberanas e como isso desafia as noções convencionais de soberania. O autor examina vários super-heróis dos universos Marvel e DC em conjunto com conceitos filosóficos de Platão, Hobbes, Derrida e outros. O autor rejeita a noção de que os super-heróis são meros defensores do *status quo* ou vigilantes sem lei e argumenta que eles são reflexões sobre o complexo conceito de soberania. Curtis (2016) analisa o Super-Homem como uma forma platônica do super-herói, enfatizando sua conexão com o conceito transcendente ou moral de “Bem” e sua representação da mudança social. Já o compromisso do Capitão América com os valores democráticos é explorado, e sua soberania está ligada à ideia de empreendimento conjunto, refletindo sua relação com vários coletivos, como Os Vingadores. Batman é examinado como uma figura que confunde a linha entre violência legítima e criminal, desafiando a percepção dele como um vigilante. Os limites fluidos entre herói e vilão são explorados, usando os conceitos de “autoimunidade” e “pharmakon”, de Derrida, que, em filosofia e teoria crítica, é um composto de três significados: remédio, veneno e bode expiatório. Discute-se o conceito de “estado de emergência” no mundo das histórias em quadrinhos, permitindo a suspensão das leis normais e introduzindo a “legalidade extralegal”, que é usada para explorar as respostas a eventos do mundo real, como a “guerra ao terror”.

Em sua análise da versão adaptada dos Vingadores para o cinema, em especial no primeiro filme, Pardy (2019) cita que, embora a militarização explícita tenha sido minimizada nos filmes subsequentes, os filmes da Marvel, de maneira geral, mantêm a mentalidade militarizada de usar a morte como solução e o conceito de vida sem luto. O universo cinematográfico da Marvel retrata uma imagem heroica

espelhada na maneira como os militares se apresentam ao público: uma pseudofamília inclusiva e solidária que usa a violência apenas quando necessário. Esse modelo heroico mascara a realidade desumana dos militares, em que os soldados são transformados em assassinos obedientes, sem questionar o “inimigo” vagamente definido. Como resultado, os aspectos pró-sociais do gênero super-herói diminuem sob a influência do *militainment*, contribuindo para a falta de responsabilidade pública por ações militares e contando com a confiança dos cidadãos estadunidenses na perícia militar, assim como os super-heróis fazem.

Pensando em questões políticas mais formais, o livro *War, politics and superheroes*, do autor Marc DiPaolo (2011), inicia sua argumentação com a pergunta “Are superheroes republicans?” (“Os super-heróis são republicanos?”), título da introdução. Para ele, a fluidez da interpretação do personagem torna-se evidente à medida que diferentes escritores, cada um com os próprios vieses políticos, contribuem para o mito. Isso leva a mudanças interessantes no modo como os personagens são retratados politicamente. Por exemplo, o Arqueiro Verde, originalmente descrito como um revolucionário marxista pelo escritor liberal Dennis O’Neil, mais tarde assumiu uma personalidade mais de direita sob sucessores como Mike Grell e Brad Meltzer. As reações dos fãs a essas transformações variam. Alguns fãs exigem consistência na representação dos personagens, para preservar sua imersão, ao passo que outros abraçam a natureza evolutiva dos personagens. Uma minoria pode explicar quaisquer inconsistências, como uma progressão natural ou adaptação ao cenário social e político em mudança. No entanto, os regulamentos de direitos autorais impõem limitações à criatividade dos fãs. Entusiastas que procuram criar as próprias histórias com personagens consagrados ou reinterpretar clássicos de maneira provocativa geralmente enfrentam barreiras legais, em razão de questões de violação de direitos autorais. Um exemplo ilustrativo envolve a AIDS, uma organização francesa que tenta empregar a Mulher-Maravilha e o Super-Homem em campanhas de conscientização sobre a AIDS. A DC Comics interveio para resguardar a imagem pública dos personagens, impedindo o uso de determinadas imagens na campanha.

DiPaolo (2011) escreve que sua análise navega pela intrincada relação entre escritores de quadrinhos, super-heróis icônicos, suas conotações políticas em evolução e o intrincado cenário de direitos autorais, que influencia a reinterpretação dos personagens e o envolvimento dos fãs. Ele destaca o desafio de categorizar as

narrativas como puramente liberais ou conservadoras (aos moldes estadunidenses), já que muitas histórias contêm uma mistura de elementos progressistas e regressivos. O texto oferece exemplos como personagens simultaneamente fortes e diversos, mas objetificantes, ou narrativas com temas feministas e socialistas, ao mesmo tempo que promovem ações extremistas. Enfatiza a necessidade de avaliação individual, reconhecendo que algumas histórias exibem tendências políticas claras, ao passo que outras apresentam tons mistos que requerem uma análise cuidadosa. O foco está em leituras atentas para revelar a postura política de uma narrativa, com o compromisso de reportar honestamente quando surge ambiguidade. Dessa forma, ele afasta os quadrinhos de uma leitura que possa ser feita de maneira conjuntural para elementos individuais, o que, na minha opinião, afasta a ideia de a cultura cumprir função estruturante, e tais personagens já nascerem ideologicamente pré-formatados, desviando o foco para narrativas específicas e autores, o que individualiza a leitura, admitindo, no máximo, uma clivagem em períodos específicos, como 11 de setembro, Segunda Guerra Mundial etc. Passada a crise, os personagens retornam a seu estado de indiferença política.

Nessa interação, há um terceiro elemento que se tornou mais e mais comum aos quadrinhos: o anti-herói. Um anti-herói é um protagonista que carece de atributos heroicos tradicionais ou um herói que exhibe traços tipicamente considerados falhos ou moralmente ambíguos. Ao contrário dos heróis convencionais, podem colecionar vícios, dúvidas ou comportamentos não convencionais que desafiam as normas sociais. Como tais normas são ancoradas no tempo, um herói de hoje poderia chocar uma audiência pré-Segunda Guerra Mundial. Apesar de suas deficiências, os anti-heróis geralmente se encontram em situações em que agem heroicamente com relutância ou alcançam resultados positivos, embora por meios não convencionais. Sua natureza complexa e multidimensional permite que eles ressoem com o público, refletindo as complexidades e imperfeições da condição humana. Os anti-heróis oferecem uma alternativa convincente e subversiva ao arquétipo do herói tradicional, desafiando a noção de heroísmo e convidando o público a questionar os padrões morais convencionais. O anti-herói ainda representa o conformismo do homem ante uma realidade muito maior e com a qual não concorda, mas não tem a disposição ou a força para mudar, contentando-se apenas em fazer parte do mundo e aproximando-se, assim, do herói prosaico. Em sua trajetória pregressa, nota-se, quase sempre, que

fora antes um herói que teve seus princípios abalados ou um vilão no próprio “caminho de Damasco”, sua redenção.

2.5 O que vemos nesse quadro negro...

Para Inge (2006), no fim do século 19 e início do século 20, os Estados Unidos eram reconhecidos por sua diversidade étnica, porém, os quadrinhos da época não refletiam adequadamente essa variedade cultural. Muitas vezes, as representações eram estereotipadas e relegavam as minorias étnicas a segundo plano. Nesse contexto, europeus e judeus eram frequentemente destacados em detrimento dos personagens negros, apesar da própria composição multicultural da nação. No entanto, jornais voltados à população negra começaram a encorajar artistas a criar histórias em quadrinhos com personagens negros, dando início a uma mudança nesse cenário. Exemplos notáveis da década de 1930 incluem Bungleton Green (1920), de Leslie L. Rogers, Sunnyboy Sam, de Wilbert Holloway, Bucky, de Sammy Milai, e Susanelle, de Elton Fax. Com o tempo, os quadrinhos temáticos voltados à comunidade negra nos Estados Unidos despertaram o interesse dos distribuidores de histórias em quadrinhos (“sindicatos”), ganhando visibilidade nacional, comenta Inge. Apesar desses esforços, os personagens negros permaneceram sub-representados, geralmente assumindo papéis de protagonistas ou sendo centrais nas próprias histórias. Destacaram-se exceções como Waku, o Príncipe de Bantu em 1954, e Pantera Negra, em 1965. Falcon, estreando nos quadrinhos do Capitão América em 1969, tornou-se um proeminente super-herói afro-americano.

Em *Uma introdução política aos quadrinhos*, Moacyr Cirne (1982) dedica um capítulo à representação do negro nos quadrinhos. Para ele, o racismo implícito é evidente por sua ausência, levantando a questão de quantos heróis negros existem nos quadrinhos. Já o racismo explícito também está presente por meio de atitudes paternalistas, ilustradas por exemplos como a aventura africana de Tintim por Hergé na década de 1930, em que o homem branco é perpetuamente retratado como superior. Cirne (1982) relata personagens como Lotar de Mandrake e os africanos de Phantom, ambos de Lee Falk, como exemplos emblemáticos de negros mostrados como dependentes de drogas, infantilizados e subservientes à liderança masculina branca. Baseando-se em *Os condenados da Terra*, de Frantz Fanon, Cirne destaca que a colonização constitui violência física e existencial. A colonização rouba do

colonizado seu sentido de “ser”, reduzindo-o a objetos sob o domínio do colonizador. Consequentemente, a identidade é corroída, deixando os dominados com uma visão restrita do mundo.

Podemos destacar, também:

- Whitewash Jones, aparecendo pela primeira vez na história em quadrinhos *Bringing up father*, de George McManus, na década de 1920. Whitewash Jones foi um dos primeiros personagens negros recorrentes nos quadrinhos. Ele foi descrito como uma figura estereotipada e simplória.
- Inky, introduzido na história em quadrinhos *Terry and the pirates*, por Milton Caniff, na década de 1930. Inky foi outro dos primeiros personagens negros.
- Chop-Chop, de Blackhawk. Na série de quadrinhos *Blackhawk*, publicada pela Quality Comics e, mais tarde, pela DC Comics, Chop-Chop era membro do Esquadrão Blackhawk, um grupo de aviadores da Segunda Guerra Mundial. Foi inicialmente retratado usando estereótipos raciais, mas seu retrato evoluiu com o tempo.
- Gabe Jones, apresentado por Stan Lee e Jack Kirby em *Sgt. Fury and his Howling Commandos* nº 1 (1963). Foi membro dos Howling Commandos racialmente integrados durante a Segunda Guerra Mundial.
- Lobo, criado pelo escritor Frank Frazetta e pelo desenhista Angelo Torres. Lobo apareceu nos títulos do *American Comics Group*, na década de 1940. Lobo era um personagem afro-americano que lutou contra o crime no Velho Oeste.
- Voodah, estreando em *Rangers Comics* # 31 (1946), é um super-herói que tinha poderes místicos e lutou contra várias ameaças sobrenaturais.

Fora dos Estados Unidos, temos os seguintes exemplos:

- Na França, *Tintin in the Congo*. Criado por Hergé, esse álbum do quadrinista belga foi ambientado no Congo e apresentava um jovem congolês chamado Coco como personagem coadjuvante, além de diversos outros tipos negros (não personagens) que têm uma representação muito negativa, a qual reflete os estereótipos da era colonial são sempre citados em estudos recentes.
- Na África do Sul, Vukile & Sipiwe. Criados por Loyiso Mkize, esses personagens fazem parte do universo cômico *Kwezi*. Vukile e Sipiwe são

gêmeos que também têm habilidades extraordinárias. Também da África do Sul, *Kwezi*. Criado por Loyiso Mkize, Kwezi é um super-herói que descobre seus poderes e enfrenta os desafios da vida.

- Na Nigéria, *Guardians of the North*, série de quadrinhos que mostra a cultura jovem africana contemporânea na Nigéria. Criada por Jide Martin, apresenta super-heróis inspirados na mitologia e no folclore africano.
- No Zimbábue, *The Ancestors*. Criada por Tatenda Mbudzi, essa história em quadrinhos explora temas da espiritualidade africana e herança cultural por meio de elementos sobrenaturais.
- No Quênia, *Shujaaz*, série de quadrinhos criada por Paul Birech e David Ouma que enfoca questões sociais e econômicas que afetam a juventude queniana.
- Na Austrália, *The invisible war*. Criada por Ryan Griffen, essa história em quadrinhos incorpora personagens indígenas australianos e mitologia.

Vemos, à exceção de TinTim, uma forte inflexão em tratar as questões a partir de ponto de vista local, favorecendo a própria cultura

Um personagem que foge a essa tipificação, e por isso merece atenção, é Luke Cage, criado por Archie Goodwin e John Romita em 1972 (Inge, 2006). Luke Cage desafia os paradigmas estabelecidos, principalmente com seu apelido de “herói de aluguel”. Como um ex-presidiário que ganha poderes por meio de um experimento científico, ele se torna um protetor contratado que cobra por seus serviços. No Brasil, a primeira aparição de Luke Cage foi em *Luke Cage – herói de hoje* (1973 – Ed. Gorrion), posteriormente republicado em *Superaventuras Marvel* (1982, Ed. Abril). Até aquela época, era comum que muitos personagens negros fossem denotados pelo adjetivo “negro”, evidente em nomes como Pantera Negra e Arraia Negra. No entanto, Luke Cage adotou uma abordagem distinta ao se alinhar mais de perto com o movimento *black power* e o ativismo social estadunidense, inspirando-se em grupos como os Panteras Negras. Isso ressoa com o contexto mais amplo dos filmes *blaxploitation*, um gênero cinematográfico em que atores, diretores e público eram predominantemente afro-americanos. Esses filmes se tornaram uma plataforma para representar autenticamente a cultura, as experiências e as perspectivas negras, atendendo, principalmente, a um público norte-americano negro. Na mesma linha, a caracterização de Luke Cage reflete uma mudança deliberada em direção à

representação negra autêntica e empoderada no meio cômico, espelhando o ethos do movimento *black power* e as aspirações da comunidade marginalizada.

Em um trabalho anterior, Lopes (2013), na busca por representatividade do negro nas histórias em quadrinhos publicadas no Brasil, das editoras Marvel e DC, analisei, durante seis meses, 76 publicações, totalizando 6.992 páginas, incluindo capas e anúncios. Nessas páginas, foram publicadas 252 histórias distintas. Como explicado anteriormente, essas histórias se interconectam para formar arcos narrativos, aderindo a uma estrutura serial. Esses arcos podem abranger apenas duas histórias ou se estender por todo o ano. Ocasionalmente, esses arcos atravessam várias revistas de diferentes editoras, permitindo que uma história impacte outra, junto com seus personagens – um fenômeno conhecido como *crossover*. No decorrer dessas histórias, um total de 1.408 aparições de personagens foram exploradas. É importante observar que os personagens geralmente são reutilizados nas histórias, e a contagem de ocorrências não reflete o número total de personagens distintos. A tabulação se concentrou nos personagens principais de cada título, antagonistas ou vilões e personagens secundários com papéis notáveis no avanço da trama.

A partir desses dados, uma comparação quantitativa revela que as histórias envolvendo personagens negros representaram 85 ocorrências, ou 33,73%. Embora esse número pareça considerável, ele aborda principalmente a presença básica de representação, e é significativo que mais de dois terços das histórias não tenham essa representação. Em termos de personagens, foram 133 ocorrências de personagens negros, representando 9,45% do total apresentado. Das revistas coletadas, 34 não apresentavam ocorrências simples de representação negra, reduzindo a amostra de 76 para 42 revistas. Aplicando critérios de relevância à participação do personagem na trama, o número cai ainda mais: 77 casos em que personagens negros se envolvem ativamente no enredo, representando 5,47%. É notável que esses personagens geralmente reaparecem em várias edições, tornando a contagem do personagem relativa. Dentre esses personagens, os participantes mais destacados dessas tramas são Luke Cage (reforçando novamente o interesse pelo personagem), Tempestade, Nick Fury (versão Millenium) e Blade. Outros personagens cumprem papéis secundários na trama, contribuindo significativamente para o desenrolar da narrativa.

Por conclusão desse estudo, cinco modelos distintos de representação negra foram identificados nos quadrinhos norte-americanos, englobando os arquétipos

marginal, militar, regenerado, dependente e líder. Esses modelos se alinham a domínios culturais mais amplos, como moda, música, cinema e TV, contribuindo para uma estética negra globalizada. Luke Cage, personagem analisado em profundidade, incorpora múltiplos modelos, que o tornam uma representação multifacetada. Entre esses modelos, o arquétipo do “líder”, embora distinto, tem paralelos limitados em representações brasileiras viáveis. Nos quadrinhos examinados, Luke Cage incorpora vários modelos, desafiando classificações simples e oferecendo uma identidade complexa e humana.

O estudo confirma que as identidades negras retratadas nos quadrinhos norte-americanos vendidos no Brasil muitas vezes reforçam estereótipos atrelados ao seu contexto cultural de origem. Embora ocasionalmente reflitam sociabilidade e respostas ao racismo, seu potencial é limitado pela baixa representatividade. Se essas identidades retratam indivíduos negros como cidadãos de segunda classe, a resposta é sutil. Esforços são feitos para aumentar a visibilidade, especialmente durante os períodos de proeminência política negra, ao mesmo tempo que aderem ao politicamente correto. Os retratos dependentes, marginalizados ou sexualizados persistem, mas em formas mais estilizadas. No entanto, a falta de representação substancial e estetização dificulta o estabelecimento de um modelo efetivo de conformação de uma identidade negra.

2.6 Enquanto isso, no Brasil

O livro *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre (2005), obteve grande sucesso tanto no Brasil quanto no exterior quando foi lançado, em 1933. Por meio de uma minuciosa pesquisa em arquivos nacionais e estrangeiros, Freyre mergulhou nos diários dos fazendeiros e na própria história ancestral para desvendar a complexa dinâmica do povo brasileiro. As plantações de cana-de-açúcar de Pernambuco serviram de cenário para a interação entre as raças indígenas, africanas e portuguesas. No entanto, a obra, que completou 90 anos em 2023, também gerou muita polêmica. Alguns críticos acusaram Freyre de não retratar com fidelidade a relação entre negros e brancos, entre dominadores e dominados, argumentando que o escritor não registrou de maneira precisa a escravidão que existiu durante o Brasil Colônia. Em seu livro *A elite do atraso*, o sociólogo Jessé Souza (2019) toma por tarefa desconstruir os paradigmas de Brasil edificadas sob dois pilares: Gilberto

Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. O texto é uma análise crítica da história intelectual e cultural brasileira. O autor apresenta seu objetivo de construir um livro que responda criticamente à obra clássica *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, publicada em 1936. Pretende examinar o impacto duradouro das ideias de Buarque no pensamento brasileiro e como influenciou vários intelectuais. Influência dominante *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, continua sendo uma interpretação dominante e amplamente aceita da sociedade brasileira. Influenciou figuras proeminentes, como Raymundo Faoro, Fernando Henrique Cardoso, Roberto DaMatta, além de intelectuais de todo o espectro político. O autor sugere que a influência continuada das ideias de Buarque pode levar a equívocos.

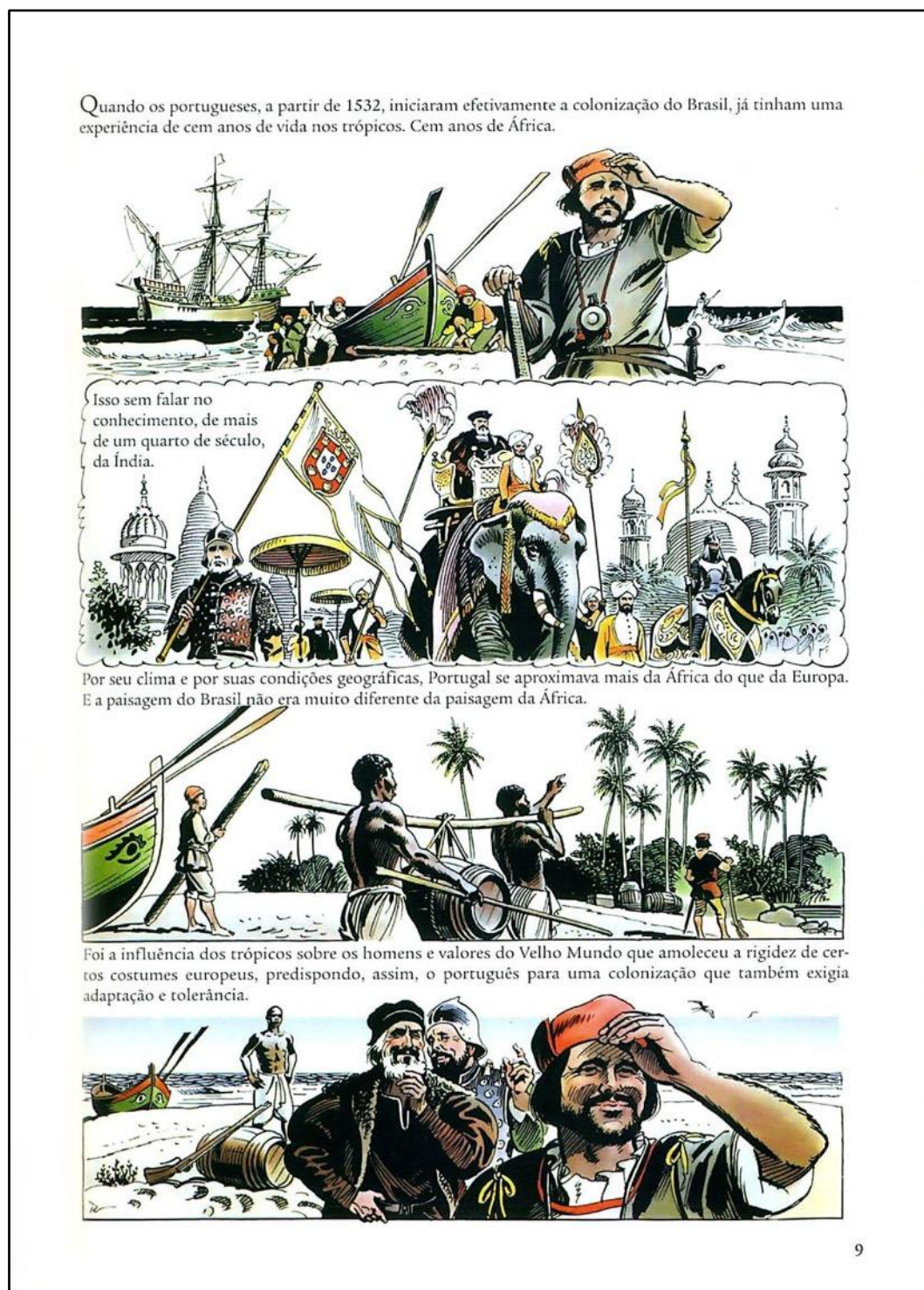
Souza (2019) diz que a influência de Gilberto Freyre é retratada como uma figura-chave na história intelectual brasileira, contribuindo para a construção da identidade cultural do Brasil moderno. O autor reconhece o brilhantismo do pensamento de Freyre, mas também destaca sua adesão anterior ao racismo científico. A mudança de Freyre para o culturalismo influenciou sua interpretação da diversidade cultural do Brasil. A partir de um paradigma culturalista, Freyre enfatiza a continuidade com Portugal e destaca a emotividade como um traço cultural distinto. No entanto, com o tempo, a interpretação de Freyre foi criticada, e gradualmente declinou em influência política. Darcy Ribeiro é apontado como um seguidor significativo da tendência culturalista de Freyre, vendo o Brasil como um potencial portador de uma mensagem única para o mundo.

Sérgio Buarque de Holanda criticou as ideias de Freyre e as transformou para apresentar uma perspectiva diferente. O conceito de “homem cordial” de Buarque representa um afastamento dos atributos positivos de Freyre da cultura brasileira, enfatizando os traços negativos. A interpretação de Buarque estava alinhada com o liberalismo conservador brasileiro. A transformação de Sérgio Buarque das ideias de Freyre levou a uma versão “mestiça” que serviu de legitimação perfeita para os interesses econômicos e políticos da elite econômica dominante. Buarque estendeu a noção de “homem cordial”, bem como a ideia de um “Estado patrimonial”, que, combinadas, apresentaram o brasileiro como produto da história e imagem invertida dos ideais protestantes norte-americanos. No geral, o texto explora a evolução do pensamento intelectual brasileiro, do culturalismo de Freyre à reinterpretação de Buarque, e como essas ideias moldaram a percepção da sociedade, política e cultura

brasileiras. Aborda a influência e as implicações desses conceitos no contexto mais amplo da história e identidade do Brasil (Souza, 2019).

Nesse contexto, vale apresentar a obra *Casa-grande & senzala em quadrinhos*, publicada pela primeira vez em 1981. Foi idealizada por Adolfo Aizen, um proeminente entusiasta dos quadrinhos brasileiros. Com a colaboração do antropólogo e historiador Estevão Pinto (2005), do ilustrador Ivan Wasth Rodrigues (2005) e orientado pelo próprio Freyre, o projeto visava apresentar clássicos brasileiros das Ciências Sociais por meio de histórias em quadrinhos. No entanto, o progresso da coleção foi interrompido após o primeiro volume, em decorrência do falecimento de Aizen e dos desafios econômicos. Adaptar o extenso texto de 500 páginas de Freyre provou ser um desafio, considerando os limites de um formato de história em quadrinhos de 52 páginas. Trabalhando em estreita colaboração com Freyre, o historiador Estevão Pinto resumiu “Casa-grande & senzala”, ao passo que Rodrigues fez a curadoria e as ilustrações para complementar a narrativa. Inicialmente monocromáticos, os desenhos de Rodrigues foram posteriormente coloridos por Noguchi para comemorar o centenário de nascimento de Gilberto Freyre, infundindo vivacidade e profundidade ao texto.

Figura 14. Página de *Casa-grande e senzala em quadrinhos*, publicação Adolfo Aizen, Estevão Pinto e Ivan Wasth Rodrigues.



Fonte: Digitalizado da obra *Casa grande & senzala em quadrinho*. Pinto e Rodrigues (2005)

Nobu Chinen (2019), um dos pesquisadores mais envolvidos na temática do negro nas histórias em quadrinhos no Brasil, cita, em seu livro, que a evolução da representação gráfica que levou à representação estereotipada do negro em desenhos humorísticos remonta aos artistas itinerantes conhecidos como menestréis no século XIX. A figura do menestrel, muitas vezes retratada por comediantes negros, inicialmente atuou como animadora em salões de dança e praças públicas. Com o tempo, esse retrato se estendeu a representações de indivíduos negros como músicos, dançarinos e cantores, muitas vezes em papéis subservientes, proporcionando diversão ao público branco. O desenvolvimento histórico da figura do menestrel tornou-se um arquétipo cômico negro, contudo, artistas brancos começaram a imitá-lo. Eles usavam perucas com cabelos crespos, pintavam seus rostos de preto e, curiosamente, usavam luvas pretas com as palmas das mãos brancas. A imagem do menestrel passou a simbolizar o pária cômico e alcançou reconhecimento entre a elite branca e a classe trabalhadora na América do século XIX. No entanto, essas representações propagavam e reforçavam os estereótipos raciais ao satirizar a aparência, os comportamentos e a linguagem dos negros. As imagens negativas perpetuadas por apresentações de menestrel influenciaram e moldaram a representação visual de indivíduos negros na cultura popular, contribuindo para uma percepção distorcida dos negros entre o público branco. Assim nasce a estética *blackface*.

O *blackface* era um recurso teatral amplamente utilizado no contexto do teatro de variedades, em que os atores brancos adotavam uma série de características para interpretar personagens de diferentes etnias, não apenas negros. Essas apresentações eram notáveis por suas atuações frequentemente toscas, “ingênuas” e de natureza humorística, estabelecendo, assim, uma forma peculiar de representação que, surpreendentemente, perdurou até épocas recentes. No universo do cinema, o fenômeno do *blackface* também deixou sua marca. Um exemplo notório é o filme já citado *O nascimento de uma nação*, amplamente reconhecido como um dos filmes mais racistas já produzidos, em que o *blackface* foi utilizado como um meio de retratar personagens negros de maneira altamente estereotipada. Outro caso é o filme *Otelo* (1965), no qual o renomado ator Sir Laurence Olivier continuou a utilizar o *blackface*, um hábito que persistiu até a década de 1970. Nos quadrinhos, essa estética do *blackface* também está presente, sendo especialmente evidente nos

trabalhos de Outcault. Curiosamente, enquanto personagens brancos são frequentemente retratados de maneira mais natural e realista, aqueles de origem negra ou asiática muitas vezes têm seus traços fortemente estereotipados. Um exemplo notável é o personagem do Yellow Kid, pois, embora seja indefinido em termos étnicos, o autor apresenta a virtude de oferecer uma diversidade que raramente era vista em outras formas de mídia da época. Além disso, os quadrinhos de Outcault também capturam de forma vívida e crítica a vida cotidiana nos bairros pobres da época, trazendo à tona uma rica gama de detalhes e nuances.

Figura 15. Exemplo do uso *blackface* enquanto estética no entretenimento.



Fonte: Chinen (2019)

Chinen (2019) executa um extensivo trabalho de coleta e estudo sobre a iconografia do negro no Brasil. Sua busca vai dos primeiros quadros, em que os negros aparecem como tipos plasmados à paisagem, quase sem definição, até as publicações dos anos de 1990. Do interesse crescente, tanto do público quanto da administração portuguesa, em retardar o cotidiano na colônia que importa, surgiram artistas como Albert Eckhout, Debret e Rugendas, sem deixar de citar os artistas viajantes. Chinen faz essa trajetória para desembocar no humor gráfico, que, a

exemplo do mundo, tem sua grande expansão no século XIX com a impressão mais consolidada e, no Brasil, isso se torna mais patente com a chegada da família real.

Meu ponto de discordância é no reforço que o livro faz em repactuar com a origem dos quadrinhos em torno da figura do “Menino Amarelo”, apesar dos grandes exemplos que apresenta de insurgências da linguagem que são anteriores, e nada devem ao médium modernos dos quadrinhos. Suas análises sobre a relação estreita entre a imprensa, a caricatura e os quadrinhos são sempre precisas e vão de acordo com o que tenho desenvolvido ao longo deste capítulo. Chinen (2019) aponta que o primeiro personagem negro que se pode detectar no Brasil é Benedito, nas histórias de Nho-Quim, que citei anteriormente. Antes, contudo, ele não deixa de destacar um paradoxo: o termo “gibi”, que se tornou sinônimo de revista em quadrinhos no Brasil, originalmente se referia a um menino negro. A revista *Gibi* surgiu em 1939, ganhando popularidade e marcando época com um personagem-símbolo negro em suas capas e anúncios. Curiosamente, apesar de sua relevância, esse personagem raramente aparece nas páginas internas da própria revista. Anos depois, em 1970, ao tentar resgatar o sucesso passado, a revista *Gibi semanal* trouxe de volta uma versão atualizada desse personagem, mas novamente apenas de forma simbólica, sem protagonismo em histórias.

A pesquisa de Chinen (2019) se concentrou em personagens afro-brasileiros em histórias em quadrinhos, com um recorte até 2011, o Ano Internacional dos Afrodescendentes, designado pela Unesco. O autor destaca a polêmica personagem de Rafael Campos Rocha. “Deus, essa gostosa” emergiu como a primeira protagonista negra nos quadrinhos *mainstream* em anos. No início dos anos 2000, a representação melhorada de personagens negros em quadrinhos surgiu em decorrência de movimentos sociais e políticas inclusivas. Apesar desses avanços, o racismo persiste no Brasil. Obras como *Carolina*, de Sirlene Barbosa e João Pinheiro, *Jeremias Pele*, de Rafael Calça e Jeferson Costa, e *Angola Janga*, de Marcelo D’Salete, contribuem para essa narrativa em evolução. Eles abordam questões históricas e contemporâneas, expondo as desigualdades sociais. Embora os desafios persistam, os quadrinhos estão cada vez mais retratando personagens negros em papéis de liderança sem enfatizar a raça, refletindo a jornada contínua em direção à integração étnica. O Trabalho de Nobu Chinen captura essa representação em evolução, contribuindo para um diálogo mais inclusivo e é de grande valor à pesquisa, graças à sua forma minuciosa de tratar todo tipo de insurgência do negro nos

quadrinhos nacionais, convertendo-se em um acervo necessário, histórico e memorialístico do tema.

Chinen (2013), em seu artigo sobre a religiosidade afro-brasileira nos quadrinhos, aponta que, antes da década de 1990, as histórias em quadrinhos que exploravam essa temática frequentemente adotavam uma perspectiva sobrenatural. Nesses relatos, invocações de forças demoníacas interferiam na realidade cotidiana, muitas vezes em busca de interesses questionáveis ou para obter poderes sobre-humanos. A representação dos rituais do candomblé e da umbanda era majoritariamente negativa, associando a religiosidade à feitiçaria e a invocações de forças ocultas ligadas ao mal e aos demônios. Essa abordagem persistiu ao longo das décadas, contribuindo para disseminar uma imagem desfavorável dos cultos afro-brasileiros. No fim do século XX, uma compreensão mais aprofundada das manifestações rituais das religiões afro-brasileiras trouxe consigo uma modificação significativa na representação dessas práticas nas histórias em quadrinhos. Embora ainda limitada em comparação com o volume total de produção de quadrinhos no Brasil, observa-se uma crescente valorização da mitologia africana, com uma abordagem mais respeitosa ao papel das divindades. Essa evolução na representação da religiosidade de matriz africana está inserida em um contexto mais amplo de representação dos afrodescendentes e de sua cultura na mídia em geral e, consequentemente, nas histórias em quadrinhos.

Um dos mais fortes elementos culturais de um grupo social, uma etnia ou uma comunidade é a sua concepção cosmogônica do universo e os ritos e os mitos que ajudam a compreender os fenômenos naturais e, principalmente, os sobrenaturais. Em sua relação com as divindades, o ser humano estabelece rituais, leis, narrativas e toda uma mitologia que acabam por definir um conjunto de valores que constituem uma religião que, em determinados casos, é tão arraigado que serve para criar uma identidade única para membros pertencentes a um grupo de adeptos que a diferencia dos demais, como é o caso do judaísmo (Chinen, 2013, p. 39).

Outro importante trabalho em termos de representatividade do negro nos quadrinhos e que está ligado à produção de quadrinhos religiosos no Brasil é de Braga Jr. (2023) em um livro que aprofunda o artigo inicial de Chinen (2013) com um série de dados estatísticos, na busca traçar um panorama da manifestação da religião na produção de quadrinhos brasileiros, identificando categorias e matrizes que exploram diversas tradições religiosas. A análise revelou uma ampla variedade de temáticas e abordagens nesse campo, enriquecendo o estudo da interação entre religião e cultura

pop no Brasil. Apesar da diversidade, há elementos comuns nas produções brasileiras que abordam a religião, como a valorização da espiritualidade, a busca por respostas existenciais e a reflexão sobre questões éticas e morais. A presença da temática religiosa nos quadrinhos brasileiros varia em termos de abrangência e representatividade, com algumas obras explorando profundamente a relação entre personagens e religião, ao passo que outras abordam o tema de forma mais superficial ou em arcos narrativos específicos. No contexto da matriz afro-brasileira, que engloba práticas religiosas como candomblé, umbanda, quimbanda e jurema, observa-se uma associação temática nos quadrinhos, especialmente ligada à representação da vilania e à exploração de questões de saúde pública. A legitimação dessas abordagens ocorre em publicações institucionalizadas, envolvendo a participação de terreiros ou líderes religiosos. No entanto, a maioria das produções é criada por indivíduos sem vínculos religiosos, possivelmente contribuindo para a predominância da associação dos temas religiosos às tramas de terror.

Neste ambiente, sócio antropológico, as histórias em quadrinhos são tratadas como objetos circulantes que resguardam valores, práticas e sentidos da cultura na qual foram produzidas e estabelecem um campo de representação de processos sociais e culturais entre as pessoas e as instituições sociais às quais pertencem. São objetos de mediação das práticas e das regras de inter-relacionamento. Por isso, a partir delas, é possível resgatar as dinâmicas processuais que se estabeleceram em cada contexto social (Braga Jr., 2023, p. 206).

Neste ponto, nosso texto aponta uma discussão mais estreita acerca de como as histórias em quadrinhos, enquanto linguagem e estância mediada de comunicação, expressam a ancestralidade. É de nosso interesse apontar como o corpo, o mito, o rito e o encantamento, enquanto categorias de análises, podem contribuir para a leitura crítica dos quadrinhos, em especial aqueles feitos por negros, com temáticas negras e, por essa instância, representam uma pós-representatividade. Não que hoje se tenha um número de personagens negros condizente com a demanda real da sociedade brasileira, mas a pergunta não é se temos negros representados na mídia, mas que negro é esse? Quais elementos culturais, históricos e sociais lhe dão materialidade?

Capítulo 3

Encruzilhada metodológicas



3.1 Metodologia e análises

A tarefa que se coloca diante de nós para este capítulo é dar substância, ou melhor, materialidade aos anteriores: o primeiro, que trata de ancestralidade, e o segundo, que aborda a história em quadrinhos. Antes, porém, devemos lembrar qual é o nosso norte, ou seja, reafirmar sob quais premissas trabalhamos, sendo, então, o ponto a reafirmar nossa tese. Trabalho com a tese de que ancestralidade enquanto modelo analítico carrega potencial para produção de novas leituras e, conseqüentemente, abertura de novos caminhos às discussões nas Ciências Sociais e, em especial, na Comunicação, uma vez que promove a desautomatização do discurso de matriz e eurocêntrico. Escolhemos as histórias em quadrinhos como modelo de análise por considerar que sua linguagem ocupa lugar privilegiado na

encruzilhada entre comunicação e arte, texto e imagem, ciência e entretenimento, e assim por diante, entre tantas outras possibilidades.

A fim de buscar as questões que sejam capazes de corroborar com a busca ativa que a tese apresenta, propomos para análise sistematizada as seguintes obras: *Encruzilhada* (D'Salete, 2016), com 160 páginas; *Cumbe* (D'Salete, 2018), com 192 páginas; *Conto dos orixás* (Canuto, 2019), com 120 páginas; e *Carolina* (Barbosa; Pinheiro, 2018), com 128 páginas. A análise englobou um total de 600 páginas. Embora atenda a diversos critérios, muitas outras obras são elegíveis para figurar nessa amostra, por exemplo, *Angola Janga*, também de D'Salete, ou *Jubiabá*, adaptado por Spacca do romance homônimo de Jorge Amado. Após cumpridos os critérios de cientificidade e eficiência, a seleção foi feita por puro afeto subjetivo, o que em nada invalida a amostra.

Contos dos orixás é uma produção independente de uma única história na qual os orixás são representados como super-heróis, tanto pelas escolhas narrativas quanto pela representação gráfica. Nela, acompanhamos a guerra travada por Xangô e sua esposa Oyá contra Ajantala e seu exército, chamado de manada. O vilão tem por intenção encontrar a Cidade Mãe e se apossar da fonte sagrada do Axé. A cidade foi fundada pelos filhos de Yemanjá e governada por Oxum. Xangô é acompanhado por Exu e Ogum na batalha. É uma história de caráter épico que apresenta os orixás como heróis civilizatórios. São mortais, mas com capacidades extraordinárias e, por isso, ocupam papéis de reis, rainhas, líderes etc. Seres a quem os mortais respeitam e buscam no momento de necessidade (Canuto, 2019).

Cumbe (D'Salete, 2018) é um livro que retrata os negros de origem Banto (partes do Congo e Angola) no Brasil no período da escravidão. É dividido em quatro contos independentes: calunga, sumidouro, cumbe e malungo. São histórias trágicas porque refletem a própria tragédia da história, mas indicam uma perspectiva revolucionária, uma vez que todas elas apontam a possibilidade de escapar ou transcender a condição de escravidão, mesmo que de maneira transcendente.

Figura 16. Montagem com a digitalização da capa das três publicações utilizadas para análise.



Fonte: elaborada pelo autor.

O livro *Encruzilhada* segue por uma perspectiva similar a *Cumbe* (ou vice-versa, se considerarmos as datas de publicação), sendo quatro contos independentes, todos igualmente trágicos, com a diferença de que a obra mostra o negro integrado à sociedade contemporânea, ou ao menos sua busca de integração, por meio do consumo. Mesmo ocupando espaços periféricos, ele tenta fazer parte de uma sociedade que responde à sua presença obedecendo a um padrão que é muito anterior. O negro ali é o herói prosaico, sufocado pelo racismo e/ou pela pobreza (D'Saete, 2016).

Carolina (Barbosa; Pinheiro, 2018) é uma narrativa biográfica da escritora negra Carolina Maria de Jesus, feita a partir do livro que a revelou ao mundo, *Quarto de despejo*. Não temos uma narrativa linear; temos idas e vindas no tempo e avanços para atender às necessidades narrativas dos autores, tendo como ênfase o “vir a ser”, numa acepção de quais foram os passos que definiram sua trajetória e o que ela é.

Dos quatro livros, apenas *Contos dos orixás* tem o miolo em policromia (colorido), sendo que os outros três são em preto e branco em seu interior, e com capas muito discretas, em duas cores especiais. Todos têm um bom acabamento, e três deles não se restringem apenas à história em quadrinhos em si. *Contos dos orixás* conta com rascunhos e ilustrações extras e, assim como *Cumbe*, traz ao final um glossário de palavras da língua africana. Já *Carolina* tem uma biografia resumida. A escolha reforça o conjunto de elementos que elegemos como marcadores de

ancestralidade: *Contos dos orixás* é o mito, *Cumbé* é o corpo, *Encruzilhada* é o rito e *Carolina* é o encanto. Não que tais categorias se encerrem em cada volume; elas transitam e perpassam a narrativa o tempo todo. Algumas de forma mais óbvia, como na obra de Hugo Canuto, já outras são sutis, e invocaremos um verdadeiro panteão epistemológico para dar conta. A semiótica de Peirce, a teoria das mediações de Martín-Barbero e outras entidades, não menores, mas que ajudarão, quando necessário, a melhor elucidar nosso objeto

3.2 O interpretante em Peirce

Traço a seguir considerações acerca de um conceito que nos será muito importante para dar cabo da metodologia aplicada neste trabalho: o interpretante da semiótica peirceana. As considerações que seguem representam um amálgama dos conceitos expostos por Peirce (1995) e Lucia Santaella (1995, 2004). Tomo a liberdade de exercer uma escrita livre, na apresentação do conceito já apropriado, para evitar cortes como múltiplas referências que se repetem e se cruzam, mas deixo claro que o crédito das ideias reside nas referências citadas.

3.2.1 A teoria dos interpretantes de Charles Sanders Peirce

O conceito de interpretante é fundamental na teoria dos signos de Peirce e pertence ao terceiro termo em uma relação triádica que constitui um signo. Peirce desenvolveu várias definições e classificações de interpretantes ao longo de sua obra, com a compreensão desse conceito evoluindo ao longo do tempo. Inicialmente, o interpretante era considerado o terceiro termo na relação triádica que incluía o *representamen* (signo) e seu objeto. O interpretante é outro signo mais evoluído que realiza a mediação entre o objeto e o intérprete, resultando em uma progressão infinita de interpretantes, ou seja, de novos signos. Esse processo de geração de novos signos a partir do interpretante é conhecido como semiose. A compreensão do interpretante sofreu modificações ao longo da evolução do pensamento de Peirce. A noção inicial evoluiu para abranger os aspectos psicológicos, coletivos e situacionais do interpretante. As classificações de interpretantes desenvolvidas por Pierce após 1900 são consideradas as mais elucidativas, pois abordam a complexidade do papel do intérprete, as dimensões psicológicas e coletivas do interpretante e sua relação

com a concretização temporal e a tendência infinita de gerar novos interpretantes. A teoria dos interpretantes desempenha um papel central em sua filosofia dos signos. Em seu entendimento, o interpretante apresentava uma divisão triádica, como todos os elementos em sua filosofia.

Peirce encontrou uma correspondência com os três estágios do pensamento de Hegel e, também, com os próprios estágios estabelecidos de clareza na compreensão dos símbolos predicativos. Peirce então desenvolveu, em 1904, sua divisão de interpretantes em categorias: imediatas, dinâmicas e finais. O signo tem três interpretantes: “seu interpretante como representado ou pretendido para ser compreendido; seu interpretante como realmente produzido e seu interpretante em si mesmo” (CP, 8.333). Essa tricotomia corresponde diretamente às três categorias de Peirce: primeiridade, secundidade e terceiridade. O interpretante imediato é o potencial inscrito no próprio signo para significar. Pertence objetivamente ao signo, e não depende do encontro com um intérprete. O interpretante dinâmico é o resultado da interpretação, representando o resultado empírico e psicológico da compreensão do signo. O interpretante final representa o limite último da interpretabilidade do signo, existindo como uma tendência no interpretante imediato. No entanto, esse interpretante final nunca pode ser totalmente realizado, em virtude da progressão infinita de interpretantes dinâmicos.

Em 1907, Peirce introduziu outra tricotomia de intérpretes: emocional, energético e lógico. Embora essas categorias se sobreponham à primeira tricotomia, têm causado confusão entre os estudiosos. Propõe-se que a segunda tricotomia seja, principalmente, uma subdivisão do interpretante dinâmico, servindo como uma divisão mais específica dos efeitos que um signo produz na mente de um intérprete. Por exemplo, o interpretante emocional refere-se aos sentimentos evocados pelo signo, ao passo que o interpretante energético envolve respostas ativas, e o interpretante lógico refere-se a interpretações automatizadas. O interpretante lógico é particularmente crucial nesse quadro, pois ajuda a resolver a questão do significado do conceito intelectual, uma preocupação fundamental do pragmatismo.

Sob a perspectiva de seu segundo pragmatismo, Peirce explorava a ideia de um interpretante lógico que não se limitasse à natureza de um conceito. Se o interpretante lógico fosse simplesmente definido como a compreensão intelectual do significado do signo, esse interpretante resultante exigiria um interpretante lógico adicional, dando início a um ciclo interminável. Em sua busca por um interpretante

lógico que orientasse o pensamento em direção à ação deliberada, Peirce chegou à noção de hábito como o interpretante lógico. Um hábito ou regra é um padrão de ações que, sob certas condições apropriadas, se repetirá indefinidamente no futuro. Embora as instâncias específicas de ações se enquadrem no interpretante energético, aquelas que exemplificam a natureza repetível de um hábito também funcionam como réplicas de interpretantes lógicos. Ao contrário dos interpretantes emocionais e energéticos, que têm terminações finitas, o interpretante lógico apresenta potencial de ser repetível infinitamente.

O interpretante lógico, conceituado como hábito, envolve regularizar e governar ocorrências particulares. Só o hábito pode manter essa continuidade real, não apenas por ser exercido em diversas ocasiões, mas, também, por regular os acontecimentos sob seu governo. Enquanto os eventos existentes são descontínuos e transitórios, o hábito proporciona continuidade, assegurando que os elementos individuais se repitam com certa regularidade. Assim, os hábitos antecedem a ação, não o contrário. É crucial destacar que o hábito não opera como uma força rígida à qual as ações devem se submeter, mas, sim, como um princípio orientador dinâmico, uma força vital que direciona nossas ações sem restringi-las a uma estrutura fixa. Portanto, hábitos podem ser quebrados, principalmente no universo humano, em função da notável plasticidade da mente humana em abandonar velhos hábitos e adquirir novos. Para abordar a plasticidade da mente humana na aquisição de novos hábitos, que contribui para a natureza evolutiva da mente, Peirce delineia um interpretante lógico final. Esse interpretante também é um hábito, porém, de um tipo particular: “Pode-se mostrar que o único efeito mental que pode ser produzido e que não é um signo, mas tem uma aplicação geral, é uma mudança de hábito, a compreensão por uma mudança de hábito a modificação das tendências de uma pessoa para a ação” (CP, 5.476). Foi precisamente esse último interpretante lógico, concebido como uma mudança de hábito, que permitiu a Peirce explicar a natureza transformadora da mente humana.

O segundo pragmatismo de Peirce foi desenvolvido no contexto das ciências normativas, impulsionado pela crença de que a finalidade última do pensamento só pode emergir por meio da experiência futura. As ciências normativas, como a estética, a ética e a lógica, examinam a conformidade das coisas com os fins, concentrando-se no que deveria ser em um futuro condicional, ou seja, os ideais reguladores que orientam os sentimentos, a conduta e o pensamento, respectivamente. Peirce afirmou:

Se o pragmatismo nos ensina que o que pensamos deve ser interpretado em termos do que estamos preparados para fazer, então certamente a lógica ou a doutrina de como devemos pensar deve ser uma aplicação da doutrina do que deliberadamente escolhemos fazer. Esta doutrina é a Ética (CP, 5.35).

Como a lógica lida com as inferências e argumentos que estamos preparados para endossar – um processo que exige autocontrole –, Peirce a considerou um caso especializado de ação ética. A ética, que estuda os fins que estamos deliberadamente dispostos a adotar, situa-se hierarquicamente acima das ciências normativas. Contudo, Peirce concluiu que a ética depende de uma ciência mais fundamental – a estética – cuja tarefa é discernir o objetivo final de nossos esforços éticos. À luz da estética ou, como vimos anteriormente, no campo do sensível e da partilha comunicacional, esses esforços devem ser direcionados para o que é admirável em si mesmo, sem segundas intenções, atraindo nossa sensibilidade e captando nossa vontade. A ideia estética reside na contemplação do ideal, ao passo que a adesão deliberada a esse ideal e o esforço para alcançá-lo são aspectos éticos. Essa escolha e esse esforço deliberados representam nosso mais alto grau de liberdade. Ao revisitar o pragmatismo, Peirce reconheceu que o ideal pragmático não deve servir aos desejos individuais, mas, sim, estar alinhado aos propósitos coletivos da humanidade.

Esse ideal satisfatório, concebido como uma meta, deve ser evolucionário, encontrando seu completo significado em um futuro distante – sempre perseguido, mas continuamente adiado –, um futuro que é idealizado, mas materialmente inatingível, apenas acessível de forma assintótica: o porvir. As ideias não são meramente pensamentos materializados; elas incorporam certa potencialidade que pode ou não se manifestar em um signo externo ou interno. Para Peirce, a função do signo, desempenhando seu papel e facilitando o desenvolvimento da potencialidade da ideia, necessita não apenas de símbolos, mas, também, de ações, hábitos e mudanças de hábitos. Esse ideal, iluminado pela estética, representa o máximo ideal pragmático. Dessa forma, o ser humano é atraído pelo admirável crescimento da razão criativa no mundo, e seu poder de autocrítica e autocontrole orienta mudanças de hábitos para possibilitar a ação ética em direção a esse ideal.

Para concluir, sublinha-se a relação entre o ideal pragmatista evolutivo e o interpretante final, com o papel da mudança de hábito como o interpretante lógico dinâmico último para o interpretante final perpetuamente adiado. Como o ideal

pragmático permanece em constante evolução, a mudança de hábito desloca continuamente os interpretantes dinâmicos em direção ao interpretante final – uma meta idealmente concebível, mas materialmente inatingível, dados os contínuos crescimento e metabolismo da razão criativa. Pela atração por esse ideal e pela regeneração de hábitos via autocrítica e autocontrole, o ser humano colabora, mesmo que humildemente, em um processo evolutivo que cada vez mais incorpora ideais racionais. Finalizo dessa forma a sucinta explicação de algo tão complexo e ainda controverso quanto à noção de interpretante em Peirce, crendo que nos será suficiente para dar cabo das relações posteriores. A explicação dada anteriormente sobre o conceito de interpretante, tal como proposto por Charles S. Peirce e Lúcia Santaella, pode ser relacionada às mediações discutidas por Martín-Barbero no contexto da teoria da comunicação. A seguir, um detalhamento de como os dois conceitos estão conectados.

3.3 Do interpretante às mediações

Minha proposta é estabelecer uma aproximação por equivalência, e não sinonímia, entre a teoria das mediações desenvolvida por Jesús Martín-Barbero e a semiótica peirceana. A teoria das mediações é uma abordagem crítica e interdisciplinar que busca compreender os complexos processos de produção, circulação e recepção da comunicação, inserindo-os em contextos sociais, culturais e políticos mais amplos. A teoria destaca a interconexão entre diversas dimensões, ou “mediações”, que influenciam a forma como a comunicação é moldada e compreendida. Essas mediações podem ser tecnológicas, econômicas, políticas, culturais e simbólicas. Ao analisar uma série de histórias em quadrinhos que apresentam personagens de diferentes origens culturais, a teoria das mediações seria aplicada para entender como as representações culturais são mediadas por diversos fatores. Isso inclui a influência dos criadores das histórias, as convenções do gênero de histórias em quadrinhos, as expectativas dos leitores e as tendências culturais mais amplas. Por meio dessas mediações, as histórias em quadrinhos podem refletir e influenciar a compreensão pública de identidades culturais e questões sociais.

Mediações são espaços de negociações simbólicas entre atores sociais que ocupam lugares diferentes, pondo em embate poder e contrapoder numa luta de forças desiguais. Martín-Barbero (2004) argumenta que o processo de recepção é

mediado por práticas cotidianas profundamente enraizadas no contexto social e cultural do indivíduo que recebe a mensagem. Essas práticas influenciam consistentemente o modo como os destinatários interpretam o conteúdo da mídia. Segundo Martín-Barbero (1997), o conceito de “popular” vai além das meras dimensões urbanas e massivas. A recepção, conforme esboçada em Martín-Barbero (1997), abrange a resistência, e as disparidades culturais introduzem uma variedade de perspectivas. Adotando essa perspectiva, a luta contemporânea pelos indivíduos reside, em grande parte, no domínio da comunicação, transcendendo limites geográficos ou políticos estritos. À medida que as nações se interconectam progressivamente por meio de novas tecnologias, diminuindo, subsequentemente, distâncias e distinções, questões de identidade, particularmente a valorização do popular, podem ocupar o centro do palco nos estudos de comunicação. A competência cultural, nesse contexto, pode ser entendida como o repositório de percepções culturais que um indivíduo acumula ao longo de sua vida, abrangendo não apenas a educação formal, mas, também, o aprendizado experiencial acumulado ao longo do tempo. Enquanto teoria, podem-se aplicar as mediações de forma dinâmica, seguindo algumas etapas e princípios fundamentais:

- Compreensão das mediações: a teoria enfatiza a ideia de que a comunicação é mediada por diferentes fatores e agentes, como tecnologias, instituições, poder, economia, cultura e sujeitos sociais. Comece por entender essas diferentes mediações e como elas interagem.
- Análise do contexto social, cultural e histórico em que a comunicação está ocorrendo: considere como as relações de poder, as dinâmicas sociais e os valores culturais influenciam a produção, a circulação e o consumo de mensagens midiáticas.
- Identificação dos diferentes agentes envolvidos no processo comunicativo, como emissores, receptores, intermediários, produtores de mídia e instituições: compreenda como esses agentes interagem e moldam o fluxo de informações.
- Análise e exame das mensagens midiáticas em termos de seu conteúdo, linguagem, significados culturais e ideológicos: como essas mensagens refletem e reproduzem valores, normas e discursos presentes na sociedade?

- Explorar como as mediações culturais influenciam a forma como as mensagens são interpretadas e recebidas pelo público: isso pode incluir aspectos como identidade, gênero, classe social, etnia e outras dimensões culturais.
- Reflexão sobre a recepção: analise como o público interpreta e reage às mensagens midiáticas. Considere as diferentes leituras que podem surgir em decorrência das interpretações individuais e coletivas, bem como as negociações de sentido que ocorrem.

Podemos destacar duas aproximações das teorias:

1. Signos e mediações culturais: na semiótica de Peirce, um signo é qualquer coisa que represente algo para alguém, envolvendo um processo de interpretação. A teoria das mediações de Martín-Barbero também destaca a importância das mediações culturais na interpretação das mensagens midiáticas. Ao articular essas duas perspectivas, você pode explorar como os signos midiáticos são mediados por diferentes fatores culturais, como valores, normas e códigos compartilhados, que influenciam a forma como os receptores interpretam esses signos. As mediações como interpretantes: o conceito de “interpretante”, que é a influência de um signo sobre um intérprete (a mente que interpreta o signo). Nas mediações de Martín-Barbero, as diferentes camadas de mediações também podem ser entendidas como interpretantes que moldam a maneira como as mensagens são interpretadas pelo público. As influências culturais, ideológicas e sociais atuam como interpretantes que afetam a compreensão dos receptores.
2. A teoria das mediações pode ser vista como uma extensão dos processos semióticos, em que a comunicação não é apenas uma transmissão de mensagens, mas, sim, um processo complexo de produção, circulação e interpretação mediado por várias instâncias culturais e sociais. A semiótica de Peirce oferece ferramentas para analisar esses processos, incluindo a tríade semiótica (signo, objeto e interpretante) e a noção de abdução (processo pelo qual novos significados são inferidos). A teoria das mediações ajudaria a identificar as diferentes mediações envolvidas na produção e circulação da mensagem, como as intenções do anunciante, o contexto cultural do público-alvo e as relações de poder na indústria da publicidade. A semiótica de Peirce entraria em cena ao analisar como o

ícone cultural funciona como um signo, representando o produto para o público. As mediações culturais, nesse caso, influenciam o processo de interpretação do público, determinando como o ícone cultural é interpretado e como o produto é relacionado a ele. A articulação entre a teoria das mediações e a semiótica oferece uma abordagem enriquecedora para a compreensão da comunicação e da cultura. Ao conectar essas duas perspectivas, pode-se explorar de forma mais profunda como os significados são construídos, transmitidos e interpretados por meio das mediações culturais, enriquecendo a análise da interação entre os signos midiáticos e os contextos sociais.

O conceito de interpretantes de Peirce refere-se às diferentes camadas de significado e compreensão que emergem quando signos (como linguagem, símbolos ou gestos) interagem com um intérprete. Os interpretantes são categorizados em três estágios: imediato, dinâmico e final. O interpretante imediato representa o potencial inicial contido no próprio signo para transmitir significado. O interpretante dinâmico corresponde ao efeito real produzido na mente do intérprete, muitas vezes resultando em uma resposta emocional ou psicológica. O interpretante final é a interpretação final, uma meta inatingível, mas em constante evolução, que é influenciada pelo processo contínuo de interpretação. Já as mediações, na teoria da comunicação de Martín-Barbero, descrevem os vários fatores e processos que fazem a mediação entre a produção e a recepção das mensagens de comunicação. As mediações abrangem uma gama de fatores culturais, sociais, históricos e tecnológicos que influenciam como o significado é construído e compreendido na comunicação. Eles enfatizam a ideia de que o significado não é transmitido diretamente do remetente ao destinatário, mas é moldado por esses elementos mediadores. Tal conceito se alinha à noção de interpretantes de várias maneiras.

O interpretante imediato pode ser visto como o impacto inicial de uma mensagem de comunicação no intérprete. Isso se alinha com a ênfase de Martín-Barbero nas mediações como o fator que molda o encontro inicial entre uma mensagem e seu receptor. Essas mediações influenciam como a mensagem é percebida e interpretada. O interpretante dinâmico, representando o efeito psicológico da interpretação, corresponde ao modo como as mediações contribuem para as respostas emocionais, cognitivas e sociais do intérprete. As mediações de Martín-Barbero abrangem normas culturais, valores sociais e contextos históricos que

contribuem para a formação do interpretante dinâmico. A natureza evolutiva e inatingível do interpretante final de Peirce ressoa com a ideia de mediações como um processo contínuo de construção de significado. As mediações de Martín-Barbero destacam como a interpretação nunca é totalmente fixa, mas continuamente moldada por vários fatores, refletindo a natureza evolutiva do interpretante final.

Em essência, tanto os interpretantes de Peirce quanto as mediações de Martín-Barbero ressaltam a complexidade da comunicação e da construção de significados. Os interpretantes fornecem uma estrutura semiótica para entender as camadas de significado na comunicação, ao passo que as mediações oferecem uma perspectiva mais ampla sobre as influências contextuais e culturais que moldam os processos de comunicação. Juntos, esses conceitos lançam luz sobre a maneira como a comunicação é um processo dinâmico e multifacetado que requer consideração tanto dos signos usados quanto dos fatores circundantes que medeiam sua interpretação.

3.4 Articulando o sistema

Busco, neste momento, uma forma de articular as questões levantadas, como: histórias em quadrinhos, ancestralidade, semiótica e comunicação. Essa é a questão que guia os próximos passos, e iniciarei com o segundo mapa das mediações proposta por Martín-Barbero (2004, p. 230). Esse mapa traz, ao centro, como já apresentamos (Capítulo 1), as mediações, entendidas, aqui, como as mais importantes, a partir das quais todas as outras são postas em relação. Assim, o mapa se orienta em dois eixos: um diacrônico, que vai das matrizes culturais (MC) aos formatos industriais (FI), e outro sincrônico, que envolve as lógicas de produção (LP) e as competências de recepção ou consumo (CR). A interseção entre esses eixos permite a consideração de mediações de menor intensidade, como socialidade, institucionalidade, tecnicidade e ritualidade.

Buscando um ponto de referência para histórias em quadrinhos ao centro desse mapa, podemos destacar alguns elementos. Enquanto objeto da comunicação (midiático) e para comunicação (estudo), fala-se de um lugar da partilha do comum. Esse comum é construído a partir do cabedal cultural, formado tanto por uma alfabetização crescente da população quanto pela formação da visualidade que cresce exponencialmente a partir do século XIX até a contemporaneidade, compondo o letramento social que dá estrutura à linguagem gráfica. Os quadrinhos não só dizem,

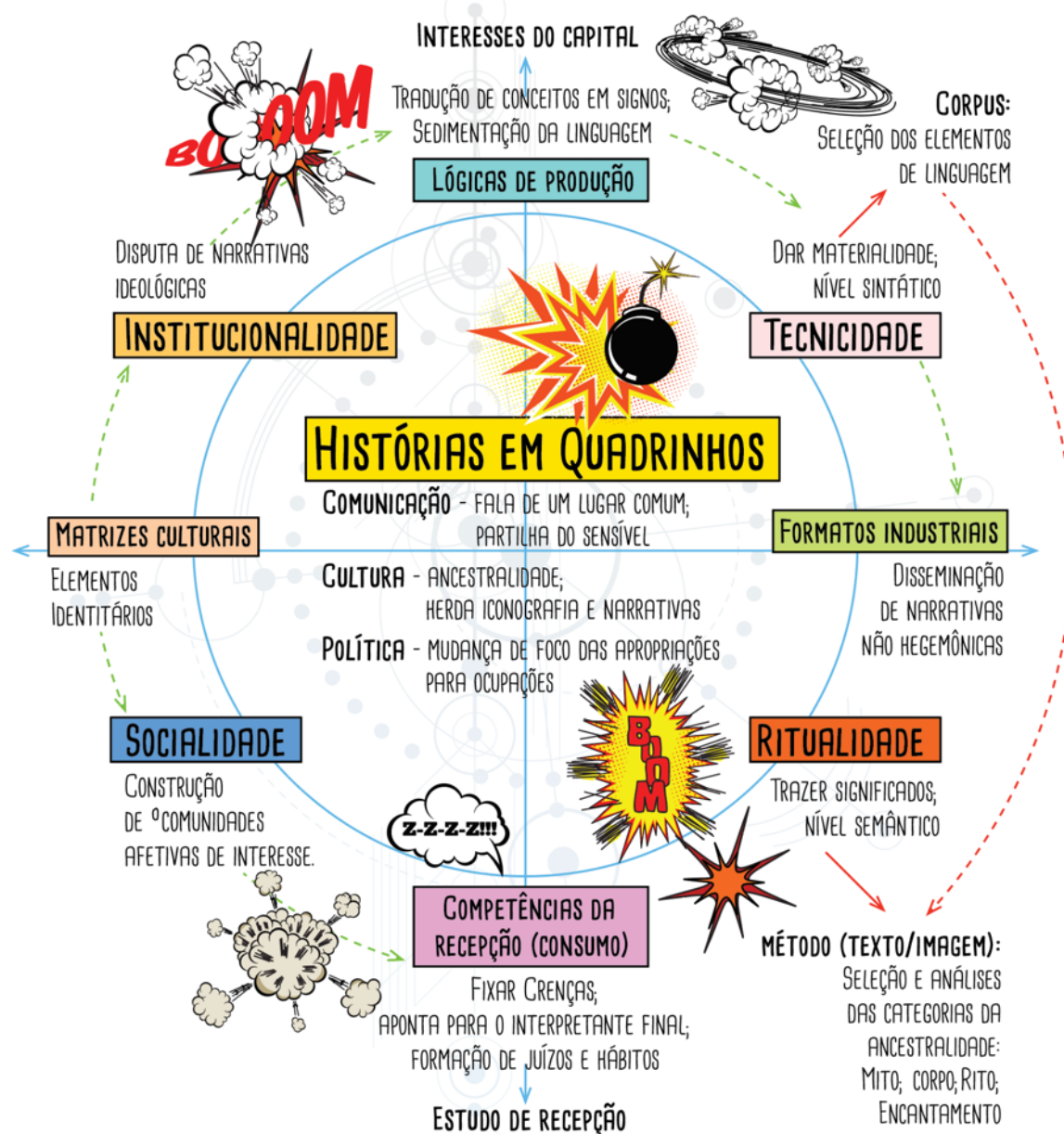
eles mostram. No campo das negociações políticas, não diferente de outras mídias, opõem hegemonia e contrapoder, mas, por serem um objeto de menor valor de produção, dão a autores autônomos a possibilidade de se expressar fora dos grandes discursos de interesse privados, ao se articular, no seu eixo diacrônico, com elementos identitários e representações polifônicas em que se encaixam as formas ancestrais. Em seu eixo sincrônico, a constituição de linguagem por sedimentação dos conceitos em formas serventes ao interesse público e privado põe-se em negociação com a recepção como forma de fixar crença ou estabelecer dúvida, apontando o interpretante final ou fim das mediações, um conceito de valor utópico.

Tratando as mediações de médio alcance, que, conforme afirmamos, são de grande interesse para este trabalho, vemos a elaboração de comunidades de interesses que se ligam por afeto, como grupos de fãs ou de discussão, que se tornam possíveis por meio dos elementos de identificação e do nicho de recepção a que pertencem. Essas narrativas são alvo de disputas ideológicas quando pensadas pelo viés da produção e da comercialização, ao serem cooptadas por grandes empresas, e tendem a sofrer uma pasteurização e homogeneização de seu conteúdo original. Isso acontece com a “boa justificativa” de atender a uma maior audiência. A sedimentação da linguagem e sua produção, para que seja disseminada, tem a necessária seleção de códigos que darão corpo à mensagem. Elementos de linguagem e acumulação da história no processo de codificação garantem a devida asserção de um discurso, de maneira a ser entendido como história em quadrinhos. O espaço que guarda a formação dos significados, por meio das formas rituais que são apresentados, de modo que façam sentido, são as metáforas visuais nos quadrinhos, que só têm valor semântico em um contexto de evolução histórica e repetição sistemática no meio.

Ao início de nossa exploração, faz-se necessário discutir, como porta de entrada, a materialidade do objeto comunicativo. Como vimos, o conceito de tecnicidade não se limita à ideia de ser apenas um dispositivo tecnológico, mas está intrinsecamente ligado à competência na linguagem, como ressaltado por Martín-Barbero (2004). Envolve as características materiais presentes no discurso, que, por sua vez, se relacionam com a criação de estruturas gramaticais que formam a base para a criação de formatos e produtos midiáticos, o que, nas histórias em quadrinhos, nos leva à análise imagética, parte importante do nosso método, tem início de sua afecção visual, ou seja, na apreensão visual de suas qualidades (primeiridade), até a

formulação de um juízo perceptivo que nos permita substantivar um objeto. Uma análise do nível sintático.

Figura 17. Segundo mapa das mediações de Martín-Barbero, articulado às teorias apresentadas: histórias em quadrinhos, ancestralidade e comunicação. Representação gráfica que explicita o método.



Fonte: elaborada pelo autor com base em Martín-Barbero (2004).

O conceito de imagem com o qual trabalho aqui se aproxima da definição como “um tipo especial de representação (quase pictórica) que transmite informações e ocorre em um meio espacial” (Kosslyn, 1978, p. 359, tradução livre), o que pode ser entendido da seguinte maneira: uma imagem não é qualquer tipo de representação;

tem características distintas que a diferenciam. É uma forma de transmitir informação, semelhante a outros tipos de representação, como linguagem ou símbolos; uma imagem está intimamente relacionada com imagens ou elementos visuais, mesmo que não seja necessariamente uma imagem direta. Ela carrega elementos de representação visual que, muitas vezes, podem ajudar a transmitir ideias de forma mais eficaz (ou diferente) do que o texto sozinho; é um meio de descrever ou comunicar informações. Imagens podem mostrar ideias, conceitos ou objetos complexos por meio de elementos visuais que seriam difíceis de expressar apenas em palavras; ocorrem em um meio espacial, pois são colocados em um espaço ou área, permitindo que as relações entre os diferentes elementos da imagem sejam transmitidas. Essa dimensão espacial acrescenta profundidade e contexto às informações apresentadas.

Segundo o semiótico americano Charles Morris (1976), um processo sógnico pode ser estudado em três níveis diferentes. Esses níveis são definidos pelas grandes divisões da semiótica peirciana e surgem de dicotomias analíticas. Em termos mais simples, Morris apresenta uma estrutura para estudar semiótica, que é o estudo de signos e símbolos e como eles transmitem significado. Ele divide o processo de semiose em três componentes principais: veículo sógnico, que é o que funciona como o próprio signo, elemento tangível ou perceptível que representa outra coisa; *designatum*, que é aquilo a que o signo se refere, seu objeto, conceito ou ideia para o qual o signo aponta ou significa; e interpretante, que é o efeito que o signo tem sobre o intérprete. É o significado ou entendimento que se cria na mente da pessoa que interpreta o sinal. A estrutura de Morris fornece uma maneira estruturada de analisar as relações entre os signos, seus significados e os interpretantes desses signos. Ele enfatiza a interconexão desses componentes no processo de comunicação e compreensão.

Os conceitos são derivados de relações dicotômicas que Morris (1976) identifica como:

1. Relação entre um signo (veículo sógnico) e seu objeto (*designatum*), alcançando, assim, o nível semântico de análise, que se aprofunda nos significados elaborados. Este nível envolve explorar as conexões potenciais desse objeto no contexto de outros signos que podem evocar sua capacidade de significação.

2. A dimensão dicotômica entre um signo e seu interpretante, que é um signo mais evoluído nascido da relação signo-objeto, podendo delinear o nível pragmático da semiose. Este nível abrange a descrição lógica de como a representação é formada, suas leis operacionais e os julgamentos invocados no intérprete.
3. O nível de análise possível diz respeito aos signos em relação a outros signos periféricos que dialogam diretamente na semiose. Isso é conhecido como nível sintático. Mesmo que certos signos possam aparecer isoladamente, isso não significa que eles não possam ser lidos em relação a si mesmos. É aqui que encontramos a sintaxe de uma representação formal, incluindo seus elementos icônicos e a materialidade do próprio signo.

Ao analisar as imagens dos quadrinhos, tanto em sua concepção quanto em sua apresentação final, podemos identificar cinco elementos fundamentais em sua configuração: forma, composição, ponto de vista, materialização e idioleto (estilo). Escolhemos essa terminologia porque, na composição do mosaico dos quadrinhos, o painel (singular) é o menor, porém, mais complexo, elemento que contribui para a construção da linguagem. As distinções entre simplicidade e complexidade, conforme sugerido por Ilya Prigogine (1986), não residem nas diferenças hierárquicas entre os níveis, mas, sim, nas relações potenciais entre os objetos nesses sistemas. Em essência, um sistema torna-se mais complexo com base em sua capacidade de facilitar vários relacionamentos. Quanto ao conceito de painel singular, vamos aprofundá-lo mais adiante, fornecendo argumentos adicionais para apoiar nossas afirmações. Vamos, agora, examinar meticulosamente os cinco elementos fundamentais: forma, composição, ponto de vista, materialização e idioleto (estilo).

Forma é uma estrutura abrangente. “Sempre que percebemos uma configuração, consciente ou inconscientemente, a interpretamos como representando algo e, assim, tornando-se a forma de um conteúdo” (Arnheim, 1997, p. 90). Forma engloba elementos conceituais por completo, abrangendo função e desempenho. Ela abrange o que pode ser dito sobre um objeto a partir da mediação dos nossos sentidos e inferências sobre ele. Por exemplo, a forma de um copo pode ser cilíndrica. Essa noção deriva da nossa observação do objeto não apenas pela visão, mas por todos os sentidos que nos informam sobre sua ocupação no espaço. Além disso, a noção de “eidos,” ou traços compartilhados, conecta objetos cilíndricos de forma conceitual.

A transição da observação de uma forma para uma configuração específica ocorre quando visualizamos a forma de um ângulo particular, resultando no conceito de “ponto de vista”. Essa perspectiva influencia o modo como a forma é percebida e compreendida. Em relação aos quadrinhos, “forma” diz respeito aos objetos ou elementos retratados em uma cena específica. São partes de um roteiro ainda não articulado e, portanto, desprovidas de um observador definido. Isso pode ser entendido em uma descrição sistemática de um cenário na literatura, por exemplo. O esforço do escritor está em fornecer os conceitos necessários para a concepção formal da cena.

Em termos de composição, consideremos o seguinte cenário: uma pequena sala retangular com um pé-direito alto; em um dos lados, há uma porta próximo a um dos cantos, ao passo que, no lado oposto, a porta está centralizada tanto em altura quanto em largura; há uma pequena janela e, no centro da sala, ocupando quase todo o espaço, uma mesa de escritório com três gavetas de cada lado; de frente para a mesa, há uma cadeira giratória, e sobre a mesa vemos um bloco de notas e canetas. O que nos permite entender essa descrição é o nosso contato prévio com esses objetos e conceitos, permitindo-nos compor não apenas uma cena, mas a composição completa dela, viabilizando várias perspectivas. Dois elementos contribuem para a construção de uma composição: as imagens eidéticas, que são vestígios fisiológicos das estimulações diretas da retina, algo que poderíamos chamar de “pós-imagens”. Isso permite que certas pessoas representem uma imagem retida em sua memória tal como ela é. Outra possibilidade é o conceito visual, ou seja, a capacidade de visualizar simultaneamente a imagem completa de um objeto tridimensional, associando-a não somente a um único aspecto.

Retornando ao nosso exemplo, por meio da reunião de informações é possível formular um conceito visual da sala. No entanto, isso só é viável porque, em algum momento de nossa vida, já tivemos contato com locais semelhantes, que passam a fazer parte do nosso repertório visual. As imagens eidéticas dos objetos mencionados, somados a outros surgidos pela aproximação (similaridade), também são percebidas pela mente na composição, fundindo-se com os conceitos sugeridos na estrutura da descrição. A ordenação simples proposta no início, que atua como organizadora dessa estrutura, é denominada “orientação no espaço”, como sugere Arnheim (1997).

O ponto de vista é uma tomada de posição arbitrária, implica fazer uma escolha. Apesar de ser um mediador de ideias, o conceito visual é, por natureza, plural

e repleto de infinitas possibilidades de representação – o “não ser”. Quando escolhemos uma perspectiva, ou seja, um local, a partir do qual podemos nos apegar, há um único aspecto como sendo o mais apto a sugerir a ideia propositiva anterior. Contudo, essa escolha é arbitrária, uma tomada subjetiva.

Toda representação é uma imagem, um reflexo do mundo por meio de um sistema de signos. Em última ou primeira instância, cada representação é um gesto que codifica o universo. Entretanto, esse objeto, o universo, não pode ser totalmente abarcado, pois todo processo de comunicação é, no mínimo, imperfeito e muitas vezes parcial. Dessa forma, toda codificação é uma representação parcial do universo, embora mantenha constantemente o desejo de compreendê-lo completamente (Ferrara, 1986, p. 7).

O tamanho relativo de elementos no mundo real não dita necessariamente a mesma relação em uma representação gráfica, na qual o ponto de vista pode alterar as relações de escala. O conceito de “escorço” exemplifica essa influência. O escorço é a modificação que ocorre na imagem em função do ponto de vista adotado, em que proporções são ajustadas e elementos são revelados ou ocultados, resultando em uma imagem que pode não refletir completamente o “todo do objeto” ou seu conceito visual, mesmo que seja capaz de evocá-lo. Sempre que uma representação de um objeto não é ortogonal, ela não proporciona uma visão completa característica do todo. “Geometricamente, todas as projeções levam ao escorço, pois partes que não são paralelas ao plano de projeção são alteradas” (Arnheim, 1997, p. 109). O ponto de vista define a configuração final das formas, posiciona o observador/leitor no lugar que a narrativa ou a ideia demanda, e é por meio dele que se estabelece a objetividade ou subjetividade das imagens.

A materialização na representação visual aborda a concretização dos conceitos previamente expostos e a transformação em forma de desenhos e/ou textos. Essa realização está intrinsecamente ligada à experiência e ao tempo de formação do autor, bem como à capacidade e/ou oportunidade de representação, erroneamente chamada de “dom”, que é inato, uma ideia amplamente questionável, haja vista as questões transcendentais que suscita. Na verdade, essa capacidade de representação é uma habilidade ligada à percepção, moldada pelo modo como compreendemos o mundo desde o nosso nascimento. A representação de ideias na materialização envolve questões técnicas de desenho, como proporção, volume e superfície.

- Proporção diz respeito à relação estabelecida entre um objeto específico e outros pontos de referência. Um exemplo é o uso de cânones para representar a figura humana ao longo da história da arte. As civilizações clássicas determinavam a proporção do corpo humano como a medida de 8 vezes a cabeça, ao passo que a arte sacra da Idade Média criava figuras alongadas, com proporções podendo chegar a 12 vezes a medida da cabeça. Esses casos demonstram como fatores ideológicos e sociais influenciaram essas decisões. O cânone estabelece relações de medidas internas ao espaço de representação, facilitando a execução do desenho, ao padronizar as inúmeras variáveis. Ao copiar um desenho, planta ou desenho técnico de um objeto, essa relação de medidas é estabelecida com um elemento externo e dimensionada para o espaço de representação por meio de uma escala.
- Volume refere-se à ocupação tridimensional de um objeto no espaço. Na representação gráfica, um desafio é retratar o volume em um meio bidimensional. Nossa visão tridimensional é resultado da focalização pelo ponto de atenção das duas pupilas, algo que se percebe quando uma pessoa perde a visão de um olho, diminuindo a percepção de tridimensionalidade. Alguns dispositivos, como câmeras fotográficas, imitam essa percepção em suas reproduções, criando uma sensação de volume. Tanto nessas reproduções quanto em desenhos, o volume não existe; em vez disso, há um reconhecimento entre a configuração da imagem gráfica e o repertório visual do espectador.
- Superfície abrange os aspectos de produção e os resultados mais imediatos em uma primeira exposição; são detalhes de acabamento ou técnicas utilizadas. A superfície é o primeiro aspecto que atrai nossa atenção em um trabalho. Na fase final de um trabalho, a técnica de acabamento reforça as ideias previamente estabelecidas. Em algumas situações, os autores podem alterar a densidade da imagem ou omitir detalhes nessa fase, especialmente em obras autorais, nas quais o criador domina várias fases da produção de quadrinhos. Esse fenômeno é mais comum na Europa, onde quadrinhos são considerados arte ou literatura ilustrada. Em contraste, em lugares onde a produção em série e a industrialização dos quadrinhos os transformam em meros produtos de consumo, cada etapa é

segmentada e concebida de forma mais independente, resultando em poucas adições à obra na fase de acabamento.

No contexto dos quadrinhos, o acabamento mais comum, em razão de sua origem e viabilidade econômica, é a finalização com nanquim sobre os traços de lápis. A tinta, nesse caso, com alto contraste, permite uma reprodução mais fiel do que os meios-tons produzidos com lápis. Atualmente, avanços tecnológicos reduzem os custos da reprodução de tons contínuos, mesmo em cores. A tinta ou os recursos digitais de acabamento também influenciam o estilo do autor, mas não são sua base fundamental. A execução dessas técnicas requer habilidade.

Sobre idioleto ou estilo, considero importante fazer uma distinção entre técnica e estilo, no contexto da arte visual. A técnica, no desenho, envolve o conhecimento de materiais e sua aplicação sistemática para criar uma representação. A mesma técnica pode resultar em obras radicalmente diferentes quando aplicada por diferentes artistas. Por outro lado, o estilo diz respeito à sinergia das partes dentro de um todo, em que os elementos da aparência podem influenciar, mas não alterar drasticamente. Scott McCloud (1995) chama isso de “idioma”. Ele se refere à capacidade de uma obra indicar seu autor, gênero ou grupo de pertencimento, seja por meio de escolas de arte, vocabulário de estilos, gestos, assuntos ou gêneros aos quais a obra está associada.

Observa-se, no entanto, que esse termo poderia ser mais especificamente definido. “Idioma” enquanto linguagem implica domínio coletivo de um meio de expressão, garantindo a compreensão do código utilizado. Quando dizemos que alguém tem uma linguagem própria, estamos sugerindo que essa pessoa tem uma forma única de expressão. Umberto Eco (1991), em *A estrutura ausente*, caracteriza esse fenômeno como o idioleto da obra – sua característica única. Nesse sentido, o estilo, ou idioleto, indica a projeção do criador sobre a criação, sendo que a obra se torna um indicador do autor. O idioleto é a forma como todos os passos do processo criativo de uma ideia se articulam. O número de expressões geradas no mesmo meio, a partir da mesma proposta, é tão vasto quanto o número de pessoas envolvidas nessa proposta. O idioleto representa essa percepção individual. Isso nos leva a concluir, em princípio, que não existem ideias idênticas para uma mesma proposta. O que pode existir é uma padronização dos repertórios, resultado da exposição massificada à informação.

3.5 Recortando e colando

A tecnicidade expressa, enquanto análise do nível sintático, dirige nosso olhar e nossos esforços para analisar os signos e sua relação com outros signos que lhes são limítrofes. Caracteriza-se pela coleta de dados ou recorte dos elementos gráficos e texturais que darão suporte às análises seguintes. No texto anterior, buscamos dar entendimento de como algo pode vir a ser quadrinhos. Agora, partimos para fazer a seleção desses elementos com o propósito de explicitar nosso conjunto referencial de início: o mito, o corpo, o rito e o encantamento. Antes, considero importante apresentar os códigos e elementos de linguagem, bem como suas articulações que participam na materialização da mídia em si, para dar mais clareza à proposta. Esse elemento é a montagem. Essa fragmentação da ação continua em quadros, e sua combinação, na contação da história ou descrição.

Já citei o potencial participativo das histórias em quadrinhos, que se refere ao “convite” feito ao leitor para que este seja um coautor da narrativa. É importante observar que a história é contada em painéis, e cada painel representa um fragmento de tempo – um momento ou um intervalo de tempo compactado. Após analisar um painel, o leitor passa para o próximo. O espaço entre esses painéis é chamado de “sarjeta”, que representa o intervalo de tempo entre esses dois momentos. Para que a informação tenha sentido, é necessário que o leitor preencha essa lacuna. Quanto maior for o salto de tempo ou espaço representado, ou quanto mais subjetiva for a representação, maior será a exigência para que a audiência seja capaz de supor o desenvolvimento da ação nesse intervalo. Ao examinar esses intervalos entre os painéis, ou seja, a distância entre eles, Scott McCloud (1995) conduziu uma pesquisa sobre os tipos de transições visuais nos quadrinhos, resultando na seguinte classificação:



1 • MOMENTO A MOMENTO – há uma transição lenta da ação, uma simplificação do esquema cinematográfico e da animação, em que se apresenta a ação quadro a quadro e com baixa conclusão;



2 • AÇÃO A AÇÃO – apresenta um único tema em progressão, mas seus saltos de tempo são maiores, podendo ser feitos com apenas 2 quadros, o que, na transição 1 exigiria inúmeros;



3 • TEMA A TEMA – permanece-se em uma mesma ideia ou cena, e seus saltos levam a um grau de envolvimento necessário ao usuário, dando sentido a essas transições;



4 • CENA A CENA – leva o leitor através de distâncias significativas de tempo e espaço. Normalmente, desloca o usuário de uma outra situação que se desenrola sem o sentido obrigatório da linearidade do tempo;



5 • ASPECTO A ASPECTO – Aspecto a aspecto: apresenta tomadas subjetivas de dado objeto, um “olho” migratório sobre os vários aspectos desse objeto, sem, contudo, apresentar-lhe por completo;



6 • NON-SEQUITUR – não oferece nenhuma sequência lógica entre os quadros, ao menos nenhuma sequência evidente. Mantém, contudo, no limiar da interação das imagens, a formulação do sentido subjetivo.

As três primeiras categorias de transição são hábeis em representar o desenvolvimento de uma ação, sendo que as categorias 1 e 2 conectam imagens pertencentes ao mesmo objeto. A transição do tipo 3 é o que no cinema é conhecido como desdobramento de cena, em que planos de objetos diferentes, porém, ligados à mesma sequência narrativa ou descritiva, são apresentados. Em razão de suas próprias características, as categorias 2, 3 e 4 são amplamente utilizadas na narração de histórias, a fim de pôr os acontecimentos encadeados numa montagem lógica, ligando tempo, espaço e acontecimento.

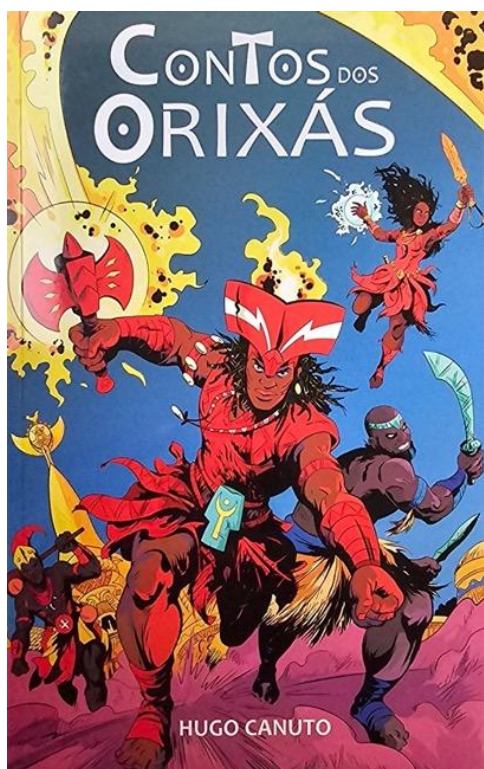
Na categoria 5, pode-se dizer que pouco acontece, dado seu caráter atemporal.

Nesse caso, um objeto não é exibido por completo, apenas partes dele, e o autor delega ao leitor a tarefa de completá-lo. A representação resultante pode não se assemelhar à imagem completa, mas contribui para a formação do conceito visual do leitor. A categoria 6 envolve efeitos não mensuráveis e, ainda assim, é possível que mesmo imagens desconexas possam gerar algum sentido entre os intervalos, mas esses sentidos estariam restritos a acontecimentos específicos e, novamente, a repertórios específicos. Embora a categoria 1 também o faça, isso ocorre de maneira muito lenta, algo para dar dramaticidade a um evento específico, desacelerando o tempo.

McCloud (1995) conclui que as histórias ocidentais, especialmente as mais comerciais, apresentam uma predominância maior da categoria 2, seguida pela 3 e pela 4. Essas categorias são essenciais para uma narrativa fluida. No Japão, com seu desenvolvimento único das histórias em quadrinhos, conhecidas como mangás, os autores exploram muito mais a categoria 5 do que em qualquer outro lugar. Isso pode ser influenciado por outras formas de linguagem ou por fatores culturais ligados à apreciação e à contemplação. Essas categorias de passagem de tempo são importantes quando classificam a forma narrativa adotada pelo autor.

3.6 Contos dos orixás – o mito

Impressa em *offset* no formato 17×26 cm, em policromia e com a capa e miolo em papel couchê. O que se pode dizer é que *Contos dos orixás* (Canuto, 2019) tem um bom acabamento gráfico. As cores mais chapadas compõem com o propósito de uma aproximação aos quadrinhos estadunidenses, em especial aqueles produzidos entre as décadas de 1960 e 1980. Os exemplos que seguem foram todos digitalizados por mim a partir da publicação impressa.

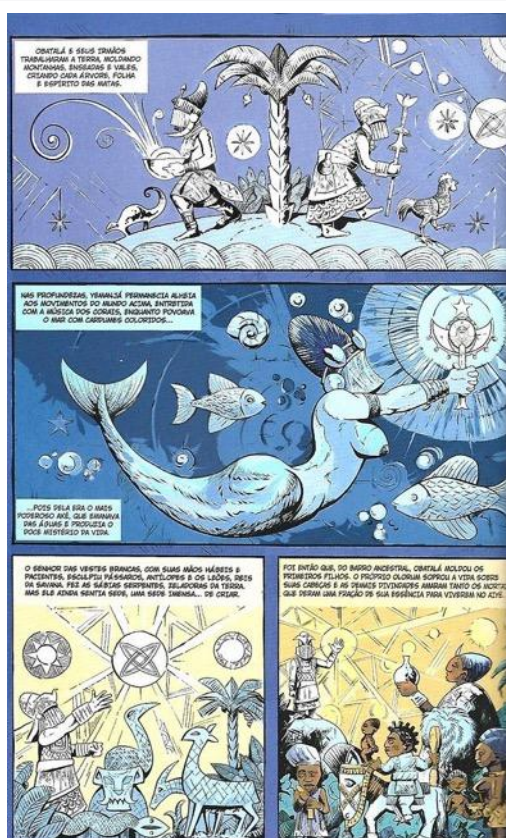


> Trata-se de uma história épica que mostra os orixás como super-heróis, e até por isso o autor Hugo Canuto se utilizou de referências e modelos de Jack Kirby, desenhista e escritor estadunidense que ficou conhecido pela cocriação, em conjunto com Stan Lee, de uma das maiores franquias de quadrinhos do mundo, a Marvel. Alguns quadros são praticamente decalques de ilustrações de Jack Kirby, sem, contudo, ser mero plágio, mas, sim, um posicionamento consciente de onde quer situar sua história e que espaços quer ocupar.



> A história tem, em suas primeiras páginas, o mito da criação. Cita o deus criador de tudo Olorum, que, após a criação, deu aos seus filhos a tarefa de construir o mundo. A narrativa é sintética e cumpre a função de dizer como poderes extraordinários passaram a habitar o Aiyê (terra).

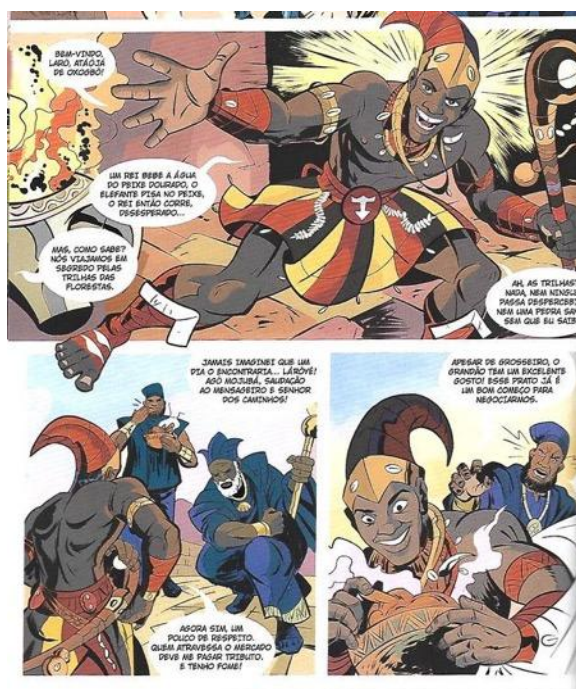
O axé é a fonte de toda a energia que dá vida ao universo. Como já citamos em Ford (2000), as mitologias de criação têm uma grande aproximação.



> Olorum é o que Campbell (1990) chama de deus ocioso, isso porque, após a criação, não é mais visto e delega a outros a tarefa de criação do mundo, no caso os Imolés, e parte deles descem à terra e assumem a forma de guerreiros, reis e rainhas, legando aos seus filhos esse axé, e estes são os orixás. Yemanjá, muito reverenciada no Brasil, é um orixá primordial que deu vida às águas e faz da água a vida que transborda sobre a terra.



> As imagens evocam uma África negra exuberante, a exemplo de grandes cidades míticas dos quadrinhos que servem como referência, como Asgard ou, ainda melhor, Wakanda. É o exemplo da África mítica que sobrepõe a histórica; é o pretérito do futuro, habitada de possibilidades. A iconografia é um híbrido de diversas culturas africanas ao estilo de Kirby.

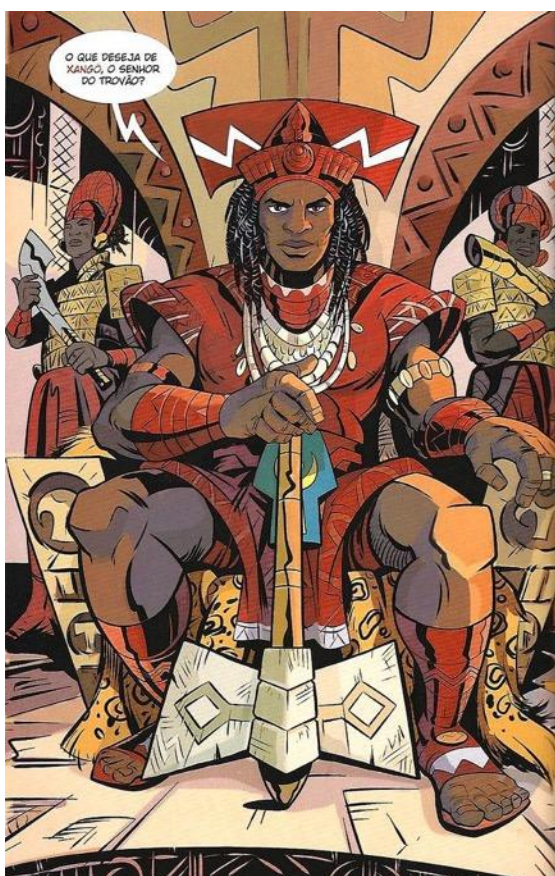


> Aos poucos somos apresentados aos orixás que são muito conhecidos. Exu é o *trickster*, é o senhor dos caminhos e, também, da magia, apresentando sempre um comportamento dúbio: é extremamente cooperativo quando propriamente tratado, mas pode gerar muita confusão se for provado. Temos na história referência a essa dualidade, que se expressa, inclusive, nas cores preto e vermelho, bem como seus símbolos e objetos de Axé. O porrete e o tridente.

Figura 18. Representações de Exu. À esquerda, aquarela de Caribé, e à direita, uma estátua cultuada no candomblé.



Fonte: Wikimedia.



> Xangô, controlador do fogo e dos relâmpagos, é apresentado como rei da grande cidade de Óyo Ilé, a capital do império, que ele, juntamente com sua esposa, Oyá, controladora dos ventos. Em sua vida terrena, enquanto humanos, não são tratados como orixás, mas pelos títulos que ocuparam. Transitam entre os homens e mulheres com naturalidade. Não há uma separação entre o mundano e o divino. Tanto quanto a mitologia dos super-heróis, mortais comuns estão acostumados à sua presença.



> O guia da expedição que segue para ajudar as aldeias destruídas pela Manada é Exu, o senhor dos caminhos, o que rende uma passagem muito interessante. Ao chegar à encruzilhada, ele performa uma magia que coloca todos em uma dimensão mística para levá-los ao seu destino. Exu é quem conecta todos os reinos e a realidade. As imagens trazem uma clara referência à ponte do arco-íris das histórias de Thor. A encruzilhada, signo de escolha, é também o ponto no qual a ação tem início.



> Ogum, o guerreiro mestre da forja, é quem ensina os homens da aldeia a moldar o metal para que possam fazer ferramentas mais eficientes para a agricultura, mas também para a guerra, duas características muito importantes para fixação do homem à terra. Como um mito civilizatório, apresenta essas contradições da batalha pela sobrevivência. Encarna, de certa forma, o dilema do avanço técnico e tecnológico, que, tomado em si, não tem qualquer moralidade envolvida, mas aponta seu potencial para a vida ou para a destruição, de acordo com as apropriações e escolhas.

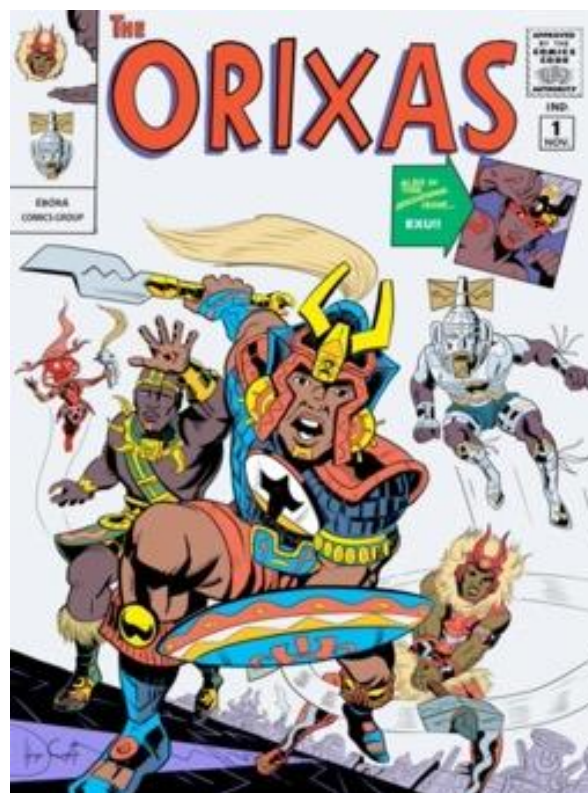


> Na sequência ao lado, temos a apresentação de Oxum, orixá das águas doce e do ouro. Mulher de beleza ímpar, há divergências sobre se ela representa apenas outro aspecto da própria Yemanjá ou se é uma entidade autônoma. Na história, ela é descendente de Yemanjá e controla o axé da água, que é o elemento da cura e que leva a vida a tudo, sendo rainha da Cidade de Mãe e protetora da fonte que está em disputa com o vilão.



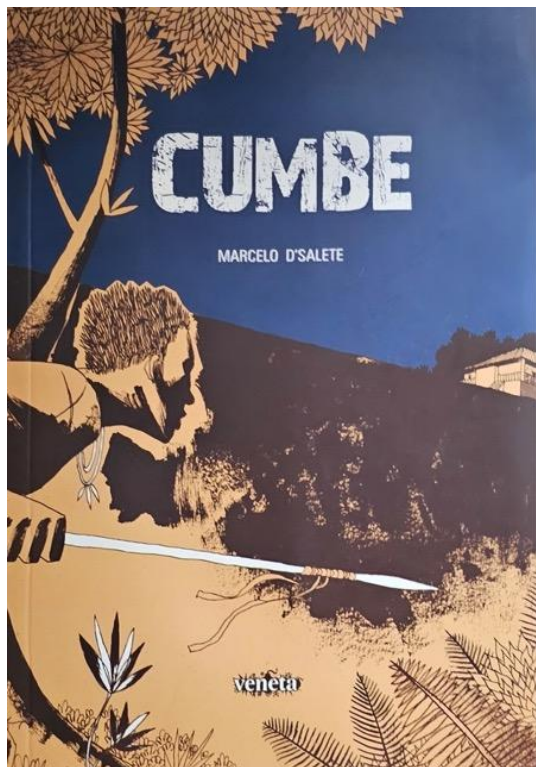
> A história tem um desenvolvimento linear em termos de tempo e separação clássica, em quatro atos, com o clímax no desfecho. Há uma grande batalha feita em painéis de página dupla, com os personagens principais em ação. As transições de quadro respeitam em sua totalidade os tipos: ação a ação; tema a tema; e cena a cena. Mais uma vez, isso responde à tarefa de fazer essa aproximação da narrativa de super-heróis comerciais dos Estados Unidos. Não

importa quão fantasiosa seja a cena, segue um fluxo de tempo na naturalidade. Temos, também, a predominância de um enquadramento que vai do close ao plano geral, guardando as panorâmicas para momentos-chave, e toda a ação acontece dentro do quadro. O fora de cena não é explorado de forma relevante.



> Um exemplo da aproximação proposta por Canuto. À esquerda, a capa original de *The Avengers* #4, desenhada por Jack Kirby, e à direita, sua reinterpretação em *The Orixas*.

3.7 Cumbe – corpo e memória



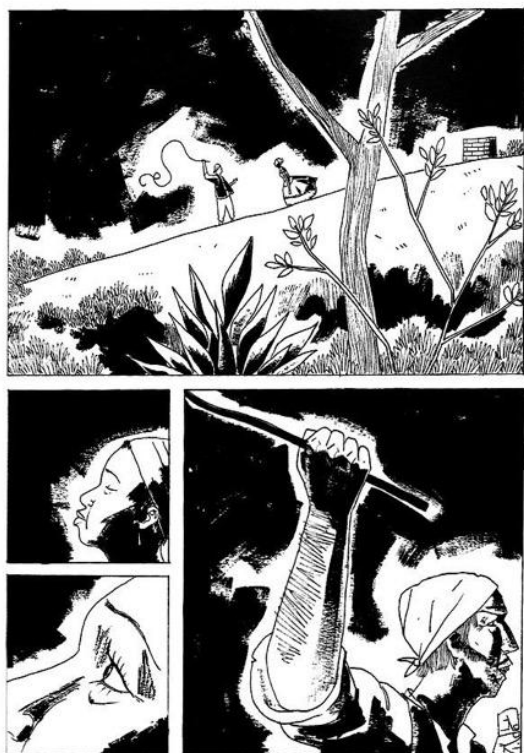
> O livro é impresso em *offset* no formato 17×24 cm, capa em três cores especiais e miolo em preto e branco. Os desenhos de Marcelo D'Saete são em alto contraste, com traços finos e hachuras para os meios-tons. É dividido em quatro contos, sendo um deles que dá nome ao livro: Cumbe. O elemento comum aos contos é a escravidão no Brasil, que por si só já garante o drama, mas as histórias têm caráter trágico. Não há vitórias efetivas nas contendadas, apenas sobrevivências.



> O símbolo ideogramático na árvore é, segundo D'Saete (2018), originário de regiões da Angola e da República Democrática do Congo e representa um ninho de dois pássaros, trazendo sentidos de resguardo, espera e, também, liberdade. Grafados em árvores, área, couro, ou corpos há séculos. Elas antecedem ou acompanham a contação de histórias, e até por isso abrem o livro na primeira página.



> Nessa sequência do primeiro conto, “Calunga”, os dois amantes escravizados, que têm encontros furtivos sob uma árvore na mata, conversam sobre a possibilidade de fuga. Nana é escrava da casa e, portanto, ocupa uma posição de relativo privilégio: “Na casa grande eles me conhecem, me tratam bem” (D’Saleta, 2018, p. 20). Valu trabalha na lavoura e vive na senzala, tem profundas marcas de chicotadas nas costas e está por ser transferido para outra fazenda e, nesse contexto fugir, atravessando um rio a nado. “Não tenho nada. Só lembranças de você” (D’Saleta, 2018, p. 23). Observa-se que Nana tem um crucifixo e, embora não se discuta sua verdadeira devoção ou não, percebe-se a relutância entre uma vida livre, mas cheia de riscos, ou a segurança da casa grande. O fim trágico do impasse termina com Valu assassinando Nana e fugindo com o crucifixo dela. Despojado de tudo, de fato só tinha lembranças.



> Páginas do conto “Sumidouro”, no qual a escravizada será punida pelo seu “dono” após ela ter denunciado ao padre da comunidade que a própria Sinhá havia jogado o filho dela em um poço abandonado, filho este dela com o Sinhô. Essa passagem lembra que a construção da dita “democracia racial” se deu por estupro, assédios, violência e concessões. Discute a construção dos afetos e tão adversa situação. No momento de ser açoitada, ela se aproxima e o beija em uma cena tensa, mas que mostra toda a contradição que os personagens carregam. Na sequência, ela o mata e, em delírio, acompanha o filho transcender.





> Apresento essas duas páginas lado a lado, inclusive da forma como estão na revista, como meio de enfatizar essa oposição entre pretos escravizados e mulatos “livres” que compunham a força de coerção do governo colonial e dos senhores. O documento controverso, associado a Willie Lynch, é uma carta que supostamente foi escrita aos senhores de escravos na Virgínia (Estados Unidos), na qual Lynch oferece orientações de controlar e submeter os escravos, visando evitar revoltas, especialmente após a revolução no Haiti. É importante ressaltar que a veracidade desse documento é amplamente questionada, dada a falta de evidências sólidas que comprovem sua autenticidade.

Verifiquei que entre os escravos existem uma série de diferenças. Eu tiro partido destas diferenças, aumentando-as. Eu uso o medo, a desconfiança e a inveja para mantê-los debaixo do meu controle. Eu vos asseguro que a desconfiança é mais forte que a confiança e a inveja mais forte que a concórdia, respeito ou admiração. (Techo da carta atribuída a Willie Lynch)

Achei interessante para ilustrar a situação na qual negros com “privilégios” são levados a enxergar os demais como inimigos, ao passo que o verdadeiro opressor mantém a mãos “limpas”. Essa questão deu forma ao que hoje chamamos de colorismo ou passabilidade, mas, no fim do dia, o crivo de inserção na sociedade é branco como padrão.



> O símbolo que é ilustrado no conto “Cumbe”, o último do livro, é um ideograma de cágado, muito comum em tapeçarias e ornamentos do povo Cabinda. Segundo D'Salete (2018), representa resistência, defesa e a própria casa que você leva consigo. Para os escravizados, destituídos de um lar, a única composição possível era a ideia de um lar. Ideias são sementes que crescem do corpo para enraizar no mundo e fazer crescer galhos nos seus, ainda que sob outras estrelas.



> O ídolo da página ao lado, explica D'Salete (2018). é Chibinda Ilunga, um mítico rei-herói africano do povo Lunda, império que se estendia entre terras de Angola, Zâmbia e Congo. Ele fora escravo da rainha com quem se casou, e a partir daí passou a erigir seu reino.

É de se supor que nenhum escravizado pode trazer um pertence tão grande em um navio negreiro lotado. A melhor suposição é que fora reconstruído no Brasil em barro ou madeira. Os heróis e deuses foram trazidos na memória.



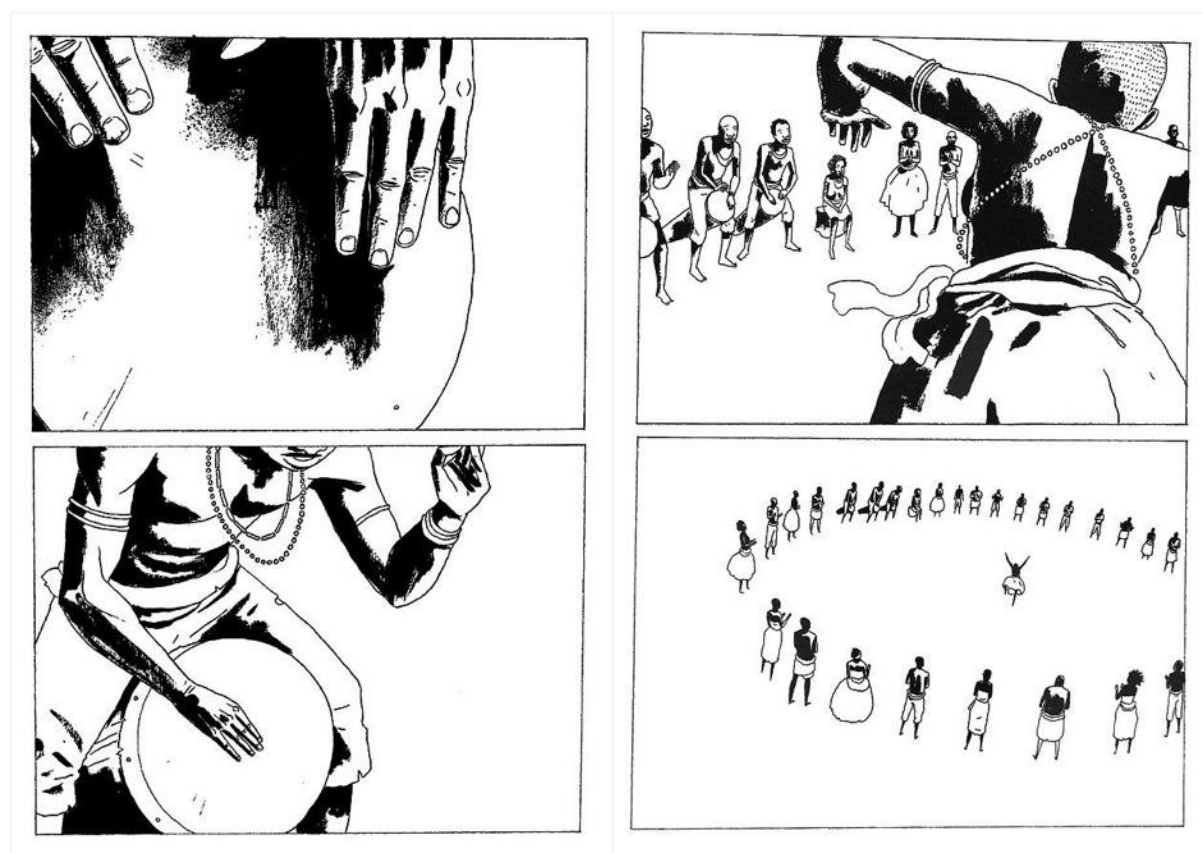
> Como último interdito, o corpo é o espaço que não cede. É a *quanta* indivisível ou “ponto zero”, mas o amor terreno não pertence ao corpo, ao imanente. Em todos os casos onde surge em *Cumbe*, o amor só subsiste na memória ou na transcendência. É onde se concretizam todos os sacrifícios, ou o sacrifício final. Por fim, sucumbe à mente, mas a memória fica na construção do corpo coletivo.



> Narra a história de Damião e Cica, dois irmãos escravizados que acabam de perder a mãe e o Quibungo, originário da mitologia Bantu, “um monstro grande com uma boca na nuca, que pega e engole quem tá perdido na mata” (D’Salete, 2018, p. 140). No Brasil, também chamado de Kibungo ou Chibungo, fixou-se no folclore, em especial do estado da Bahia. Suas histórias sempre surgem em um conto romanceado, com trechos cantados, como é comum na literatura oral da África. Em Angola e Congo, “quibungo” significa “lobo”.

Essa lenda migrou para o Brasil quase sem alterações, explica Câmara Cascudo (2005) em seu *Dicionário do folclore brasileiro*. Temos uma meta narrativa que entrelaça os acontecimentos da vida de Damião e Cica aos elementos folclóricos,

não a exemplo de uma ficção fantástica, mas a diegese os coloca em planos subjetivos distintos. Resumidamente, a história se passa em dois tempos e, pode-se dizer, dois espaços, conta de um grupo de negros que se libertaram, do qual Damião faz parte, e estão organizando uma ação para atacar uma fazenda e, assim, libertar outros escravos. Paralelamente, vemos um recuo temporal mostrando a vida de Damião nessa mesma fazenda com a irmã Ciça, desde a perda da “velha” (mãe), o trabalho pesado no campo e o senhor cruel que estupra e mata a jovem. O tempo reencontra seu curso com a chegada do grupo de Damião à fazenda, e este, numa agenda diferente dos demais, tinha interesse em voltar, para vingar a irmã. Paralelamente, o outro espaço diegético da narrativa citado é mais no plano de uma subjetivação da crueldade, que associa o senhor da fazenda ao Quibungo de maneira a evidenciar “poeticamente” suas características desumanas.



> Já vimos o valor do tambor na ritualidade das religiões de matriz africana. O tambor, a ginga, o transe... são canais que ligam o terreno ao mundo espiritual. Nessas duas páginas do conto “Malungo”, vemos o momento da celebração que marca a transcendência da menina morta e estuprada pelo feitor da fazenda onde

morava com o irmão. Na ginga, o corpo batalha contra a gravidade para manter-se no ritmo, apegando-se aos próprios limites, músculos, sentidos, sentimentos, para manter-se no ritmo.

A música é a língua materna de Deus. Foi isso que nem católicos nem protestantes entenderam: que em África os deuses dançam. E todos cometeram o mesmo erro: proibiram os tambores. Na verdade, se não nos deixassem tocar os batuques, nós, os pretos, faríamos do corpo um tambor. Ou mais grave ainda: percutiríamos com os pés sobre a superfície da terra e, assim, abrir-se-iam brechas no mundo inteiro. (Mia Couto. Retirado da música “Flor e Espinho”).

Todas as histórias em *Cumbe* transcorrem sem narração em texto de recordatório, ou pensamentos. Só temos por texto falas e onomatopeias, o que faz da história muito visual. O autor valoriza o tempo e suas passagens de aspecto para aspecto e com uma atmosfera fantasiosa. Em especial em “Malungo”, em que temos a passagem de quadros *non-sequetur*, não estamos transitando entre elementos necessariamente relacionados à cena ou à história, mas, sim, quadros que inquiram o leitor ao encaixe, que é facilitado pelo estilo uniforme dos desenhos. O enquadramento privilegia o plano americano e o plano geral.

3.8 Encruzilhada – performances e ritos



> Impressa em formato 16×22 cm, capa em duas cores especiais e impressão interna em preto (e branco), *offset*, a revista Encruzilhada também de Marcelo D'Saete (2016), é carregada de signos urbanos. como a própria escrita do nome, cuja tipologia simula o grafite ou a pichação. Todas as seis histórias são dramáticas, mas, de certa forma, não são trágicas, ao menos em relação a nossa última análise: *Cumbe*. Todas as histórias apontam para uma saída, ou impasse. Os personagens negros, duramente calcados na modernidade, têm de performar como se integrado a sociedade. Não há herói revolucionário ou libertador. Vemos as vítimas da história tentando fazer parte dela. Já de cara vemos que D'Saete abusa muito mais das passagens *non-sequitur*, montagens e enquadramentos mais cinematográficos. Temos mais *supercloses*, mas as panorâmicas são suprimidas por completo, o que dá mais a impressão de enclausuramento da cidade. Outra vez privilegia a fluidez do diálogo e a dança dos olhos nas imagens sem um narrador por guia. O conto que dá título ao livro tem seu ponto-chave no estacionamento do Carrefour, o que já aponta o caminho que deve tomar a história.



> Nestas duas páginas temos uma sequência que privilegia a passagem de aspecto para aspecto, nessa sobreposição temporal em que nenhuma ação de fato acontece, mas temos a construção do “clima” da cena. A encruzilhada se impõe como signo de diversas formas, às vezes graficamente, como a imagem do avião no céu em cruz, e outras, pela própria condução narrativa. Mas o fato é que se encontrar na encruzilhada acabará por impor uma escolha. Na primeira história, “Sonhos”, o policial, tido como “severo” com ladrões, escolhe poupar o garoto que havia furtado um casaco. Há um excesso de marcas nas páginas. Em parte, mostram a composição da visualidade urbana tomada por um *branding* severo, mas também faz esse apelo à escolha que o próprio consumo impõe.

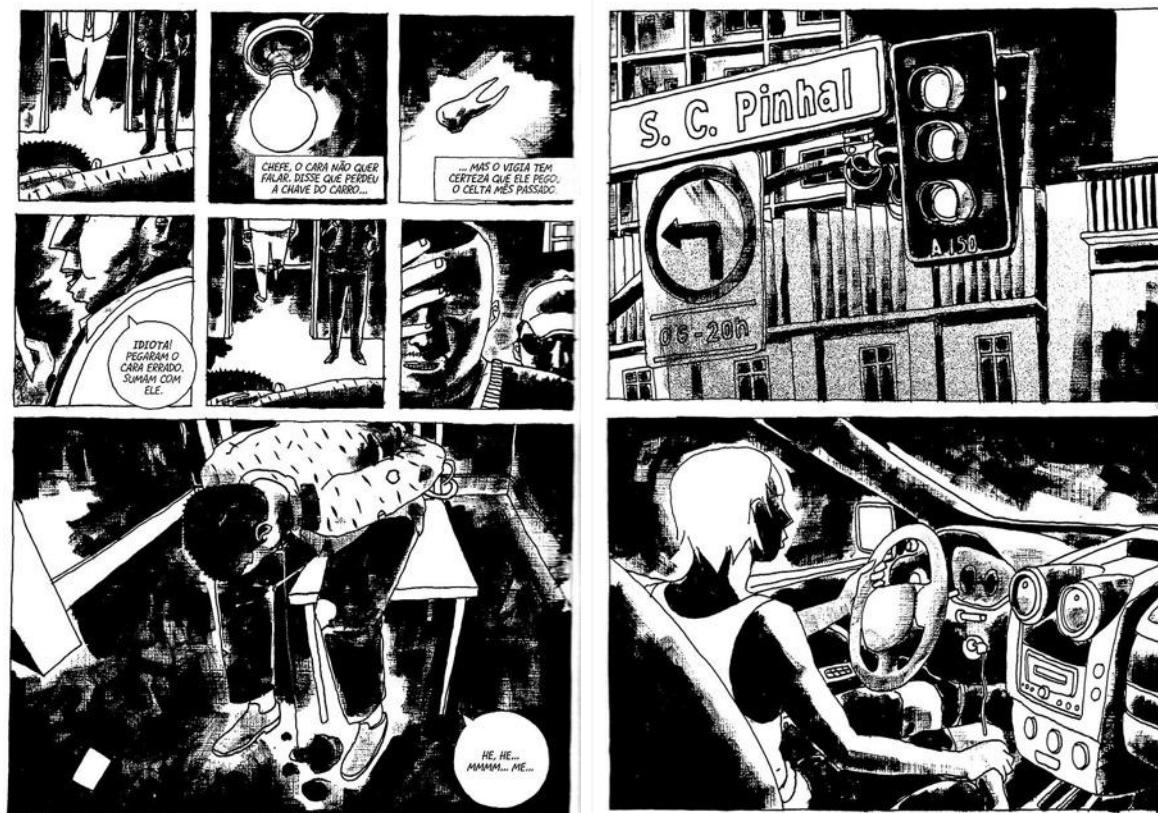


> O conto “93079482” remete a Lipovetsky (2007), que afirma que vivemos uma “felicidade paradoxal” com a abundância de mercadorias e a maioria vivendo em precariedade. Paradoxal também porque as marcas traduzem uma apropriação pessoal, uma busca da individualização, assim como um desejo de se integrar em determinados grupos, mas, ainda mais importante, transforma o produto em experiência de um prazer pessoal, muito característica do que ele chama de “hiperconsumo”. Possuir é vestir-se de representações.

Mais do que isso, o centro do *shopping* se abre a caminhos e becos, e daí, mais possibilidade. A praça e o *shopping* todo podem ser lidos como signo da encruzilhada. Ou seria o consumo?

A história tem um desfecho trágico para um dos personagens, mas, ao final, deixa o questionamento sobre quem de fato é a vítima.

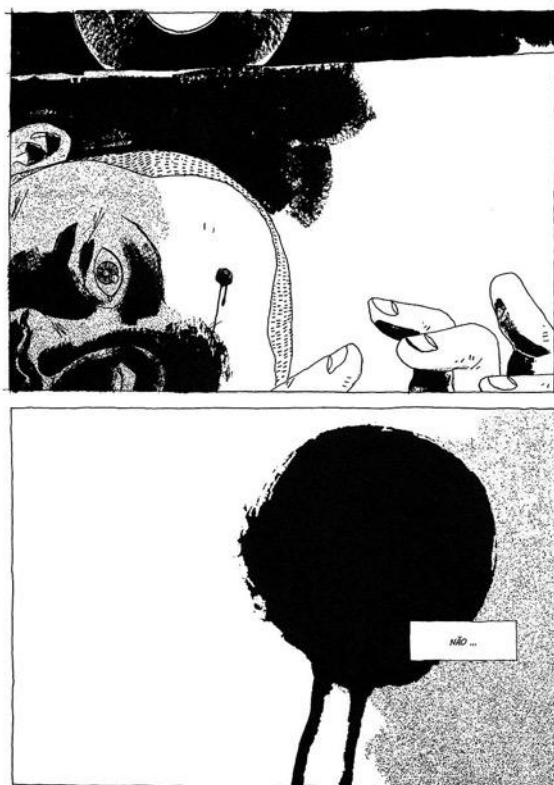




> A história “Encruzilhada”, como citei, tem seu ponto focal no estacionamento do Carrefour, rede de hipermercados que na última década se envolveu em diversos episódios de racismo. As duas páginas acima retratam uma realidade que é ficção por seus vultos de ignomínia performada de forma que as narrações poderiam ser tomadas como irreais, não fosse recorrente. O dono do carro, jovem negro, é preso por seguranças que suspeitam que ele seja o ladrão que vem agindo ali. Na outra página o verdadeiro ladrão, homem branco, passa despercebido. A narrativa intercala quatro personagens: Janu, o dono do carro – hospitalizado após ser interrogado pelos seguranças –; Tati, jovem que teve um aborto espontâneo; Bil, seu namorado que performa o roubo; e um bebê. Ao final, todos, à exceção do bebê, serão afetados pela encruzilhada em que foram colocados.



> *Encruzilhada* tem espaço para tragédia humana: drogas, violência, racismo, pobreza..., mas que talvez seja um rizoma de um problema maior que nos foge à leitura pela falta de visão do todo: o capitalismo e o neocolonialismo. Há privilegiados, mas não há vitoriosos de fato. A página ao lado contém uma narrativa visual sintética dessa colocação. O uso hábil do *non-sequitur* habilita tal leitura.



> *Close e superclose*. O tempo nos quadrinhos é manipulado tal qual no cinema, embora tenha as próprias regras de representação. Um momento de rebelião do personagem lhe rendeu a morte não mãos de policiais, ao tentar fugir da performance de integração e contestar sob sua condição. Contudo, uma frase o colocou no papel esperado pelo policial. O racismo, nessa ótica, parece impor uma dualidade simplista: ou é integrado no subsolo da escala social ou subversivo – como sinônimo de bandido.



> A última história é a mais complexa em termos de narrativas, por apontar dois finais distintos, além da narrativa toda entrecortada com os acontecimentos que antecedem o evento clímax e o próprio evento. Dessa forma, o personagem principal está vivo e morto, conforme a escolha do próprio leitor de parar ou não de acompanhar a história. As duas páginas finais, porém, apontam para essa saída positiva dos becos e infinitas encruzilhadas que a cidade impõe por meio das relações e do afeto.

3.9 *Carolina* – encantamento



> *Carolina* é impresso em *offset*, tem formato 17×24 cm, acabamento da capa em duas cores especiais. É um livro que valoriza contrastes, tanto no desenho de João Pinheiro quanto na história contada por Sirlene Barbosa e, talvez, o contraste seja a tônica buscada nos trechos que escolheram para narrar a vida da escritora Carolina de Jesus. A obra tem sua primeira página com o *skyline* da cidade de São Paulo em sua majestade na década de 1950. Vem do alto, passa pelos monumentos e ruas, para finalizar na calçada, com os pés pretos.



> Toda obra biográfica dialoga com duas performances: de um lado, a realidade documental ou memorialística (que pode ser tão “trapaceira” quanto qualquer ficção), e uma parte que é a interpretação do autor. A vida de toda pessoa é também uma ficção; se falo do meu passado, faço-o de um lugar de orgulho, vergonha, esquecimentos e pagamentos intencionais, mas tal qual documentários. Há uma clara suposição de que há uma verdade que possa ser acessada por meio da linguagem, cujo valor tautológico cumpre a função de cercar, de tal forma, o conceito-verdade por um conjunto de sinonímias, até que esta verdade se estabeleça por consenso ou esgotamento. Por vezes, a biografia tem por objetivo transmitir determinada ideia, e o faz circundando esse conceito de diversas formas, de modo que a conclusão lógica para essa narrativa seja o acesso a essa verdade. Cabe-nos, nesse fecho, remodelar a definição de documentário de Fernão Ramos (2008), de maneira a fazer jus à linguagem dos quadrinhos, uma narrativa em imagens que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como uma verdade que possa ser acessada nos indícios dos mecanismos de produção e pesquisa da própria representação documental.



> *Ungry black woman*. O estereótipo tem seu nome importando, mas é muito comum sua representação aqui. Caracterizar as mulheres negras como barulhentas, irascíveis, diretas demais – e simplesmente com raiva – não é uma prática nova. A imagem da mulher negra raivosa está profundamente enraizada na cultura americana e remonta à escravidão. Na história, ela apela para uma forma performativa para se livrar de alguém que a ameaçava.



> A fome é amarela. “São Paulo da garoa, São Paulo amarela” – Carolina usa a metáfora para descrever como a fome afeta os sentidos “nos dias que a fome batida dura” (Barbosa; Pinheiro, 2018, p. 30). O ilustrador utiliza-se de diversos recursos para denotar fome, a exemplo do último quadro no balão de fala e da expressão exagerada do menino, com baba escorrendo de sua boca diante da refeição sendo preparada. Ou em outra situação que mostra, em páginas lado a lado, o contraste da cidade: de um lado, a abundância na mesa, na decoração etc., e de outro, as pessoas que vivem do lixo e do lixo.



> A literatura do lixo. Outro elemento comum na narrativa visual de Carolina é o lixo. Comida retirada do lixo, como catadora de papel e também literalmente, quando encontrava algo “servível”. Toda representação gráfica do lixo na favela e o que viria a ser o seu passaporte, a literatura. Livros, jornais e tudo o quanto caísse em sua mão era consumido. Na imagem em questão, vemos livros clássicos “garimpados” do lixo com o qual trabalhava.



> A figura do “mestre”. Na teoria de Campbell (1990), o arquétipo do mestre é aquele que chega em determinado ponto da história e faz o “chamado” ao protagonista para a aventura. Ele representa a ponte do mundo real para a fantasia. Em *Carolina*, o papel é performado pelo repórter Audálio Dantas, que é o descobridor de Carolina de Jesus e, em parte, responsável para que ela ganhasse visibilidade e interesse das editoras em publicá-la.



> Há uma passagem particularmente interessante, na qual, em sonho, Carolina aparece flutuando no espaço; as luzes assemelham-se a asas, e ela pode pegar com sua mão uma estrela. Esta página ilustra sua passagem de catadora de papel a celebridade literária. Em termos de narrativa, é um corte, uma vez que nada anteriormente mostrava a disposição a romper com o realismo proposto.



> Em mais de uma situação Carolina vive o contraste entre o seu sucesso literário e a sua diminuição por partes de pessoas brancas. Negros que ascendem não estão imunes a violências verbais ou físicas impetradas pelo racismo. Isso é verificável ainda hoje e, tem-se por certo, ainda mais intenso nos anos 1960.



> A inveja dos seus “pares” é retratada de forma contundente. Em outras passagens, isso é colocado como uma rivalidade daqueles que pensavam que Carolina se via como superior a eles, mas na saída da favela isso fica bem mais claro e se transforma em violência. Ao invés de celebrar que um irmão tenha conseguido furar a barriga da miséria, cria-se um clima de animosidade motivado por nada mais que inveja.



> Carolina volta a enfrentar o racismo no novo bairro de classe média para o qual se muda. Seus vizinhos “brancos” não a viam com bons olhos e ela não se sentia acolhida ali também. O que a leva mais tarde a adquirir uma pequena propriedade no interior do estado de São Paulo, para onde leva os filhos e vive o resto de seus dias, sempre escrevendo. Outra página marcada pelo contraste da celebração pública e o racismo nada velado em suas relações privadas.

**SALVE ELA,
A VEDETE DA FAVELA!**



> Finalizando, em uma análise por contraste entre a imagem e o texto cujo ritmo que é grafado evoca a música da própria Carolina. Vedete implica glamour e brilho, porém, confinada nas condições desumanizantes da favela, situação em que viveu por muito tempo. A imagem expressa essa antinômica em Carolina, entre as ostentações de sua roupa e pés descalços, mas a história é um conto de superação de alguém que não pode ser contido a um único papel preestabelecido. O livro apresenta o narrador onisciente em recordatórios, mas praticamente omite balões de pensamento. A passagem de quadros valoriza os tipos: ação a ação; tema a tema; cena a cena, em uma ação contínua e fluida, quase sem cortes diegéticos. Há passagens puramente visuais, com planos gerais que caminham até o *close-up*.

3.10 Análises e discussão – nível semântico

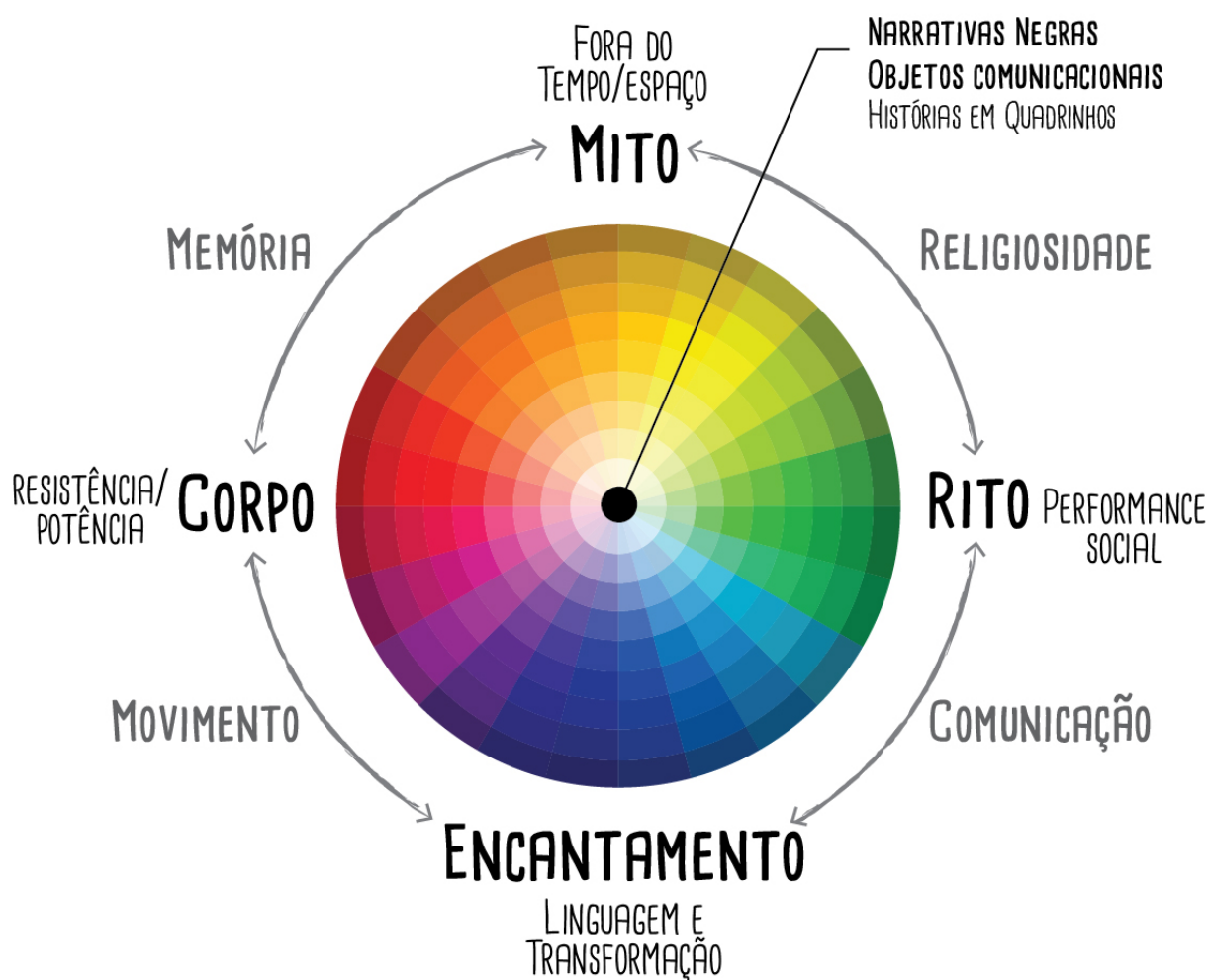
Passemos, agora, a articular o sistema apresentado com o objetivo de abordar as categorias até então delineadas, que serão os pilares desta discussão: o mito, o corpo, o rito e o encantamento. Utilizamos uma leitura em nível semântico dos signos, ou seja, em relação direta dos signos ou representações com os objetos que eles designam. Seguindo a abordagem de Charles Morris (1976), a análise em nível semântico da linguagem explora a relação entre os signos e seus referentes, os objetos que indicam ou podem indicar. Como em outras disciplinas que lidam com signos, fazemos uma distinção entre seus aspectos puros e descritivos. Na semântica pura, encontramos os termos e teorias necessários para discutir a dimensão semiótica da semiose, ao passo que na semântica descritiva nos deparamos com a análise de casos concretos que exemplificam essa dimensão.

Para Morris (1976), ao discutir a relação entre os signos e as coisas que eles representam, é necessário recorrer à “linguagem-sintaxe” e à “linguagem-coisa”. A dependência da sintaxe é evidente em linguagens discutidas, em que uma teoria da estrutura formal é indispensável. A clarificação dos termos “estrutura” e “estrutura de uma linguagem” pela sintaxe tem sido crucial, especialmente ao abordar a questão da relação entre a estrutura da linguagem e a estrutura da natureza. O termo “designa” é semântico, caracterizando um signo que representa uma relação entre um signo e um objeto. A semântica presume o nível sintático – a relação entre os próprios signos que compõem a linguagem –, mas abstrai o nível pragmático, que envolve a relação entre signo e interpretante. É nesse nível que se pressupõe a assunção de juízos. Ao lidar com signos simples ou complexos, a semântica se restringe à dimensão significativa da semiose, mas não aos seus juízos. Essa análise é crucial para avançarmos no entendimento do *corpus* proposto.

Buscando aprofundar uma abordagem metodológica do *corpus* proposto, monto de forma visual um gráfico para melhor compreensão da estrutura de leitura. A inspiração do diagrama (Figura 19) que proponho parte claramente do mapa barberiano das mediações. Eu, contudo, concebo-o na forma de um gradiente sobre o qual os objetos de análise podem ser posicionados, no limite do qual cada conceito tem seu próprio campo de atração, de acordo com a “leitura” desses objetos deslocados. Leitura, neste momento, implica, como dissemos acima, a busca pelos sentidos a partir da relação diádica entre signo e o objeto(s) que suscita. Dessa

relação surge o interpretante, esse signo mais evoluído no processo de semiose. Como assumimos anteriormente, o interpretante é essa instância mediadora, ou mediação, entre narrativa e recepção.

Figura 19. Mapa de leitura das mediações dentro do conceito de ancestralidade. Nessa proposição, cada conceito ganha força de um campo de atração e, a partir daí, reposiciona as narrativas em um gradiente não estático de possíveis categorizações.



Fonte elaborada pelo autor.

No tópico seguinte, passo a dar corpo aos conceitos propostos e a demonstrar a mobilidade e aplicabilidade do gráfico, de forma a torná-lo mais compreensível na leitura dos objetos comunicacionais. Julgo importante, antes de mais nada, ressaltar que, uma vez que buscamos marcadores deixados pela influência da cultura negra africana no Brasil, isso, por si só, já delimita o alcance do método. Creio que sua eficiência possa ser comprovada quando se trata de narrativas afro-brasileiras, ou outras manifestações, com clara influência deixada pela cultura africana trazida pelos

negros escravizados. Há uma perspectiva em aberto que, considerando a composição heterogênea do Brasil, seja possível a utilidade do método na busca por marcadores desse afeto negro em manifestações inauditas.

Nesse jogo de oito termos, considero o encantamento a dimensão gravitacional mais importante dentre todas, pois carrega em si a possibilidade de suscitar todas as demais, tal qual a função poética de Roman Jakobson (1970), que propôs uma análise dos elementos constitutivos de um ato comunicacional, destacando suas funções específicas, a saber: (1) emissor – função emotiva: o emissor é mais proeminente no discurso, caracterizado pelo uso de pronomes em primeira pessoa (singular ou plural); (2) receptor – função conativa: o destinatário da informação é enfatizado, observando-se o uso de pronomes em segunda pessoa; (3) referente ou contexto – função referencial: o tema da comunicação é evocado de forma a suplantear os outros elementos, com o uso de pronomes em terceira pessoa; (4) código – função metalinguística: quando o código em si se torna o referente, temos a metalinguagem, como em críticas literárias ou artísticas, que usam a linguagem para falar de si ou de outra linguagem; (5) canal – função fática: o canal é enfatizado como meio físico de transporte do código, destacando-se a “não informação”, que mantém os sentidos conectados; e (6) mensagem – função poética: quando a informação privilegia a função poética da linguagem, todos os elementos do ato comunicacional estão em equilíbrio, e a mensagem evidencia esses elementos sem que um sobressaia ao outro. Essa análise permite uma compreensão mais profunda dos diferentes aspectos envolvidos na comunicação e como eles interagem para transmitir significado. Da mesma forma, vejo encantamento como a categoria capaz de trazer, por equivalência, todas as demais.

3.10.1 Mito

O mito é uma narrativa fundadora, cujo valor de verdade não é questionado, uma vez que responde mais a demandas como identidade, pertencimento e poder, ou, em outras palavras, controle, do que a instâncias documentais e historiográficas. Para discutirmos a categoria “mito”, é importante compreender a sua fluidez dentro da cultura. O mito perpassa diversas formas culturais, ganhando sempre novos contornos para responder a demandas atuais, sem perder de vista sua ancoragem em dois pontos importantes. O mito é signo de passado, mas é, da mesma maneira,

o não tempo e o não espaço e, por isso, pode habitar qualquer lugar. “O mito é o nada que é tudo”, como poetizou Fernando Pessoa. Por certo, alguns mitos fundadores buscam para si o *status* de história, a exemplo das narrativas de origem judaico-cristã, que, conforme evoluem, vão adicionando dados históricos, entre outros elementos culturais de legitimação. É possível reconstituir historicamente a migração dos antigos judeus do Egito para o Oriente Médio, mas é pouco provável que se assuma uma ação divina direta abrindo as águas do Mar Vermelho. Isso apresenta outro elemento importante do mito: a atuação de uma força transcendental, operando por si ou dando a algum personagem a habilidade de realizar feitos sobre-humanos.

Durkheim (2000), em seu livro *As formas elementares da vida religiosa*, parte do que considera a forma mais elementar de crença religiosa, o totemismo, e usa como modelo as sociedades “primitivas” australianas. É possível ver, no texto, o reflexo do preconceito da época em classificar hierarquicamente as religiões de forma um tanto paralela à noção de desenvolvimento social. Então, vemos termos como “inferior”, “superior”, “mais evoluídas”, entre outros, de alguma maneira colocando no topo a “civilização ocidental” e suas formas de cultos. O estudo, porém, faz uma análise primorosa de outros estudiosos do assunto e, a partir deles, traça a própria trajetória. No meu entender, o elemento importante que a ideia de força que o autor elenca é a existência de uma energia que perpassa toda a existência, e é ela que efetivamente faz as coisas acontecerem. O totemismo é uma religião que venera uma força anônima e impessoal presente em animais, homens e imagens, mas que não se confunde com nenhum deles. Essa força é compartilhada por todos, independente dos indivíduos que a manifestam, e perdura além das gerações. É considerada uma divindade impessoal, sem nome ou história, imanente ao mundo e presente em uma infinidade de coisas. Outras culturas totêmicas compartilham o mesmo conceito, a exemplo dos povos Sioux, da América do Norte, que a chamavam de *wakan*, os Iroqueses de *orenda*, já entre os povos da Melanésia – sub-região da Oceania –, no extremo oeste do Oceano Pacífico e a nordeste da Austrália, onde fora estudado pela primeira vez, é que se encontra a definição de *mana*.

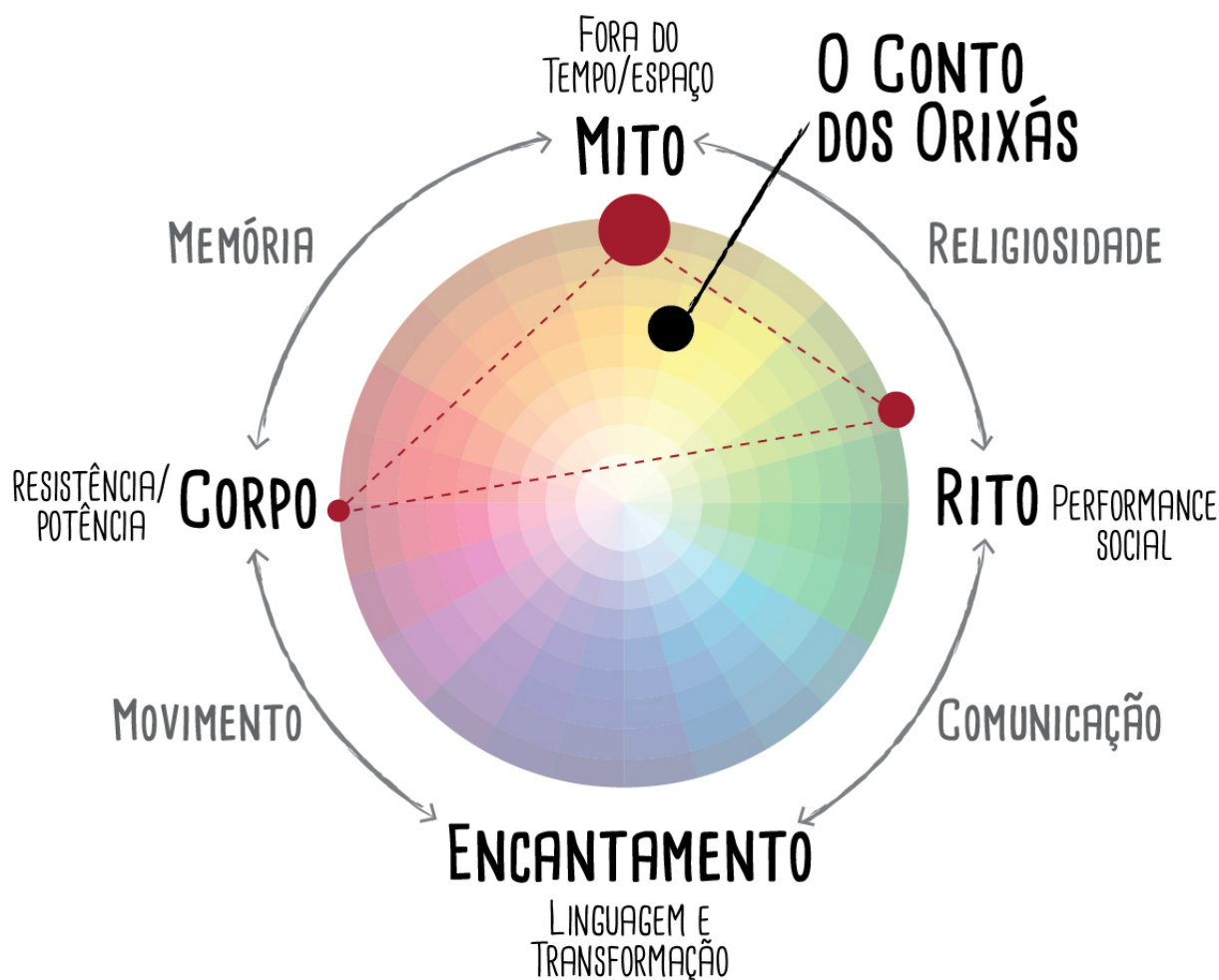
Completando a noção de força, tem-se a magia como a mediação entre o real e o incognoscível por meio das “palavras de ordem”, não apenas entendidas como verbais, mas toda a sorte de signos, que surgem para codificar e ritualizar o domínio do homem sobre o princípio de força do universo. O domínio sobre magia é o que

garante a eficácia do sacerdote sobre a força transcendental, e ela se dá exclusivamente por domínio de linguagem.

Ao meu ver, a noção de força descrita por Durkheim encaixa-se no conceito de axé, das religiões africanas. Axé, também conhecido como àṣẹ ou aṣe no iorubá, é uma filosofia central na religião iorubá, representando o poder que impulsiona a ação e promove mudanças. Segundo essa crença, Olodumaré concedeu tudo – desde deuses e ancestrais até seres humanos, animais, plantas, rochas, rios e até mesmo as palavras expressas. A existência, de acordo com a visão iorubá, depende desse poder. Além de suas conotações sagradas, o axé carrega significados sociais importantes, sendo traduzido como “poder, autoridade, comando”. Há aqueles que, por meio de treinamento e iniciação, aprendem a usar essa força vital para promover mudanças deliberadas. Os rituais para invocar as forças divinas refletem a preocupação com a autonomia das entidades individuais. O reconhecimento da singularidade e da autonomia tanto das pessoas quanto dos deuses estrutura a sociedade e sua relação com o mundo espiritual. Essa força autônoma não pertence a ninguém, mas pode se concentrar em objetos, pessoas, animais e até ser mobilizada pelos iniciados. Os orixás representam esse ponto focal, em que essas forças se concentram e ganham forma e direção. O princípio de força é importante para compreender o mito no âmbito da ancestralidade, e o axé é importante como representação do movimento – energia – que põe todas as coisas em relação umas com as outras. Esse princípio perpassará, também, as categorias corpo, rito e encantamento, cada qual de uma forma específica, mas mantendo sua característica básica.

Para efeito de nossa análise, quando temos por mediações tempos imemoráveis, personagens místicos e heroicos, energia transcendental e localidades imprecisas, tem-se por interpretante o mito como modalidade de análise. Esses elementos são a base do livro *Contos dos orixás* (Canuto, 2019). Embora falemos de tempo e espaço imprecisos, algumas características precisam ser reforçadas: o tempo mítico é sempre pretérito e, para efeito desse método, o espaço é a África negra. Podemos até fazer ilações da região específica, considerando quais os personagens citados, mas essa imprecisão é justamente o que garante a plasticidade ao mito de pertencer a diversos povos.

Figura 20. Diagrama representando a posição relativa do livro analisado, *Contos dos orixás* (Canuto, 2019), de acordo com as mediações que apresenta. A relação signo-objeto gera os interpretantes: mito, rito/religiosidade e corpo.



Fonte: elaborada pelo autor.

Outros interpretantes de menor escala também se apresentam no livro:

1. O corpo: a apresentação do corpo de alta performance nas histórias em quadrinhos heroicas, em especial de super-heróis, é um elemento definidor do estilo. Um corpo jovem magro e com as características de gênero muito bem marcadas, como músculos, no caso do homens, e seios e curvas do quadril, para as mulheres. Embora o corpo não seja o fio condutor, suas potências estão presentes;
2. O rito: no caso, trata-se de uma narrativa de personagens de um nicho religioso, o que desloca o rito nessa direção. A ritualidade religiosa está presente em diversas passagens em citação direta, como o ifá (jogo de búzios); Exu e a encruzilhada, bem como as características que fazem de

cada orixá único. Essa mediação, sim, representa um fator decisivo ao desenrolar da história. Dessa forma, se fossemos localizar o que anteriormente propus, teríamos três mediações que determinam o perfil da história: o mito como gravitador principal, o rito/religiosidade como secundário e outro, bem menor, o corpo (Figura 20).

3.10.2 Corpo

O corpo, como ponto zero do mundo, tal como descreve Foucault (2013), representa a última forma de resistência. Energia em ponto zero é um conceito (ainda controverso) da física quântica teorizado por Max Planck em 1912, que trata da “energia residual” de uma partícula quando colocada à temperatura do zero absoluto, ou 0° kelvin, estado no qual o consenso dos físicos na época era de que, nesse estado, não deveria haver qualquer movimento de partículas e, portanto, nenhuma energia. Cito isso sem referências, sob as penas do jugo acadêmico, por se tratar de um conhecimento memorialístico, puramente midiático, que carrego de documentários e matérias de jornal. Entender o corpo como ponto zero nos leva, também, a entender o valor do corpo na ancestralidade, porque é a partir do meu corpo que interpele toda a realidade e, conforme essas possibilidades, eu a transformo. Em condições normais, ao corpo é garantido o máximo de extensões que maximizam suas potencialidades, sejam físicas, como ferramentas, roupas etc.; mentais, como acesso ao conhecimento; culturais, como arranjos familiares, pertencimento e identidade; sociais, tais quais as instituições e regulamentações; e assim por diante.

O negro escravizado foi despido de todas essas extensões, das mais complexas, como nação/estado, até as mais básicas, como família e o próprio nome. A remoção sistemática de sua noção de pertencimento foi um recurso importante para garantir sua incorporação ao sistema exploratório do capitalismo mercantil. Despido de sua “humanidade”, poderia ser tratado como mercadoria, e seria importante que o próprio escravizado também se visse como essa besta servil sem passado, cujo único valor residida em sua força física. Por certo, essa noção institucional e eurocêntrica de humanidade não poderia supor que o negro, subtraído de tudo, seria capaz de reter no corpo aquela iota de energia, pois é no corpo que residem a memória, a

história, a língua, o movimento e esses fragmentos da cultura, que, recombinaos e ressignificados no Brasil, plantam as primeiras sementes da ancestralidade. Em uma equação livre que proposto temos o seguinte: $(n - 1 \neq 0)$, o que implica dizer que sempre se pode remover algo do negro; a condição imanente de negro ocorre no corpo, espaço onde subsiste a potência de acesso a essa energia residual pelo simples fato de ser (ou se autoconhecer).

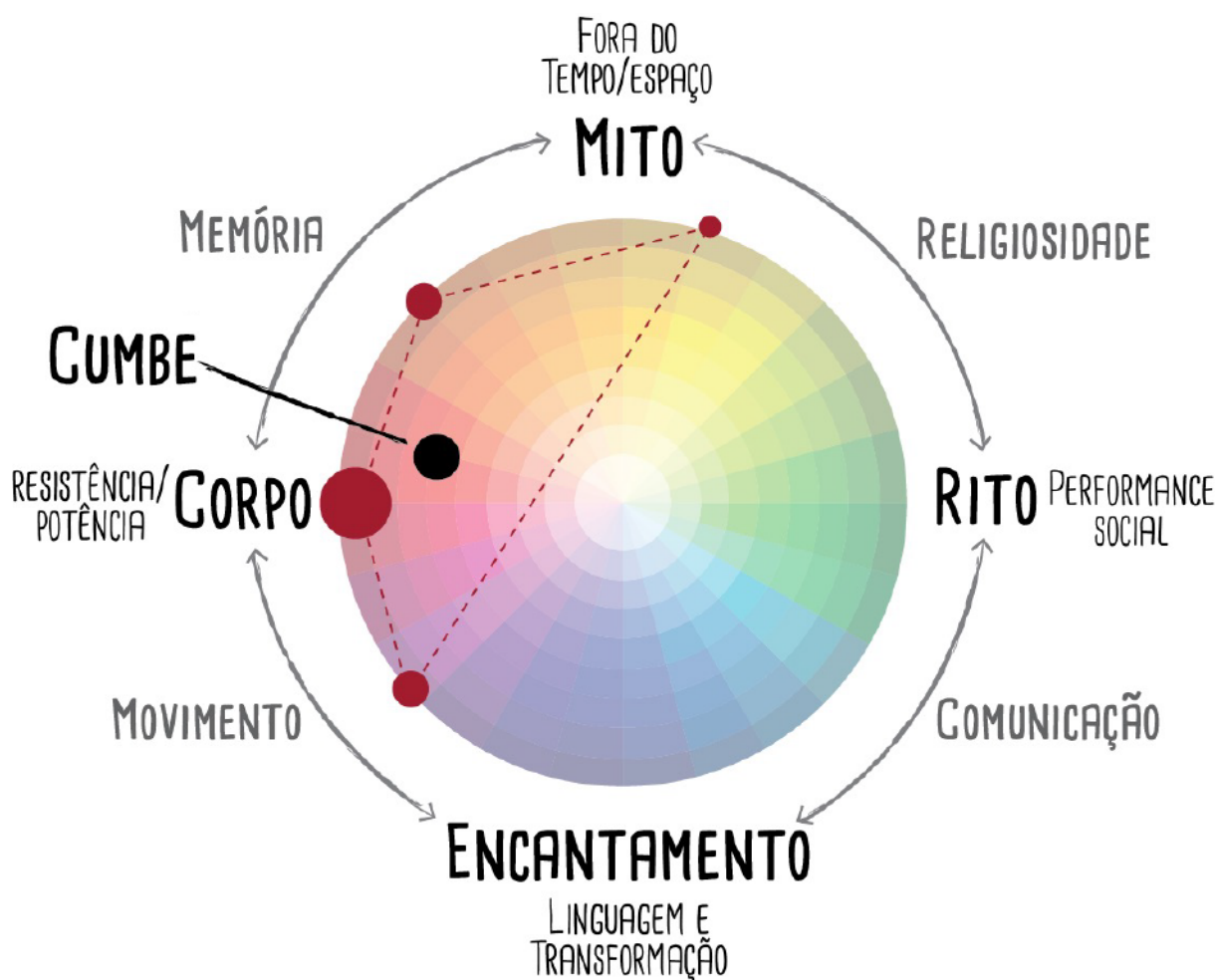
Na física, a possibilidade de remover energia a partir do ponto zero poderia revolucionar a geração de energia, uma vez que o resultado final seria maior que nos processos convencionais de conversão. Da mesma forma, a ancestralidade tem experimentado esse tipo de crescimento não linear em que sinergicamente o resultado colhido de seus processos é maior que a soma de suas conquistas. Isso se dá porque, reduzido à sua condição mínima, ainda mantém suas potencialidades.

O livro *Cumbe* (D'Saete, 2018) apresenta por interpretantes quatro grandes polos:

1. O corpo é o que temos de mais importante enquanto mediação da narrativa, especialmente porque traz duas subcategorias: a memória e o movimento, tratadas a seguir. O corpo escravizado apresenta-se como última barreira de resistência à desumanização. Apaixona-se, sente saudade e empatia, sofre o luto e a cólera. É pelo afeto que o corpo guarda sua humanidade e integridade.
2. A memória está presente no corpo e é reconstituída na oralidade dos mais velhos. O corpo se liga à África pelas palavras remanescentes legadas ao português do Brasil, no paladar pela culinária e tantos outros relevos cravados na cultura. O corpo/memória lembra nos contos e mitos, lembra de suas potências em seu estado de liberdade e realeza e, por isso, compele-se para esses desejos humanos basais.
3. O movimento, a ginga, o drible, a capoeira e a luta pela sobrevivência são expressões do corpo que partem da resistência à ação, da energia potencial à realização. Estar em movimento é a negação do estado em que se encontra. Vemos isso nos contos com fugas possíveis e impossíveis. Movimentar é botar o pensamento em jogo para que, então, surja o novo estado das coisas.

4. O mito entra nas histórias como referência à religiosidade e ao folclore. Símbolos da resistência e ídolos religiosos africanos se juntam aos crucifixos e invocações aos santos católicos, já na forma sincrética afro-brasileira. O conto do Chibungo também é um remanescente de África. Observemos, na Figura 21, o posicionamento do livro *Cumbe* em nosso diagrama.

Figura 21. Diagrama. Em *Cumbe* (D'Saete, 2018), a ancestralidade se revela no polo do corpo e do mito. Representa a reconstituição memorialista da história dos escravizados e outras formas que subsistiram por meio da oralidade, todas as instâncias do corpo.



Fonte: elaborada pelo autor.

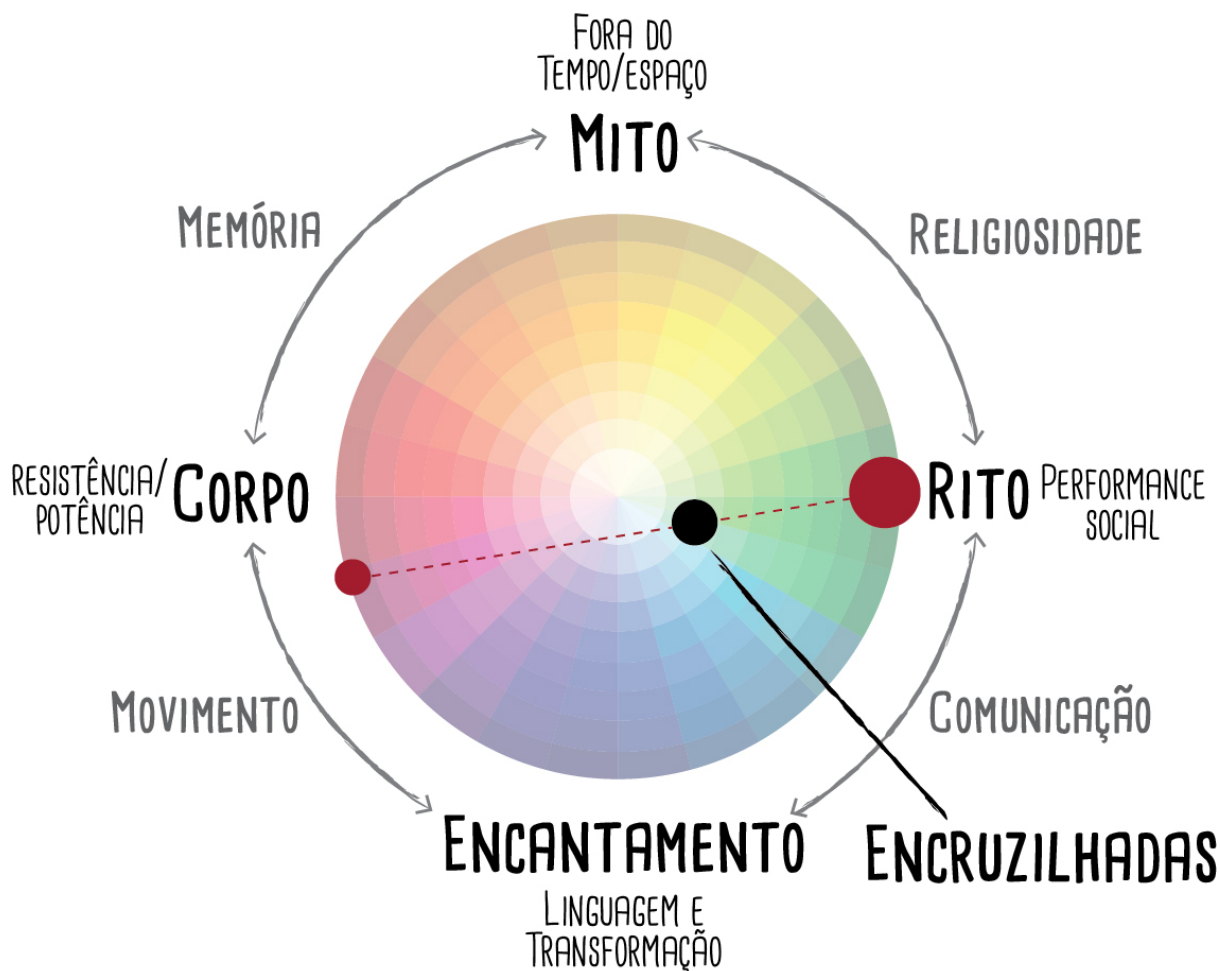
3.10.3 Rito

O rito entra na ancestralidade de uma forma muito similar ao que nos propomos em comunicação com as “ritualidades”, de Martín-Barbero (2004). A partir do

candomblé, o rito é um espaço e um tempo codificados de forma arbitrária e sistemática, de maneira a promover uma apartação das questões do corriqueiro para entrar em contato com o sagrado, sendo baseado em repetição e crescimento. A repetição garante a fixação, por meio da “tenacidade”, de crenças, e o crescimento é a forma adotada na cerimônia para, a partir de formas simbólicas reconhecíveis, caminhar em direção a elementos distintivos, que podem surgir do improviso, de acordo com a audiência, ou do conhecimento prévio das questões da comunidade. Em linhas gerais, não se difere de uma missa católica, uma codificação sistematizada de gestos, palavras, cânticos, que ressignificam a tradição, atualizando-a. A ritualidade (Martín-Barbero, 2004), conforme apresentamos, localizada entre os formatos industriais e as competências da recepção, é o que há de constante na comunicação, ancorada na memória, mas de horizonte sempre aberto à inovação. É determinada por regularidade e ritmo, e compõe os elementos duradouros da significação e práticas sociais. Para melhor compreender o rito como categoria de conhecimento, é importante que tenhamos como entendimento que todos os povos constroem ritos, o que não implica que sejam religiosos. A codificação de uma cerimônia de formatura, ou uma sessão solene do campo político, obedece a uma codificação simbólica que tanto responde à tradição (repetição) quanto se abre ao futuro (inovação e incorporação). Esse binômio é a base de toda a nossa performance social.

O rito retoma parte das temáticas do corpo porque é a partir delas que nos colocamos no jogo da interação social. Cada instituição social – família, escola, trabalho, entre outras – pré-condiciona nosso corpo para uma nova interação. Essa nova interação exige determinados códigos que temos em nosso repertório, condicionados por repetição ou aprendizado formal. Ao mesmo tempo que repetimos de forma ritualística tais códigos, vamos garantindo nossa inserção nesse novo espaço, que nos dá a possibilidade de nos abirmos à novidade. Essa adaptabilidade chamamos de performance social, que responde a regimes hierárquicos de todas as espécie e regras arbitrárias. O ambiente urbano é campo fértil dessas performances, uma vez que nos coloca em constante mudança de campos interacionais, constituindo um microethos cuja cola social é a repetição dos códigos de convivência e conveniência, mas que não se é possível manter-se nesses espaços sem a incorporação dos códigos locais. O corpo nos coloca em movimento, e o movimento implica escolhas, daí o imperativo da encruzilhada como signo ético.

Figura 22. Em *Encruzilhada* (D'Saete, 2016), vemos os interpretantes colocados em polos opostos. Tais categorias são opostas e não dialéticas, gerando uma tensão que impõe a necessidade do princípio do corte (Bastide, 1971). Fora essas duas, nenhuma outra categoria se impõe.



Fonte: elaborada pelo autor.

Para melhor entender o rito, tomemos o livro *Encruzilhada* (D'Saete, 2016). Apontamos a identificação de apenas dois interpretantes nas narrativas:

1. O rito, como maior força. No mundo contemporâneo, vemos o negro “integrado” à sociedade, ou tão integrado conforme as condições sócio-históricas fizeram possível. Estar integrado não diz respeito a maneiras de ter acesso aos benefícios coletivos, que em uma sociedade capitalista pode se dizer o consumo. Vemos na história o negro pobre, marginalizado e que, quando tem qualquer possibilidade de acesso, sofre racismo direto como forma de colocá-lo “de volta ao seu lugar”. Vemos um desfile de performances sociais que tenta navegar pela atualidade e integrar-se a ela, ou ao menos sobreviver às condições postas.

2. O corpo se apresenta entre a resistência e o movimento. Ora os personagens resistem colocando-se contra as formas de opressão que os desafios contemporâneos impõem nas sociedades e instituições racistas brasileiras, ora se colocam em movimento para tentar driblar a barreiras impostas. Resistir é, por vezes, dizer não às injustiças ou simplesmente negar-se a se mover quando lhe é pedido que o faça. Nessa perspectiva, vejo o movimento como uma fuga, mas prioritariamente como ginga, movimento de esquiva, que coloca os personagens entre o desejável e o possível.

Nessa situação em que colocamos duas fortes mediações (corpo e rito), ocorre-me citar o princípio do corte de Bastide (1971), que foi a forma de performance social a que o negro recorreu como meio de sobrevivência à sociedade escravagista, em especial no século XIX, a fim de apartar seu ser de afeto cultural, fosse religioso ou identitário, do seu ser que buscava formas de se integrar à sociedade modernista que se desenhava no Brasil naquele período. Todos os contos que são apresentados no livro mostram o negro que vive um corte entre o afetivo e o performativo, entre empático e indiferente.

3.10.4 Encantamento

No entendimento que proponho, diferentemente da magia, que é da ordem do mítico, o encantamento está para a eficácia. Magia pressupõe transcendência, a possibilidade de tocar essa dimensão extra à qual só temos acesso pelo interdito de divindades e, portanto, somos sujeitos a seus favores, na intenção de executar algumas demandas. O encantamento pressupõe imanência, tendo sua existência toda ligada ao espaço terreno, num termo em que se é sujeito e objeto da ação. Em ambos os casos, é necessário dominar determinada tecnologia, que possa dar acesso às energias transformadoras. No primeiro caso, é conhecer os rituais e divindades certos para cada situação, saber de suas necessidades para que, então, se ofereça o correto sacrifício. Já no segundo caso, estamos falando de um domínio que é exclusivo da linguagem e, portanto, podemos incluir a própria ciência. Durkheim (2000) apresenta a ciência como postulados, cujo valor ou eficácia reside na criação de consensos à medida que captura a confiança dos membros da sociedade – iniciados nas linguagens da ciência ou não –, na direção de assumir tais consensos

como verdades, ainda que provisórias. Ora, o próprio Lévi-Strauss (2008), conforme apresentei anteriormente, afirma que a eficiência da magia repousa no sistema de crenças em que o sacerdote ou executor, o destinatário da magia e a comunidade, assumam tal sistema como verdade, bem como seus resultados.

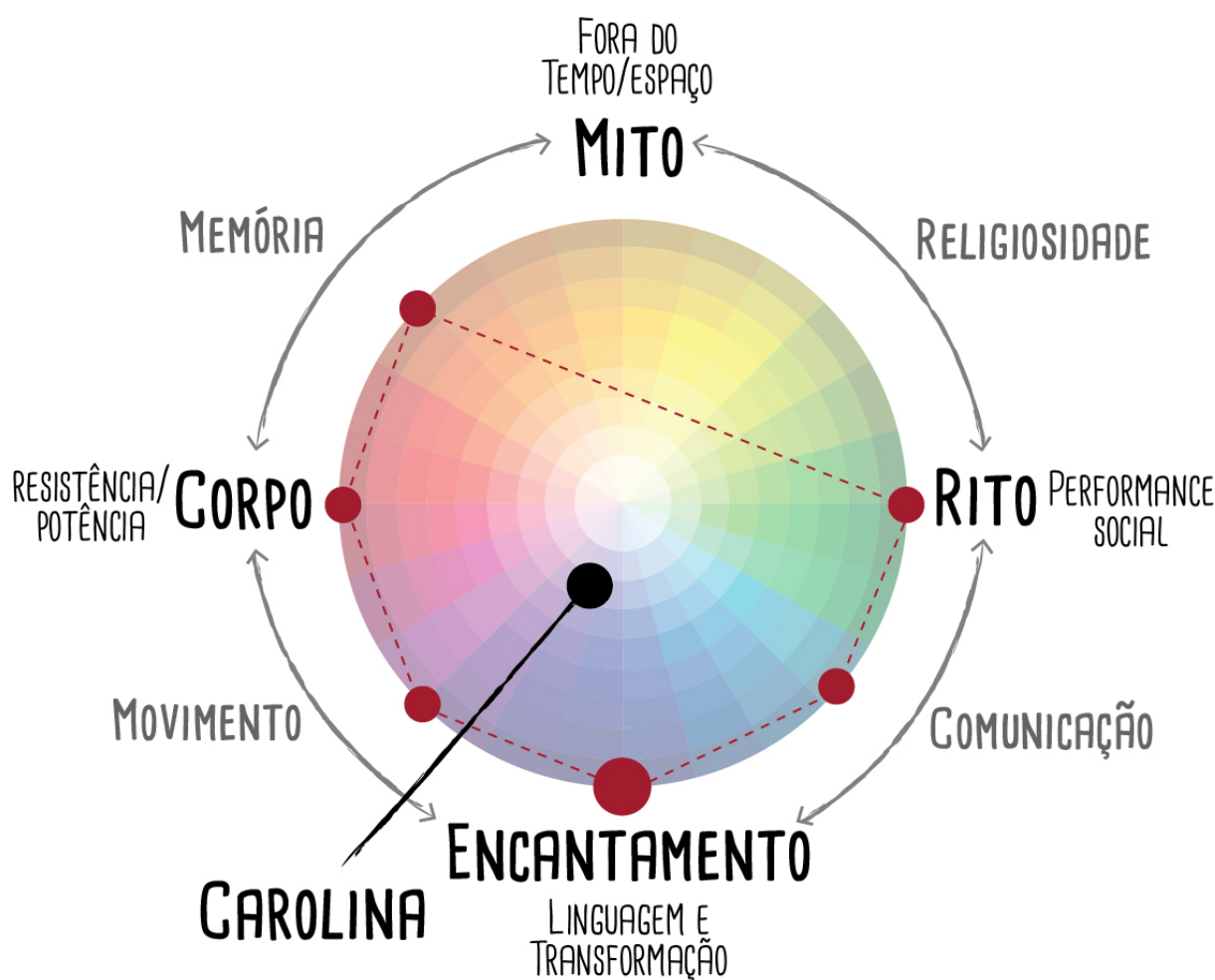
Nesse intermédio entre magia e ciência é que se circunscreve o encantamento, buscando o acesso a uma forma mítica capaz de perpassar um consciente coletivo sob a forma de uma representação afetiva e pré-racional para dar entendimento a questões reais – ordinárias ou elevadas –, tornando-o um termo comum. Tornar algo comum ao grupo é comunicar por meio da “partilha do sensível” (Rancière, 2009). Encantar é, em certo termo, comunicar, contudo, só se completa se for capaz de gerar ele próprio a ação e a transformação. Ação pode ser simplesmente repertorial, que por si só garante uma transformação na forma de ver o mundo e, em alguma instância, a possibilidade de agir sobre o mesmo. A eficácia do encantamento repousa em sua capacidade de transformar o mundo; sua tecnologia é a linguagem, e sua potência (axé) é o afeto.

Em *Carolina* (Barbosa; Pinheiro, 2018), temos impressionantes seis interpretantes tensionando a história:

1. O corpo: uma instância muito importante nesta análise. O efeito mais imediato da miséria é sentido no corpo, com a fome e a exaustão.
2. A memória: sendo o próprio livro uma obra memorialística, realiza essa ponte entre a narrativa pessoal e a pesquisa histórica em outras fontes, como jornais e revistas.
3. O movimento: observamos a Carolina personagem pondo-se em movimento o tempo todo; ela não é uma vítima passiva da miséria, mas a combate o tempo todo, como mantenedora dos filhos e, também, como o “alimento” cultural que sorvia todo o tempo, fosse das leituras que fazia em material encontrado no lixo ou o tipo de música que ouvia.
4. O rito: há duas formas de performances em *Carolina*: uma é a incorporação de um estereótipo do negro como forma de amedrontar, e outra, como a própria necessidade de integrar-se à sociedade pela aceitação.
5. A comunicação: a comunicação é metalinguística com a entrada do personagem que “descobre a escritora” vivendo na favela e as reproduções de imagens da mídia nos quadrinhos, e a outra comunicação como veículo construtor de realidades – a mídia não cria a Carolina escritora, mas a

expõe, dando sequência a todo tipo de repercussões, das quais se retroalimenta, inclusive.

Figura 23. Em *Carolina* (Barbosa; Pinheiro, 2018), observamos o deslocamento do eixo narrativo para o centro do mapa, ponto mais equilibrado em uma análise de ancestralidade.



Fonte: elaborada pelo autor.

6. O encantamento: *Carolina* é, acima de tudo, uma obra que fala de linguagem. Os quadrinhos fazendo metalinguagem de uma pesquisa, que é metalinguagem do livro e da mídia, numa reconstituição poética da vida de Carolina de Jesus. Nesse cosmo criado, a vida de Carolina é transformada por dois campos importantes da linguagem: a literatura, de ordem artística, e o jornalismo, de ordem vicária do “interesse público”. A linguagem ainda permite, em uma narrativa biográfica, excertos transmigratórios oníricos, como apresentado no sonho de Carolina, como também metonímias em transcrição visual direta do termo “vedete da

favela”. Representações mediáticas de mito e religiosidade africana ou sincréticas são ausentes. Contudo, essa falta não deixa de colocar o livro entre os que mais carregam a narrativa mais ao centro do diagrama (Figura 23), como a que mais carrega elementos de ancestralidade.

Conforme apresentei anteriormente, o encantamento traz a possibilidade de trazer consigo todos os outros interpretantes e mostra que uma narrativa negra não precisa tratar de temas mais óbvios à ancestralidade, como candomblé ou mitos africanos.

Conclusão

Apropriações e juízos no nível pragmático



Da relação entre signo e objeto surge o interpretante, esse signo mais evoluído. A partir daí, a dimensão dicotômica analisada por Morris (1976), reservada para ser apresentada em nível de conclusão das análises anteriores, é o nível pragmático da semiose, que parte da apreensão da relação do signo com seu interpretante. Esse nível traz a descrição lógica de como a representação é formada, suas leis de funcionamento e juízos suscitados no intérprete. Dada a afirmação de que todos os signos têm organismos vivos como intérpretes, é uma descrição precisa da pragmática afirmar que ela aborda os aspectos bióticos da semiose, englobando fenômenos psicológicos, biológicos e sociológicos que influenciam o funcionamento dos signos. Charles S. Peirce, cujo trabalho foi pioneiro na história da semiótica,

concluiu que o interpretante de um símbolo deve, em última análise, ser baseado em hábitos, e não em uma simples reação fisiológica ao veículo sógnico ou às imagens e emoções associadas – uma teoria que pavimentou o caminho para enfatizar as regras de uso. Por sua vez, Morris destaca, baseado em William James, que um conceito não é uma entidade fixa, mas, sim, uma maneira pela qual certos dados perceptuais operam representativamente. Ele destacou que esse processo mental não se resume a contemplar o mundo; trata-se, na verdade, de um processo altamente seletivo no qual o organismo obtém orientações sobre como agir em relação ao mundo para atender às suas necessidades ou interesses. Para Morris (1976, p. 34), “[...] o intérprete de um signo é um organismo; o interpretante é o hábito do organismo em responder, devido ao veículo sógnico, a objetos ausentes, que são relevantes para a situação problemática presente, como se fossem presentes”.

Para efeito dessas conclusões, é necessário ressaltar que eu, enquanto intérprete, lanço mão desses juízos sem, contudo, pretendê-los gerais, como que de alguma forma pudessem finalizar as leituras ou dar conta de todas as interpretações possíveis do objeto proposto. Espero, contudo, que sirvam de caminho a outros que intentem trilhar novos métodos e, por conseguinte, novas conclusões que venham a somar, ou até mesmo negar, tais asserções. Para isso, retomemos os elementos apresentados até agora referentes aos quatro livros propostos.

O mito é uma narrativa fundadora que responde a demandas de identidade, pertencimento e poder, permeando diversas formas culturais ao longo do tempo. Embora alguns mitos busquem o *status* de história, eles frequentemente incorporam elementos divinos que transcendem explicações puramente históricas. O conceito africano de axé representa o poder (força não personalista), que impulsiona a ação e promove mudanças. No contexto do livro *Contos dos orixás* (Canuto, 2019), o mito é tomado como uma modalidade de análise, com representações de personagens místicos, energia transcendental e localidades imprecisas. O tempo mítico se localiza no passado, ao passo que o espaço é a África negra anterior à incursão colonialista que tem sido a tônica desde o início da modernidade. Mesmo outras mediações se apresentando como o corpo e a religiosidade, o mito determina o perfil da história como elemento central.

Enquanto narrativa mítica, *Contos dos orixás* cumpre uma dupla função de introduzir personagens conhecidos das religiões afro-brasileiras para um público maior à medida que lhe incorpora um verniz das revistas de super-heróis

estadunidenses. Essa pasteurização intencional, que quase retira dos personagens seus aspectos mais ambíguos, busca apresentar os orixás da mesma forma que personagens conhecidos do público, como Thor e Mulher-Maravilha, que têm suas respectivas origens ligadas em mitologias, que são também religiões ancestrais, mas plenamente aceitas e incorporadas à cultura. Embora haja o risco de derrapar sua representação para um estereótipo bem conhecido do “negro mágico” e a África como um espaço de místico, a ancoragem no candomblé garante uma autenticidade. O trabalho de pesquisa do autor Hugo Canuto produz uma narrativa respeitosa à tradição religiosa, mas com potencial de remover o véu de preconceitos que paira sobre as divindades das religiões de matriz africana que, ao meu ver, são mais uma camada do racismo imperante no país. Uma criança preta pode enxergar-se como pertencente a um contínuo que se estende para muito além do interdito da escravização de seus antepassados mais próximos. E digo criança, não que não venha se prestar à mesma função aos jovens e adultos, mas que estes já foram impregnados do desencantamento atual e costumam a entender que as forças antinomias são reais, na medida em que transformam o real em sua forma mais profunda: o repertório. Uma mediação mítica nos liga ao passado, mas não à história.

O corpo é apresentado como o ponto fulcral da nossa existência no mundo, representando a última (mas, também, primeira) forma de resistência. Na condição de escravizado, o corpo negro é despojado de sua humanidade e pertencimento, porém, continua a guardar memórias e histórias, tornando-se um espaço de manutenção do aspecto humano. O corpo em movimento é destacado como uma negação do estado imposto, uma busca pela liberdade e pela integridade. Expressões como a ginga, o drible e a capoeira são manifestações dessa resistência, evidenciando a luta pela sobrevivência e a recusa em aceitar a condição de escravidão, não só representando resistência física, mas, também, uma afirmação da humanidade. Esse corpo apresenta-se como um mediador central em *Cumbe* (D’Saleta, 2018).

“A carne mais barata do mercado é a carne negra” (A carne, 2002). Se nosso corpo representa o nosso estar no mundo e nossa língua apresenta uma riqueza peculiar em diferenciar o “ser” do “estar”, a frase que inicia este parágrafo é o testamento do que é existir no Brasil por quase 500 anos enquanto pessoa negra. Uma narrativa que se faz pela mediação do corpo, em nosso contexto, não haveria como escapar de um processo que é marcado por dor e violência. Hoje, a dor e a violência ganham contornos novos, em signos sofisticados de exclusão e

perseguição, mas o objeto é o mesmo. Se o corpo do escravizado carregava a memória e afeto de África, meu corpo atual traz a marca da escravidão como um talho, que se aparta das potências a que poderia ter acesso. O corpo como mediação coloca nossa existência em confronto com o nosso ser. Ser negro, nesse aspecto, é ter acesso à potência de primeiro pisar na terra e olhar com os mesmos olhos que fundaram a espécie. Potência é a possibilidade de se entender inteligente, bonito, capaz, sagaz e autorizado a estar em outros espaços que não os que são institucionalmente localizados, e todas as instâncias do corpo, tanto quanto existir, resistir, mover-se ou lembrar-se. Outro interpretante para o corpo associado à ancestralidade é a liberdade, e é sobre isso que se trata *Cumbe*; uma oposição gritante entre ser e estar.

O rito na ancestralidade, comparável às “ritualidades” de Martín-Barbero, é uma prática presente no candomblé que proporciona uma conexão com o sagrado por meio de uma codificação sistemática. Essa ritualidade, caracterizada pela repetição e pelo crescimento, ressignifica tradições e se adapta à inovação. No contexto do livro *Encruzilhadas* (D’Salete, 2016), os ritos desempenham um papel crucial na tentativa dos negros de se integrarem à sociedade contemporânea. O princípio do corte, evidenciado nas narrativas do livro, representa a necessidade de separar a expressão cultural afrodescendente do desejo de integração em uma sociedade marcada pelo racismo e pela exclusão. Esses elementos se entrelaçam para oferecer uma compreensão mais profunda das experiências e estratégias de enfrentamento dos negros ao longo da história.

Performance social é uma mediação possível para rito, que é um elemento muito marcado no livro analisado. O outro é o palco onde isso se desenrola: a cidade. Toda a iconografia desenha um cenário urbano metropolitano. Muitas linhas retas e passagem de quadros do tipo aspecto a aspecto, que tem características de suprimir o tempo em favor das “pistas” do ambiente e do clima emocional das cenas, numa descrição puramente imagética. O cotidiano impõe métrica e repetição, que é um forte elemento do rito, a incorporação de hábitos e crenças pela tenacidade e aceitação do código. Por outro lado, se os cenários são duros, os personagens têm de ser maleáveis, e a forma de sobrevivência é a performance marcada pelo desejo de integração à sociedade, tema negro recorrente desde o século XIX. O corpo, a outra mediação presente, coloca-se entre o movimento: a ginha para livrar-se de situações e colocar em uma situação melhor, a adaptabilidade e a resistência em dizer não, o

que, em diversas situações, é uma sentença de morte. O princípio do corte se revela entre as situações de afeto em oposição à crueza do embate urbano. É, porém, um afeto possível a partir da aspereza que se espera entre o confronto de corpos maleáveis performando na crueza urbana. O caráter de denúncia ao racismo, violência e miséria pode ser o que salta aos olhos na primeira leitura. Mas o que mais nos interessa nessa análise é a forma como os negros se movem dentro desse universo e quais recursos utiliza como estratégia performática de sobrevivência.

O encantamento, diferentemente da magia, que sugere transcendência, está ligado à eficácia e à imanência. Situado entre a magia e a ciência, o encantamento busca comunicar de maneira afetiva e pré-racional para promover ação e transformação. Na obra *Carolina* (Barbosa; Pinheiro, 2018), há seis interpretantes que permeiam a narrativa: o corpo, a memória, o movimento, o rito, a comunicação e o próprio encantamento. O encantamento na obra se revela na linguagem poética, que transforma a vida de Carolina por meio da literatura e do jornalismo, mostrando que uma narrativa negra pode ser ancestral sem abordar diretamente temas míticos ou religiosos.

Encantar é transformar a realidade. Como acompanhamos no primeiro capítulo desta tese, a realidade é uma construção da linguagem ou, melhor dizendo, a linguagem é o que reveste o real, dando-lhe significado. Quando se executa uma transformação na linguagem, o real passa a ter seus contornos transformados. Pela ancestralidade, essa transformação carrega em si o potencial de alargamento dos nossos sentidos para o acesso a esse inaudito real. Ao repovoar o mundo com novas representações e modelos de afirmação e identidade, projeta sobre o mundo uma visão mais negra sobre o retrato hegemônico do branco “ocidental”. Esse mundo não acredita que uma negra e favelada possa ser uma escritora de talento, como é o caso em *Carolina*. Diversos intepretantes se sobrepõem e se equivalem para produzir encantamento capaz de desvelar, uma possibilidade simples, mas muito real: o negro pode ser. Contudo, o encanto só se completa ao gerar transformação, e o que esperamos é o esgotamento das formas de racismo e a criação de uma sociedade mais igualitária em oportunidades. Potência realizada em mudança.

Considerações finais

A título de construir o texto como parábola, que descreve um gráfico em “U” – e temos uma tendência a retornar a uma posição semelhante ao ponto de origem após um “longo mergulho, contudo, com uma distância razoavelmente grande entre eles –, proponho, agora, a retomada da questão de pesquisa que inaugura esse movimento. Vejamos: “Defendo a tese de que a ancestralidade é uma tecnologia legada a nós pelos povos escravizados da África, ressignificada em território brasileiro de forma sincrética, pois soube abraçar contribuições de outras culturas sem perder seu traço de originalidade e sintética à medida que se constitui como uma proposição não generalizante. Sua forma de ação é o afeto enquanto partilha de sensibilidade mais do que conhecimento, afeto aqui entendido como uma estética do movimento em detrimento do pensamento estático e categorizante. Enquanto uma categoria analítica, propõe-se a estar sempre em movimento, mais do que produzir certezas, esquivar-se dela com uma ginga que é própria do pensamento que questiona: ‘como sou...?’ e ‘por que sou...?’. Ancestralidade enquanto forma de conhecimento aponta para a abertura e potência”.

Cumprido esse longo mergulho, afirmo que, a título deste trabalho, a ancestralidade tem muito a oferecer enquanto modelo analítico e forma de conhecimento às Ciências Sociais, em especial, à comunicação. Não tenho a pretensão de fazer desta conclusão asserções generalizadas, mas que cumpriu para além das expectativas a contenda proposta quando aplicada ao *corpus*, considerando cumprido o objetivo inicial. Acredito que esta tese abre perspectivas para novas pesquisas associando ancestralidade, quadrinhos e comunicação, ou ao menos apenas ancestralidade e toda a gama de possibilidades que esse campo de pesquisa revela àqueles que se aventuram por essa seara. O método adotado é fruto de uma combinação nova de unir a semiótica às mediações, mas foi construído de forma criteriosa, abrindo espaço para pesquisas futuras que possam submetê-lo a escrutínios mais diversos, conforme a diversidade dos objetos e narrativas negras que forem analisados. As críticas? Que ocorram de forma generosa, e espero fazer parte dos que levam de forma orgulhosa essa bandeira adiante. A seguir, teço algumas considerações sobre legados esperados deste trabalho que realizei, não sem dor, mas com imenso prazer:

- **Significação cultural e identidade afrodescendente:** destaca a importância da significação cultural, que é o processo de atribuir significado e valor às diferentes identidades e experiências culturais. No contexto afrodescendente, esse processo é crucial para afirmar e fortalecer a identidade negra em uma sociedade que, muitas vezes, marginaliza ou subestima essa identidade.
- **Atitude de “ser” e empoderamento:** ao adotar uma atitude de “ser” negro, afro ou de qualquer outra identidade afrodescendente, a pessoa está reivindicando a própria existência e potência dentro de um ambiente que historicamente a colocou em uma posição de desvantagem. Isso é uma forma de empoderamento e resistência contra a marginalização e o racismo estrutural.
- **Encantamento e transformação da realidade:** o termo “encantamento” é usado metaforicamente para descrever a capacidade de transformar a realidade a partir do acesso às “tecnologias ancestrais”, que incluem os conhecimentos, saberes e tradições culturais transmitidos ao longo das gerações nas comunidades afrodescendentes. Essas “tecnologias” oferecem uma nova maneira de ver e interagir com o mundo, possibilitando uma mudança significativa na perspectiva e na experiência da vida.
- **Reintrodução da ancestralidade na sociedade:** o texto enfatiza a importância de “encantar o mundo” reintroduzindo elementos da ancestralidade afrodescendente na sociedade contemporânea. Isso significa trazer à tona os valores, narrativas e símbolos das culturas africanas e afrodescendentes para enriquecer o panorama cultural e promover uma compreensão mais profunda e inclusiva da humanidade.
- **Narrativas alternativas e ética inclusiva:** a proposta é explorar narrativas menos convencionais e éticas alternativas presentes na ancestralidade afrodescendente. Isso não apenas amplia as opções de significação e identificação para as pessoas afrodescendentes, mas, também, oferece uma visão mais diversificada e enriquecedora do mundo para toda a sociedade.

Em resumo, defendo a importância das formas culturais como maneira de reafirmação da identidade afrodescendente e, também, meio de empoderamento e resistência, ao mesmo tempo que destaco o potencial transformador das tradições ancestrais para promover uma sociedade mais inclusiva e consciente de suas raízes

culturais. Reforçando o que coloquei no início, precisamos de novos modelos de ancoragem para a psicanálise e a filosofia, que atualmente colocam seus conceitos em máscaras brancas de “Édipos e Electras”. Contudo, mantém-se a necessidade de se celebrarem as conquistas e potencialidades negras, que são, em suma, também aspectos universais. Daí a importância de atribuir a essas faces reconhecíveis de mães amorosas como Oxum ou ao espectro da contradição filosófica de Exu. Nessa proposta, a ancestralidade, mais que uma cópia desse espectro, busca alternativas em narrativas menos exploradas, mas sempre presentes no Brasil, nas quais residem uma nova ética e possibilidades de inclusão e pertencimento.

Laroiê Elegbara!



Referências



1825 – 1889 (EARLY COMICS) – Part 1. **History of British Comics**, 13 maio 2006. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20060513084938/http://www.comicsuk.co.uk/History/HistoryMain.asp?PassedEra=Comics%201>. Acesso em: 17 jan. 2021.

A CARNE. Intérprete: Elza Soares. Compositores: Seu Jorge, M. Yuka e U. Capelette. *In: Do cóccix até o pescoço*. Intérprete: Elza Soares. [S. l.]: Maianga Discos, 2002. 1 CD, faixa 6.

A VIDA FLUMINENSE: Folha Joco-Seria Ilustrada (RJ) – 1868 a 1874. **Hemeroteca Digital Brasileira**, [20??]. <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/vida-fluminense/709662>. Acesso em: 12 jan. 2021.

AGOSTINI, A. **As Aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora**: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883/Angelo Agostini. Brasília, DF: Senado Federal, 2013.

ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira de Arte, 1997.

AUMONT, J. **A imagem**. Campina: Papyrus, 2001.

AUGÉ, M. **A guerra dos sonhos**: exercícios de etnoficção. Campinas: Papyrus, 1998.

_____. Heróis. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, 1997. v. 30.

BARBOSA, S.; PINHEIRO, J. **Carolina**. São Paulo: Veneta, 2018.

BARRETO, M. Cinema, ciência e percepção. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 98-115, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/vHKzzntfcwJNwqq4hS7fyKm/?lang=pt>. Acesso em: 1 out. 2020.

BARROS, L. M. Mediações culturais na comunicação e experiência estética como estruturas de reconhecimento. In: BALDESSAR, M. J.; MONJE, D. I. (org.). **Diálogos Latino-Americanos: colóquios Brasil-Argentina**. São Paulo: Intercom, 2019. pp.35-50.

BASTIDE, R. **O Candomblé da Bahia (Rito Nagô)**. Tradução Maria Isaura Queiroz. São Paulo: Editora Nacional, 1961.

_____. **As religiões africanas no Brasil**: contribuições a uma sociologia das interpretações de civilizações. Tradução Maria Eloisa Capellato e Olívia Krähenbühl. São Paulo: Pioneira, 1971.

BEEKES, R. S. P. (ed.) **Etymological dictionary of greek**. Leiden: Brill, 2009. Disponível em: <https://dictionaries.brillonline.com/greek>. Acesso em: 4 jan. 2021.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BIBLIOTECA DIGITAL DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br>. Acesso em: 12 jul. 2023.

BOONE, E. **Writing without words**: alternative literacies in Mesoamerica and the Andes. Durham: Duke University Press, 1994.

BRAGA JR., A. X. **Produção e circulação de publicações de quadrinhos religiosos no Brasil (1960/2014)**. Maceió: Edufal, 2023.

CAGNIN, A. L. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CAMPBELL, J. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANUTO, H. **Contos dos orixás**. [S. l.]: [S. n.], 2019.

CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Ediouro, 2005.

_____. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.

CHINEN, N. **O negro nos quadrinhos do Brasil**. São Paulo: Peirópolis, 2019.

CHINEN, N. A religiosidade afro-brasileira nos quadrinhos. **Identidade!**, São Leopoldo, v.18, n. 1, p. 39-54, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://periodicos.est.edu.br/index.php/identidade/article/view/669>. Acesso em: 20 ago. 2023.

CIRNE, M. **A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1970.

_____. **Uma introdução política aos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

COSTA, F. C. C. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 17-52.

CRARY, J. A modernidade e o problema do observador. In: CRARY, J. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Tradução Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 11-32.

CURTIS, N. **Sovereignty and superheroes**. Manchester: Manchester University Press, 2016.

DAVIS, J. L.; GANDY JR., O. H. Racial identity and media orientation: exploring the nature of constraint. **Journal of Black Studies**, v. 29, n. 3, p. 367-397, jan. 1999.

DAVIDOFF, J. *et al.* Colour categories and category acquisition in Himba and English. In: PITCHFORD, N.; BIGGAM, C. P. (ed.). **Progress in colour studies**. Philadelphia: John Benjamins, 2006. v. II. p. 159-172. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/43627151>. Acesso em: 15 abr. 2023.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 2.

DERIVE, J. **Oralidade, literalização e oralização da literatura**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

DIPAOLLO, M. **War, politics and superheroes: ethics and propaganda in comics and film**. London: McFarland & Company, 2011.

D'SALETE, M. **Cumbe**. São Paulo: Veneta, 2018.

D'SALETE, M. **Encruzilhada**. São Paulo: Veneta, 2016.

DURKHEIM, E. **Representações individuais e representações coletivas: filosofia e sociologia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

_____. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ECO, U. **A Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ELSAESSER, T. História do cinema como arqueologia das mídias. In: ELSAESSER, T. **Cinema como arqueologia das mídias**. Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 72-102.

FANON, F. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira Prefácio de Lewis R. Gordon. Salvador: Edufba, 2008.

FERRARA, L. D. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental**. São Paulo: Edusp, 1993.

FORD, C. W. **O herói com rosto africano: mitos da África**. São Paulo: Selo Negro, 2000.

FOUCAULT, M. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Org. Manoel da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 82-118.

_____. Os recursos para o bom adestramento. In: FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 167-189.

_____. **Arqueologia do saber**. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 217-221.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013.

FREYRE, G. **Casa-Grande & Senzala**. 50. ed. São Paulo: Global, 2005.

GABLER, N. República do entretenimento. *In*: GABLER, N. **Vida, o filme**: como o entretenimento conquistou a realidade: São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 19-55.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GEIGER, L. **Contributions to the history of the development of the human race**. London: Trübner, & Co., 1880. Disponível em: <https://archive.org/details/contributionstoh00geigrich/page/n11/mode/2up?ref=ol&view=theater>. Acesso em: 12 jan. 2022.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

_____. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GLADSTONE, W. E. Homer's perception and use of colour. **Studies on Homer and the Homeric Age**, Oxford, v. 3, p. 457-499, 1858. Disponível em: http://www.gutenberg.org/files/53004/53004-h/53004-h.htm#Page_457. Acesso em: 10 maio 2024.

GERBNER, G. The stories we tell. **Peace Review: A Journal of Social Justice**, v. 11, 1999.

GROENSTEEN, T.; PEETERS, B. **Töpffer : l'invention de la bande dessinée**. Paris: Hermann, 1994. ("Savoir : sur l'art" Collection).

HALL, S. **A identidade cultural da Pós-modernidade**. Tradução Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2003a.

_____. **Diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003b.

HISTORY OF CENTURY 19th British Newspapers. **Nineteenth-Century Newspaper Analytics**, [20??]. Disponível em: <https://ncna.dh.chass.ncsu.edu/infonetworks/history.php>. Acesso em: 12 jan. 2021.

HISTORY OF PERIODICAL ILLUSTRATION. **Nineteenth-Century Newspaper Analytics**, [20??]. Disponível em: <https://ncna.dh.chass.ncsu.edu/imageanalytics/history.php>. Acesso em: 12 jan. 2021.

HOLBO, J. Redefining comics. *In*: MESKIN, A.; COOK, R. T. (org.). **The art of comics**: a philosophical approach. Chichester: Wiley, 2012. *E-book*.

HOPKINS, E. W. Words for color in the Rig Veda. **The American Journal of Philology**, v. 4, n. 2, p. 166-191, 1883. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/287599?origin=crossref>. Acesso em: 10 maio 2024.

INGE, M. T. Comic strips. *In*: [Encyclopedia of African-American Culture and History](https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/comic-strips). **Encyclopedia.com**. Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/comic-strips>. Acesso em: 1 abr. 2024.

JACKSON, M. **The pictorial press**: its origin and progress. London: Hurst and Blackett, 1885. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/uc2.ark:/13960/t4th8rf8b>. Acesso em: 10 jul. 2023.

JAKOBSON, R. **Linguística. Poética. Cinema**. Tradução Haroldo de Campos *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1970.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. p.17-29.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

KLAWA, L.; COHEN, H. Os quadrinhos e a comunicação de massa. In: MOYA, A. **Shazan!** São Paulo: Perspectiva, 1977.

KASZUBOWSKI, E. O conceito de sujeito nos antecedentes lacanianos: uma leitura em "nachträglichkeit". **Revista Ágora – Estudos em Teoria Psicanalítica**, Rio de Janeiro, v. XXI, n. 1, p. 105-115, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/jnYsGrPMYsZnjdHbdQnyjpK/?lang=pt>. Acesso em: 13 maio 2023.

KERCKHOVE, D. **A pele da cultura**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

KOSSLYN, M. S. Measuring the visual angle of the mind's eye. **Cognitive Psychology**, v. 10, p. 356-389, 1978.

LÉVI-STRAUSS, C. Magia e religião. In: LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p.179-257.

LIPOVETSKY, G. **A felicidade paradoxal – ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOPES, M. I. V. A teoria barberiana da comunicação. **MATRIZES**, São Paulo, v.12, n. 1, p. 39-63, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matriz/es/article/view/145750>. Acesso em: 10 maio 2024.

LOPES, R. S. **Identidades secretas**: representações do negro nas histórias em quadrinhos norte-americanos. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Bauri, 2013.

LUCCHETTI, M. A.; LUCCHETTI, R. F. Histórias em quadrinhos: uma introdução. **Revista USP – Dossiê Palavra/Imagem**, São Paulo, n. 16, p. 25-35, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25683>. Acesso em: 10 maio 2024.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

_____. **Ofício de cartógrafo**. São Paulo: Loyola, 2004.

MACHADO, A. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MASCARELLO, M. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MARTINO, L. M. S. **Comunicação & identidade**: quem você pensa que é? São Paulo: Paulus, 2010.

MARTÍN-BARBERO, J. Itinerantes da investigação. In: MARTÍN-BARBERO, J. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Loyola, 2004. p. 209-256.

_____.; REY, G. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.

MCCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 1995.

MESKIN, A. Defining comics? **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 65, n. 4, p. 369-379, 2007. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4622260>. Acesso em: 8 jul. 2023.

_____. The ontology of comics. In: MESKIN, A.; COOK, R. T. (org.). **The art of comics: a philosophical approach**. Chichester: Wiley, 2012. *E-book*.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MORRIS, C. **Fundamentos da teoria dos signos**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1976.

MOYA, A. **História da história em quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

NOGUERA, R. Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. **Griot – Revista de Filosofia**, Amargosa, v. 4, n. 2, p. 1-19, dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/griot/article/view/500>. Acesso em: 10 maio 2024.

NTUMBA, T. Die Philosophie in Der Aktuellen Situation Afrikas. **Zeitschrift Für Philosophische Forschung**, v. 33, n. 3, p. 428-443, 1979. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20482981>. Acesso em: 8 fev. 2023.

_____. **Le réel comme procès multiforme: pour une philosophie du Nous processuel, englobant et plural**. Paris: Edilivre-Aparis, 2014.

OERTEL, M. Johann Gottfried Herder – the “Inventor of Zeitgeist”? In: OERTEL, M. **Zeitgeist – how ideas travel: politics, culture and the public in the age of revolution**. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019. p. 8-26. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/9783110631531-002>. Acesso em: 7 jul. 2023.

OLIVEIRA, E. **A ancestralidade na encruzilhada: dinâmica de uma tradição inventada**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021a. v. II. *E-book*.

_____. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021b. *E-book*.

_____. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021c. *E-book*.

_____. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação – RESAFE**, n. 18, p. 28-47, maio/out. 2012.

OLIVEIRA NETO, M. G. Entre o grotesco e o risível: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, DF, n. 16, p. 65-85, jan./abr. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/wwz7TtzS95kzNCQTCcdZ3pr/?lang=pt>. Acesso em: 10 maio 2024.

ORUKA, O. **Sage philosophy: indigenous thinkers and modern debate on african philosophy**. Nairobi: E. J. Brill, 1990.

PADILHA, L. C. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

PARDY, B. The militarization of Marvel's Avengers. **Studies in Popular Culture**, v. 42, n. 1, p. 103-122, 2019. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26926334>. Acesso em: 7 jul. 2023.

PARTRIDGE, E. **Origins: a short etymological dictionary of Modern English**. New York: MacMillan, 1977.

PAZ, O. **O labirinto da solidão e post scriptum**. 4. ed. Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PETERSEN, R. S. **Comics, manga, and graphic novels: a history of graphic narratives**. Santa Barbara: Praeger, 2011.

PEREIRA, M. V. A escrita acadêmica: do excessivo ao razoável. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 52, p. 213-244, jan./mar. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/D6Hyj3DHR3Dznk3nKVy5ZPC/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 10 maio 2024.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1974. v. XXVI.

_____. A fixação da crença. Tradução Anabela Gradim Alves. **Popular Science Monthly**, v. 12, p. 1-15, nov. 1877. Disponível em: <https://bocc.ubi.pt/pag/peirce-charles-fixacao-crenca.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2023.

_____. **The collected papers of Charles Sanders Peirce reproducing**. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935. v. VII-VIII. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5165117/mod_resource/content/0/The%20Collected%20Papers%20of%20Charles%20Sanders%20Peirce%20%282904s%29.pdf. Acesso em: 20 jun 2023.

PICADO, B. Dos objetos da comunicação à comunicabilidade sensível: experiência estética e epistemologia da comunicação. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 38, n. 1, p. 151-168, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/interc/a/b8pRKNm6gGv9WSSWbrh9DQf/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 10 maio 2024.

PINHO, E. A estética de Dufrenne ou a procura da origem. **Revista Filosófica de Coimbra**, Coimbra, n. 6, p. 361-396, 1994.

PINTO, E., RODRIGUES, I. W. **Casa grande & senzala em quadrinhos**. Adaptado da obra de Gilberto Freyre. São Paulo: Global, 2005.

PITA, A. P. Presença, representação e sentimento: configuração da experiência estética segundo Mikel Dufrenne. **Revista Filosófica de Coimbra**, Coimbra, v. 4, n. 7, p. 131-162, 1995.

PRIGOGINE, I. **O fim das certezas: tempo, caos e leis da natureza**. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

RAMOS, F. P. **Mas afinal o que é documentário**. São Paulo: Senac, 2008.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICOEUR, P. **Percursos do reconhecimento**. Tradução Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Loyola, 2006.

ROBERSON, D. *et al.* The development of color categories in two languages: a longitudinal study. **Journal of Experimental Psychology: General**, v. 133, n. 4, p. 554-571, 2004.

RODRIGUES, A. D. **Estratégias da comunicação**: questões comunicacionais e formas de sociabilidade. Lisboa: Presença, 2001.

SAID, E. W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

SANTAELLA, L. **O papel da mudança de hábito no pragmatismo evolucionista de Peirce**. *Cognitio*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 75-83, jan./jun. 2004.

_____. Do interpretante. In: SANTAELLA, L. **Teoria geral do signos**: semiose e autogeração. São Paulo: Ática, 1995. p. 83-116.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**: ensaio sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SANTOS, I. F. Corpo e ancestralidade: tradição e criação nas artes cênicas. **Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 99-113, 2017.

SANTOS, L. C. Ancestralidade e liberdade: em torno de uma filosofia africana no Brasil. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, Brasília, DF, v. 18, p. 48-91, maio/out. 2012.

SARTRE, J. P. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. 15. ed. Tradução e notas de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2007.

SBARDELOTTO, M. “Eu só existo porque nós existimos”: a ética Ubuntu. **IHU On-line – Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, n. 353, 6. dez. 2010. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/3691-bas%E2%80%99ilele-malomalo>. Acesso em: 10 maio 2024.

SCHWARTZ, V. R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 337-360.

SILVA, C. A.; SOARES, R. A filosofia da ancestralidade na educação das relações étnico-raciais nas universidades catarinenses. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 38, n. 1 p. 1-13, jan./mar. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2020.e63249>. Acesso em: 10 maio 2024.

SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 95-123.

SODRÉ, M. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

SOUZA, J. **A elite do atraso**: da escravidão a Bolsonaro. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019. *E-book*.

THE HISTORY OF MAGAZINES. **Magazines.com**, [20??]. Disponível em: <https://www.magazines.com/history-of-magazines>. Acesso em: 12 jan. 2021.

TURIN, R. N. **Aulas**: introdução ao estudo das linguagens. São Paulo: Annablume, 2007.

VANSINA, J. **Oral tradition as history**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

VERGER, P. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns**. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. **Fluxos e refluxos do tráfico de escravos entre o Golfo de Bemin e a Bahia de Todos os Santos do século XVII a XIX**. 3. ed. Tradução Tasso Gadzanis. São Paulo: Corrupio, 1987.

WEBER, M. **Ciência e política – duas vocações**. Tradução Leonidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2011.

WERTHAM, F. **Seduction of the innocent**. Laurel: Main Road Books, 2005.

ZIEGLER, J. **Os vivos e a morte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

ŽIŽEK, S. What lies ahead? **Jacobin**, 17 jan. 2023. Disponível em: <https://jacobin.com/2023/01/slavoj-zizek-time-future-history-catastrophe-emancipation>. Acesso em: 12 mar. 2023.