

GABRIELA FERREIRA LIMA



Desenho de capa do capítulo 8, intitulado “Guerra do mato” da HQ “Angola Janga: uma história de Palmares” de Marcelo D’Salet

TRAÇOS DO TEMPO: A REPRESENTAÇÃO DAS EXPERIÊNCIAS AFRO-BRASILEIRAS EM “ENCRUZILHADA” (2016) E “ANGOLA JANGA” (2017), DE MARCELO D’SALETE



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

GABRIELA FERREIRA LIMA

**Traços do Tempo: a representação das experiências afro-brasileiras em
“Encruzilhada” (2016) e “Angola Janga” (2017), de Marcelo D’Saete**

Defesa de dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, ao Departamento de Sociologia, da Universidade Federal de São Carlos, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Priscila Martins de Medeiros

Órgão financiador da pesquisa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

SÃO CARLOS
2026

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Gabriela Ferreira Lima , realizada em 13/03/2026.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Priscila Martins de Medeiros (UFSCar)

Profa. Dra. Karina Almeida de Sousa (UFMA)

Profa. Dra. Ana Carolina Costa dos Anjos (IFMG)

AGRADECIMENTOS

Entre imagens que insistem em permanecer, narrativas que se reconstróem e silêncios que também dizem, esta pesquisa foi sendo elaborada como um gesto de escuta, criação e enfrentamento. Ainda que marcada por momentos de solidão, essa aventura se tornou possível e mais leve graças à rede de apoio, às amigas e aos amigos que caminharam comigo, sustentando afetos e trocas.

À minha orientadora, professora Dr^a. Priscila Martins de Medeiros, agradeço por toda a disponibilidade, acompanhamento, suporte, contribuições e paciência durante todo o processo. Esta pesquisa não teria sido possível sem sua orientação.

Ao artista Marcelo D'Saleta, não apenas pela gentileza e generosidade com que aceitou conceder seu tempo para esta pesquisa, mas também pelo trabalho inspirador que realiza.

À minha mãe, Edvania, que enxugou minhas lágrimas e disse “Vai seguir seu sonho!”. Estamos juntas além dessa vida, mãe. Ao meu pai, Valmir, por chegar em casa em seu horário de almoço e sempre vir me cumprimentar com um sinal de positivo e um sorriso no rosto. Seu amor nunca precisou de palavras, pai.

Ao meu irmãozão, Rodrigo, por sempre me tirar as risadas mais sinceras. À minha cunhada, Denise, por confiar a mim o tempo e cuidado dedicados à Laura. À minha sobrinha e afilhada, Laurinha, por me ensinar, diariamente, sobre o que realmente importa. Amo ser sua dinda, cisquinho!

À minha vózinha, Mafalda, por ser um exemplo de como andar com fé. Eu sou cada pedacinho ecoado das rezas que a senhora fez. À minha tia, Elaine, por todo carinho e exemplo de presença e delicadeza.

Às minhas amigas Júlia e Isabella, por todo apoio, incentivos e risadas. É um orgulho e um presente poder compartilhar essa irmandade de mais de 10 anos com vocês. À família de amigos que construí quando me mudei para São Carlos: Urânia, Bianca, Adriano, Vitória e Maria Eduarda Carmo. Passar meus dias nessa cidade foi, com toda certeza, mais leve com vocês ao meu lado. À Amanda e Marcella, amigas queridas e companheiras de copo, agradeço por transformarem mesas de bar em espaços de escuta, troca e reflexão sobre esta pesquisa.

Ao Leonardo, que chegou de mansinho e soube respeitar esse momento de intenso trabalho. Encontro você nos gestos mais distraídos dos meus dias, e sempre me apaixono de novo.

Ao meu amigo - veterano de graduação, depois colega de trabalho e, mais tarde, colega do Programa de Pós-Graduação em Sociologia - Miguel Brandão, por ter me ajudado quando eu ainda era estagiária e me encorajar quando eu sequer compreendia como funcionava um mestrado. A escrita do pré-projeto foi possível graças à você.

Agradeço também às professoras Dr^a. Karina Almeida de Sousa e Dr^a Ana Carolina Costa dos Anjos, membros da banca de Qualificação e Defesa de Mestrado, pelas sugestões enriquecedoras e pelo interesse em contribuir para o desenvolvimento deste projeto.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, especialmente Rafael e Guilherme, agradeço pelas trocas durante os percursos entre as salas de aula e o restaurante universitário, pelas conversas em mesas de bar e pelo compartilhamento generoso de experiências de pesquisa. Obrigada por me mostrarem que eu não estava sozinha. Estarei sempre torcendo por vocês.

Ao Dhiego Garcia, meu psicoterapeuta, por ter cuidado da minha saúde mental e por me acompanhar no processo de fortalecimento e autoconhecimento ao longo dessa jornada.

À professora e amiga Flávia Arielo, por me acompanhar desde a graduação.

Por fim, agradeço imensamente à Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento concedido à esta pesquisa. Além disso, gostaria de agradecer muito ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, por ter sido um espaço de formação, escuta e (re)descoberta da Sociologia, por sua qualidade acadêmica e infraestrutura institucional que tornaram possível o desenvolvimento desta pesquisa.

*Graças à Deus
e a todos os Orixás,
todos os santos,
todas as forças do universo.
Eu agradeço a todos.¹*

¹ O Fururu Loorere - Orixá Oxalá. Intérprete: Grupo Ofa e Carlinhos Brown. Compositor: Iuri Passos. *In*: Obatalá - uma Homenagem a Mãe Carmem. Intérprete: Grupo Ofa. Bahia: Deckdisc e Gege Produções, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qg5wXN1_Ti0. Acesso em: 10 dez 2025.

*Para a Gabizinha que transformava o chão da sala de casa em espaço de criação,
desenhando e cantando.*

LIMA, Gabriela Ferreira. **Traços do tempo:** a representação das experiências afro-brasileiras em “Encruzilhada” (2016) e “Angola Janga” (2017), de Marcelo D’Salete. 122p. Dissertação (Mestrado em Sociologia). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2026.

RESUMO

Nesta pesquisa analisamos como as histórias em quadrinhos *Encruzilhada* (2016) e *Angola Janga: uma história de Palmares* (2017), ambas de autoria de Marcelo D’Salete, dialogam com as experiências de racismo e resistência negra no Brasil. Partimos do pressuposto de que as artes e estéticas negras no geral, e as histórias em quadrinhos selecionadas aqui em específico, são importantes contribuições para a compreensão das dinâmicas sociais e culturais que moldaram a experiência afro-brasileira. Nossa investigação parte do seguinte problema sociológico: de que maneira e com quais ferramentas as histórias em quadrinhos aqui destacadas representam as experiências de racismo e resistência negra no Brasil? De maneira mais específica, buscamos: a) analisar sociologicamente o processo de produção e os significados das escolhas artísticas e narrativas presentes em *Angola Janga* e *Encruzilhada*; b) explorar como as interpretações e significados depositados pelo autor, em ambas as produções, desafiam as narrativas predominantes sobre a história e as experiências afro-brasileiras; e c) investigar de que forma as obras *Encruzilhada* e *Angola Janga* desenvolvem as categorias de *tempo* e *memória* para ilustrar a resistência e a luta afro-brasileira. A pesquisa adotou uma abordagem qualitativa, tendo a iconografia e a análise de conteúdo como formas de explorar os elementos visuais e narrativos presentes nas obras. Além disso, foi conduzida uma entrevista em profundidade com o autor Marcelo D’Salete. Em termos gerais, a pesquisa demonstra que *Encruzilhada* (2016) e *Angola Janga: uma história de Palmares* (2017) constituem contra-narrativas visuais que reconfiguram a representação das experiências afro-brasileiras ao deslocarem indivíduos negros da condição histórica de objeto da violência para a posição de agentes de memória e de resistência. Por meio de escolhas estéticas e narrativas, D’Salete articula passado e presente evidenciando continuidades das estruturas racistas da sociedade brasileira e, ao mesmo tempo, as estratégias de resistência negra.

Palavras-chave: Representação; História em quadrinhos; Marcelo D’Salete; Racismo; resistência negra.

LIMA, Gabriela Ferreira. **Traces of time:** the representation of Afro-Brazilian experiences in “Encruzilhada” (2016) and “Angola Janga: Kingdom of Runaway Slaves” (2017), by Marcelo D’Salete. 122p. Dissertation (M.A. in Sociology). São Carlos: Federal University of São Carlos, 2026.

ABSTRACT

This research aimed to analyze how the graphic novels *Encruzilhada* (2016) and *Angola Janga: Kingdom of Runaway Slaves* (2017), by Marcelo D’Salete, represent the experiences of racism and Black resistance in Brazil. We started from the premise that Black arts and aesthetics in general, and the graphic novels selected here specifically, are important contributions to understanding the social and cultural dynamics that shaped the Afro-Brazilian experience. Our investigation starts from the following sociological problem: in what way and with what tools do the comic books *Encruzilhada* and *Angola Janga: Kingdom of Runaway Slaves*, by Marcelo D’Salete, represent the experiences of racism and black resistance in Brazil? More specifically, we sought to: a) sociologically analyze the production process and the meanings of the artistic and narrative choices present in *Angola Janga* and *Encruzilhada*; b) explore how the interpretations and meanings deposited by the author in both productions challenge the predominant narratives about Afro-Brazilian history and experiences; and c) investigate how the works *Encruzilhada* and *Angola Janga* develop the categories of *time* and *memory* to illustrate Afro-Brazilian resistance and struggle. This research adopted a qualitative approach, using iconography and content analysis to explore the visual and narrative elements present in the works. In addition, an in-depth interview was conducted with the author Marcelo D’Salete. Overall, the research demonstrates that *Encruzilhada* (2016) and *Angola Janga: Kingdom of Runaway Slaves* (2017) constitute visual counter-narratives that reconfigure the representation of Afro-Brazilian experiences by moving black individuals from the historical condition of objects of violence to the position of agents of memory and resistance. Through aesthetic and narrative choices, D’Salete articulates the past and present, highlighting the continuities of the racist structures of Brazilian society and, at the same time, the strategies of black resistance.

Key-words: Representation; Comic books; Marcelo D’Salete; Racism; Black Resistance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Gibi, primeiro personagem negro de destaque nas HQs brasileiras.....	14
Figura 2 - Prancha 36: Negros de diferentes nações.....	15
Figura 3 - Capa da HQ <i>Encruzilhada</i>	18
Figura 4 - Capa da HQ <i>Angola Janga: uma história de Palmares</i>	20
Figura 5 - O navio negreiro.....	27
Figura 6 - <i>A permanência das estruturas</i> , de Rosana Paulino.....	29
Figura 7 - <i>Sapatos de Açúcar</i> , de Tiago Sant’Ana.....	30
Figura 8 - <i>Machado de Assis</i> , de Dalton Paula.....	32
Figura 9 - <i>Zerefina</i> , de Dalton Paula.....	33
Figura 10 - O tribunal de Osíris, parte do Livro dos Mortos.....	35
Figura 11 - Vaso François.....	36
Figura 12 - Trecho da obra <i>Carmina Prudentius</i>	37
Figura 13 - <i>As Aventuras de Nhô-Quim, ou Impressões de Uma Viagem à Corte</i>	39
Figura 14 - O silêncio em <i>Encruzilhada</i>	48
Figura 15 - O silêncio em <i>Angola Janga</i>	48
Figura 16 - Sequência Tintim na África: Tintim é convidado à aldeia.....	55
Figura 17 - Sequência Tintim na África: o gramofone.....	55
Figura 18 - Colagem digital <i>Atualização Traumáticas</i> , de Gê Viana.....	58
Figura 19 - Primeira aparição do personagem Jeremias em Turma da Mônica.....	60
Figura 20 - Capa de <i>Jeremias Pele</i>	61
Figura 21 - Mosca.....	70
Figura 22 - O odú de Soares.....	71
Figura 23 - Janu é vigiado.....	73
Figura 24 - Bil e Tati.....	74
Figura 25 - Janu é alvo dos seguranças.....	75
Figura 26 - Janu é alvo da violência.....	75
Figura 27 - Tati pede que Bil devolva o bebê.....	76
Figura 28 - Doca demonstra indignação.....	78
Figura 29 - Flanelinha em frente ao estabelecimento.....	79
Figura 30 - Nota-se um risco.....	80
Figura 31 - A polícia chega.....	80
Figura 32 - Uma ótima cena?.....	81
Figura 33 - Intimidação e punição.....	84
Figura 34 - Espaço urbano contemporâneo.....	87
Figura 35 - “Fissura” no presente.....	87
Figura 36 - Máquina social que persiste.....	92

Figura 37 - Um peso do presente.....	93
Figura 38 - Fuga.....	96
Figura 39 - <i>Ananse Ntontan</i>	98
Figura 40 - Concha-memória.....	99
Figura 41 - Lembrança de celebração.....	100
Figura 42 - Retorno.....	102
Figura 43 - Marcas do pertencimento.....	103
Figura 44 - Fotografia <i>Escravizado com escarificações no rosto</i>	104
Figura 45 - Marcas do engenho.....	105
Figura 46 - Marcas de um lugar.....	105
Quadro 1 - Contribuições acadêmicas sobre histórias em quadrinhos em diferentes áreas do conhecimento.....	50

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - Entre o Tumbeiro e o Tinteiro: racismo, memória e potência na arte afrodiáspórica.....	25
1.1. História inscrita em cor e traço: a arte como narrativa de resistência.....	25
1.2. Dá margem ao museu: artificação, linguagem e HQs no meio acadêmico.....	34
1.2.1. Uma breve história das histórias em quadrinhos e suas principais características.....	34
1.2.2. Artificação.....	43
1.2.3. Outros horizontes: quadrinhos e pesquisa acadêmica.....	49
CAPÍTULO 2 - Desfazendo margens: reinvenção da representação e contra narrativas visuais.....	53
2.1. Imagens que insurgem: estereótipos.....	53
2.2. Narrativas em deslocamento.....	57
CAPÍTULO 3 - Desenhar a resistência: narrativa e processo criativo.....	63
3.1. Olhar para a experiência e o processo de criação.....	63
3.2. Encruzilhada: da colônia ao contemporâneo.....	70
3.3. A carne mais barata.....	78
3.4. Tempo, memória e resistência.....	86
3.4.1. Um panorama de Palmares: resistência, signos, marcas e corpo.....	95
Considerações finais.....	107
Referências.....	110
APÊNDICE A - ROTEIRO DA ENTREVISTA.....	120

INTRODUÇÃO

A arte, em suas várias formas, não é só um reflexo da realidade, mas uma forma de experimentar o mundo e de expressar pensamentos, emoções e realidades subjetivas. Desde a infância, meu universo sensível foi atravessado pela força das imagens. Foi nesse campo visual que se moldaram, por muitas vezes de maneira silenciosa, as primeiras formas com que aprendi a olhar e entender o mundo ao meu redor. Entre essas experiências, as histórias em quadrinhos (HQs) tiveram papel central, sendo parte de um universo que logo se tornou um espaço de encantamento, aprendizado e questionamento.

Como muitas crianças brasileiras, fui introduzidas às HQs por meio de super heróis majoritariamente brancos, com corpos musculosos, narrativas centradas na salvação e uma estética muitas vezes distante das realidades que me cercavam. Com o passar do tempo e um consumo mais maduro das histórias em quadrinhos, notei a existência de um padrão sobre narrativas que incluíam personagens negros, que vinham quase sempre associados a estereótipos: a marginalidade, a força bruta, a subalternidade. Apesar dessa percepção, quando mais nova eu ainda não possuía as ferramentas teóricas ou políticas para nomear o incômodo que sentia, ele existia mas estava adormecido na experiência.

Anos depois, já na graduação, tive contato com os trabalhos de Marcelo D'Saete. Foi a partir desse encontro que se deu o início da minha jornada no fazer pesquisa. Passei a articular, de modo mais consciente, meus interesses pela História, pelas narrativas visuais e por questões raciais. Esse desenvolvimento se materializou na realização de uma Iniciação Científica feita em parceria com um estudante de Ensino Médio: *HQs na História: o ensino de História da África por meio de “Angola Janga” e “Cumbe”*. Esse trabalho não apenas nos rendeu uma premiação e uma indicação² como também inaugurou minha trajetória acadêmica enquanto pesquisadora. Tudo isso me mostrou o potencial pedagógico e crítico das histórias em quadrinhos na mediação do conhecimento histórico, principalmente em relação às narrativas afrodiaspóricas e às disputas de memória no ensino de História.

² Pesquisa premiada com 1º lugar no XXIX Fórum de Iniciação Científica, de Desenvolvimento Tecnológico e Inovação e de Iniciação Científica do Ensino Médio (UNISAGRADO) e indicada ao 20º Prêmio Destaque na Iniciação Científica e Tecnológica - Edição 2022 (CNPq).

Ao longo desse processo, tornou-se evidente que a experiência da Iniciação Científica não acabou em seus resultados formais, mas se construiu como um ponto de passagem fundamental na construção do meu olhar analítico. O contato prolongado com as HQs de D'Saete, em um primeiro momento mediado pelo interesse no ensino de História da África, foi gradualmente tensionando questões que ultrapassavam a dimensão pedagógica e me levaram a problematizações voltadas à suas camadas estéticas, narrativas e políticas. Esse movimento foi essencial para que minha primeira leitura de *Encruzilhada* (2016) e a releitura de *Angola Janga: uma história de Palmares* (2017) se desse a partir de outro lugar, já cruzado por inquietações sobre representação e disputas simbólicas.

Diferente da representação estereotipada de corpos negros nas HQs “tradicionais”, D'Saete constrói seus personagens com complexidade, como agentes de suas próprias histórias, atravessados por coragem, dor, ancestralidade e insubmissão. Stuart Hall (2016) lembra que a imagem é um elemento ativo dentro da construção e ressignificação de sentidos e processos de identificação, sendo um espaço estratégico de articulação política. Nesse sentido, percebi que minha formação acadêmica, mesmo dentro das Ciências Humanas, pouco tinha me oferecido para pensar a arte como forma de conhecimento, menos ainda a arte produzida por sujeitos negros, que, assim como Marcelo D'Saete, traz uma potência política por meio da elaboração estética.

Com esse contato, o incômodo apareceu de maneira mais contundente, e agora mediado por um questionamento: de que maneira e com quais ferramentas as histórias em quadrinhos *Encruzilhada* e *Angola Janga: uma história de Palmares*, de Marcelo D'Saete representam as experiências de racismos e resistências negras no Brasil? Esse foi o problema de ordem sociológico que orientou a presente pesquisa, cujo objetivo geral buscou analisar sociologicamente como essas obras representam o racismo, a resistência negra e a busca pela liberdade na sociedade brasileira, tendo em vista que as representações e a construção de narrativas em qualquer esfera da vida social são uma poderosa forma de exercício do poder, uma vez que influencia como sujeitos e grupos são vistos por si e pelos outros e também são uma maneira de disputar significados e disputas simbólicas (Hall, 2016).

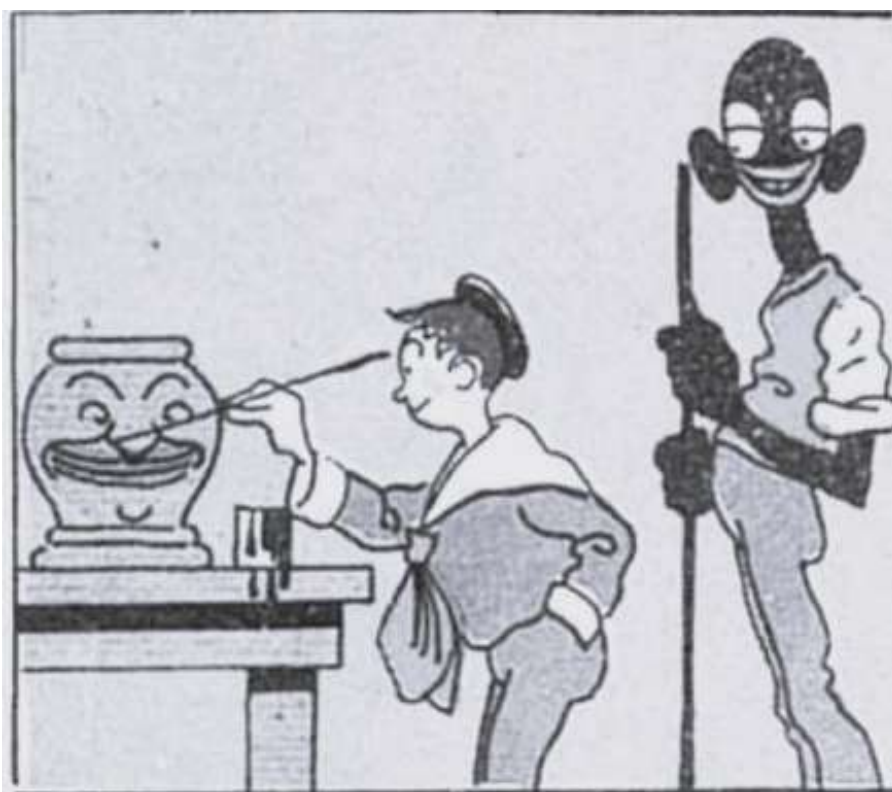
Em sua obra *Da diáspora - identidades e mediações*, Hall (2002) indica que o sistema colonial gerou profundas marcas nas sociedades dominadas e que os

resultados da colonização atingiram o período pós-colonial e percorrem até os dias atuais. Esses resultados são constantemente vivenciados pela população negra do Brasil, que, mesmo após mais de 300 anos de escravidão, ainda tem presente em seu cotidiano os reflexos da discriminação, desigualdade e violência. Em *O Genocídio do Negro do Brasil*, Abdias Nascimento expõe que as “feridas da discriminação racial se exibem ao mais superficial olhar sobre a realidade social do país” (Nascimento, 1978, p. 82).

Nesse sentido, entende-se que nos campos das artes existe uma grande influência dos resultados da colonização. A influência desses resultados é particularmente visível nas artes afrodiaspóricas, sendo essas instrumentos de resistência contra a opressão, por meio da contestação das narrativas hegemônicas e afirmação da agência dos povos negros africanos (Hall, 2002). Assim, as histórias em quadrinhos, como uma forma contemporânea de expressão artística, também desempenham um papel significativo na reflexão e crítica das marcas da colonização e nos processos de identificação afrodiaspóricos.

Ao longo de sua história, a produção das histórias em quadrinhos pouco trazia representações de personagens negros e suas experiências, e quando existiam, sua maioria apresentava um caráter ofensivo e repleto de estereótipos. No Brasil, em meados de 1939, a editora O Globo publicou a revista em quadrinhos intitulada *Gibi*. Em diferentes dicionários de língua portuguesa, sejam físicos ou on-line, o termo é sinônimo de “revistas em quadrinhos”, porém os mesmos dicionários também o registram como uma gíria, em desuso, associada a um menino negro (Freitas; Paula, 2023). Na capa de seus exemplares, como um símbolo, havia a representação estereotipada de um menino negro, conhecido como Gibi, nomeado mascote da revista (figura 1). Tais estereótipos, na maioria das vezes, reproduziam ideais racistas que contribuem para sua desumanização do corpo negro: traçados dos lábios e nariz exageradamente grandes e a concepção de um indivíduo passivo e marginalizado.

Figura 1 - Gibi, primeiro personagem negro de destaque nas HQs brasileiras



Fonte: Chien (2019, p. 59)

O racismo, como sistema de opressão, baseia-se constantemente em representações negativas e estereotipadas de grupos raciais. Os negros no Brasil, onde as desigualdades raciais são profundas, foram historicamente representados de maneira estereotipada e invisibilizada, não apenas pela mídia contemporânea, mas também pelas artes desde o período colonial.

No século XIX, viajantes e artistas europeus desempenharam papel central na construção de um imaginário sobre o país. De acordo com Sarah Thomas (2019), durante a primeira metade do século XIX, na Europa, houve um aumento na quantidade de imagens e livros que tinham como temática central a escravidão. A historiadora de arte aponta que

[...] era muito mais fácil para um artista sério da Grã-Bretanha pós-1807 (ou da França pós-1830) revelar o legado horrível do comércio de escravos português do que chamar a atenção para a brutalidade contínua da vida escrava nas próprias colônias do país. (Thomas, 2019, p. 168)

Como um grande destaque desse grupo de artistas temos Jean-Baptiste Debret, integrante da Missão Francesa de 1816, cuja obra *Viagem Pitoresca e Histórica do Brasil* apresenta registros visuais detalhados do cotidiano brasileiro durante o Império, incluindo cenas de escravizados. Ainda, a obra objetivava

formular uma narrativa acerca do país, que na visão desses estrangeiros estava em estágio de transmutação. Os elementos sociais, indígenas, africanos, europeus, crioulos, mestiços, mulatos, caboclos etc. tinham um papel nesse projeto de 'civilização'. (Silva, 2022, p. 42)

Não sendo apenas testemunhos objetivos, as obras de Debret (1978) estão profundamente inscritas no projeto civilizatório europeu, no qual o Brasil era concebido como uma sociedade em transição entre a barbárie e a modernidade. Em *Brasil imaginado: de 1500 até o presente*, Darlene Sadlier (2016, p. 138) aponta que Debret tinha por intenção "acompanhar a 'marcha progressista da civilização do Brasil'". Assim, o aquarelista francês tinha seu discurso pautado na

classificação 'científica' que fora, ao que parece, estabelecida pelo governo português para mapear o grau de civilização dos povos residentes no Brasil - classificação que respalda a denúncia, feita por Hipólito José da Costa em 1810, sobre o modo como os portugueses (ou 'aqueles da Europa') continuavam a ver os 'brasileiros' - para não mencionar outros - como seres inferiores em sua própria pátria. (Sadlier, 2016, p. 138)

Embora a prancha de número 36, intitulada Negros de diferentes nações (figura 2), faça referência a diferentes nações de africanos advindos de contextos sociais adversos, Debret (1978) homogeniza as culturas africanas, e ainda mesmo indígenas, ao colocá-las em categorias como: índio, negro e mulato.

Figura 2 - Prancha 36: Negros de diferentes nações



Fonte: Debret (1978, p. 315, t.II)

Tais categorias não consideram as diferenças e modos específicos de vivência desses grupos. Para além disso, Debret (1978) fazia o uso de diferentes expressões negativas sobre escravizados: seriam, em suas palavras, indolentes, bêbados, mentirosos, preguiçosos, trapaceiros, dissimulados, sem qualificação intelectual. O pintor afirmava que

O escravo tem apenas inteligência do presente, é vaidoso, gosta de se distinguir por um enfeite qualquer; pena, folha. Embora com sentidos de uma agudeza perfeita, não é capaz dessa reflexão que leva a comparar coisas e a tirar conclusões [...]. O negro é indolente, vegeta onde se encontra, compraz-se na sua nulidade e faz da preguiça sua ambição [...] (Debret, 1978, p. 344. t.I)

Refletindo sobre a narrativa histórica, Marc Ferro (1983) expõe como ela é ajustada de acordo com os interesses dominantes em diferentes contextos sociais, com o objetivo de satisfazer as visões daqueles que detêm o poder. A “história branca”, como Ferro (1983) aponta, se fez presente onde os europeus estiveram. Assim, imagens produzidas por Debret não devem ser lidas apenas como registros artísticos do Brasil colonial, mas como parte de um regime de representação que contribuiu com a construção de um imaginário racial que reverberam ainda no presente.

Nesse sentido, as pinturas e descrições produzidas pelo artista francês podem ser lidas a partir do conceito de *comunidades imaginadas*, formulado por Benedict Anderson (2008). Para o autor, a nação não é uma entidade dada ou natural, mas sim uma construção simbólica, gerada através de narrativas, representações e instrumentos culturais que permitem que indivíduos se reconheçam como parte de uma coletividade, mesmo que nunca se encontrem diretamente. Relatos de viagem, mapas e imagens têm papel central nesse processo, pois auxiliam na estabilização de determinadas imagens de nação e de seus sujeitos legítimos.

As pinturas de Debret (1978) não registram apenas o cotidiano imperial, mas participam ativamente da construção da imaginação do Brasil enquanto comunidade nacional em formação, que se organiza de acordo com os parâmetros europeus de civilização, progresso e hierarquia racial. Nesse imaginário, a população negra é excluída da condição de sujeito da nação, ocupando uma posição marginal na narrativa nacional.

Entre as mais importantes problemáticas do Brasil, Santos (2003) destaca que nenhuma é mais disfarçada do que a questão racial, uma vez que o negro não está apenas ausente nos meios de comunicação em geral, mas também não é reconhecido como sujeito na vida nacional. De maneira complementar, em *Sobre o Autoritarismo Brasileiro*, Lilia Moritz Schwarcz (2019) afirma que a representação distorcida contribui para a perpetuação das desigualdades e reforça as hierarquias raciais, ao mesmo tempo que promove a marginalização da população negra. Ainda, “no terreno das representações oficiais, vigorou sempre uma boa seleção: seleção do que guardar, do que esquecer e do que é bom lembrar” (Schwarcz, 2010, p. 88).

Em um país que celebra sua diversidade, ainda existe uma profunda falta de respeito e de sensibilidade em relação à representação dos afro-brasileiros. O estudo das representações nas histórias em quadrinhos surge como uma porta para a compreensão sobre como as experiências afro-brasileiras são percebidas e perpetuadas. Portanto, é importante observar que avanços consideráveis ocorreram acerca dessas representações, em que as origens africanas passaram a ser tratadas de forma sensível e respeitosa.

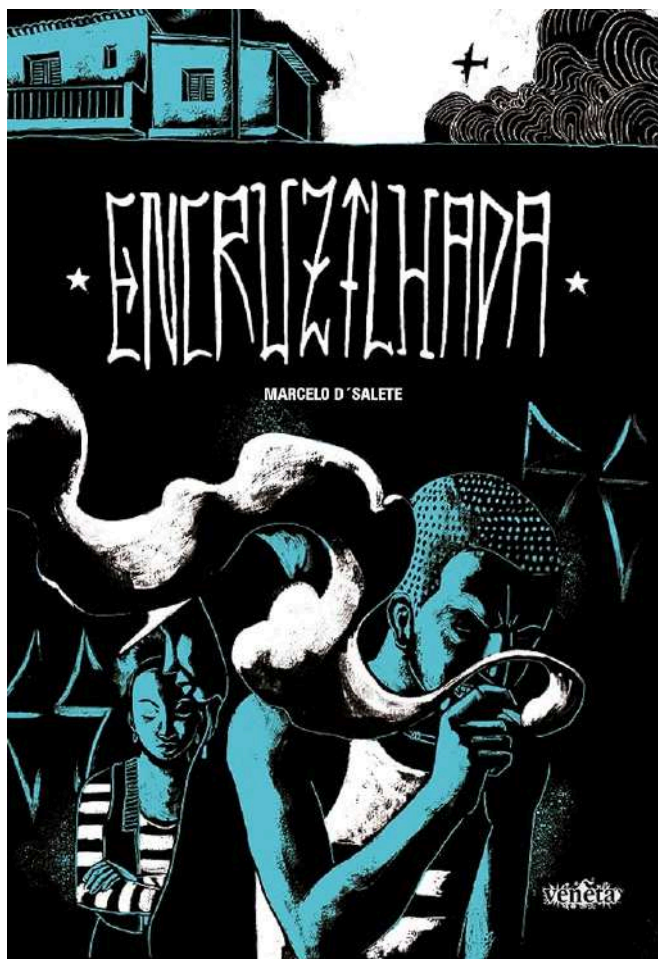
Marcelo D'Saete (1979) é professor, quadrinista, ilustrador e pesquisador das artes afro-brasileiras, desde 2006 é licenciado em Artes Plásticas pela Escola de

Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e formou-se mestre em 2009 através do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Sua produção artística tem se destacado pela abordagem crítica da história da escravidão no Brasil, com forte compromisso historiográfico e estético. D'Saete afirmou, em entrevista Itaú Cultural (2018), que o interesse em criar suas histórias surgiu a partir de um contexto de crítica ao se deparar com a questão da representação dos personagens presentes nos quadrinhos que consumia, e como eles não se encontravam na realidade em que ele estava inserido.

Tendo sua primeira publicação no ano de 2011, pela Editora Leya e republicado pela Editora Veneta em 2016³, a novela gráfica *Encruzilhada* (figura 3) ilustra, ao longo de 160 páginas, uma série de seis contos gráficos⁴ que retratam o cotidiano urbano, as ruas, as vielas, bem como as experiências de pessoas que pertencem à margem: são agentes da lei, sem-teto, camelôs, criminosos, dependentes químicos, entre outras pessoas. A obra pode ser caracterizada como política, dado que direta e que abertamente expõe denúncias relacionadas aos problemas sociais e estruturais que permeiam o contexto urbano como: a desigualdade social, a violência urbana institucionalizada, a discriminação, o desemprego, o racismo, a invisibilização e os processos de identificação culturais, bem como outros temas que perpassam a vida, como o amor, a amizade, a fé, esperança e superação, também importantes e complexos. O quadrinista demonstra maestria ao incorporar elementos sutis e criativos, mantendo, no entanto, o foco nas representações das diversas formas de violência presentes no cotidiano, desde micro agressões até incidentes fatais.

³ Nesta pesquisa a obra *Encruzilhada* será analisada a partir da 1ª edição do exemplar publicado no ano de 2016, que conta com o acréscimo de um novo conto.

⁴ São eles: "Sonhos", "93079482", "Corrente", "Brother" "Encruzilhada" e "Risco".

Figura 3 - Capa da HQ *Encruzilhada*

Fonte: D'Saete (2016)

Publicada em 2017 pela Editora Veneta e classificada como um romance gráfico, *Angola Janga: uma história de Palmares* (figura 4), em 432 páginas, reconstrói ficcionalmente os últimos anos do Quilombo dos Palmares - reconhecido como o maior polo de resistência negra no Brasil colonial. Segundo D'Saete, a obra “não é ‘a’ história. Mas ‘uma’ história de Palmares. Uma possibilidade de interpretar e reimaginar fatos.” (D'Saete, 2017, p. 419). Acerca dessa afirmação, é interessante perceber a postura do autor acerca de sua própria produção, não a definindo como uma representação definitiva do que viria a ter sido o Quilombo de Palmares, mas sim como uma possibilidade de perspectiva sobre a realidade uma vez que existem “diversos modos de abordar o conflito. Os dados históricos são pistas, indícios, que podem ajudar a caminhar por aquela picada em mata fechada” (D'Saete, 2017, p. 419).

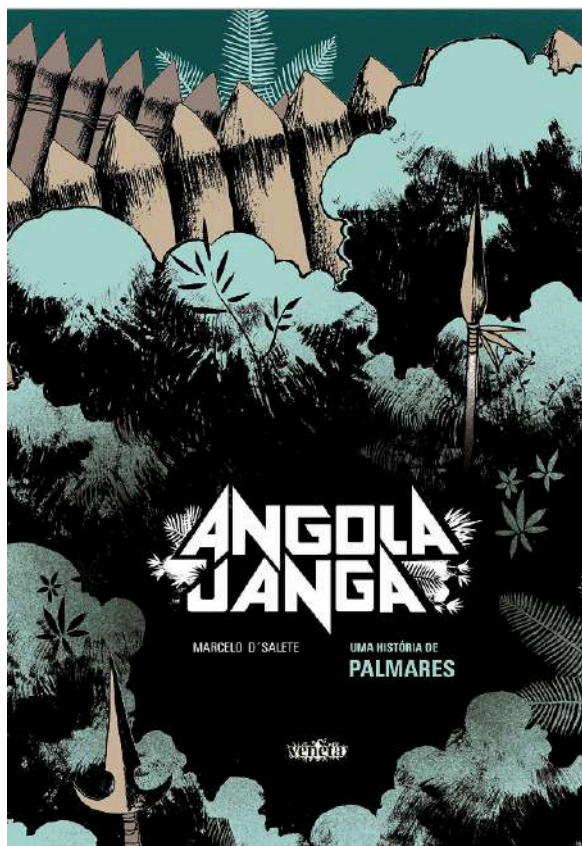
A obra é resultado de um projeto iniciado no ano de 2006, no qual o quadrinista buscou narrar a história da escravidão e da resistência dos escravizados. Envolta por 11 anos de pesquisa acadêmica⁵, *Angola Janga* explora os conflitos políticos e culturais que marcaram o cotidiano dos mocambos⁶ entre o final do século XVI e o início do século XVIII, evidenciando estratégias de sobrevivência, articulações entre os quilombolas e tentativas de negociação com a Coroa portuguesa. Ao longo da narrativa, destacam-se as fugas em direção aos quilombos, os embates violentos contra senhores de engenho e a complexa organização social interna dos grupos insurgentes.

Vale destacar que a produção foi selecionada no edital do Plano Nacional do Livro Didático Literário (PNLD Literário) do ano de 2018 e, desde 2019, compõe o acervo de bibliotecas e salas de leitura das escolas públicas do estado de São Paulo.

⁵ O autor realizou uma intensa busca por dados documentais, além de viajar para a região onde era localizado o Quilombo de Palmares (atual município de União dos Palmares/AL), a fim de obter referências visuais para compor a obra.

⁶ De acordo com Nei Lopes (1988), a palavra “mocambo” teria origem do termo quicongo mukambu, significando “cumeeira, telheiro em alusão à principal característica do tipo de habitação: o telhado de palha”. Assim era como se nomeavam os locais onde encontravam-se os negros fugitivos, sendo também um termo utilizado por autoridades até o século XVII, posteriormente sendo substituído expressão quilombo.

Figura 4 - Capa da HQ *Angola Janga: uma história de Palmares*



Fonte: D'Salete (2017)

As duas obras aqui apresentadas foram utilizadas como base para as discussões levantadas ao decorrer desta pesquisa. Nelas, D'Salete procura, em suas próprias palavras, debater a sociedade brasileira no passado e no presente, evitando a reprodução de estereótipos, principalmente em relação à representação de personagens negros (D'Salete, 2020). A partir disso, foi um dos três objetivos específicos desta pesquisa explorar como as interpretações e significados depositados pelo autor, em ambas as produções, desafiam as narrativas predominantes sobre a história e as experiências afro-brasileiras.

A escolha de realizar esta pesquisa a partir das duas obras em particular se baseia em sua capacidade de trazer à tona questões sobre as pertinência de determinadas atitudes, posições e discursos relacionados às vivências da população negra brasileira. Ambas as histórias em quadrinhos desafiam narrativas dominantes, oferecendo novas perspectivas e promovendo uma compreensão mais profunda da resistência cultural e dos processos de identificação negra no Brasil.

À vista disso, o conceito de *tempo espiralar* desenvolvido por Leda Maria Martins (2021) oferece uma importante perspectiva para se entender a reconstrução da memória histórica presente nos trabalhos de D'Saete. Martins (2021) propõe que, na cultura afro-brasileira, o tempo não é linear, mas sim espiralar, em que passado, presente e futuro estão continuamente interconectados. Essa noção de tempo permite que Marcelo D'Saete, em suas obras, renarre as experiências urbanas negras contemporâneas e a história dos quilombos, criando um diálogo constante entre diferentes épocas. Essas obras representam uma mudança significativa na abordagem, não apenas resgatando eventos históricos, mas os inserindo em um contexto de continuidade, destacando a relevância dessas memórias nos processos de identificação e resistência afro-brasileira hoje. Nesse sentido, a pesquisa também se orientou pelo objetivo específico de investigar de que forma as obras *Encruzilhada* e *Angola Janga* desenvolvem as categorias de *tempo* e *memória* para ilustrar a resistência e a luta afro-brasileira.

Em *A criação cultural na diáspora africana e o exercício da resistência inteligente*, Neusa Gusmão e Olga Simson (1989) exploram como as práticas culturais afro diaspóricas, como a música, a dança e a literatura, para além de formas de preservação de referências culturais, servem também como ferramentas ativas de resistência. Dessa maneira, as histórias em quadrinhos de D'Saete se inserem em um contexto de resistência cultural, em que o quadrinista utiliza sua arte para reconfigurar memórias coletivas.

Aprofundando a discussão sobre as resistências culturais, Valter Silvério (2022), ao abordar o conceito de *agência criativa negra*, aponta que essa *ação* diz respeito ao

enfrentamento dos obstáculos à participação cultural e política plena dos africanos e seus descendentes no mundo social com histórias e experiências que influenciaram, e continuam a influenciar, os seres humanos que são contadas por outros (Silvério, 2022, p. 31)

Por meio de seus traços, D'Saete exemplifica essa agência ao ilustrar narrativas visuais que ressignificam a história da resistência negra, trazendo contribuições para o debate sobre raça, história e sociedade, lançando luz sobre a resiliência e as diferentes formas de ação coletiva da população negra brasileira diante das adversidades históricas e contemporâneas.

De acordo com Coogan (2006), as HQs são capazes de refletir e influenciar as percepções sociais, sendo espaços significativos para a reflexão sobre processos de identificação e narrativas históricas marginalizadas. Assim, a análise realizada evidenciou que *Encruzilhada* (2016) e *Angola Janga: uma história de Palmares* (2017) reescrevem a memória coletiva, ao tensionar a tradição historiográfica que silenciou e invisibilizou sujeitos negros. D'Salete desloca o foco para a experiência vivida da resistência, com personagens negros agentes de suas histórias e suas memórias. As obras não apenas representam experiências afro-brasileiras, mas intervêm no campo da representação de maneira crítica, propondo uma contra-narrativa que desafia o imaginário social dominante e reafirma a centralidade da agência negra na história, na cultura e na sociedade.

Acerca da metodologia, nesta pesquisa de mestrado foram utilizadas técnicas de análise de conteúdo (Bardin, 2016) e de análise iconográfica (Panofsky, 1991), aplicadas em conjunto à teoria da representação cultural (Hall, 2016) e da entrevista de profundidade (Alves; Silva, 1992; Boni; Quaresma, 2005). A entrevista realizada com o autor teve o intuito de compreender a fundo suas motivações criativas, os desafios enfrentados e as escolhas que moldaram essas narrativas, uma vez que a pesquisa teve como um de seus objetivos específicos analisar sociologicamente o processo de produção e os significados das escolhas artísticas e narrativas presentes em ambas as obras.

O primeiro contato com D'Salete aconteceu de maneira *on-line*, por e-mail, com o objetivo de apresentar o trabalho em desenvolvimento e convidá-lo para a entrevista. Na mensagem, foram explicitados os interesses centrais desta investigação bem como o recorte analítico voltado às obras *Angola Janga* e *Encruzilhada*. Em um segundo momento, nos encontramos presencialmente durante a 10ª edição da Festa do Livro da USP São Carlos, ocasião em que o autor participou de um bate-papo com seus leitores a respeito da obra *Mukanda Tiodora* (2022), também de sua autoria. Em uma breve conversa sobre a realização da entrevista para a pesquisa, o autor evidenciou sua preferência por responder às questões de forma mais refletida e no seu próprio tempo, razão pela qual, por uma questão de conforto para o autor, optou-se pelo envio das perguntas por escrito, com posterior retorno das respostas em formato de áudio. Ao longo de todo o processo, D'Salete mostrou-se muito solícito e disponível para contribuir com a pesquisa.

Para melhor compreensão e sistematização das perguntas, foi elaborado um roteiro de entrevista composto por 21 perguntas, organizado de modo a dialogar com os objetivos específicos desta pesquisa. As questões foram distribuídas em quatro eixos temáticos voltados para a compreensão da trajetória artística do autor, de seu processo criativo e das escolhas estéticas e narrativas presentes em suas obras, bem como das influências que atravessam sua produção e dos desafios relacionados à construção de suas obras.

O primeiro eixo, referente à trajetória artística e às motivações iniciais de D'Salete, contemplou perguntas como: “Durante a criação de suas obras, houve episódios ou descobertas que transformaram sua percepção sobre o Brasil ou sobre si mesmo enquanto artista?”. O segundo eixo, voltado ao processo criativo e às escolhas estéticas, abordou a construção da temporalidade e da memória nas narrativas, a partir de questões como: “Suas narrativas recorrem a *flashbacks* e deslocamentos temporais. Como você trabalha essa dimensão do tempo nas HQs (entre o tempo histórico, o tempo da memória e o tempo da própria leitura)?”. O terceiro eixo temático tratou das influências artísticas e intelectuais, incluindo indagações como: “O cinema negro ou a literatura afro-brasileira influenciam seu modo de narrar?”. Por fim, o quarto eixo temático concentrou-se nos desafios profissionais e nas relações com o mercado editorial, com perguntas como: “Quais foram os principais desafios (editoriais, institucionais ou simbólicos) para publicar e difundir obras como *Angola Janga* e *Encruzilhada* no mercado editorial brasileiro?”. O roteiro completo da entrevista pode ser consultado no Apêndice A desta dissertação.

Para execução das técnicas de análise citadas, houve a categorização de três níveis de leitura: i) leitura dinâmica, com o objetivo de aproveitar o enredo, imagens, contextos etc. de uma forma natural; ii) leitura crítica, com ênfase no conteúdo e formato das obras, como: layout, sequenciamento, texto, imagem, dimensões estéticas, desenvolvimento e representação dos personagens, e construção das narrativas históricas e culturais, e; iii) leitura analítica, que visou revelar camadas mais profundas de significado, com o objetivo de interpretar as mensagens implícitas transmitidas pelas histórias em quadrinhos.

Assim, as fontes dessa pesquisa foram analisadas a partir da perspectiva de que as histórias em quadrinhos se colocam como uma janela para o diálogo entre

passado e presente, entrelaçando memórias apagadas em histórias vivas de resistência.

Os três capítulos desta pesquisa foram dedicados à análise das histórias em quadrinhos como formas de resistência artística afro diaspórica, à investigação das representações das experiências negras e suas disputas simbólicas no campo da arte sequencial⁷. Nesse percurso, as narrativas visuais também foram articuladas às condições de produção e às escolhas estéticas que permeiam o processo criativo de seu autor.

Intitulado “Entre o tumbeiro e o tinteiro: memória e potência na arte afrodiaspórica”, o capítulo 1 discute brevemente a trajetória da escravidão no Brasil e as estratégias de resistência construídas pelos povos negros através da arte, destacando as HQs como uma extensão contemporânea dessa resistência e como ferramentas de reescrita histórica. No capítulo 2, chamado “Desfazendo margens: reinvenção da representação e contra narrativas visuais”, é realizado um percurso analítico sobre as formas como figuras negras foram historicamente representadas nas HQs, da estereotipia à construção de personagens mais densos, politicamente engajados e ativos, destacando o potencial das narrativas gráficas em tensionar imaginários coloniais e propor novas formas de pertencimento e de futuro para a população negra. “Desenhar a resistência: narrativa e processo criativo”, terceiro e último capítulo, é voltado para a análise das HQs, seu processo de criação e as estratégias narrativas mobilizadas por Marcelo D’Salet.

A seguir, destacamos alguns enquadramentos sociológicos, históricos culturais e estéticos que iluminam e possibilitam a compreensão das camadas visuais e narrativas presentes na produção de Marcelo D’Salet.

⁷ Elaborado por Will Eisner (2005, p. 5), o termo arte sequencial designa uma categoria artística que organiza imagens em sequência para construir narrativas visuais, combinando elementos gráficos e textuais em um discurso integrado.

CAPÍTULO 1 - Entre o Tumbeiro e o Tinteiro: racismo, memória e potência na arte afrodiaspórica

A formação social brasileira é vivamente marcada por processos históricos que articulam, de maneira complexa, cultura, violência e raça. A presença negra no Brasil, desde o tráfico transatlântico de africanos escravizados até as diversas expressões artísticas contemporâneas, nos mostra um caminho atravessado pela violência estrutural e simbólica, pela resistência cotidiana e por produções artísticas que desafiam as narrativas hegemônicas.

Assim, este capítulo traz uma reflexão sobre o papel da arte enquanto narrativa de resistência, com especial atenção às histórias em quadrinhos, delineando de maneira breve seu histórico, sua entrada em museus e em espaços acadêmicos por meio do processo de artificação (Heinch; Shapiro, 2013), e suas principais características formais e estéticas. Ao direcionarmos o olhar para a arte como veículo de luta e reescrita histórica, as histórias em quadrinhos aparecem como uma extensão contemporânea dessa arte-resistência.

1.1. História inscrita em cor e traço: a arte como narrativa de resistência

Não é possível dissociar a produção artística negra, ao longo da história do Brasil, do processo diaspórico e da experiência de resistência à violência e à opressão racial. Desde as manifestações culturais e religiosas, como a capoeira e o candomblé, até as expressões contemporâneas nas artes visuais, na música e na literatura, a criação artística negra tem se colocado como uma potência dentro dos processos de identificação, de denúncia à tantas violências e a construção de novas possibilidades políticas e estéticas. Pensar a diáspora consiste em olhar para uma história complexa que envolveu desde a captura de indivíduos nativos do continente africano, a travessia pelo Atlântico nos navios negreiros⁸, a brutalidade de um novo contexto em que havia incerteza da vida, até a concepção de novos processos de identificação.

Ao voltarmos nosso olhar para a realidade negra no Brasil, é possível entender que

⁸ Segundo Jaime Rodrigues (2018), no Dicionário de escravidão e liberdade, organizado por Lilia Moritz Schwarcz e Flávio Gomes, o ato de embarcar em um navio negreiro, para os africanos, era algo para motivo de pânico, uma vez que os mesmos acreditavam que seriam mortos depois de toda a travessia.

A escravidão não é um fato do passado. A herança escravista continua mediando as nossas relações sociais quando estabelece distinções hierárquicas entre trabalho manual e intelectual, quando determina habilidades específicas para o negro (samba, alguns esportes, mulatas) e mesmo quando alimenta o preconceito e a discriminação racial (Pinsky, 2016, p. 7)

No *Dicionário de escravidão e liberdade*, organizado por Lilia Moritz Schwarcz e Flávio Gomes, Jaime Rodrigues (2018, p.356-357) aponta que:

Humanos como eram, os africanos traficados desejavam viver. E morrer no navio negreiro não era uma morte qualquer. No século XVII, o franciscano João Antônio Cavazzi informou que, ao deixar a África, muitos africanos julgavam que seriam devorados pelos brancos. [...] Sobreviver podia ser motivo de festa na chegada ao outro lado do oceano.

Nas Américas, o Brasil tem em seu histórico o primeiro lugar no pódio dos campeões do tráfico negreiro⁹. Dentre aqueles que foram traficados havia uma diversidade de grupos étnicos e de tradições culturais (que possivelmente poderiam ser rivais), como os fons, os iorubás e os bantos. Esse grande fluxo de pessoas por meio do Atlântico ultrapassa a ideia de um simples sistema de trocas culturais, sendo um processo profundamente marcado pela violência brutal da escravidão.

A circulação forçada de africanos deu origem a formas de resistência e a estratégias de sobrevivência diante de um cenário que visava a completa desumanização do corpo negro. As práticas culturais que surgiram nesse contexto não resultam de um escambo voluntário e horizontal, mas de movimentos de preservação da vida, memória e ancestralidade diante da extrema desumanização imposta pelo sistema escravagista. Nesse sentido, o Atlântico foi atravessado por ideias, saberes, cosmologias, universos culturais e indivíduos que posteriormente fariam-se presentes “em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania” (Gilroy, 2012, p. 59).

Ao refletirmos sobre essas trocas culturais entre os diversos grupos que na colônia chegavam, podemos ver a oralidade, os ritmos, os rituais religiosos e os saberes tradicionais como instrumentos de preservação da memória coletiva e a produção de sentidos de pertencimento e resistência.

Nesse sentido, pensar a travessia dos escravizados pelo Atlântico é vislumbrar a imagem simbólica do tumbeiro (figura 5): uma figura que sintetiza, de

⁹ De acordo com Laurentino Gomes (2019, p. 272) o Brasil teve responsabilidade “pelo transporte de 5,8 milhões de escravos, metade do total de 12,5 milhões de embarcados da África”.

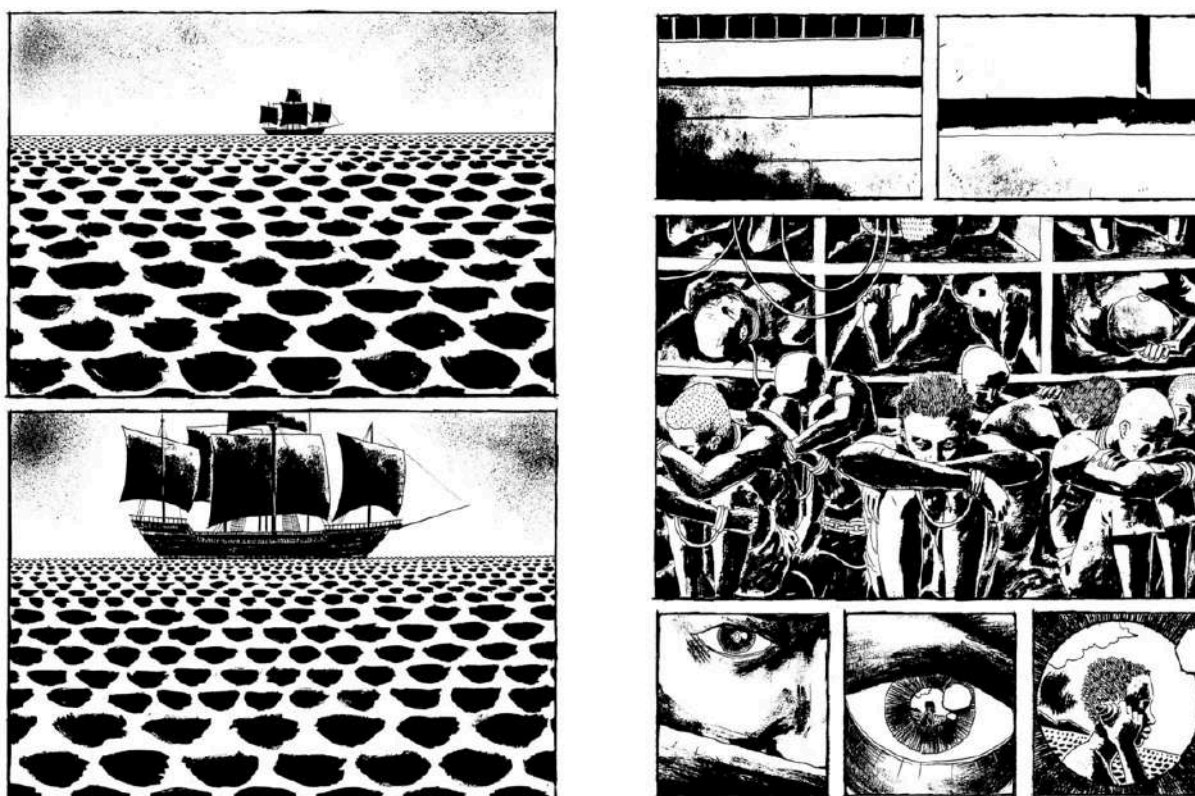
forma brutal, a violência inaugural do racismo. O navio negreiro, como observou Paul Gilroy (2012), não representa apenas o terror racial consequente do tráfico negreiro, da travessia do Atlântico e do sistema de escravidão, mas também um dispositivo central da própria modernidade ocidental.

Tais violências formam a base simbólica e material dos processos de industrialização e de acúmulo de capital. Assim, conforme argumenta Franz Fanon (2008, p. 169), não existe capitalismo sem racismo:

o problema negro não se limita ao dos negros que vivem entre os brancos, mas sim ao dos negros explorados, escravizados, humilhados por uma sociedade capitalista, colonialista, apenas acidentalmente branca.

Para além disso, o navio seria “um sistema vivo, micro cultural e micropolítico em movimento que coloca em circulação, ideias, ativistas, artefatos culturais e políticos” (Gilroy, 2012, p. 38). Nos traços de D’Saete podemos observar a trajetória dessa travessia. Vemos um céu brilhante, um extenso mar movimentado e a impassível presença do navio negreiro (figura 5).

Figura 5 - O navio negreiro



114

115

Em um movimento de aproximação, enxergamos em seu interior as pessoas amarradas. As expressões, em um primeiro momento, se colocam como indecifráveis. Em uma sequência de *close-up*, somos atraídos para um olhar de uma lembrança, onde o personagem ouvia tranquilamente, por uma concha, as ondas do mar. Apesar da presença de traços marcantes, a representação das ideias presentes nos corpos vulneráveis e cativos não se resume à dor ou à subjugação. O autor faz um brilhante contraste entre a brutalidade do presente e a memória do passado, em que um olhar se torna em um vislumbre de resistência:

O olhar ele diz muito. Num filme, numa peça e também no quadrinho ele é uma fonte, não é? Infinita para você explorar sentimentos, expressões. E eu gosto de fazer personagens que são também observadores, não é? Do seu entorno. (D'Saete, 2025)

Em um gesto delicado e juvenil, como ouvir o mar por uma concha, é inscrita uma recusa à desumanização e a afirmação de um corpo que resiste. Ainda, o gesto revela algo que atravessa toda a experiência da diáspora africana: a capacidade de produzir sentidos, memória e vida em meio à violência. A cena em questão se apresenta como uma poderosa metáfora visual da resistência negra frente aos horrores da violência racial.

Ainda sobre a figura do navio negreiro, podemos relacioná-la à obra *A permanência das estruturas* (figura 6), de Rosana Paulino¹⁰ (2017) e em como ela recria a imagem 'Plano e seções de um navio negreiro' (1789), de James Phillips. Segundo a artista visual, a obra visa "pensar como algo que foi montado no passado do racismo, continua influenciando até os dias atuais a sociedade brasileira" (MASP, 2021, 00:11-00:18). Ao combinar imagens "científicas" racistas, diagramas de navios negreiros, registros fotográficos de corpos negros e elementos decorativos, Paulino expõe as violências física e epistemológicas sofridas pela população negra. Em entrevista ao 'Jornal da Universidade' da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a artista expõe o que pretende com suas obras:

Eu acho importante que quando a gente fala do estudo da escravidão no Brasil a gente perceba que ele sempre esteve muito atrelado a números. Se

¹⁰ Doutora em Artes Visuais pela ECA/USP. É artista visual e trabalha com colagens, bordado, fotografia e instalações para discutir a condição da mulher negra, a herança da escravidão e as marcas físicas e simbólicas do colonialismo.

sabe mais ou menos quantos milhões de escravizados chegaram ao Brasil, mas eu não estou interessada nessas quantidades. Estou interessada no drama humano. Em como isso ainda se reflete nessa população, nesses descendentes. Eu quero entender o que é você, em um dia, estar no seu grupo social, entre os seus, e, no outro dia, ser sequestrado, ser colocado no fundo de um navio, ser transportado, e, ainda assim, chegar em um outro país e se refazer. (Paulino, 2021, s.p.)

Figura 6 - A permanência das estruturas, de Rosana Paulino



Fonte: Paulino (2017)

Na série *Sapatos de Açúcar* (figura 7), Tiago Sant'Ana¹¹ amplia o debate ao se retratar no local do antigo Engenho da Freguesia (Candeias-BA) e colocar em cena outro elemento, que, no Brasil, era uma forma de diferenciar escravizados de pessoas livres: os sapatos (Schwartz, 2018). Uma vestimenta do cotidiano e constantemente associado à status social e mobilidade, os sapatos “eram vedados aos cativos e cativas que, por mais vestidos que estivessem, fossem eles escravos domésticos, mineradores ou urbanos, eram sempre representados com seus pés na terra, no cimento das cidades, ao rés do chão” (Schwartz, 2018, p. 1).

¹¹ Doutor em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. É artista visual e desenvolve pesquisas em performance e suas possibilidades de desdobramento.

Ao escolher essa peça como eixo de sua intervenção artística, Sant'Ana levanta uma reflexão sobre a libertação dos negros escravizados no pós-abolição, transformando-a numa vestimenta feita de açúcar, o produto alimentício que gera a escravidão.

Figura 7 - *Sapatos de Açúcar*, de Tiago Sant'Ana



Fonte: Sant'Ana (2019)

A sequência de D'Saete (figura 5) e as obra de Paulino (figura 6) e Sant'Ana (figura 7) podem ser lidas como manifestações artísticas distintas, mas convergentes, de um mesmo gesto político-estético: a reinscrição da experiência afro-brasileira a partir do olhar da diáspora africana. Dessa forma, as obras se

articulam com o reconhecimento de que o racismo, como uma das principais estruturas da modernidade ocidental, trabalha como um sistema de dominação que explora, desumaniza e apaga. No Brasil, essa lógica se faz presente de forma cruel, sendo herança direta do tráfico transatlântico, do sistema escravista e de suas persistências na formação social brasileira, marcando, ainda no presente, as experiências negras pela marginalização, violência e racismos velados.

Nesse contexto, a arte afrodiaspórica se torna uma prática de resistência. Como observa Gilroy (2012), as expressões culturais da diáspora negra - dança, música, religiosidade, literatura, oralidade e artes visuais - agem como ferramentas de contra-memória, tendo a capacidade de desafiar as narrativas coloniais e construir novas possibilidades para o imaginário.

Quando eu era criança e adolescente, sendo criado em Londres, a música negra me fornecia um meio de ganhar proximidade com as fontes de sentimento a partir das quais nossas concepções locais de negritude eram montadas. O Caribe, a África, a América Latina e sobretudo a América negra contribuíam para nosso sentido vivo de eu racial. (Gilroy, 2012, p. 220)

A arte afrodiaspórica, é historicamente, um espaço de afirmação, denúncia e sobrevivência e, dessa forma, a mesma “se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e da sua história cultural” (Gilroy, 2012, p. 129). Assim, ao discutir as identidades culturais no contexto da diáspora, Stuart Hall (2003) expõe que a identidade não é algo fixo, mas sim uma construção histórica, marcada pela diferença e pela ruptura.

Em *Identidade cultural e diáspora* (2022), o Hall propõe duas formas de pensar a identidade. A primeira delas concebe a identidade como um “ser”, que está apoiado em uma história e experiência compartilhada; a segunda, entende que a identidade deve ser compreendida como um “tornar-se”, marcada pelas rupturas, constantes transformações e deslocamentos. Nessa segunda concepção, a identidade fica fora da ótica essencializada e passa a ser um posicionamento:

Identidades culturais são os pontos de identificação, os instáveis pontos de identificação ou de sutura que se criam em meio aos discursos da história e da cultura. Não são uma essência, mas um posicionamento. Portanto, sempre há uma política da identidade, uma política do posicionamento, que não carrega nenhuma garantia absoluta de uma “lei de origem” transcendental e não problemática. (Hall, 2022, p. 115-116).

Tal perspectiva é aprofundada em *Quem precisa de identidade?* (2008), quando Hall afirma que as identidades são construídas dentro do discurso e atravessadas pelas hierarquias de poder, sendo pontos de disputa, reinterpretação e ressignificação. A identidade, portanto, não existe fora da representação, mas acontece no interior das práticas simbólicas de produção de sentidos.

Para o autor, a representação não é um reflexo da realidade, mas um campo de luta e disputa de significados (Hall, 2016). Logo, quando artistas negros, como Marcelo D'Saete, tomam para si a linguagem visual para narrar suas vivências, estão se engajando no que o autor chama de *política da representação* (Hall, 2016), um movimento de deslocamento dos sentidos coloniais para a elaboração de narrativas que recolocam os sujeitos negros como protagonistas de suas próprias experiências.

Para além das histórias em quadrinhos, outros formatos artísticos tem seguido um caminho semelhante ao elevar protagonistas negros a espaços de voz. Nas artes visuais, os retratos de Dalton Paula não idealizam personalidades negras que foram historicamente apagadas. Ao trabalhar personalidades como Machado de Assis (figura 8), Zeferina (figura 9) ou lideranças quilombolas, Dalton Paula não esconde as “características físicas em geral estereotipadas da população negra” (Paula; Schwarcz, 2021, p. 21), mas produz imagens que ressaltam esses traços.

Figura 8 - Machado de Assis, de Dalton Paula



Fonte: Paula (2017)

Figura 9 - Zerefina, de Dalton Paula



Fonte: Paula (2018)

Segundo o artista, suas obras “servem à “cura” e à “destilação” da imagem estereotipada da condição negra - representam uma forma de libertação” (Paula; Schwarcz, 2021, p. 22). Ao inserir corpos negros no campo da arte por meio de uma recusa dos estereótipos, Dalton Paula afirma a produção artística como um espaço de reparação, abrindo possibilidades de reflexão.

Na literatura, em *Água de Barrela* (2018), Eliana Alves Cruz apresenta a história de mulheres e antepassados negros que atravessaram o Atlântica à força. A obra acompanha mulheres de diferentes gerações, desde a escravidão até o pós-abolição, expondo como dor, memória e resistência são transmitidas como herança histórica. Assim como nas obras de D'Salete, o romance se distancia das versões oficiais do passado e privilegia vozes, memórias e subjetividades de sujeitos negros historicamente silenciados.

Dessa maneira, pensar a arte afrodiaspórica vai para além de enxergar resistência a um passado de violência, pois envolve reconhecer a potência criativa que permeia a construção de novas formas de existência, subjetividades e coletividades, reafirmando a dimensão política da arte enquanto um instrumento social e cultural transformador.

Nesse sentido, ao serem mobilizadas por artistas negros e legitimadas como expressão artística, as HQs se tornam uma linguagem que ultrapassa o campo estético, sendo também um dispositivo político. D'Saete não representa só corpos, pois evidencia experiências históricas.

1.2. Dá margem ao museu: artificação, linguagem e HQs no meio acadêmico

Inicialmente associadas ao entretenimento de massas e, por muitas vezes, como produto de baixo prestígio cultural, as HQs passaram por um processo de valorização tanto estética quanto simbólica, principalmente em relação ao desenvolvimento das *graphic novels*, que contribuíram significativamente para sua artificação (Heinich; Shapiro, 2013). Tal processo envolveu mudanças de linguagem, a transformação da percepção de seu público consumidor e o interesse crescente de instituições como galerias, museus e universidades.

Em consonância, a linguagem das histórias em quadrinhos - caracterizada pela conexão entre imagens em uma estrutura sequencial e textual - demonstraram grande potencial para narrar histórias complexas e abordar temas sociais, históricos e políticos.

Isto posto, a presente seção apresenta um panorama introdutório sobre o percurso histórico das HQs, desde seu surgimento e marginalização como forma de expressão desprezada até seu reposicionamento como obra artística e intelectual. Foram, ainda, colocadas em debate as transformações que possibilitaram a inserção das histórias em quadrinhos no campo acadêmico. Para tanto, serão levantadas reflexões sobre o processo de artificação (Heinich; Shapiro, 2013), os elementos que caracterizam sua linguagem e os caminhos percorridos por essa forma artística em direção ao seu reconhecimento como objeto de estudo e de produção de conhecimento.

1.2.1. Uma breve história das histórias em quadrinhos e suas principais características

É por meio do visual que a humanidade tem uma de suas formas de expressão mais antigas. Na Pré-História o ser humano “transformou a parede das cavernas em um grande mural, em que registrava elementos de comunicação para seus contemporâneos” (Vergueiro, 2014a, p. 8). Desde os tempos do Egito Antigo

até as representações visuais nas catedrais medievais, o uso de imagens dispostas em um formato sequencial tem sido uma maneira de construir significados e transmitir informações. Esse recurso visual, ao longo dos séculos, passou por diferentes adaptações e transformações. Foi especialmente a partir do século XIX que ele começou a se consolidar no formato que hoje conhecemos como histórias em quadrinhos (McCloud, 2006).

Acerca da Antiguidade, Feijó expõe que as narrativas forjadas através da arte sequencial estavam presentes em peças como “tapeçarias, frisos, painéis pintados ou em alto-relevo, mosaicos, vitrais etc.” e tinham como objetivo não só decorar, mas “registrar acontecimentos ou reforçar mitologias e crenças religiosas” (Feijó, 1997, p. 14). Esses registros se davam de tal forma porque

[...] a comunicação por meio de imagens reconhecíveis sempre permitiu que se atingisse um público muito mais amplo do que aquele capaz de ler no sentido tradicional (ler palavras e frases), ou seja, o público alfabetizado. [...] Na Idade Média, por exemplo, a Igreja abusava da arte sequencial para divulgar episódios da vida dos homens santos ou histórias religiosas junto a fiéis de pouca educação formal (Feijó, 1997, p.14)

Ao pensarmos em formas de narrativas visuais, a arte do antigo Egito (figura 10) provavelmente seja a primeira que vem à mente. As pinturas encontradas em templos e tumbas demonstram não só técnica e estética singulares, mas também um rigor em suas composições, onde imagens eram posicionadas sequencialmente para a construção de sentidos narrativos. Portanto, trata-se de uma das primeiras manifestações que pode ser lida como sequencial.

Figura 10 - O tribunal de Osíris, parte do Livro dos Mortos



Fonte: Cultura Genial - Arte Egípcia (2025)

Na Antiguidade grega também é perceptível o uso de imagens organizadas em sequência, principalmente nas decorações presentes nos vasos cerâmicos (figura 11). Essas, em sua maioria, narravam episódios mitológicos por meio de composições visuais contínuas. Atualmente preservado no Museu Arqueológico de Florença, o *Vaso François* (datado de 570-565 a.C) é uma das peças mais emblemáticas que exemplifica essas composições.

Figura 11 - Vaso François



Fonte: Wikimedia Commons (2025)

As iluminuras medievais, principalmente aquelas presentes em manuscritos religiosos e literários, também podem ser lidas como formas de arte sequencial. Através da justaposição de imagens em páginas sucessivas ou por meio da organização visual de cenas inseridas em uma única página (McCloud, 2007), essas composições articulavam narrativas visuais que guiavam o olhar do leitor e traziam um maior entendimento sobre o texto. Dessa forma, as iluminuras, para além de ilustrar, funcionam como dispositivos narrativos, unindo palavras e imagens de maneira sequencial. Lula Borges (2023) aponta que, a coleção de poemas religiosos e morais intitulada *Carmina, Prudentius* (figura 12) apresenta muitas características da arte sequencial.

Figura 12 - Trecho da obra *Carmina Prudentius*



Fonte: E-codices (2025)

Ao analisarmos as páginas, “a semelhança com uma história em quadrinhos torna-se evidente, com metaquadros que perpassam uma página, com legendas ao redor, sobre, ao lado, embaixo” (Borges, 2023, p. 15). Com o desenvolvimento das iluminuras e o advento da imprensa, por volta de 1430, surgiram novas tecnologias que possibilitaram uma progressão nas produções artísticas até a chegada das narrativas gráficas que conhecemos como histórias em quadrinhos. Dentre essas novas tecnologias estavam presentes a mecânica de impressão e técnicas de cópia massificada (Borges, 2023).

Conhecidas popularmente por HQs, as histórias em quadrinhos surgiram como meio de comunicação de massa nos Estados Unidos, no final do século XIX (Vergueiro, 2014a). Do ponto de vista cultural, havia um interesse significativo da população pela representação visual durante esse período. Em *Historia de los comics*, Javier Coma (1979, p. 9) reflete que:

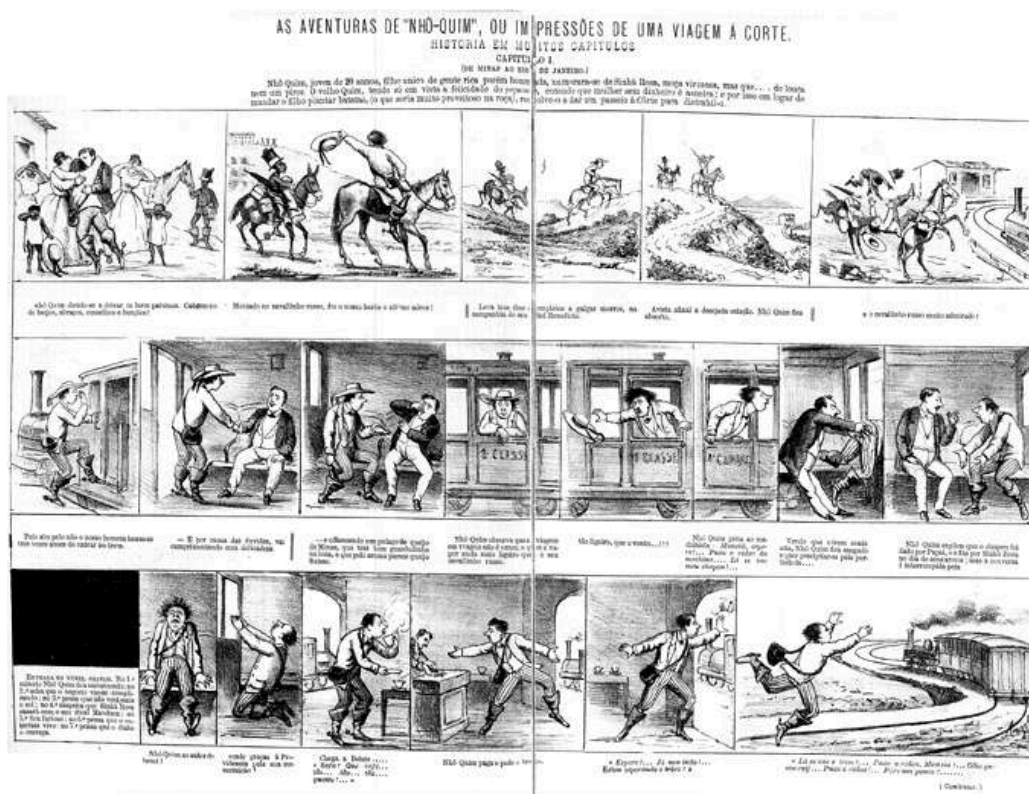
Tudo confluía em atração diante do amplo conteúdo gráfico da imprensa; e, quando esta descobriu a cor e advertiu que o melhor emprego da mesma se conseguia a partir de desenhos... o primeiro passo para a origem das histórias em quadrinhos estava dado.

Inicialmente, entre os anos de 1900 e 1920, as histórias em quadrinhos foram desenvolvidas como tiras de jornal, de cunho mais humorístico e posteriormente surgiram as HQs voltadas para o universo fictício dos super-heróis. Na década de 1930 surgiram as histórias em quadrinhos de faroeste, histórias policiais, de ficção científica, etc. No fim dessa mesma década, surgiram o “Super-homem” (1938), de Joe Schuster e Jerry Siegel, e o “Batman” (1939), de Bob Kane. Nesse período, o desenho em preto e branco e as composições fortemente contrastadas eram predominantes. A partir dessa estética bi(in)color, Marcelo D’Saete situa a identidade visual de suas obras, marcadas pelo uso intenso do preto e branco:

Eu diria que isso tem uma influência muito forte dos quadrinhos, claro, principalmente quadrinhos em preto e branco, e aí pode incluir quadrinhos da Laerte, Angeli, também muitos mangakás, Katsuhiro Otomo, o Taiyō Matsumoto, entre muitos outros, e artistas também latino-americanos, como Breccia, Muñoz, o italiano Toppi. Enfim, de certo modo, são referências que me ajudaram a entender que a partir do preto e branco, cinza, é possível você construir um universo, uma história muito rica e interessante. De certo modo, isso me move ainda em termos de criação das histórias em quadrinhos. (D’Saete, 2025)

No Brasil, as histórias em quadrinhos surgiram por meio de Ângelo Agostini, jornalista italiano que morava no país durante o século XIX. Além de exercer sua profissão na comunicação, também era crítico da monarquia e favorável à abolição da escravatura. No ano de 1869, Agostini publicou (figura 13), na revista *Vida Fluminense*, *As Aventuras de Nhô-Quim* (Calazans, 1997). No ano de 1905, Ângelo criou a revista “O Tico-Tico”, deslocou-se das sátiras políticas e deu início aos quadrinhos voltados para a alfabetização de crianças. A publicação durou mais de 50 anos.

Figura 13 - As Aventuras de Nhô-Quim, ou Impressões de Uma Viagem à Corte



Fonte: NacaoNet, 2006.

Com a Proclamação da República houve o rompimento do vínculo político entre Brasil e Portugal, o que redirecionou a influência cultural do país, principalmente na imprensa. Nos anos de 1910, as sátiras políticas estavam em seu ápice. No período do Estado Novo, houve perseguição às representações ilustradas de natureza política, o que contribuiu para a popularização das histórias infanto-juvenis.

Com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, na década de 1940, os quadrinhos de heróis com super poderes tinham grande engajamento entre o público. Personagens mundialmente conhecidos, como “Capitão América” e “Mulher Maravilha”, surgiram desse contexto como símbolos do poder americano. Ainda nos anos 40, Will Eisner “deu uma dimensão nova em termos de linguagem à já quase cinquentenária forma de expressão” (Goida, 2011, p. 10) ao criar o personagem *The Spirit*.

Entre os anos de 1950 e 1970, as histórias em quadrinhos brasileiras experimentaram um notável avanço graças às obras de Maurício de Sousa, que

vieram a se tornar “o campeão em vendas e maior nome da indústria de quadrinhos nacionais” (Rosa, 2014, p. 47) e Ziraldo (Smarra et al., 2021).

Ainda nos anos 1950, as HQs se voltaram para questionamentos de cunho mais filosófico e sociopsicológico. Foi nesse momento que surgiu *Peanuts* (Turma do Charlie Brown), tendo por orientação filosófica o existencialismo. Os anos 1960 ficaram conhecidos pelo movimento da contracultura que contestava valores considerados tradicionais, o que proporcionou o aparecimento das heroínas como um reflexo dos movimentos feministas. Então, na década de 1970, as histórias em quadrinhos começaram a ganhar destaque sob o olhar estético, sendo consideradas como a grande manifestação artística daquele século (Campos; Lomboglia, 1984, p. 13).

Em um panorama geral, os anos 1980 foram um momento chave para a ascensão dos quadrinhos de super-heróis, com a exploração de temáticas mais voltadas à uma violência até o momento pouco presente: Alan Moore realizou uma releitura desse universo de super-heróis com as famosas publicações “V de Vingança” (1983) e *Watchmen* (1986). No Brasil, foi realizada a publicação de revistas com trabalhos de grandes nomes nacionais: títulos como “Geraldão” e trabalhos de Laerte estavam presentes nessas publicações.

Nos anos 1990, houve uma maior aceitação dos quadrinhos no mercado, o que os inseriu em espaços de destaque nas livrarias, tendo melhor acabamento em suas produções e com temas direcionados ao público adulto: as *graphic novels*. Já na década de 2000, as histórias antes majoritariamente pertencentes aos quadrinhos passaram a ganhar destaque dentro do cinema. Rosa (2014, p. 51) afirma que “desde a estreia do filme “Homem-Aranha”, em 2002, não há um ano sem que pelo menos um personagem de quadrinhos ganham vida no cinema”. No quadro nacional, programas governamentais de apoio e incentivo à leitura passaram a incentivar editoras a publicar - em adaptações para HQs - grandes clássicos da literatura brasileira.

Atualmente, apesar de enfrentarem a concorrência de novas formas de mídia de entretenimento, como televisão e videogames, que impactam sua popularidade e vendas, conforme apontado pelo historiador Kees Ribbens (2017), as HQs sobrevivem e continuam a circular entre as novas gerações.

A história em quadrinhos, em relação a sua linguagem, é definida pela característica combinação do textual com o linguístico (Lins, 2008), e sua capacidade de contar uma história com a junção desses elementos. Lins (2008, p. 40) afirma que “o código visual supre lacunas que, por acaso, possam ser deixadas pelo código linguístico e vice-versa e, na análise dos diálogos, a explicação dos fenômenos pode se basear em pistas buscadas em ambos os códigos que compõem os textos”.

Cagnin (1997) destaca que a relevância na linguagem das histórias em quadrinhos está nas imagens, como, por exemplo, nas cores, as ambiências criadas pelas sombras, pelos enquadramentos, que nos informam sobre as características das personagens e do desenho e o uso de balões, o espaço onde a fala ou pensamentos dos personagens são inseridos. O uso dos balões delimita a diferença entre quadrinhos e quaisquer outras formas de narrativa.

Em relação à suas características gerais, as histórias em quadrinhos são: principalmente organizadas de forma narrativa, mas sem excluir a incorporação de outros modos de organização, verbal ou visual; tem seu enredo centralizado em um único personagem, o protagonista, sendo um eixo condutor das ações; possuem uma linguagem muito própria e mobilizam recursos específicos para construir elementos narrativos (Ramos, 2010).

Entre esses recursos, alguns podem ser particularmente destacados (Maciel Filho, 2020):

- os requadros ou vinhetas, que delimitam graficamente a disposição de cada cena ao longo das páginas e podem assumir diferentes formatos de acordo com a intenção estética de quem produz a HQ;
- as onomatopeias, que traduzem graficamente os sons do ambiente, ampliando a dimensão sensorial da narrativa;
- e os diferentes planos (como o plano geral, o plano médio ou o plano detalhe) e os ângulos de visão (como o ângulo plongée ou de cima para baixo, e o ângulo contra plongée ou de baixo para cima), que alteram a percepção do leitor e organizam o foco dramático.

O desenho, como coloca Vergueiro (2014b, p. 32), é a base das HQs, pois aparece em uma configuração sequencial, quadro a quadro, que tem por objetivo passar uma mensagem ao leitor. Quem dá movimento às histórias em quadrinhos é

o leitor, uma vez que suas imagens são fixas. Assim, o leitor é levado a um esforço imaginativo com a recriação do movimento a partir de informações imagéticas, conforme aponta Quella-Guyot (1994, p. 102), “a história em quadrinhos não é desenho animado, embora os autores se esforcem por animar seus desenhos inventando um conjunto de convenções gráficas totalmente original”. A construção das HQs passou a exigir a sugestão de movimentação e a criação de efeitos de ilusão, sendo esse movimento visual diretamente ligado à forma como o tempo é representado no desenho (Quella-Guyot, 1994).

A característica combinação entre texto e imagem demonstra que as HQs possuem uma linguagem própria e complexa. Trata-se de uma arte que mobiliza recursos técnicos, comunicacionais e estéticos para que o leitor possa construir o sentido de sua leitura. Nesse contexto, o roteiro tem um papel central na construção das histórias em quadrinhos. A roteirização é uma ferramenta de organização narrativa que, assim como no cinema, orienta a construção de uma história, como se dão as ações e o desenvolvimento dos personagens.

Porém, diferente de roteiros cinematográficos que, usualmente, têm apenas a função de guiar (Fonseca, 2009), o roteiro das histórias em quadrinhos apresenta maior flexibilidade, uma vez que o autor, em muitos casos, é responsável pela roteirização de suas obras. Durante a entrevista, ao ser questionado sobre a relação entre texto e imagem em seu processo de criação e sobre o desenvolvimento do enredo de suas histórias, D’Salete descreve um processo marcado pela flexibilidade, pela experimentação e pela abertura às mudanças que surgem no próprio ato de desenhar:

[...] nas primeiras histórias, diria que isso era bem orgânico. Na verdade, eu não seguia à risca uma ideia de roteiro clássico, de quadrinho, que é muito semelhante ao roteiro para cinema e televisão, para depois começar a desenhar [...] Depois, com os projetos um pouco maiores, como foi o caso do Angola Janga, eu vi que era necessário estruturar um pouquinho mais, em termos de pesquisa, estudo, para depois começar a fazer o roteiro. No roteiro eu descrevo o que acontece página por página, mas não é algo tão detalhado assim, já que eu mesmo iria desenvolver a história. Então, hoje em dia, eu faço um roteiro, que é razoavelmente bem sintético, mas tem lá começo, meio e fim, quem são os personagens, a ação de cada cena, indicação da intenção dos diálogos e tal, e depois o esboço dos personagens, da história e começa a produção. O meu processo criativo indica que grande parte da história é solucionada ao fazer a história, e aí é momento de desenho, de esboço e de finalização da história. É nesse momento que eu gosto, por exemplo, de fazer os diálogos finais. E algo muito interessante também, que é nesse momento onde surgem muitas

passagens novas, cenas, diálogos, resoluções novas, ações [...] (D'Salete, 2025)

Nesse sentido, o desenvolvimento narrativo das obras de Marcelo D'Salete ocorre em estreita ligação com a materialidade gráfica da obra, fazendo com que o sentido da história seja construído de modo processual e muitas vezes aberto:

Então, o roteiro, para mim, é sempre um documento inicial que você faz sobre determinada história, contendo ali os elementos principais da história, mas é algo que você pode alterar quase que à vontade [...] o roteiro tem que ser um objeto rico em potencialidade, ou seja, ele é plástico também, ele se transforma, e ele vai se transformando, às vezes, no decorrer da história. E é isso que torna, muitas vezes, a história mais interessante, inclusive no momento de produção, de criação, de desenho, que é uma parte muito intensa em termos de trabalho do quadrinista, muito cansativa também. Se no meio disso você não tiver frestas novas de investigação, de experimentação, a história fica um pouco mais difícil de você terminar. Então, é muito importante que o nosso processo criativo seja algo onde você possa aproveitar muito bem as ideias que surgem no caminho. (D'Salete, 2025)

A fala de D'Salete evidencia uma concepção de criação em que texto e imagem não se subordinam a um esquema previamente fechado. Essa plasticidade do processo criativo reafirma a compreensão das HQs como uma linguagem dinâmica, onde o sentido surge a partir do constante diálogo entre planejamento, desenho e improvisação.

1.2.2. Artificação

Mesmo possuindo um histórico de crescente popularidade, as histórias em quadrinhos eram vistas através de preconceitos, principalmente em relação aos efeitos que supostamente poderiam provocar em seu público consumidor:

Para muitos psicólogos americanos, era, junto com o tal de rock and roll, a causa da juventude transviada. Para os professores mais conservadores, uma preguiça mental, um meio de desestimular a leitura e empobrecer a cultura dos estudantes. Para os filósofos, uma forma de propaganda política ou de reforço de certos valores ideológicos. Para os leitores, porém sempre foi apenas uma maneira superlegal de se divertir e também de se informar (Feijó, 1997, p. 7)

Contudo, nas últimas décadas, pode-se observar a mudança desse rótulo problemático, a partir de um processo que Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2013) denominam de *artificação*: um movimento de transformação do valor de

objetos, práticas, utensílios e linguagens que passam a ter um novo valor simbólico e material.

Segundo as autoras, o processo de artificação se dá em dez etapas síncronas e diacrônicas: i) deslocamento; ii) renomeação; iii) recategorização; iv) mudança institucional e organizacional; v) patrocínio; vi) consolidação jurídica; vii) redefinição do tempo; viii) individualização do trabalho; ix) disseminação; e x) intelectualização. Heinich e Shapiro (2013) fornecem alguns exemplos de objetos, linguagens e práticas - como a música, o artesanato, o grafite e as histórias em quadrinhos - que foram “artificados” e experienciaram os processos citados acima.

A artificação não deve ser confundida com a legitimação. Esse é um ponto que não podemos enfatizar o suficiente. Apesar de uma semelhança aparente, os dois conceitos são bastante diferentes. Com efeito, afirmamos que o conceito de artificação é um avanço teórico e empírico em relação à legitimação e gostaríamos de demonstrar isso aqui. [...] O paradigma de artificação que propomos põe ênfase em aspectos materiais e situações concretas de mudanças, em uma orientação dinâmica e pragmática, baseada na observação de ações, relações, modificações materiais e organizacionais. Com efeito, consideramos que a artificação é um processo de mudança que engloba tudo, tanto prático quanto simbólico, do qual a legitimação é meramente uma parte e uma consequência (Heinich; Shapiro, 2013, p. 17)

Esses dez processos identificados pelas autoras não acontecem sempre da mesma forma ou com a mesma intensidade em todos os casos. Em algumas situações, certos aspectos se destacam mais que outros. No caso do jazz, por exemplo, foi de grande importância o fato do gênero musical ter sido retirado de seu contexto original de criação, dos cenários espontâneos e de improviso, para ser formalizado por meio de partituras musicais que posteriormente viriam a ser usadas para ensiná-lo e registrá-lo. Tal deslocamento de contexto contribuiu para sua valorização como uma forma de arte. Outro fator relevante é a mudança nos nomes usados para se referir a certas práticas. Essa mudança terminológica foi decisiva, por exemplo, para a pintura no século XVIII. Naquela época, os pintores deixaram de ser chamados de “artesãos” e passaram a ser reconhecidos como “artistas”, o que auxiliou no processo de elevação de seu status cultural e simbólico. No caso dos quadrinhos, a artificação envolveu o surgimento de críticos especializados, a criação de prêmios e exposições, a formação de um mercado voltado às *graphic novels* e a crescente inserção da linguagem característica dos quadrinhos em espaços culturais consagrados, como museus e galerias.

Os livros de histórias em quadrinhos, antigamente do domínio exclusivo das crianças, metamorfosearam-se em 'novelas gráficas' e alguns receberam notáveis críticas favoráveis. (Heinich; Shapiro, 2013, p. 14)

De origem norte-americana, o termo *graphic novel* possui dois equivalentes na língua portuguesa - novela gráfica e romance gráfico - sendo, assim, um tipo de narrativa gráfica (Melo, 2015). Em linhas gerais, *graphic novel*, ou romance gráfico, é um tipo de livro que usualmente conta uma história por meio da arte sequencial, sendo também um termo frequentemente utilizado para definir as diferenças subjetivas existentes entre um livro e outras variações de histórias em quadrinhos. Para McCloud (2006, p. 28), as *graphic novels* são obras sérias, que se baseiam em experiências de vida, potencialmente explorando a narrativa das histórias em quadrinhos. De acordo com essa perspectiva, são obras mais complexas, extensas e desafiadoras.

A ascensão das *graphic novels*, com narrativas densas e estilisticamente sofisticadas, foi central para sua artificação. Nesse sentido, assim como a paradigmática obra *Maus*¹², de Art Spiegelman, *Angola Janga: uma história de Palmares* e *Encruzilhada* receberam ampla repercussão e diversos prêmios importantes tanto no Brasil quanto no exterior. *Angola Janga: uma história de Palmares* recebeu o Prêmio Jabuti 2018, na categoria quadrinhos; o Prêmio Grampo Ouro 2018; o Prêmio HQMIX 2018, na categoria desenhista, roteirista, destaque internacional e edição especial nacional; o prêmio Rudolph Dirks Award 2019, na categoria Roteiro América do Sul. *Encruzilhada*, em sua primeira publicação no ano de 2011, foi indicada ao Troféu HQ Mix em 2012 na categoria Edição Especial Nacional. Tais conquistas evidenciam o reconhecimento não apenas estético, mas também político e social das obras de D'Saete.

Contudo, essa inserção no circuito de prêmios, feiras e mercados editoriais não pode ser compreendida apenas como uma celebração à arte, uma vez que ela também revela as dinâmicas mercadológicas e institucionais que atravessam o processo de legitimação cultural.

É preciso ressaltar que esta pesquisa não visou aprofundar de maneira sistemática as dimensões econômicas, mercadológicas, de consumo e recepção

¹² Obra narra as experiências vividas pelo pai do autor durante o Holocausto. De acordo com McCloud (2006), a obra elevou o padrão das *graphic novels*, tanto no peso e seriedade da história retratada quanto em sua elaboração. A obra foi premiada com o Pulitzer em 1992.

que perpassam a produção das HQs. Ainda assim, é necessária uma consideração crítica acerca da cultura de massa, uma vez que os quadrinhos historicamente se inserem na esfera do consumo. Ignorar tal dimensão implicaria desconsiderar as condições materiais e simbólicas que possibilitam tanto sua circulação quanto sua legitimação.

Nesse sentido, mesmo sem centralizar a análise na economia política dos quadrinhos, entende-se que o processo de artificação das histórias em quadrinhos não ocorre fora das dinâmicas do mercado e das instituições culturais, e dialoga com as lógicas da indústria cultural, que moldam práticas de produção, distribuição e recepção.

A cultura de massas pode ser compreendida como o conjunto de bens simbólicos (como filmes, músicas, produtos digitais e histórias em quadrinhos) produzidos em larga escala e que são destinados a um público amplo, para a “massa”. Essa forma de produção está ligada ao desenvolvimento das sociedades industriais e à expansão dos meios de reprodução e difusão, como o rádio, o cinema, a imprensa, a televisão e, recentemente, as plataformas digitais.

Em *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* (2006), Theodor Adorno e Max Horkheimer formulam o conceito de *indústria cultural* como uma alternativa à noção de cultura de massas. Ao apresentarem esse conceito, Adorno e Horkheimer (2006) apontam que essa indústria tem por base a lógica do lucro, a partir da produção e comercialização de bens simbólicos.

Ao articularmos o processo de artificação das histórias em quadrinhos ao conceito de *indústria cultural*, torna-se evidente uma tensão entre a legitimação estética e a inserção no mercado. A indústria cultural opera por meio da lógica de padronização, repetição e da integração ao consumo. A arte, nesse contexto, corre o risco de ser convertida em simples mercadoria, podendo esvaziar-se de sua potência crítica. Assim, a artificação das HQs pode ser entendida como um processo dual: ao mesmo tempo em que amplia sua legitimidade estética e simbólica, também se coloca de maneira mais intensa no mercado.

Entretanto, as obras de D’Saete tensionam essa assimilação. Se a indústria cultural oferece produtos culturalmente padronizados e de recepção imediata, *Angola Janga* e *Encruzilhada* impõem outro ritmo: pausado, contemplativo, exigente. Essa resistência formal não significa, contudo, a ausência de mediações

institucionais e de mercado. Ao comentar sobre os desafios enfrentados para a publicação de suas obras, Marcelo D'Salete aponta que o longo processo de produção das obras demandam investimentos de tempo, estrutura editorial e aposta institucional:

Angola Janga, quando eu publiquei, já tinha, já estava trabalhando com uma editora, com a Veneta, desde o Cumbe, e eles estavam muito interessados na publicação do Angola Janga. Então, vamos dizer assim que houve um desafio muito grande de produção da obra, que gerou aí, levou 11 anos, de finalização do trabalho também, porque são muitas páginas, muita informação para gerenciar, não é? Para chegar no resultado final. Tive um apoio bem legal da editora para a conclusão do livro. O livro Encruzilhada foi publicado inicialmente por outra editora que era a Barba Negra naquele momento, também com grande apoio do pessoal da Barba Negra. Mas talvez tenha sido um livro até eu acho que mais incerto, porque ele não tinha um tema de fundo tão evidente como a Angola Janga, que interessa muita gente, e ele, no momento que eu estava publicando, eu era um autor bem desconhecido. Estava publicando aí o meu primeiro livro, que era depois do Noite Luz. Um caso de publicação em solo, não é somente um trabalho meu. (D'Salete, 2025)

Assim, a própria trajetória editorial do quadrinista revela que a inserção de suas obras no mercado não anula a potência crítica, ampliando seu alcance. O apoio de editoras como a Veneta e a Barba Negra demonstra que o mercado editorial não opera apenas segundo critérios de padronização, abrindo espaço para apostas estéticas e investimentos de longo prazo. Desse modo, a dimensão editorial deixa de ser compreendida exclusivamente como mecanismo de homogeneização, tornando-se um espaço atravessado por interesses. É nesse terreno que obras como as de Marcelo D'Salete circulam, simultaneamente inseridas na lógica do mercado e ainda capazes de tensioná-la por meio de sua forma e conteúdo.

Por fim, à medida em que as *graphic novels* se consolidaram e se desenvolveram com o passar do tempo, começaram a incorporar características intrínsecas à literatura (McCloud, 2006). Deixando o formato tradicional das HQs em segundo plano, os roteiros já não seguiam mais uma narrativa estritamente linear e passaram a demonstrar maior complexidade, edificando significados em várias camadas, exigindo de seu leitor mais atenção aos elementos da narrativa.

Um dos elementos literários mais evidentes está na densidade narrativa, na quantidade de sentidos e informações que se fazem presentes em uma única página. Como aponta Scott McCloud (2006), um quadrinho isolado e sem texto

(figura 14 e figura 15), por exemplo, pode expor determinada ideia ou sentido tanto quanto vários capítulos de um livro.

Figura 14 - O silêncio em *Encruzilhada*



100

Fonte: D'Saete (2016, p. 100)

Figura 15 - O silêncio em *Angola Janga*



Fonte: D'Salete (2017, p. 70-71)

O silêncio gráfico presente em *Encruzilhada* e *Angola Janga*, marcado pela ausência proposital de falas em diversos quadros, opera como recurso narrativo para transmitir a tensão, o medo e o peso da opressão. Esse silenciamento visual não apenas dramatiza a ausência de liberdade, mas também expressa, de forma potente, a violência do sistema escravista por meio da linguagem do não dito. Pode-se observar que na construção dessas narrativas, o silêncio não é vazio, mas carregado de sentido.

Ao se deparar com as violências da escravidão e as experiências vividas pelos sujeitos negros, muitas vezes a ausência da fala se torna uma poderosa estratégia de representação: um olhar, um gesto, uma linguagem corporal. Sobre os não ditos, D'Salete mostra seu interesse em elaborar a narrativa a partir da força das imagens antes mesmo da inserção do texto verbal:

Eu gosto muito de elaborar a história em quadrinhos e ver as imagens, sem o texto ainda, como que elas funcionam, como que elas dialogam, qual que é o ritmo dessas imagens, a sequência de conversa, mas também de ação, de momentos de não dito, de observação, de contemplação. Então, eu acho que um quadrinho é feito de todos esses momentos. Eu gosto muito de cenas de quadrinhos que não são necessariamente apoiadas apenas na fala, no dito, na palavra. Eu gosto de imaginar as possibilidades de abertura,

de interpretação de uma cena, às vezes a partir das imagens. E acho que é um recurso que poucos artistas sabem utilizar bem. (D'Salete, 2025)

Assim, o silêncio gráfico presente nos traços de D'Salete pode ser lido como uma estratégia de representação (Hall, 2016), deslocando os sentidos e levando quem observa a se deparar com tudo o que não é dito ao longo das narrativas. Ao colocar o observador como participante ativo na construção de sentido, a narrativa visual ultrapassa o entretenimento e se aproxima de uma forma de reflexão crítica sobre o passado e o presente.

Essa densidade estética contribui para reconfigurar o lugar das histórias em quadrinhos no campo cultural, criando condições para que sejam reconhecidas para além do que é artístico. Assim, paralelamente ao processo de artificação, os quadrinhos também passaram a ser objeto de interesse acadêmico, abrindo caminho para sua legitimação como objeto de pesquisa.

1.2.3. Outros horizontes: quadrinhos e pesquisa acadêmica

No Brasil, os primeiros estudos voltados às histórias em quadrinhos tiveram seu início nos anos 1960. Consideradas na época como desqualificadas para terem o status de objeto de estudo, a inclusão das histórias em quadrinhos nas pesquisas das universidades do país se deu através dos esforços do professor José Marques de Melo (Moura, 2012, p. 29). Ele coordenou a primeira pesquisa sobre quadrinhos, em nível nacional, instituiu o núcleo de pesquisas sobre a matéria na Universidade de São Paulo (USP), além de ter sido fundador da primeira Gibiteca.

Nos anos 1990, as pesquisas sobre quadrinhos começaram a se popularizar no país. Acadêmicos de diversas disciplinas, como literatura, sociologia, história, e até mesmo estudos culturais e artes visuais, têm se voltado para a análise dos quadrinhos em suas diversas formas e gêneros. Um exemplo é o trabalho de Waldomiro Vergueiro, referência nos estudos de quadrinhos no Brasil, que se dedica à investigação da linguagem e dos processos comunicacionais das HQs.

Os quadrinhos, enquanto potentes objetos de análise cultural, histórica e social, têm tomado cada vez mais espaço na academia. Victor Callari e Karoline Kunieda Gentil (2016) evidenciam essa presença crescente das HQs no meio acadêmico, ao apresentarem dados estatísticos das pesquisas sobre histórias em quadrinhos nas universidades do Brasil. Os autores apontam que o aumento do interesse pelos quadrinhos no país está relacionado a diferentes fatores, entre eles

as mudanças ocorridas no próprio mercado editorial de HQs e as políticas públicas de incentivo, como a inclusão desse formato nas listas do Plano Nacional Biblioteca da Escola (Callari; Gentil, 2016).

Nesse sentido, diversos pesquisadores, de diferentes áreas, têm mobilizado as HQs como objeto de investigação e demonstrado sua capacidade de diálogo com educação, arte, sociologia, história e representação. O quadro a seguir (quadro 1) sistematiza algumas dessas contribuições.

Quadro 1 - Contribuições acadêmicas sobre histórias em quadrinhos em diferentes áreas do conhecimento

(continua)

AUTORES/ ANO	OBRA	ÁREA	CONTRIBUIÇÃO
Reblin (2010)	A teologia e a saga dos super-heróis: valores e crenças apresentados e representados no gibi	Teologia	Discute as possibilidades de análises teológicas das HQs de super-heróis.

(conclusão)

AUTORES/ ANO	OBRA	ÁREA	CONTRIBUIÇÃO
Valle (2019)	História em quadrinhos e História da Arte: diálogos temáticos e metodológicos	Arte / História da Arte	Discute relações entre HQs e História da Arte, destacando aproximações metodológicas e temáticas.
Marata; Lima (2022)	HQs na História: o ensino de História da África por meio de “Angola Janga” e “Cumbe”	Educação / Ensino de História	Analisa as HQs como recurso pedagógico para o ensino da História da África no contexto escolar.
Oliveira (2023)	Histórias em Quadrinhos e Sociologia: estudo sobre preconceito e intolerância a partir do universo X-Men	Sociologia	Examina as HQs de super-heróis (X-Men) para discutir sociologicamente preconceito, intolerância e mecanismos de exclusão.
Oliveira (2023)	Quadrinhos: profissão e trabalho criativo	Sociologia	Discute a profissão do quadrinista e as diferentes categorias de pessoas que participam no processo de produção de HQs.
Silva (2024)	All Powers to the People: a representação negra nas histórias em quadrinhos de superaventura da Marvel Comics e DC Comics (1966-1971)	Estudos Culturais / Representação	Investiga representações de personagens negros nas HQs em meio à luta pelos direitos civis afro-americanos, destacando seu impacto

			político e simbólico.
--	--	--	-----------------------

Fonte: Elaborado pela autora.

Tal avanço também é acompanhado pelo aumento de simpósios, eventos e criação de grupos de pesquisa, como o Observatório de Histórias em Quadrinhos da ECA-USP, além do crescimento do evento “Jornadas Internacionais das Histórias em Quadrinhos”, tendo sua primeira edição em 2011 na Universidade de São Paulo, é possível compreender como as histórias em quadrinhos conquistaram seu espaço na academia brasileira e foram aceitos após muita dedicação e seriedade nas pesquisas (Callari; Gentil, 2016).

No final do ano de 2025, esse reconhecimento alcançou o campo dos vestibulares, com a inclusão da HQ *Beco do Rosário* (2020), de Ana Luiza Koehler, na lista de leituras obrigatórias da Fundação Universitária para o Vestibular (Fuvest) para as provas que acontecerão dos anos de 2030 à 2033. É a primeira vez que uma HQ é incorporada como leitura obrigatória na história do exame, o que demonstra a consolidação das HQs como linguagem artística e literária e o reconhecimento de seu potencial crítico e pedagógico.

Na Sociologia, parte dos estudos voltados às histórias em quadrinhos se utilizam de conceitos desenvolvidos por Pierre Bourdieu, como o de *habitus*, a fim entender de que maneira se dá a formação do profissional dos quadrinhos (Oliveira, 2023). Ainda, Nildo Viana (2009) propõe as bases de uma abordagem sociológica dos quadrinhos, compreendendo a sociologia das histórias em quadrinhos como uma subdivisão da sociologia da comunicação ou da arte.

Ao serem analisadas tanto a partir de uma perspectiva sociológica mais ampla, como propõe Viana (2009), quanto por meio da perspectiva bourdieusiana, as HQs passam a ser objetos de estudo consistentes, abrindo espaço para investigações que alcançam suas implicações culturais, políticas e institucionais.

Dessa maneira, é perceptível não apenas a consolidação das histórias em quadrinhos como objetos de investigação científica, mas também sua capacidade de diálogo com diferentes áreas do saber, promovendo reflexões que vão da estética à questões sociais e políticas. Ao transitar entre a história, educação, arte, sociologia, literatura e demais campos, os quadrinhos mostram sua força como uma forma de

linguagem que pode refletir a realidade e questioná-la, transformá-la e reinterpretá-la.

De acordo com Lima (2014, p. 1822), “os objetos são os vestígios do passado passíveis de manuseio mais direto e proximidade para o inquérito”. Nesse sentido, as histórias em quadrinhos podem ser tomadas como objeto “pois são registros diretos ou indiretos de discursos e valores, representam diversos imaginários das realidades sociais e culturais que propõem narrar entre textos e imagens”.

Os quadrinhos não ficam apenas no limite da análise de uma linguagem estética ou de um produto cultural isolado, mas se colocam como artefatos sociais que estão pautados também nas disputas simbólicas da cultura. No caso das HQs produzidas no interior da experiência negra, como nos traços de Marcelo D’Saete, o objeto quadrinho também é um espaço de memória, denúncia e elaboração histórica.

CAPÍTULO 2 - Desfazendo margens: reinvenção da representação e contra narrativas visuais

Partindo do entendimento de que as histórias em quadrinhos utilizadas nesta pesquisa também são espaços de disputa simbólica, que mobilizam o passado para imaginar possibilidades de futuros, este capítulo intentou investigar, de forma breve, as representações de figuras negras nas HQs, traçando um percurso que vai desde as formas estereotipadas historicamente reproduzidas até o surgimento de narrativas mais sensíveis e complexas.

Ainda, ao abordar a arte sequencial como forma estética e política de narrar o mundo, o capítulo aponta para a reflexão sobre como essas produções constroem formas de representação que são capazes de tensionar os imaginários coloniais, propor novas perspectivas de sentido e reinscrever a experiência negra, em especial a afro-brasileira, com dignidade, potência e complexidade.

2.1. Imagens que insurgem estereótipos

De acordo com Stuart Hall (2003), cultura pode ser definida como “significados compartilhados” que são formulados e perpassados através da linguagem, que é considerada um “sistema representacional” que se utiliza de signos - como palavras, sons, música e imagens - para indicar conceitos, sentimentos e ideias presentes em uma determinada cultura. Segundo Hall,

[...] cultura não é tanto um conjunto de ‘coisas’ - romances e pinturas ou programas de TV e histórias em quadrinhos -, mas sim um conjunto de práticas. Basicamente, a cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos - o ‘compartilhamento de significados’ - entre membros de um grupo ou sociedade. (Hall, 2016, p. 19-20)

Nesse sentido, linguagem e cultura estão interligadas: é por meio da linguagem que construímos significados e formulamos a cultura e o ambiente social ao qual pertencemos. Stuart Hall argumenta que o sentido

[...] nos permite cultivar a noção da nossa própria identidade, de quem somos e a quem pertencemos - e assim, ele se relaciona a questões sobre como a cultura é usada para restringir ou manter a identidade dentro do grupo e sobre a diferença entre grupos. (Hall, 2016, p. 21-22)

Stuart Hall (2016) evidencia que os significados culturais criados e transmitidos através das práticas de linguagem, como as histórias em quadrinhos,

têm papel fundamental na “organização e regulação das práticas sociais”. Tais significados podem gerar efeitos, positivos ou negativos, no mundo social.

Assim, historicamente, as representações dos corpos negros nas histórias em quadrinhos eram marcadas por estereótipos, silenciamentos e subalternização. A representação (Hall, 2016) não pode ser lida como neutra, uma vez que constitui um campo de disputas simbólicas em que os significados são produzidos e negociados constantemente. Dessa maneira, o estereótipo não se limita a uma imagem distorcida do outro; ele fixa o sentido e cristaliza identidades por meio de traços que estabelecem limites entre um “nós” e “eles”.

Nas HQs, essa lógica de fixação foi operacionalizada contra sujeitos negros, assim contribuindo para sua desumanização e marginalização. A existência dos estereótipos, para além de refletir os imaginários sociais de sua época, os reforçaram, e legitimaram hierarquias raciais por meio da narrativa visual.

O estereótipo, em uma perspectiva geral, é uma imagem preconcebida e generalizada de um grupo de pessoas que pode apresentar determinadas características que delimitam supostas diferenças - seja de gênero, sexual ou racial. Acerca dos estereótipos do ‘outro’, o historiador Peter Burke (2017) aponta que a construção cultural parte de dois caminhos, sendo o primeiro a apropriação, tanto em relação a nós mesmos quanto aqueles que nos cercam, estabelecida através de analogias; e o segundo colocar sobre o outro o que não temos em nós.

Ao problematizar o estereótipo como uma das bases do discurso colonial, Homi Bhabha (1998) expõe como esse é resultado de um processo de diferenciação cultural. Contudo, esse processo depende de uma noção de *fixidez* para sua construção:

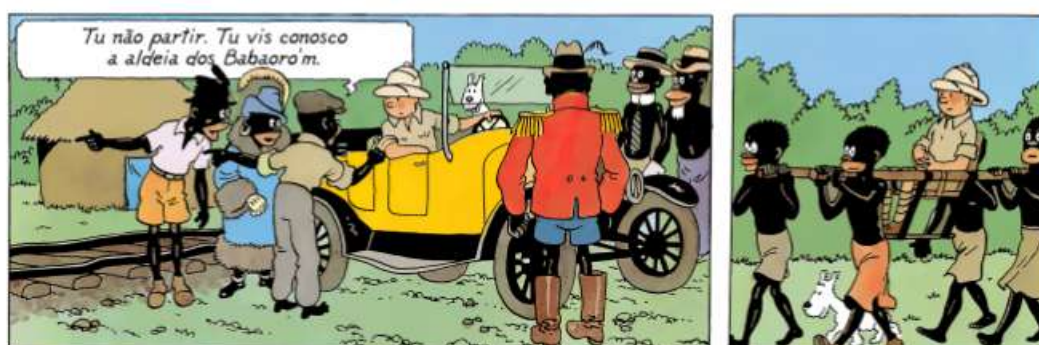
A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido. (Bhabha, 1998, p. 105)

Para o autor (Bhabha, 1998), o estereótipo tem um caráter ambivalente que, para além de inferiorizar, também produz uma repetição. Nesse sentido, o estereótipo racial não é meramente a imagem do ‘outro’, mas um exercício de poder que busca conter a alteridade, ao mesmo tempo em que o reproduz

incansavelmente. Essa ambivalência se torna importante para o entendimento de como, mesmo em obras aparentemente críticas, os quadrinhos podiam expressar lógicas coloniais da imagem do negro como ameaça ou como exótico.

Essa lógica estereotipada pode ser observada em diversas produções do século XX, em que personagens negros foram representados de forma caricatural e animalizada. Nos conhecidíssimos quadrinhos da série *As Aventuras de Tintim* (1929-1983), de Hergé, por exemplo, especialmente em *Tintim no Congo* (*Tintim na África*, como traduzido em português), título publicado em 1931, os negros africanos são representados por estereótipos evidenciados de maneira bem explícita, principalmente nos traços físicos e em relação a ideia de inferioridade do negro em relação ao branco colonizador.

Figura 16 - Sequência Tintim na África: Tintim é convidado à aldeia



Fonte: Hergé (2011, p. 21)

Figura 17 - Sequência Tintim na África: o gramofone



Fonte: Hergé (2011, p. 26)

Nos fragmentos apresentados, personagens negros são representados com traços exagerados, como a pele uniformemente preta, lábios grandes e olhos esbugalhados, alguns vestindo roupas simples e adornos genéricos, remetendo ao imaginário de uma África homogênea e estereotipada. O protagonista branco e europeu, vestido como caçador, ocupa posição de destaque nos quadros, primeiro dentro de um carro moderno e, em seguida, sendo carregado em uma liteira por homens negros (figura 16). A fala “*Tu não partir. Tu vis conosco a aldeia dos Babaoro’m.*” apresenta o personagem negro como quem impõe uma ação à Timtim, mas o uso do português de forma incorreta infantiliza o personagem e reforça a ideia de atraso intelectual. Percebe-se, ainda, a construção de simbolismo em relação ao gramofone (figura 17), que passa a carregar um significado de modernidade e domínio tecnológico do colonizador, enquanto os africanos são retratados como supersticiosos, ao olhar para o objeto como algo mágico ou sobrenatural.

Na obra *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019), Grada Kilomba analisa as diferentes formas de violência que surgem a partir da infantilização e animalização dentro dos processos de desumanização do negro. Para Kilomba,

No racismo estão presentes, de modo simultâneo, três características: a primeira é *a construção de/da diferença*. A pessoa é vista como “diferente” devido a sua origem racial e/ou pertença religiosa. Aqui, temos que perguntar: quem é “diferente” de quem? [...]. A branquitude é construída como ponto de referência a partir do qual todas/os as /os “*Outras/os*” raciais “diferem”. Nesse sentido, não se é “diferente”, torna-se “diferente” por meio do processo de discriminação.

A segunda característica é: essas diferenças construídas *estão inseparavelmente ligadas a valores hierárquicos*. Não só o indivíduo é visto como “diferente”, mas essa diferença também é articulada através do estigma, da desonra e da inferioridade. [...] Esses dois últimos processos - a construção da diferença e sua associação com uma hierarquia - formam o que também é chamado de *preconceito*.

Por fim, ambos os processos são acompanhados pelo poder: histórico, político, social, e econômico. É a combinação do preconceito e do poder que forma o racismo. E, nesse sentido, o racismo é a supremacia branca. Outros grupos raciais não podem ser racistas nem performar o racismo, pois não possuem esse poder. O racismo, por sua vez, inclui a dimensão do poder e é revelado através das diferenças globais na partilha e no acesso a recursos valorizados, tais como representação política, ações políticas, mídia, emprego, educação, habitação, saúde etc. (Kilomba, 2019, p. 75-76)

A partir disso, é possível compreender como as imagens e narrativas não apenas refletem, mas também participam da produção dessas hierarquias raciais. A

infantilização e animalização de sujeitos negros, como observadas no caso de *Timtim no Congo*, podem ser lidas como expressões diretas do que Grada Kilomba (2019) aponta como a articulação entre hierarquia, diferença e poder dentro do racismo. Dessa forma, as representações visuais, principalmente quando reiteram estereótipos, contribuem para consolidar a construção da diferença e sua associação a valores depreciativos.

2.2. Narrativas em deslocamento

As representações estereotipadas presentes nas figuras anteriores (figura 14 e figura 15) evidenciam esse mecanismo, ao reproduzirem traços caricaturais e narrativas que reforçam a inferiorização. Contudo, elas também contrastam com a mudança gradual das últimas décadas quanto ao modo de retratar personagens negros. Atualmente, vê-se um movimento crescente de criação de figuras negras com maior complexidade, protagonismo e individualidade. Essa mudança não está apenas para a estética dos traços físicos exagerados que reforçam preconceitos, também existe a construção de narrativas que exaltam a diversidade cultural e histórica das populações negras.

A releitura da aquarela *Um jantar brasileiro* (Debret, 1827), realizada pela artista maranhense Gê Viana¹³, se coloca dentro do movimento de mudança acerca da representação e de crítica às imagens que construíram o imaginário racial brasileiro (figura 18). Na famosíssima obra de Debret (1827) - presente no imaginário de muitos brasileiros desde a vida escolar, por meio do livro didático - a cena doméstica é colocada a partir de uma visão colonial europeia e externa. Os corpos negros estão domesticados e hierarquizados. Em *Atualização Traumáticas* (2021), Gê Viana radicaliza o ponto de vista, a imagem então se transforma em um espaço de memória e reexistência.

Por meio da colagem, a artista produz o que descreve como um “efeito de corte lateral de um terreno” (Viana, 2021, s.p.), onde as narrativas soterradas surgem a partir da escavação da imagem. A obra coloca em cena a coexistência de

¹³ Foi a primeira mulher maranhense a integrar a Bienal de Artes de São Paulo, no ano de 2025. Gê Viana abriu a 36ª edição da exposição, no piso térreo do prédio, apresentando obras que retratam a tradição maranhense das radiolas de reggae e dos tambores de terreiros. Formada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), a artista produz fotomontagens e colagens, analógicas e digitais, inspiradas por seu cotidiano e sua vida familiar, debatendo com a cultura hegemônica colonizadora e os sistemas de comunicação e arte.

tempos: o passado escravista, o presente afro-brasileiro e os possíveis futuros. O jantar, uma prática cotidiana, passa a ser reinscrito como um gesto político, em que a reunião familiar negra se coloca como um local de produção de memória e continuidade histórica, em oposição às imagens coloniais que limitavam os corpos negros à servidão.

Figura 18 - Colagem digital *Atualização Traumáticas*, de Gê Viana



Fonte: Instagram (2021)

Essa releitura conversa diretamente com a mudança nas formas de representação de figuras negras nas artes e narrativas contemporâneas. Ao “atualizar” e “remixar” uma imagem do Brasil colonial e imperial, a artista tanto denuncia o olhar exótico e desumanizador da Missão Francesa, quanto reivindica o direito de narrar a própria história através de uma perspectiva negra.

Nesse contexto, é necessário pensar essas transformações a partir da noção de estética enquanto política. Segundo o filósofo francês Jacques Rancière (2009), o político e o estético são intrinsecamente ligados. Rancière pensa a estética a partir da “partilha do sensível”, como “um modo de articulação entre maneiras de fazer,

formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações” (Rancière, 2009, p. 13).

A noção de partilha do sensível nos permite compreender que o político não se limita às instituições ou às disputas formais de poder, mas diz respeito, também, à definição de quem pode aparecer, o que pode ser dito, ouvido, quais experiências são reconhecidas e quais permanecem silenciadas no espaço social. Ao organizar esses limites, a partilha do sensível estabelece hierarquias que categorizam lugares sociais, formas de pertencimento e possibilidades de ação. Dessa maneira, toda intervenção estética que muda esses regimes de visibilidade opera como uma intervenção política, ao reconfigurar as condições de reconhecimento dos sujeitos e de suas experiências.

Para Gilroy (2012), as expressões culturais afrodiáspóricas compõem um lugar de centralidade na elaboração histórica e política da experiência negra. Desse modo, a dimensão estética é tida como um espaço capaz de “transformar a relação entre a produção e o uso da arte, o mundo cotidiano e o projeto de emancipação racial” (Gilroy, 2012, p. 160). Nessa perspectiva, a estética não se limita a expressar identidades, mas atua como uma produção crítica das formas de consciência histórica.

Portanto, os quadrinhos de D’Salete, ao reassumir a agência de sujeitos negros em contextos como a resistência quilombola e a resistência nas periferias, tornam a estética política, reivindicando um olhar negro que narra a si mesmo, que vê a si mesmo e clama sua própria humanidade. Esse movimento redesenha os papéis lidos como tradicionais entre quem olha e quem é olhado, entre o sujeito e o objeto da narrativa.

Esse processo de reconfiguração estética e política se desenvolve paralelamente às mudanças institucionais e educacionais. A Lei nº 10.639/2003 tornou obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas. Ainda que a lei não tenha impacto direto no campo artístico, ela tem contribuído para o debate sobre racismo e memória histórica. A promulgação da lei impulsionou revisões em livros didáticos, passando a incluir conteúdos voltados à resistência e as contribuições das culturas afro-brasileiras e da população negra para a formação do país. Segundo Mirian Mendes e Jean Pereira (2021), após a implementação da Lei nº 10.639/2003, os estudantes passaram a visualizar, com

mais destaque em seus livros didáticos de História, “os movimentos de resistência dos escravizados perante o sistema escravocrata” (Mendes; Pereira, 2021, p. 343). Também houve uma mudança em relação a presença de imagens de negros em posição de comando, como a apresentação de uma gravura da revolta liderada por Toussaint Louverture, em que os escravizados não são colocados como submissos (Mendes; Pereira, 2021).

Acerca da produção de histórias em quadrinhos nacionais, podemos observar esse movimento na ação de tornar protagonista o personagem Jeremias - que surgiu em 1960 (figura 19) como coadjuvante nos quadrinhos da *Turma da Mônica* - na HQ *Jeremias Pele* (2018).

Figura 19 - Primeira aparição do personagem Jeremias em *Turma da Mônica*



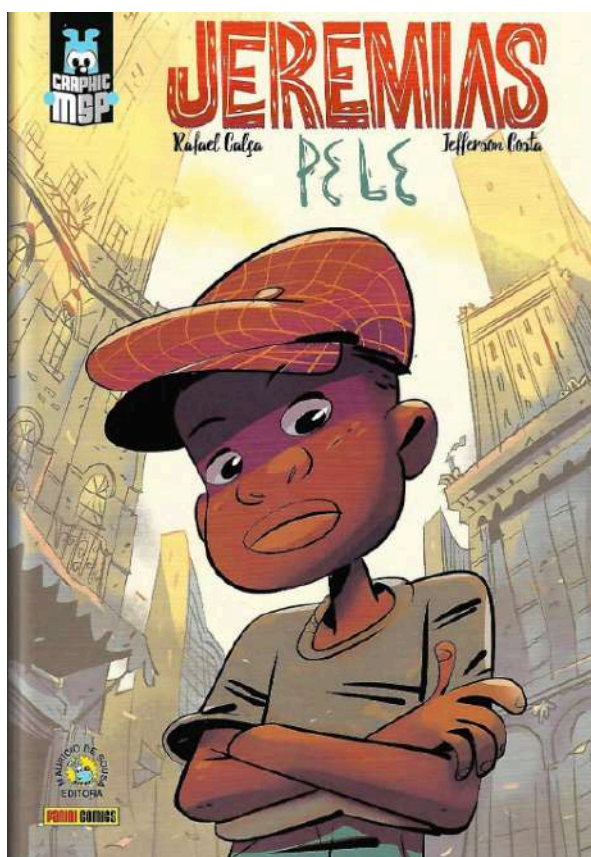
Fonte: Calça; Costa (2018, p. 96)

Em sua primeira aparição, Jeremias é caracterizado com traços caricaturais, que no contexto histórico de produção dessa imagem, dialogam com estereótipos comuns nas histórias em quadrinhos brasileiras. Em entrevista ao *Programa Roda Viva* (1989), Maurício de Sousa disse que a série de quadrinhos da *Turma da Mônica* não tinha como objetivo discutir as tensões da sociedade, mas apenas representar o que se passava nela. Apesar de falar, na época, que não fazia “diferença de cor de personagem, porque todos eles funcionam da mesma maneira

nas historinhas” (Sousa, 1989, 58:44-58:50), havia a presença dos pensamentos racistas, em suas narrativas, à época que foram publicadas.

Então, em abril de 2018 é publicada a HQ *Jeremias Pele* (figura 20). No prefácio da obra, Maurício de Sousa admite que “apesar de ser um de meus primeiros personagens, o Jeremias nunca havia protagonizado uma revista sequer” (Calça; Costa, 2018, p. 5).

Figura 20 - Capa de *Jeremias Pele*



Fonte: Calça; Costa (2018)

Sendo uma das obras mais populares de Rafael Calça e Jefferson Costa, *Jeremias Pele* (2018) aborda a história de Jeremias, uma criança cheia de sonhos que acaba sofrendo com o preconceito racial dentro da sala de aula, o que o leva à reflexões sobre a sociedade em que vive e como ela o enxerga através da cor de sua pele. Ao compararmos as duas representações (figura 19 e figura 20) e os espaços ocupados por Jeremias nessas produções, é possível compreender um importante deslocamento: de uma representação marcada por papéis secundários e

a falta de agência do personagem, para traços que partem de uma visão do sujeito ativo, com profundidade narrativa. Essa virada acompanha um processo muito mais amplo de revisão crítica das representações negras na mídia, colocando em perspectiva as demandas por protagonismo e visibilidade de personagens negros.

Essa leitura se relaciona com a avaliação de D'Salete sobre o cenário atual dos quadrinhos com temática afro-brasileira. Ao afirmar que esse campo virá, a cada vez mais, se fortalecer e crescer, o autor destaca a emergência de um mercado mais atento à produção de autores negros e às narrativas que expõem criticamente a experiência afro-diaspórica no Brasil:

Olha, o futuro dos quadrinhos com temas afro-brasileiros, eu imagino que tende a crescer, aumentar ainda mais. Eu diria que isso tem a ver com uma experiência brasileira do mercado de quadrinhos das últimas décadas. Temos grandes autores produzindo histórias em quadrinhos, com essa temática e produzindo ótimos trabalhos. Temos o Jefferson Costa, o Rafael Calça, o Robson Moura, o Hugo Canuto e diversos outros. E diria que, na história do Brasil, nós já tivemos diferentes autores negros produzindo, mas nem sempre, de certo modo, com visibilidade para essa autoria. Diria que hoje há um interesse maior em conhecer obras de autores negros no Brasil e como que essas obras influenciam na nossa visão sobre o nosso país e sobre essa experiência afrodiaspórica. E isso é muito relevante. (D'Salete, 2025)

Nesse sentido, a mudança de olhar promovida nas narrativas de Marcelo D'Salete se coloca como uma possibilidade de descolonizar o imaginário racializado, rompendo com os regimes de representação (Hall, 2016) herdados do colonialismo e da escravidão. Repensar sujeitos negros de maneira complexa, humanizada e historicamente situada não é um gesto neutro, mas uma ação de reconstrução que tensiona a hegemonia eurocêntrica sobre a construção de uma verdade, de uma beleza, de uma moralidade e da própria noção de humanidade. Assim, a representação torna-se uma forma de reparação simbólica ao interferir nos modos de percepção de corpos negros e suas subjetividades.

CAPÍTULO 3 - Desenhar a resistência: narrativa e processo criativo

Neste terceiro capítulo, é apresentada a análise das obras *Angola Janga: uma história de Palmares* e *Encruzilhada* e a exposição de alguns fragmentos das mesmas. As leituras desenvolvidas buscaram explorar os modos como essas narrativas gráficas articulam memória, história, resistência e estética, abrindo caminhos para novas possibilidades de interpretação.

Por meio do diálogo entre as narrativas gráficas e as falas do autor, o processo criativo pode ser entendido como uma parte do fazer artístico e como local de elaboração histórica e política, no qual se entrecruzam pesquisa, imaginação e experiência. Tal articulação permitiu demonstrar como as escolhas estéticas e visuais formam práticas conscientes de intervenção nos campos da representação e da memória.

3.1. Olhar para a experiência e o processo de criação

O termo *experiência* é definido pelo dicionário (Dicio, 2025) como o conjunto de conhecimentos ou aprendizados obtidos por meio de práticas ou vivências. Tal definição interliga a experiência à ideia de aprendizado individual e de saber prático, muito compreendido como algo imediato e evidente para o sujeito que o vivencia.

Contudo, ao deslocarmos o olhar da experiência como vivência isolada para entendê-la como um processo histórico e socialmente situado, é possível reconhecer que os saberes produzidos pela prática não permanecem restritos ao campo individual. As experiências compartilhadas, especialmente em contexto de repressão e resistência, se reconfiguram em formas coletivas de elaboração do mundo.

À vista disso, a contribuição de Joan Scott é fundamental para a problematização da noção de experiência como um dado transparente. Para ela, “não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência” (Scott, 1999, p. 5). Nesse sentido, a experiência deve ser compreendida como um conjunto de processos históricos e sociais onde os sujeitos são construídos (Scott, 1999). A historiadora evidencia a necessidade de cuidado ao tomar a experiência como aquilo que precisa ser explicado, e não como o ponto de partida da explicação.

Quando a experiência é considerada como a origem do conhecimento, a visão do sujeito individual (a pessoa que teve a experiência ou o/a

historiador/a que a relata torna-se o alicerce da evidência sobre o qual se ergue a explicação). Questões acerca da natureza construída da experiência, acerca de como os sujeitos são, desde o início, construídos de maneiras diferentes, acerca de como a visão de um sujeito é estruturada - acerca da linguagem (ou discurso) e história - são postas de lado. A evidência da experiência, então, torna-se evidência do fato da diferença, ao invés de uma maneira de explorar como se estabelece a diferença, como ela opera, como e de que forma ela constitui sujeitos que veem e agem no mundo. (Scott, 1999, p. 4)

Ao chamar atenção para o risco de naturalizar a experiência, Joan Scott (1999) aponta que a mesma pode ser transformada em uma evidência imediata, que não questiona os sistemas materiais e simbólicos que a produzem. Assim, a experiência pode ser entendida como um campo atravessado por disputas de sentido. Em contextos marcados por questões raciais, essa perspectiva dá luz ao entendimento de que a experiência negra não se reduz a um conjunto de vivências individuais, constituindo-se como um processo produzido socialmente, estruturado pelas relações de dominação, estigmatização e resistência. A experiência, então, passa a ser entendida como um espaço de elaboração coletiva, memória e produção de conhecimento.

A partir dessa concepção, é possível compreender o conceito de *agência criativa negra*, proposto por Valter Silvério (2022). Segundo o autor, a agência criativa negra diz respeito aos modos ativos e inventivos pelos quais sujeitos e coletividades da diáspora africana produzem intervenções culturais, políticas e intelectuais (Silvério, 2022).

Dessa forma, podemos compreender a trajetória de Marcelo D'Saete para além de um percurso individual de formação artística, mas como expressão de experiências sociais e territoriais que informam sua produção estética. Ao iniciar a entrevista, busquei entender, para além de sua trajetória profissional, as experiências culturais e sociais que atravessaram sua formação e que estão refletidas em suas obras.

Isto posto, a infância e a juventude de D'Saete, vividas na zona leste de São Paulo, são fundamentais para compreender sua relação com os quadrinhos enquanto uma linguagem artística e forma de acesso à cultura. O autor destaca o papel das bancas de jornal como espaços fundamentais de circulação das histórias em quadrinhos no contexto em que vivia, em contraste com a hegemonia da televisão nas décadas de 1980 e 1990. A partir dessa experiência inicial, em

conjunto à formação em Design Gráfico no ensino médio, que as histórias em quadrinhos passaram a ser uma possibilidade concreta de produção artística:

A minha infância foi em São Mateus, extremo leste de São Paulo. Depois, em Arthur Alvim, leste da cidade. Estudei em escolas públicas dessa região e depois, no Ensino Médio, fiz também um curso de Design Gráfico, lá no Brás, lá na Escola Carlos de Campos. O meu interesse pelos quadrinhos surge a partir da leitura de quadrinhos que chegavam em minhas mãos quando eu era muito pequeno. De certo modo, então, era um tipo de arte que eu tinha acesso a partir das bancas de jornal, e é importante lembrar também que na década de 80, final de 80 começo de 90, a televisão geralmente tinha um alcance muito grande na periferia também. Mas, muitas vezes, era a partir da banca de jornal que a gente tinha acesso a alguma coisa diferenciada. E, de certo modo, isso me chamou a atenção nos quadrinhos. De serem narrativas diferentes daquilo que eu tinha acesso na televisão e em outros locais, e trazendo ideias inovadoras para aquele contexto. A minha relação, então, com o desenho, começou muito cedo. E, depois, quando eu estava no Ensino Médio, já no curso de Design Gráfico, surgiu o interesse de trabalhar com quadrinhos, de me aprofundar nisso, nos quadrinhos. Eu sempre gostei, apreciava, fazia... Mas, de certo modo, achava ainda algo difícil e distante pra mim. Provavelmente foi quando eu cheguei no Ensino Médio e comecei a me deparar com outros artistas, gente com um ótimo trabalho naquele momento, que eu comecei a ver que era possível e que eu gostaria de fazer isso, de trabalhar com quadrinhos, com livro infantil também, e ilustração. (D'Saete, 2025)

A fala do quadrinista ilumina a compreensão de como a experiência se converte em matéria estética e política na elaboração de suas narrativas gráficas. Sob uma perspectiva sociológica, suas memórias da infância, do período escolar e de seu acesso aos quadrinhos não são apenas autobiográficas: elas expressam uma experiência coletiva. O contato com narrativas diferentes das que o autor acessava por outras mídias indica, para além de um gosto pessoal, a descoberta de linguagens que tensionam o horizonte cultural disponível naquele contexto periférico.

Da mesma forma, a percepção de que trabalhar com HQs era uma possibilidade distante evidencia as barreiras simbólicas e estruturais. Quando D'Saete transforma essas experiências em projeto artístico, ele opera uma mudança estética de vivências socialmente situadas. Assim, o percurso individual do artista revela-se inseparável das condições coletivas que o moldaram.

Ao refletir sobre suas motivações de criação e sua trajetória autoral, Marcelo demonstra um caminho marcado, simultaneamente, pelo domínio da linguagem dos quadrinhos e pela necessidade de compreender criticamente a história brasileira. Ao relembrar de suas primeiras produções, *Encruzilhada* (2016) e *Noite Luz* (2008), o quadrinista aponta um processo de criação que emerge a partir de uma experiência

urbana e periférica, articulando observação do cotidiano, circulação pela cidade e aproximação com diferentes linguagens artísticas, principalmente ligadas às culturas urbanas:

O livro Encruzilhada, ele junto com o livro Noite Luz, de 2008 [...], ele surge de um interesse muito grande de dominar a linguagem das histórias em quadrinhos, as formas de contar histórias utilizando os quadrinhos, imagens... E também a possibilidade de contar histórias sobre cidade grande, histórias urbanas, falando muito sobre o que observava também, nas ruas, conversando com os colegas. Então, vamos dizer assim que o Noite Luz e o Encruzilhada eles são livros que transpiram essa experiência: de um garoto negro periférico no centro da cidade, trabalhando como office boy e outras coisas, e começando a entrar nesse mundo das artes. E principalmente das artes urbanas, do graffiti, também das artes plásticas e muito dos quadrinhos. Mas música e literatura, tudo isso misturado [...] (D'Saete, 2025)

O relato de D'Saete sobre sua atuação como office boy, seus deslocamentos pelo centro da cidade e sua aproximação com o graffiti, as artes plásticas, a música, a literatura e os quadrinhos revela como essas práticas incorporam um repertório sensível que informa suas escolhas estéticas e narrativas. Suas obras iniciais transpiram uma experiência que se transforma em matéria narrativa:

De certo modo, muito do que eu vivenciava como office boy, no centro de São Paulo, no final da década de 90, e ouvindo as pessoas falarem sobre os garotos de rua, que residiam precariamente nas ruas, dos arrastões que eram promovidos pelo centro, que eu não cheguei a ver, mas era um fantasma extremamente violento sobre o centro da cidade, principalmente ali próximo da Sé, Anhangabaú, República, e que era, em grande parte, um preconceito de determinadas pessoas, mas que chegava diretamente para mim, porque eu era um garoto negro também andando pelas ruas da cidade. Eu era aquele garoto negro andando pela rua que uma pessoa, quando me via, provavelmente atravessava a rua para não passar por mim, entendeu? Com medo de ser assaltado, algum tipo de coisa [...]. (D'Saete, 2025)

Se reconhecendo como alvo direto de um imaginário pautado em estereótipos, D'Saete fala sobre a experiência de ser previamente enquadrado como ameaça. Ele prossegue:

Então, eu me colocava muito nessa experiência de um jovem negro que não estava passeando no centro da cidade, mas que estava vivenciando ali uma pequena zona, vamos dizer assim, de conflitos, uma zona conturbada de interesses, e onde eu era aquele jovem visto como uma ameaça, e quando eu entrava em um prédio e precisava entregar um documento, era enviado para utilizar o elevador de serviço [...]. (D'Saete, 2025)

Ainda, ao refletir sobre a formação de seu olhar crítico e estético, D'Saete demonstra como sua trajetória pessoal, permeada pela experiência urbana e pela produção cultural negra, foi determinante na construção de sua perspectiva artística:

Então, toda essa vivência foi muito marcante para mim, principalmente porque eu estava me deparando também com rap, ouvindo muito Racionais, Thaíde, DJ Hum, SNJ, enfim, um monte de banda de rap, e outras que criticavam bastante isso também, e algumas músicas mesmo de samba, Tim Maia, Jorge Ben e alguns outros. Então, essa experiência de uma cidade extremamente desigual, ela foi muito marcante na minha trajetória enquanto jovem, e de certo modo foi um pouco dessa experiência que eu quis levar para o livro *Encruzilhada*. (D'Saete, 2025)

Ao mobilizar suas experiências urbanas como fonte de criação, o autor representa a vida periférica e intervém simbolicamente no campo cultural, afirmando outras maneiras de inscrever a experiência negra como produtora de sentidos. Assim, *Encruzilhada* (2016) pode ser lida como expressão de uma agência criativa que surge da experiência vivida e que se projeta além dela.

A motivação por trás de *Angola Janga: uma história de Palmares* (2017), foi concebida em paralelo aos trabalhos publicados anteriormente, em um contexto de intenso processo de pesquisa histórica sobre a escravidão no Brasil e os quilombos:

Já *Angola Janga*, é um livro que vai ser publicado bem depois, em 2017, mas a produção dele foi concomitante ao livro *Encruzilhada*. Então, quando eu estava fazendo esses trabalhos de livros mais contemporâneos, com histórias falando sobre cidade grande, o Brasil das últimas décadas, ao mesmo tempo eu estava pesquisando e conhecendo muito sobre o Brasil de séculos atrás. De certo modo, eu era um leitor muito voraz, desse tipo de literatura falando de história do Brasil, dos quilombos, de ler pesquisadores e historiadores como Flávio Gomes, Cristina Wissenbach, Robert Slenes, entre vários outros. E sempre pensava em como seria possível trazer essas histórias para o universo das histórias em quadrinhos [...] (D'Saete, 2025)

Sobre *Encruzilhada* e *Angola Janga*, apesar de abordarem temporalidades distintas, ambas as obras se articulam por um mesmo projeto estético e político: narrar o Brasil a partir das perspectivas da população negra. Tal gesto não se dá a partir de uma concepção linear do tempo, mas de uma *temporalidade espiralar* (Martins, 2021), em que o passado e o presente se interpenetram. Diferente da concepção moderna de tempo, a *temporalidade espiralar* se trata de um retorno, uma reinscrição e atualização. O passado não está “atrás” do presente, mas está nele como memória. O que foi não se encerra, se reatualiza.

Nesse percurso, a pesquisa histórica transpõe o caráter de etapa técnica e de estudo para a produção, configurando-se como uma experiência formativa e transformadora:

De certo modo, são duas histórias que falam de tempos bem distintos, mas elas se conectam porque é uma tentativa de falar sobre história do Brasil a partir da perspectiva da periferia e da população negra. Então, essas obras elas surgem, principalmente as históricas: *Angola Janga*, *Cumbe* e *Mukanda Tiodora*, elas surgem a partir de uma necessidade muito grande de entender o Brasil, para mim. Depois do curso técnico de Artes Visuais, eu fui para o curso de Artes Plásticas aqui na ECA, e no meio disso tudo também fazendo um monte de curso na área de História, Literatura, Cinema e nas Artes. Enfim, eu tinha um grande interesse de conhecer mais e de trazer essa experiência para o universo dos quadrinhos, mas eu sempre pensei nesse momento de pesquisa como um momento meu de transformação, de conhecer mais, mas de alterar profundamente a minha percepção sobre a história do Brasil a partir dessa pesquisa. E de transformar essas pesquisas em algo, vamos dizer assim, que possa ser compartilhado com outras pessoas. E o quadrinho ele surge um tanto daí. (D'Salete, 2025)

Ao tratar sobre o processo criativo de suas obras históricas, D'Salete destaca a centralidade do diálogo entre a pesquisa documental e histórica e a liberdade ficcional. *Angola Janga: uma história de Palmares* (2017) se coloca como uma narrativa ficcional que se aproxima da História, com rigor, e que permite, pela estética, uma construção crítica dos quadrinhos em relação às lacunas que marcam a experiência histórica negra:

[...] Eu sempre tive muito interesse em desenho, pintura e gravura, principalmente. Mas tinha uma área muito forte, dedicada também à pesquisa, falando sobre a história da arte no Brasil e no exterior. Isso sempre me interessou, chamou atenção. E também quando comecei a estudar mais sobre a história da população negra no Brasil. Então, poder conhecer um pouco mais desses arquivos, desses documentos e contextualizá-los no seu momento histórico, sempre foi algo muito rico em termos de possibilidades para mim. Então, as minhas obras, mesmo as históricas, são obras ficcionais, mas são obras ficcionais onde eu tento estabelecer um diálogo rico, interessante, mas também poético, com os arquivos - com as possibilidades de entender esses documentos, essas cartas, os vestígios da história artisticamente, ficcionalmente falando. Então, a proposta era sim tentar reconstruir uma época, de certo modo, e tentar entender alguns fatos a partir dos quadrinhos. Mesmo que seja, enfim, uma experiência ficcional e poética, mas que, de certo modo, se aproxima e quer dialogar com a história. (D'Salete, 2025)

Essa perspectiva se aproxima diretamente da reflexão levantada por Barros (2023), ao afirmar que, quando a realidade histórica é mobilizada pelos quadrinistas - tanto na construção de narrativas de cunho historiográfico, quanto em ficções

pautadas em contextos históricos específicos - existe a possibilidade de que a obra dialogue com o “Tempo Presente” (Barros, 2023, p. 412).

Adiante, a fala de Marcelo D’Salete sobre as etapas mais desafiadoras de seu processo criativo permite a compreensão do fazer artístico como uma experiência marcada pela relação entre pesquisas, tempo e o próprio trabalho estético. O autor aponta que o processo de criação não é homogêneo nem linear, sendo acompanhado por transformações subjetivas que compõem seu caminho enquanto artista:

[...] Em um determinado momento eu achava que a pesquisa era a parte mais difícil, quando comecei a fazer as minhas primeiras obras. Depois, quando eu fiz os trabalhos mais históricos, a pesquisa começou a se tornar a fase mais fascinante. Creio que o momento de finalização é um momento que eu gosto bastante. Depois dos esboços, quando você começa a finalizar os quadros e ver as páginas prontas, é um momento muito gratificante. Agora, o quadrinho é algo, realmente, que você faz apaixonado, não é? Gostando muito daquilo que você gostaria de produzir. Porque dá muito trabalho. É algo que leva meses, anos, para ficar pronto. E você precisa estar engajado nele durante muito tempo para desenvolver tudo aquilo que ele solicita. Mas é algo realmente muito prazeroso de ver: o final do processo, o livro pronto. (D’Salete, 2025)

Nesse sentido, as obras concluídas não se limitam a resultados finais, sendo registros compilados de experiências intelectuais, artísticas e políticas. Ao ponderar sobre as influências que atuam em sua maneira de pensar a arte, o artista demonstra que sua formação não se resume ao domínio técnico das artes, mas envolve um contato com teóricos do pensamento social negro:

Eu aprecio muito o trabalho do Frantz Fanon, é um autor que eu li e reli na minha trajetória desde a época da faculdade. O Stuart Hall também, são dois autores que fizeram bastante parte da minha formação enquanto artista, pensador, uma pessoa que está interessada nessas questões. A bell hooks eu tenho lido ultimamente e o Du Bois também, são autores que eu conheço nos últimos anos. Mas creio que esses autores, Frantz Fanon, a visão que ele tem sobre a Argélia e a revolução argelina, ou seu outro texto falando sobre peles negras, máscaras brancas, não é? São obras incríveis para pensar em racialidade na modernidade, no século XX. E são ideias cruciais que ainda nos ajudam a pensar no momento atual. (D’Salete, 2025)

A experiência intelectual, edificada através da leitura e do contato com diferentes obras sobre a questão negra, aparece como parte orgânica de sua agência criativa, sendo uma lente interpretativa sobre o mundo e também para a elaboração estética de suas narrativas. Essa camada se amplia quando D’Salete

aborda as influências do cinema negro e da literatura dentro de seu processo de criação e modo de narrar. O autor afirma que:

Há um cinema produzido por autores negros como, por exemplo, Sembene, Ousmane Sembene, Mahatma Salihorun, entre outros, que me interessa bastante. O Zózimo Bulbul e a Léa Garcia, por exemplo, um filme que não é de um diretor negro, mas é um filme que eu gosto muito, que é o Compasso de Espera, é um filme que eu gosto de rever também. Enfim, a literatura também, Toni Morrison, Luiz Fulano de Tal, entre outros, sempre foi uma literatura marcante para mim também, além do Plínio Marcos. E a Carolina de Jesus também. Aliás, recentemente eu li o Casa de Alvenaria da Carolina Maria de Jesus, é um livro espetacular, muito, muito bom. E uma visão de uma mulher negra, mãe de três, não é? Mãe solteira, tráfegando nos espaços da alta burguesia e falando sobre essa experiência é algo realmente fantástico. (D'Saete, 2025)

As falas do quadrinista demonstram como seu processo criativo se dá pela intersecção entre teoria crítica e produção cultural. As teorias desenvolvidas por Fanon e Hall, por exemplo, oferecem ferramentas analíticas para compreender a racialidade na modernidade; o cinema de Sembène e a literatura de Morrison e Carolina Maria de Jesus, e a música, anteriormente mencionada pelo autor, proporcionam formas sensíveis de se entender e de narrar essa experiência.

Assim, entende-se que as obras de D'Saete surgem dos diálogos entre reflexões intelectuais e da elaboração estética, em que a experiência negra está na centralidade de suas criações. A partir desses diálogos, o autor traça personagens, temporalidades e enquadramentos que traduzem, para a linguagem gráfica, diferentes camadas da sociedade brasileira.

3.2. Encruzilhada: da colônia ao contemporâneo

Figura 21 - Mosca



Fonte: D'Saete (2017, p. 33)

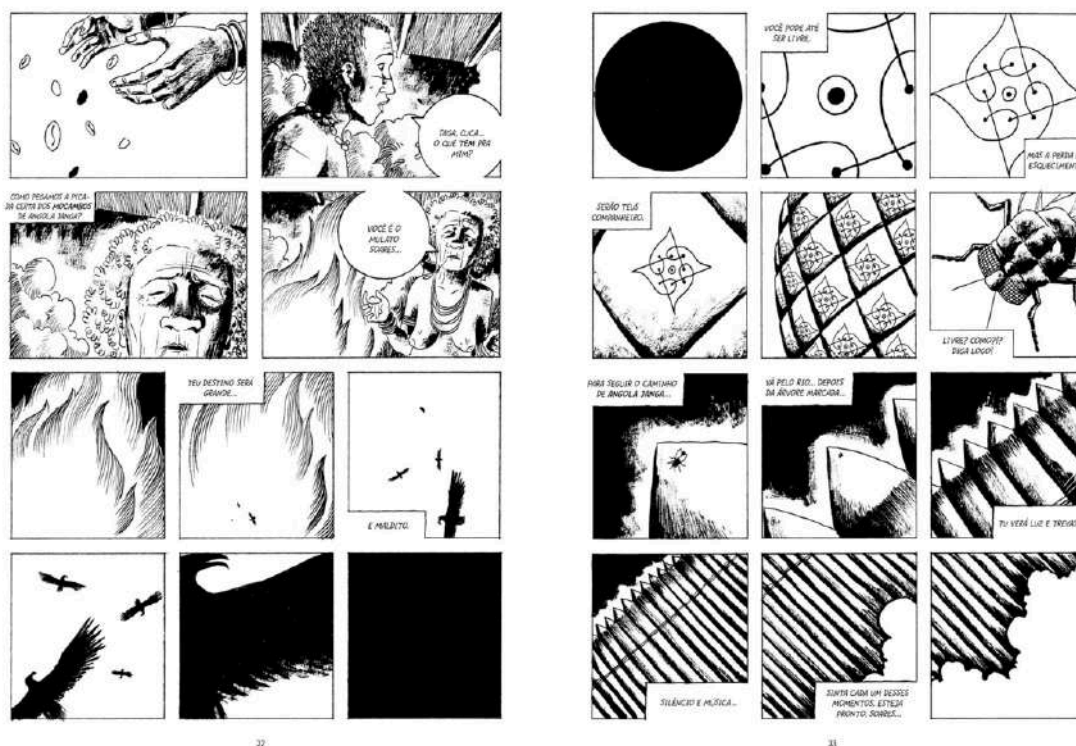
Eh puerê Eh puerá
Eh puerê Eh puerá
Olha a mosca varejeira
Salve o Exu Caveira
(*Eh puerê Eh puerá*, Ikarô Ogã, 2024)

A mosca varejeira, dentro de contextos simbólicos nas religiões afro-brasileiras, está ligada à elementos de Exu, mais especificamente Exu Caveira, e às representações ligadas à morte e ao limiar entre mundos. Exu, de acordo com a tradição iorubá, é o Orixá da encruzilhada, senhor dos caminhos, mediador entre o mundo material e espiritual, responsável pelo movimento, que transita entre a vida e a morte e que “sempre se esforçou para criar mal-entendidos e rupturas tanto aos homens quanto aos orixás” (Prandi, 2001, p. 76). Atraída por matéria em decomposição, a mosca varejeira simboliza o trânsito e a ligação entre o vivo e o morto.

Apresentado em “O caminho de Angola Janga”, primeiro capítulo da HQ que remonta às últimas décadas do maior quilombo do país, o enquadramento em *close-up* do inseto (figura 21), remete à sensação de urgência e tensão, como se a mosca estivesse presenciando algo de importância vital. De fato, a mosca é espectadora de uma leitura do destino: o personagem Soares, ao fugir do engenho em que era escravizado, se direciona à “casa da Cuca”¹⁴ (D’Salete, 2017, p. 31) em busca de uma orientação pelo jogo de búzios que, segundo Pires Filho e Escada (2001, p. 76), é “um sistema divinatório de Ifá, correspondente à interpretação básica dos dezesseis odús, onde estes se apresentam, juntamente com divindades para solucionar, aconselhar, questionar, ajudar etc. uma determinada pessoa” (figura 22).

¹⁴ “Velha feiticeira, correspondente ao quimbundo iakuka” (D’Salete, 2017, p. 416).

Figura 22 - O odú de Soares



Fonte: D'Salete (2017, p. 32-33)

O balão localizado na parte inferior (figura 22) traz o texto “LIVRE? COMO?!? DIGA LOGO!” reforça a ideia de busca por libertação ou por um novo caminho, o que, no imaginário das encruzilhadas, é o tipo de decisão ou revelação que Exu permite. Segundo Leda Maria Martins (2023, p. 56), Exu

é um princípio dinâmico de individualização e, simultaneamente, de comunicação e interpretação. [...] Esse orixá metaforiza a própria encruzilhada semiótica das culturas negras nas Américas, sendo um princípio dialógico e mediador entre os mitemas do Ocidente e da África.

Ainda de acordo com a autora (1997), a encruzilhada seria um outro lugar, que pode expressar diferenças, intersecções, pluralidades e possibilidades.

O termo *encruzilhada*, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos. (Martins, 1997, p. 28)

Nesse sentido, encruzilhada é um espaço em que questões se atravessam, se imbricam, se conversam. Marcelo D'Salete, tanto em *Encruzilhada* (2016) quanto

em *Angola Janga: uma história de Palmares* (2017), nos apresenta encruzilhadas que unem e separam existências, experiências e resistências, seja pela violência, marginalização, amizades ou amores. A partir disso, é possível entender o processo de concepção de *Encruzilhada* (2016), observando como sua obra foi construída a partir de experiências urbanas:

O livro *Encruzilhada*, é de 2011, a primeira edição, ele vem nesse processo de conhecimento, de aprender a contar histórias. Então, estava trabalhando com histórias mais curtas, onde os personagens interagem, e geralmente tem conflitos bem demarcados, o que os personagens buscam. Mas, em grande parte, são esses personagens periféricos, a margem da sociedade: um garoto de rua, uma menina que trabalha numa boate, um garoto que guarda os carros, como é o caso da história “Risco”, também dentro do *Encruzilhada*, mas já na versão publicado em 2016. Enfim, ali eu já tinha uma proposta de traço, utilizando caneta, e as manchas bem desenvolvidas. Então, eu quis desenvolver isso também em um livro maior, com cento e poucas páginas. E esse tema relacionado a falar de uma cidade grande, mas a partir dessa experiência um tanto marginal, sobre essa cidade [...] (D’Saete, 2025)

Também nomeado “*Encruzilhada*”, o quinto conto da HQ narra duas histórias que se atravessam: um casal que acaba de perder um filho e um rapaz negro que é injustamente acusado de roubar seu próprio veículo no estacionamento de um hipermercado. Retratando fatos recentes da história do país¹⁵, D’Saete faz uma denúncia aos racimos, agressões e assassinato de homens negros em locais de comércio.

São apresentados os personagens Lia e Janu, um casal de pessoas negras que está realizando uma tarefa corriqueira do dia-a-dia: compras em um supermercado. Levantando a questão de que o marido não sabe fazer as compras do mercado, Lia pede a Janu que o mesmo fique no estacionamento cuidando de seu filho que está no bebê conforto. Então, Janu passa a ser observado de maneira desconfiada pelo segurança através das câmeras de vigilância (figura 23).

¹⁵ A narrativa apresentada no conto “*Encruzilhada*” foi livremente inspirada em uma ocorrência de racismo no mercado Carrefour em 2009, na cidade de Osasco-SP (Chien, 2019), e que veio a se repetir na mesma rede de hipermercados em 2020, em Porto Alegre-RS, mostrando a persistência dessas violências. No cenário internacional, o assassinato de George Floyd, em 2020, impulsionou protestos e debates sobre o racismo estrutural e violência policial, especialmente no contexto do movimento Black Lives Matter.

Figura 23 - Janu é vigiado



Fonte: D'Salete (2016, p. 94-95)

Em uma localização diferente, ainda na mesma cidade, o casal Tati e Bil está lidando com uma questão familiar: a perda de um filho. Bil é um homem branco que está inserido na criminalidade, e, para se livrar de uma dívida, acaba por cometer atos criminosos. Tati, uma jovem mulher branca, acabara de perder um filho e está lidando com o luto (figura 24).

Figura 24 - Bil e Tati



Fonte: D'Salete (2016, p. 98-99)

As vidas dos casais se esbarram quando Bil acaba furtando o carro - e consequentemente o bebê - de Janu, enquanto Janu é levado à um local misterioso, pelos seguranças do mercado, sob a acusação de roubar seu próprio veículo. É interessante como D'Salete se utiliza, na construção dessa narrativa, dos estereótipos: os seguranças do mercado presumem que Janu, um homem negro, é quem viria a cometer um crime (figura 25), quando a realidade do fato é completamente diferente. Percebe-se uma dura crítica, pois mesmo representado como um homem negro com condições financeiras, que pode portar bens materiais e de consumo, Janu ainda foi alvo de violências e ofensas racistas (figura 26), por conta do olhar estereotipado dos seguranças.

Figura 25 - Janu é alvo dos seguranças



Fonte: D'Saete (2016, p.103)

Figura 26 - Janu é alvo da violência



Fonte: D'Saete (2016, p. 108)

Ao perceberem que Janu não era o criminoso que pensaram (figura 24), os seguranças simplesmente deixam seu corpo em um lugar qualquer cidade, onde Janu acaba tendo seus pertences roubados por dois homens, que, por meio de suas falas, evidenciam que os seguranças já haviam deixado corpos ali outras vezes. No mercado, Lia se dá conta do sumiço de seu bebê, Janu e o carro. Contudo, ao decorrer da narrativa, Janu é encontrado com vida e, após receber os devidos cuidados médicos, é questionado por Lia sobre o paradeiro de seu filho.

D'Salete nos leva, então, para o ambiente particular de Bil e Tati. A mulher, ao se deparar com o furto do bebê, dá à Bil duas opções: devolver a criança à família ou sumir de casa (figura 27). Bil opta por sumir, deixando para Tati a responsabilidade de devolver o bebê. A mulher, sem muitas opções, deixa o bebê para ser encontrado em um banheiro público.

Figura 27 - Tati pede que Bil devolva o bebê



113

Fonte: D'Salete (2016, p. 113)

Bil, ao sumir de casa, leva o carro furtado para o dono do desmanche com quem contraiu suas dívidas. Ao questioná-lo sobre o fato do valor do veículo ser

superior à seu débito e ser ignorado, Bil tenta partir para a violência e acaba sendo assassinado por um dos capangas do dono do desmanche.

No conto analisado, a violência é em comum às duas realidades que se cruzam, denunciando como atos brutais são banalmente normalizados. Contudo, é perceptível que essa violência voltada à população negra não se manifesta apenas em episódios de agressão física (figura 26), mas também em práticas cotidianas, olhares suspeitos e julgamentos que partem de um estereótipo (figura 23). São violências que se dão nos planos material e simbólico, mostrando que as ações que foram forçadas pela escravidão insistem em diferentes temporalidades e espaços.

Acerca do estereótipo, Adilson Moreira (2019) argumenta que ele produz imagens depreciativas sobre determinados grupos e delimitam os lugares sociais que esses sujeitos são autorizados a ocupar. Nesse sentido, as produções culturais reforçam hierarquias ao representar sujeitos brancos como ocupantes naturais das posições de prestígio e autoridade, e sujeitos negros a funções subalternizadas

Se as produções culturais refletem a ideia de que brancos podem desempenhar quaisquer lugares, elas também afirmam que negros só podem estar em lugares específicos. [...] a presença de negros em posições de poder e prestígio causa reações racistas imediatas, já que contraria a ideia de que brancos sempre devem estar em uma posição social privilegiada. O avanço de pessoas negras opera como uma ameaça subjetiva a muitas pessoas brancas [...] (Moreira, 2019, p. 43)

Ao colocar em cena a questão do estereótipo sobre o negro, frequentemente associado à imagem do “suspeito”, do potencial criminoso e daquele que não possui poder aquisitivo legítimo para acessar determinados bens e espaços, Marcelo D’Saete evidencia como o imaginário social segue orientado por estereótipos racistas.

Diante desse percurso, a encruzilhada deixa de ser apenas título ou cenário que estrutura a narrativa. Em “Encruzilhada”, as trajetórias de Janu, Lia, Bil e Tati se cruzam em um ponto crítico em que violência, racismo e desigualdades sociais se entrelaçam, revelando que as escolhas individuais se dão em contextos amplos. A encruzilhada, então, age como metáfora e metonímia das tensões raciais brasileiras: é o local em que o passado escravocrata e o presente urbano se encontram, e onde ficam evidentes tanto as persistências das violências e estereótipos, quanto as possibilidades de ruptura e reconfiguração de sentido.

A partir dessa compreensão, a análise dos próximos fragmentos de *Encruzilhada* (2016) se debruça de maneira mais profunda sobre as situações de violência e suas formas de exposição e vulnerabilidade no cotidiano. Nesse sentido, a discussão se encaminha para a problematização da lógica de desvalorização e descartabilidade da vida negra.

3.3. A carne mais barata

A carne mais barata do mercado é a carne negra
Que vai de graça pro presídio
E para debaixo do plástico
(*A Carne*, Elza Soares, 2002)

Interpretada pela potente voz de Elza Soares, a música “A Carne” (2002) apresenta uma denúncia à desvalorização histórica e social da vida negra no Brasil. A expressão “carne mais barata” ultrapassa o sentido metafórico ao mostrar a condição do corpo negro como objeto descartável dentro de uma sociedade marcada pelo racismo.

Nesse horizonte, a sequência a ser apresentada se insere na linha de reflexão sobre violência, especialmente a policial direcionada à população negra. “Risco”, último conto de *Encruzilhada*, narra a história de um flanelinha injustamente acusado de riscar um carro. A trama expõe o desencadeamento de conflitos que se inicia em uma vigilância corriqueira à uma abordagem armada, perpassando por ameaças diretas e humilhação pública.

Doca é um rapaz negro que trabalha como flanelinha vigiando carros estacionados nas ruas e que se mostra inconformado com atitudes relacionadas aos abusos policiais (figura 28). No decorrer da história, é possível presenciar mais um encruzamento de vivências, ao acompanhar visualmente dois amigos que estão saindo pelo lazer. Digo e seu amigo são brancos e têm recursos financeiros, podendo esbanjar um estilo de vida consumista. Doca está trabalhando na rua em que Digo estaciona seu carro, e oferece-se para vigiar o automóvel, mas acaba sendo ignorado (figura 29).

Figura 28 - Doca demonstra indignação



128

Fonte: D'Saete (2016, p. 128)

Figura 29 - Flanelinha em frente ao estabelecimento



130

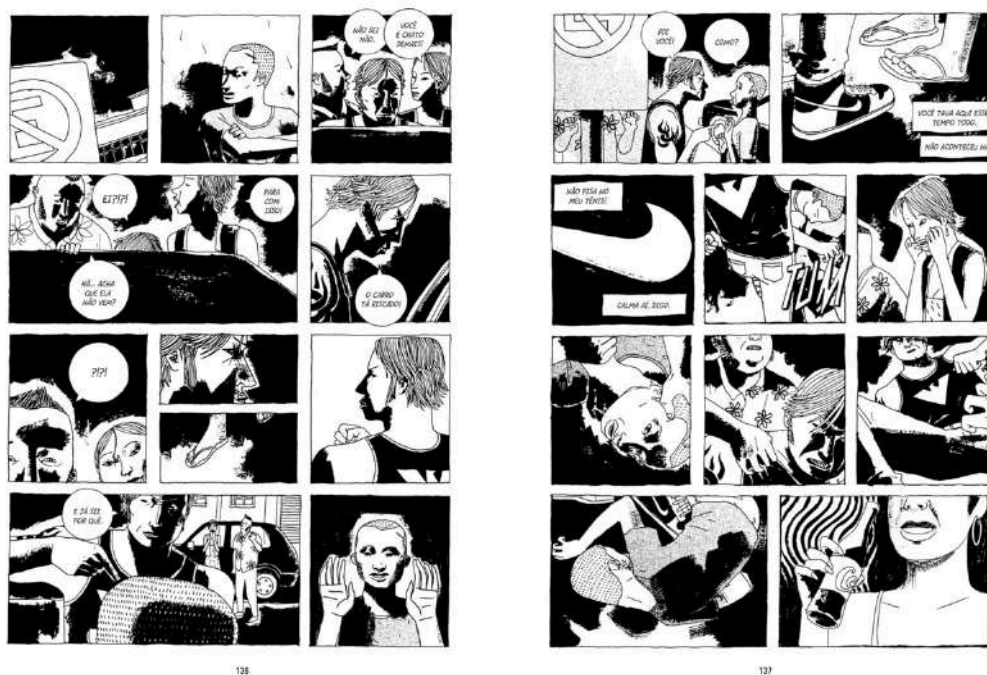
131

Fonte: D'Saete (2016, p. 130-131)

Noite adentro, Digo diverte-se com seu amigo enquanto Doca segue trabalhando. Ao sair da festa que participava, um pouco alterado pelo consumo de bebidas alcoólicas, Digo pensa ter visto seu carro riscado e acusa Doca, acabando por agredi-lo (figura 30). A confusão chama a atenção dos policiais que estavam pelo local, que reconhecem Doca de uma abordagem anterior (figura 31). Nesse

contexto, Doca não é conhecido como vítima, mas como sujeito perigosamente pré-rotulado.

Figura 30 - Nota-se um risco



Fonte: D'Saete (2016, p. 136-137)

Figura 31 - A polícia chega



Fonte: D'Saete (2016, p. 140-141)

As sequências (figura 30 e figura 31) apresentam o uso de planos para construir visualmente uma imposição de poder. O plano contra-plongée (de baixo para cima) representa policiais armados como figuras imponentes e dominantes. É um plano que “pode dar peso e grandiosidade a objetos e personagens” (McCloud, 2007, p. 21). Em contraste, o plano plongée (de cima para baixo) rebaixa Doca, que é vítima tanto da agressão física, ao ser atacado por Digo, quanto da violência simbólica, ao ser fixado em um estereótipo. Esse plano sugere fragilidade, submissão e vulnerabilidade, criando um efeito “para tornar o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo” (Martin, 2005, p. 51). O olhar colocado sobre o personagem tem um tom vigilante e de julgamento. A utilização dos enquadramentos impõe uma lógica espacial onde quem ocupa o alto domina, e quem é visto de cima é dominado.

Na sequência, surge um elemento interessante: de seu apartamento, uma jornalista acompanha a cena com uma câmera em mãos (figura 32). Sua fala “Ótima cena” ilustra a ideia da violência como um espetáculo, reduzindo o ato brutal a um simples produto visual, vazio em significado.

Figura 32 - Uma ótima cena?



Fonte: D'Saete (2016, p. 142-143)

Elementos centrais na construção dessa narrativa, o som onomatopaico “CLIC” (figura 31 e figura 32) e o enquadramento da jornalista que, ao buscar a foto de capa de um jornal, e que olha diretamente para a cena criam um ar de cumplicidade, colocando o observador como espectador da violência. A repetição da captura de imagem pontua a narrativa, interrompe a ação e marca seu ritmo, como se fossem cortes de um programa de TV. A violência não é apenas cometida, mas também é encenada para ser vista, como um espetáculo.

Nesse ponto, também é possível pensar a sequência a partir do cinema, por meio do efeito *rack focus*. Segundo Ana Carolina dos Anjos:

O efeito *rack focus* é uma técnica que pode ser resumida à mudança rápida de foco de um elemento que compõe a cena para outro. Sua finalidade é chamar atenção do público. Para melhor compreensão, projete uma cena, cujo foco está em pessoas se movimentando em um ambiente, uma sala, por exemplo, onde procuram algo. A cena possui diversos elementos, inclusive um objeto a porção inferior esquerda desfocado. Então, alguém diz *achei* e aponta para direção desse objeto. Exatamente nesse momento o foco é modificado e, assim, o objeto fica em evidência, enquanto as pessoas ao fundo são desfocadas. (Anjos, 2017, p. 201)

Em “Risco”, algo semelhante acontece. De início, o foco está na agressão física e na abordagem policial; porém, com o surgimento da jornalista e o som reiterado do “CLIC”, o centro da atenção é deslocado da violência enquanto ato para a violência enquanto imagem. Doca, antes centro da brutalidade, passa a fazer parte de uma composição em que a produção da cena midiática é a protagonista. Aquilo que deveria gerar indignação se torna espetáculo.

Acerca da espetacularização da violência, Giselle Beiguelman aponta que

O casamento entre o crime e a mídia não é novidade [...] No Brasil, já assistimos pela TV a momentos de agonia durante o sequestro do ônibus 174 no Rio de Janeiro, em 12 de junho de 2000, que resultou na morte de uma refém e do sequestrador. Vimos também, em agosto de 2001, o apresentador e dono do SBT, Silvio Santos, negociando por horas com o sequestrador de sua filha [...] (Beiguelman, 2021, p. 26)

A observação da autora evidencia que o espetáculo da violência não é um fenômeno recente, mas sim uma prática reiterada no cenário brasileiro. A partir disso, é possível compreender que o enquadramento da jornalista em “Risco” é resultado de um regime visual em que a dor alheia se torna imagem circulante. A

violência, ao ser capturada e difundida, ganha uma outra roupagem: passa a existir como espetáculo público, passível de consumo, julgamento e esquecimento rápido.

Tal banalização reflete uma realidade marcada pela indiferença diante da morte e da violência, quando as vítimas são pessoas negras ou em situação de vulnerabilidade. Nesse contexto, a violência deixa de ser uma exceção à regra e passa a integrar o cotidiano, seja por meio da criminalidade ou pelas violências que se dão pela omissão. Ao expor essa naturalização, a HQ coloca os holofotes sob a urgência de problematizar a maneira como a sociedade brasileira lida com a violência.

Ainda, esse processo de transformação da violência em espetáculo espelha um cenário social real do país. No início do capítulo dedicado à análise dos dados sobre violência contra pessoas negras, o *Atlas da Violência 2025* (Cerqueira; Bueno, 2025) apresenta uma reflexão fundamental para a compreensão do problema. O relatório afirma:

Quando lidamos com a violência contra pessoas negras, no recorte da segurança pública, ainda precisamos, mesmo frente às evidências que os dados nos trazem, indicar e problematizar a existência de um padrão recorrente de tratamento diferenciado, sob o risco de contribuirmos para a sua naturalização. E naturalizar que a violência letal esteja endereçada à população negra equivale a não reconhecer que há uma arquitetura estatal que sustenta essa dinâmica. Ou seja, nessa leitura, são tidos como inexistentes tanto a maior vulnerabilidade negra à violência quanto a responsabilidade do Estado Brasileiro nessa questão. (Cerqueira; Bueno, 2025, p. 73)

O *Atlas* estabelece um posicionamento analítico: os dados estatísticos, por si só, não são suficientes se não estiverem acompanhados de uma problematização crítica das estruturas que produzem e mantêm a desigualdade racial na exposição de violências. De acordo com o *Atlas de Violência 2025*, no ano de 2023 “foram registrados 35.213 homicídios de pessoas negras - pretas e pardas - no Brasil” (Cerqueira; Bueno, 2025, p. 74). Ainda, pessoas negras corriam 2,7 vezes mais risco de serem vítimas de homicídio do que pessoas não negras (Cerqueira; Bueno, 2025).

A constatação desses dados reforça o sentido da narrativa de D'Saleta: no Brasil, a violência contra negros não é uma exceção, mas sim um padrão do cotidiano. A cena em que Doca é acusado, humilhado e quase morto, ao mesmo

tempo em que é fotografado como espetáculo visual, reflete uma lógica de desumanização que se estende da rua à mídia.

Figura 33 - Intimidação e punição



144

Fonte: D'Saleta (2016, p. 144)

O discurso do personagem policial “*Tu sabe o que acontece com os heróis?*” (figura 33) demonstra a função intimidadora e punitiva dessa sequência, desestimulando qualquer resistência, principalmente as que partem de sujeitos negros. A presença de armas de fogo, a coreografia das ações e o controle das expressões corporais apontam que a violência, ao mesmo tempo que uma ação física e simbólica, é também destinada a reafirmar hierarquias raciais e sociais.

Quando questionado sobre a opção estética de representar a violência de forma não explícita, tanto em *Encruzilhada* (2016) quanto em *Angola Janga* (2017), o autor afirma que:

O momento de criação desses livros, eu estava bem impactado por algumas obras no Brasil, mas principalmente fora do Brasil, principalmente parte da produção francesa do final da década de 90, começo dos anos 2000, onde a questão da violência aparecia de uma forma muito forte e eram filmes bem brutais também, né? Pensando em alguns filmes do Gaspar Noé, Michael Haneke, entre outros. E depois eu fui elaborando uma forma de representar isso, que era não explicitando, vamos dizer assim, não dramatizando, não explorando visualmente a violência de uma forma tão esteticizada. (D'Salete, 2025)

D'Salete reconhece que a história afro-brasileira, especialmente durante o período escravocrata, foi narrada através da ênfase em cenas de extrema sujeição, o que pode produzir uma reiteração traumática dessas imagens:

Eu acho que quando a gente pensa em história da população negra no Brasil, principalmente no passado escravocrata, é muito comum você focar em cenas de sujeição de extrema violência, com escravizados e tal, e isso às vezes pode ser feito de uma forma interessante, mas muitas vezes acaba sendo uma reiteração de uma determinada violência que se torna algum tanto quanto traumático para o leitor atual, ainda mais para os leitores negros. (D'Salete, 2025)

A reflexão sobre a representação da violência em suas obras encontra um paralelo significativo com as formulações de Saidiya Hartman (2022) em *Scenes of Subjection: terror, slavery and self-making in Nineteenth-century America*. Ao afirmar que opta por não explicitar nem estetizar a brutalidade, o quadrinista se aproxima da crítica elaborada por Hartman (2022) sobre a repetição e o consumo de imagens de sofrimento negro. Segundo a autora, existe uma lógica de sofrimento, desde o período colonial, nas cenas em que pessoas negras estão presentes (Hartman, 2022).

Em seu ensaio *Vênus em dois atos* (2020), Saidiya levanta os seguintes questionamentos: “Como se revisita a cena de sujeição sem replicar a gramática da violência? Por que sujeitar os mortos a novos perigos e a uma segunda ordem de violência?” (Hartman, 2020, p.18). Nesse mesmo ensaio, a escritora estadunidense demonstra a importância de renarrar as violências sem que essas sejam novamente representadas. Diante do risco ético e político de representar detalhadamente a sujeição e transformar a violência em objeto de observação da dor alheia (Hartman, 2022), D'Salete destaca o recurso da elipse como estratégia narrativa:

Então, uma forma de imaginar isso, e que acontece em boa parte dos meus livros, é às vezes apostar, utilizar o recurso da elipse, dizer coisas, mas sem necessariamente mostrar essas coisas em detalhes, etc, e tal. Insinuar a violência. E eu acho que isso é algo que pode ser feito de uma forma muito interessante, ainda mais quando a gente pensa no passado colonial no Brasil. (D'Salete, 2025)

Por fim, o artista enfatiza que tais escolhas são, ao mesmo tempo, estéticas e políticas:

Enfim, são escolhas estéticas, políticas, e claro que depende do artista, depende do que você está querendo passar naquele momento. Mas justamente isso era uma forma de expressar que andava também com algo muito importante, que é pensar em saídas, não simplesmente soluções fáceis, mas pensar também em outros caminhos possíveis, para além de apenas mostrar a violência daquele momento. E daí a importância da ficção e da poesia, no sentido de abrir novas possibilidades de leitura. (D'Salete, 2025)

Hartman (2022, 2020) problematiza as cenas de violência e a posição do leitor diante delas, e Marcelo D'Salete, por sua vez, elabora imagens que insinuem a brutalidade sem transformá-la em um agrado visual. No conto aqui analisado, essa escolha fica evidente: a violência está presente, mas não é explorada explicitamente. Ela é tensionada pelas ausências, pelos enquadramentos e pelos silêncios.

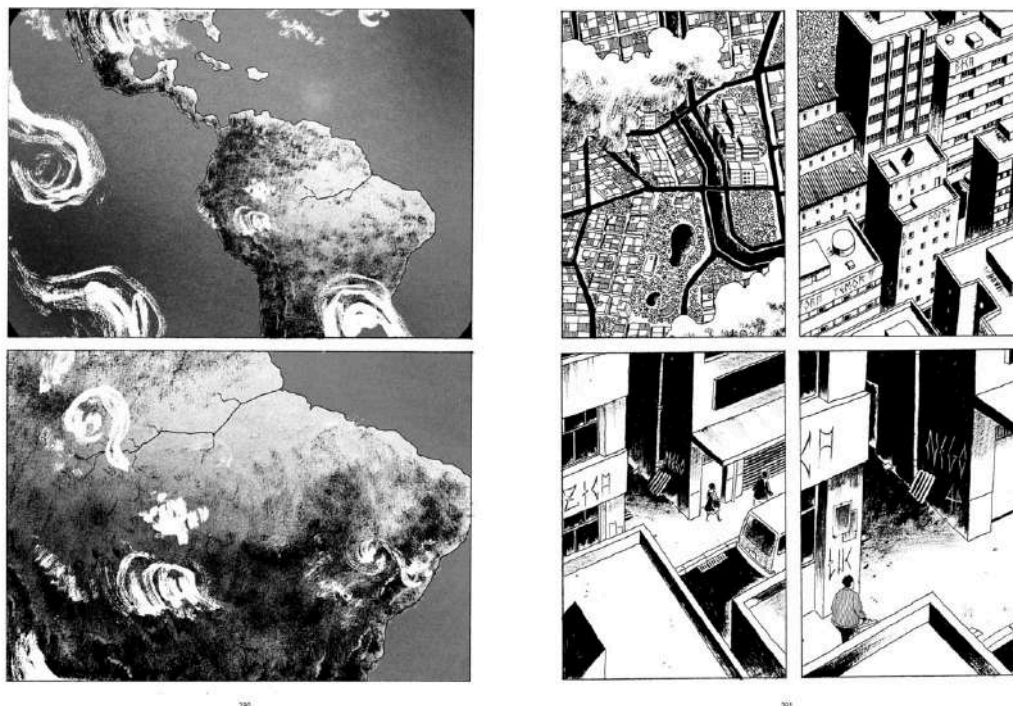
Por fim, ao construir essa sequência narrativa, para além de denunciar um ato de violência, D'Salete escancara o funcionamento de uma lógica estrutural que transforma a brutalidade em rotina. Nesse ponto, a discussão ultrapassa os limites da ficção e se conecta à realidade da experiência negra brasileira, marcada pela naturalização das violências. Em uma sociedade que insiste em categorizar vidas, a carne negra continua sendo tratada como a mais barata do mercado, sendo exposta, violentada e descartada.

3.4. Tempo, memória e resistência

O último capítulo de *Angola Janga*, intitulado "Passos da noite", apresenta uma sequência delicada que insinua a resistência. A primeira página (figura 34), com dois quadros, nos situa geograficamente na América do Sul, e, em um movimento de aproximação, aponta o território brasileiro no espaço urbano de uma cidade grande no tempo presente. Ainda se utilizando do movimento de *zoom*, as páginas guiam o leitor até um beco em que a personagem Dara (figura 35) - uma jovem

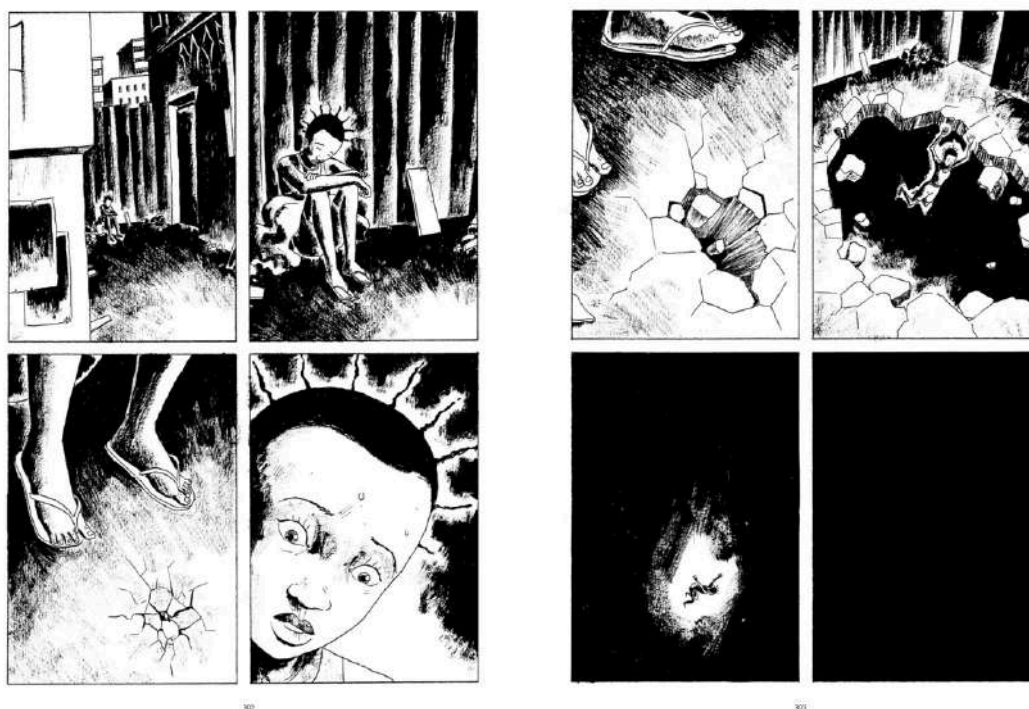
remanescente do quilombo dos Palmares - está encolhida e com um semblante triste.

Figura 34 - Espaço urbano contemporâneo



Fonte: D'Saete (2017, p. 390-391)

Figura 35 - "Fissura" no presente



Fonte: D'Saete (2017, p. 392-393)

Segundo Muniz Sodré (2002, p. 16), o “território e suas articulações sócio-culturais aparecem como uma categoria com dinâmica própria e irreduzível às representações que a convertem em puro receptáculo de formas e significações”. Ao levar o leitor em um sobrevoo pelo mapa da América do Sul e conduzir um pouso no local onde Dara se encontra, o movimento narrativo evidencia essa concepção relacional do espaço: não se trata de um cenário neutro ou determinante em si, mas de um condutor que produz efeitos sobre as possibilidades de agência e resistência da personagem.

O espaço urbano contemporâneo marcado pela marginalização da experiência negra, condiciona o recolhimento de Dara, mas não o esgota como experiência de passividade. Pelo contrário, o espaço em que está inserida surge como um ponto de circulação entre tempos, memórias e pertencimentos, onde se cruzam o passado quilombola e o presente da cidade. Nesse sentido, o território não representa apenas a exclusão, mas cria fissuras para a reinscrição de vínculos ancestrais e de outras formas de sociabilidade.

Essa centralidade do espaço é reafirmada na própria fala de D’Salete, ao destacar que “o espaço diz coisas” sobre a história e sobre os personagens, D’Salete movimenta o espaço da condição de pano de fundo para a de elemento narrativo:

O espaço foi muito relevante, principalmente na construção do livro *Angola Janga*. Os dois livros, *Encruzilhada* também. [...] Então, era extremamente relevante, dentro do livro *Angola Janga*, situar as vilas coloniais como espaço onde tem os engenhos, a igreja, as casas retangulares, enquanto no quilombo são casas construídas de forma circular, a mata, as palmeiras são bem presentes. Enfim, é uma outra arquitetura e isso tem a ver com o contexto de cada uma dessas sociedades no Brasil colonial. E assim como em *Encruzilhada*, a cidade, os prédios, a propaganda, as marcas, era extremamente relevante também para pensar no universo de cada um dos personagens. (D’Salete, 2025)

Ao diferenciar as vilas coloniais do quilombo, em *Angola Janga*, o artista evidencia que a arquitetura e a organização espacial expressam diferentes projetos de sociedade. O mesmo se dá em *Encruzilhada*, onde os prédios e as marcas estruturam o universo dos personagens. O espaço deixa de ser um cenário e passa a ser um elemento narrativo, carregado de significados.

Em *Pele negra, máscaras brancas* (2008) e *Os condenados da terra* (1968), Frantz Fanon demonstra como o mundo colonial organizou o espaço por meio de uma divisão violenta e hierarquizada. A terra, que para o colonizado representava sustento, se transformou em um lugar de punição e exploração. Já o colonizador se coloca como o fundador absoluto do território (Fanon, 1968). A descrição de Fanon sobre a cidade colonial mostra como o espaço é organizado de maneira profundamente desigual e racializada:

A zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona habitada pelos colonos. [...] A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde os caixotes de lixo regurgitam de sobras desconhecidas, jamais vistas, nem mesmo sondadas. [...] Pés protegidos por calçados fortes, enquanto que as ruas de sua cidade são limpas, lisas, sem buracos, sem seixos. A cidade do colono é uma cidade saciada, indolente, cujo ventre está permanentemente repleto de boas coisas. A cidade do colono é uma cidade de brancos, de estrangeiros. A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a aldeia negra, a médina, a reserva é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Ali, se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. (Fanon, 1968, p. 28-29)

Dessa forma, percebe-se que o espaço, tanto no período colonial quanto na contemporaneidade, é atravessado por relações de poder que delimitam pertencimentos. No contexto colonial descrito por Fanon (1968), para além de refletir a dominação, o espaço também a produz e a naturaliza. A divisão entre a cidade do colono e a do colonizado materializa a lógica racial que é base do sistema colonial.

No contexto contemporâneo, as marcas dessa organização espacial persistem em novas roupagens: na concentração da pobreza, na precarização de determinados territórios e na vigilância seletiva de certos corpos. O espaço continua sendo mecanismo de controle. E nesse ponto existe a possibilidade de reinscrição. Se o território foi historicamente utilizado para conter e silenciar, ele também pode ser reapropriado como lugar de memória e resistência.

A sequência analisada (figura 34 e figura 35) mobiliza, de maneira profundamente simbólica, o recurso do *flashback*¹⁶ como estratégia narrativa e política. No entanto, mais do que um retorno ao passado, o que se observa é a abertura de um buraco no tempo - literal e metafórico - que engole a personagem e

¹⁶ Significa “a exibição (em inglês, flash) de incidente que ocorreu antes (em inglês, back) do que está sendo narrado” (Campos, 2007, p. 226)

a arrasta para uma outra temporalidade, ainda que coexistente com o presente. Esse movimento descendente e gradativo, do aéreo para o terreno, situa o leitor especialmente, mas também demonstra uma imersão temporal: a queda da personagem em um buraco no chão (figura 35) marca simbolicamente uma “fissura” no presente que conduz ao passado colonial escravocrata.

Fundada na linearidade, a concepção ocidental de tempo é intrínseca à progressão contínua e na ideia de superação histórica. Na filosofia, Aristóteles definiu o tempo como aquilo que torna possível distinguir e contar o movimento a partir da relação entre o que vem antes e o que vem depois (Puente, 2001). Essa definição estrutura o tempo a partir de uma ordenação sucessiva e mensurável.

Ao refletirmos sobre a mobilização da categoria *tempo* em diferentes manifestações artísticas, seja nas artes visuais, na literatura ou nas narrativas gráficas, podemos observar um movimento de questionamento dessa temporalidade ocidental. Especialmente nas produções artísticas inscritas em tradições contra-hegemônicas, essa linearidade é desmontada, dando espaço para a concepção de um tempo não cumulativo, em que o passado não é algo superado, mas sim uma dimensão que insiste, retorna e se reinscreve no presente.

Em *Kindred: Laços de Sangue* (1979), Octavia Butler apresenta outra possibilidade de tempo ao narrar a vida de Dana. Protagonista do romance histórico, Dana é uma mulher negra e escritora que vive na Califórnia em 1976 e que, ao completar 26 anos, é lançada no tempo e no espaço para o ano de 1815, no sul dos Estados Unidos, durante a escravidão. O deslocamento temporal não ocorre como escolha consciente ou como um exercício de memória, mas sim como uma experiência totalmente involuntária e que rompe com a linearidade do presente, inscrevendo o passado diretamente no corpo da personagem. Nesse sentido, o tempo deixa de ser uma dimensão cronológica e passa a ser uma força ativa que atravessa o sujeito.

Assim como em *Kindred* (1979), D’Saleta apresenta uma sequência (figura 32 e figura 33) em que o tempo deixa de operar de maneira linear e progressiva, e passa a ser construído a partir do tensionamento e encruzamento de temporalidades. Essa elaboração narrativa do tempo, marcada pela sobreposição de temporalidades, dialoga com teorias que questionam a lógica ocidental. Ao pensar sobre *tempo*, Leda Maria Martins propõe o conceito de *tempo espiralar*

O tempo espiralar resulta de múltiplas imbricações: a de um movimento cósmico, simultaneamente retrospectivo e prospectivo, no qual se incluem todos os seres e todas as coisas, ou seja, tudo o que existe em suas várias formas e âmbitos de existir e de ser, todos os fenômenos naturais e transcendentais, desde as comunais mais amplas e mais diversificadas; as materialidades do agora, assim como as epifanias do porvir; e ainda a emanção e ressonância das forças e energias que pulsam no movimento e asseguram a sobrevivência de todos os seres e do cosmos, em sua integralidade e totalidade. (Martins, 2021, p. 137)

O *tempo espiralar* valoriza a conexão entre presente, passado e futuro e o corpo e a experiência como local de preservação e reinvenção de memória. O passado não está ultrapassado, ele retorna como uma força que atravessa o presente e projeta sentidos para o futuro. Ao comentar sobre como suas narrativas recorrem a *flashbacks*, deslocamentos temporais e a importância desses recursos, D'Salete evidencia uma compreensão dos personagens como uma construção complexa, atravessada por diferentes camadas temporais que vão além do instante narrativo imediato:

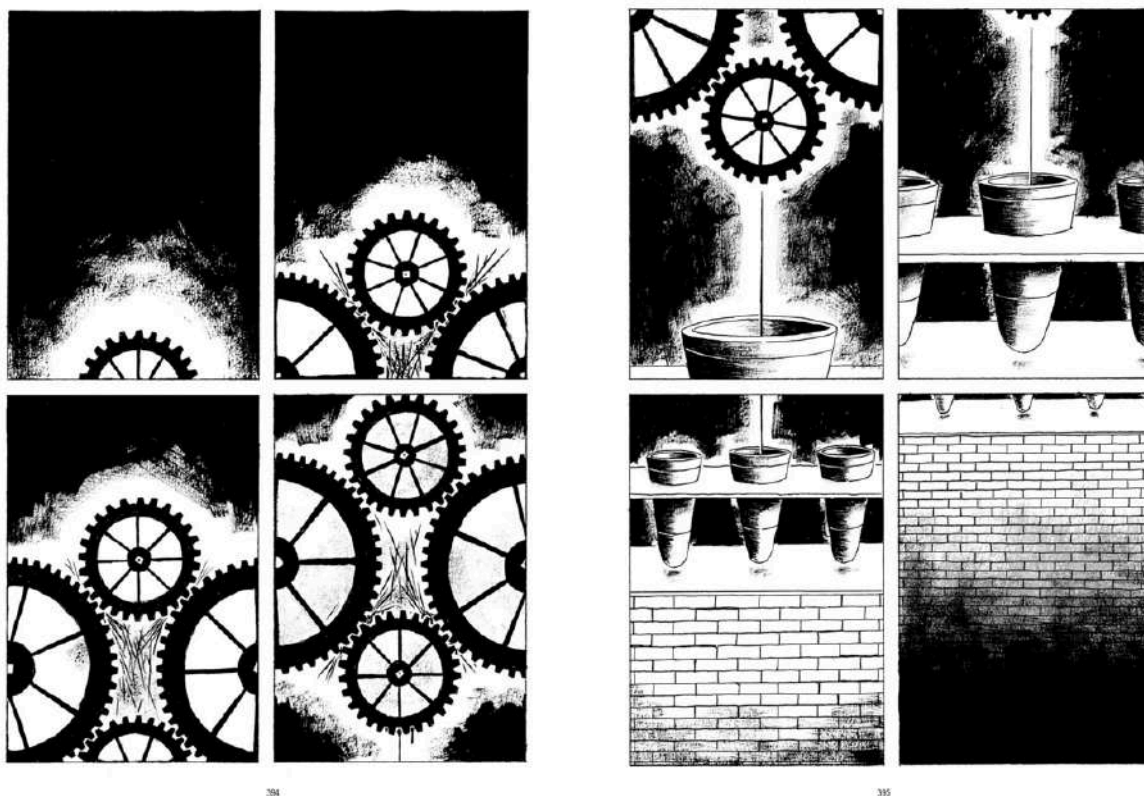
Os personagens, eles são compostos, não é? Pelo que está acontecendo na história ali naquele momento presente, mas também pela sua história anterior a isso, pela sua biografia. E o flashback, ele é um recurso muito interessante para explorar esse personagem em outros momentos e como que a sua história pessoal influencia nas decisões dele naquele momento. Da importância dos flashbacks e eu sempre achei algo incrível para utilizar, não é? Em termos de histórias de quadrinhos também. (D'Salete, 2025)

Dessa forma, o *flashback* mobilizado por D'Salete é menos um retorno e mais um atravessamento: o presente carrega as marcas do passado como rachaduras no concreto da cidade. Pode-se observar uma metáfora visual poderosa: o passado não está atrás, mas soterrado sob a superfície, onde permanece vivo. A personagem, ao cair, não realiza uma viagem abstrata ou mítica; trata-se de uma reconexão com a história do Brasil colonial.

Dando continuidade à narrativa, o espaço se transforma à medida que Dara desce na terra. A princípio, a cidade é desenhada com um traço frio, retilíneo, dominada por ruas estreitas, prédios altos e muros pichados. Contudo, esse espaço urbano logo se transmuta em um espaço de resistência, presente na passagem visual para os engenhos de açúcar (figura 36). Além disso, o *flashback* conduz uma reconfiguração da subjetividade da personagem. A jovem, ao cair, é colocada em

contato direto com o mundo do engenho, não por uma mediação escolar ou história mas por um mergulho existencial.

Figura 36 - Máquina social que persiste



Fonte: D'Saete (2017, p. 394-395)

A sequência final da personagem, dentro da senzala, apresenta um diálogo sensível, que carrega sentidos de dor, comando e aprendizado forçado (figura 37). “*A gente ainda pode...*” - essa frase é dita pela personagem mais jovem que acabou de cair no “buraco no tempo”. Ela fala com hesitação e certa esperança, como quem acredita em um vislumbre de liberdade. Mas é logo interrompida por outra figura feminina, mais velha, que diz: “*Pode o quê, menina? Tá sonhando, é? Você deve tá com febre!*”. Essa fala quebra a vontade de imaginar outra realidade.

Figura 37 - Um peso do presente



Fonte: D'Saleta (2017, p. 398-399)

Há um choque entre duas temporalidades: a da menina, que chega do presente/futuro com desenho de mudança, e a da mulher que está no tempo do engenho e tem seu discurso marcado pela repetição da ordem e da disciplina. A febre, pode ser entendida como uma metáfora para a contenção da imaginação. Ao dizer que a personagem mais jovem está com febre, a personagem mais velha nega o sonho, recusa a possibilidade de transformação.

A fala “*Tu precisa lembrar só da cana, do caldo, do açúcar, das cordas e dos chicotes*” se coloca como um lembrete do que é esperado de quem trabalha no engenho. Contudo, a palavra “lembrar” ganha uma conotação voltada mais para a internalização do que um recordar. Para além disso, a fala demonstra como as personagens vivem o peso de um presente que - mesmo em um tempo passado - não se desfez completamente da lógica do engenho: a opressão, o racismo e a violência ainda existem. O diálogo prossegue com “*Amanhã tem engenho*”, uma fala que parece simples, mas que carrega um peso enorme. O engenho é uma temporalidade que se repete, uma lógica cíclica de trabalho, obediência e dor.

Assim, o “amanhã” não é uma promessa de mudança, mas a continuidade das violências.

“*Não tem mais nada na mata. Queimou tudo. Só tem o engenho, o moinho, a senzala...*”, essa última frase sintetiza o universo da opressão colonial. O “só” delimita o mundo possível: não existem opções, não há um mundo lá fora, não há liberdade. Só existe o sistema (moinho e engenho) e a senzala (espaço de exclusão). Tais espaços estão refletidos ainda no presente, em outras formas de marginalização, como a periferia urbana por exemplo.

As falas, ao serem desenhadas em balões opacos e densos, reforçam o peso do que está sendo dito. Nesse ponto, a fala e a escuta assumem um papel central. Em sociedades marcadas pela escravidão, a fala negra foi historicamente regulada e silenciada, enquanto a escuta, sobretudo por parte do poder colonial, foi sistematicamente negada.

Refletindo sobre a oralidade africana, Muniz Sodré (1983) aponta que ela se dá através de circuitos de fala e escuta que envolvem o corpo, afetividade e memória coletiva. Escutar, nesse sentido, é um gesto de elaboração e incorporação do vivido, em que a experiência do outro é acolhida e transformada em saber compartilhado. No âmbito da diáspora africana, Paul Gilroy (2012) evidencia como a oralidade desempenhou um papel fundamental na preservação e elaboração de formas de resistência entre as populações africanas que se deslocaram pelo Atlântico. Ainda, Leda Maria Martins (1997) compreende a oralidade como aquilo que escreve o Ser no espaço, ressaltando seu caráter performativo e sua capacidade de inscrever a existência negra no tempo e no mundo.

A partir disso, as sequências anteriormente apresentadas ganham uma densidade simbólica. A presença da mulher mais velha remete a uma memória marcada pela dor e pela internalização da lógica colonial. Sua fala (figura 37) transmite estratégias de sobrevivência desenvolvidas diante da escravidão. A jovem, ao escutar, se torna um depósito dessa memória, mesmo se recusando a aceitá-la. A última imagem da personagem com os braços cruzados sobre os joelhos e a cabeça baixa tem um peso ambíguo (figura 37). O silêncio que se faz presente não indica submissão, mas um momento de reflexão, em que a palavra ouvida pode ser reelaborada como uma potência de ação futura.

Sob essa perspectiva, segundo Mileide Santos Dias, a

oralidade e memória carregam em si uma força ancestral e são carregadas por ela sem a possibilidade de serem apagadas, destruídas nem queimadas, pois, se presentificam por meio das performances oralizadas usadas pelas pessoas mais velhas ao passarem os ensinamentos às mais novas, heranças legadas de uma geração a outra, chegando à formação identitária negra-brasileira, representando a resistência da ancestralidade africana no Brasil. (Dias, 2024, p. 279)

Ao dar voz a duas personagens negras¹⁷ em um espaço historicamente marcado pelo silenciamento, D'Saete realiza uma reparação simbólica: a senzala deixa de ser o lugar da violência silenciosa e se reconfigura em um espaço de circulação da palavra. A oralidade se torna instrumento de transmissão intergeracional e resistência, reafirmando a fala negra como inscrição viva da memória.

3.4.1. Um panorama de Palmares: resistência, signos, marcas e corpo

Quando questionado sobre como foi elaborar Palmares como um espaço de conflito, diversidade e humanidade, D'Saete desenvolve uma reflexão que articula história, memória e representação, problematizando as diferentes narrativas construídas sobre Palmares ao longo do tempo:

A história inicial de Palmares, que foi mais, vamos dizer assim, documentada e divulgada, principalmente a partir do século XIX, é uma história que vê Palmares como algo marginal dentro da história brasileira, um verdadeiro reino dentro do Brasil, poderoso, que deveria ser destruído. Essa é a visão dos historiadores do império no século XIX. E é a visão que, de certo modo, depois embasa na criação de um outro personagem paulista emblemático, que é a figura dos paulistas, ou melhor, dos bandeirantes, a partir do século XIX, muitas vezes em oposição aos indígenas e também aos quilombolas [...]. (D'Saete, 2025)

A escravidão no Brasil cresceu rapidamente entre os séculos XVI e XVII, mas esse processo foi continuamente confrontado pela resistência dos escravizados, que organizavam rebeliões, fugas e estratégias múltiplas de enfrentamento. De acordo com Schwartz (2001), uma das formas mais efetivas de resistência ao sistema

¹⁷ As representações das figuras femininas, bem como da infância, não são analisadas profundamente neste trabalho, uma vez que a autora compreende que tais dimensões possuem desdobramentos analíticos próprios e poderiam ser desenvolvidas de maneira mais adequada em pesquisas específicas e mais focalizadas, especialmente no âmbito de uma Sociologia da Infância, dos estudos feministas e das discussões de gênero. Ainda assim, é fundamental destacar que o autor constrói a representação de mulheres negras a partir de uma complexidade, com agência dentro das narrativas.

escravagista do Brasil colonial eram as fugas, que tiveram como consequência o surgimento generalizado de comunidades de fugitivos, sendo denominadas mocambos ou quilombos. No final do século XVI surgiu a primeira notícia sobre escravizados fugidos na região da Serra da Barriga, área que hoje pertence à Alagoas (Schwarz, 2001). Estava ali o início do Quilombo dos Palmares. Enquanto a narrativa histórica enfatiza Palmares como uma ameaça à ordem colonial, justificando a violência bandeirante e a repressão estatal, D'Saete reconstrói o quilombo a partir de seu gesto fundador: a fuga (figura 38).

Figura 38 - Fuga



Fonte: D'Saete (2017, p. 13)

O autor dá continuidade à sua argumentação, mudando o foco para as transformações ocorridas nas leituras elaboradas ao longo do século XX. Ao avançar nesse debate, o artista destaca a importância dessa posituação:

Agora, quando a gente pensa no século XX, e principalmente em meados do século XX até final do século XX, até os dias de hoje, há uma história de Palmares criada pelo movimento negro, positivada pelo movimento negro de uma forma merecida, de uma forma complexa e interessante também, mas que serve como uma marca do movimento contemporâneo negro e da luta contra a discriminação e esse Brasil desigual que nós temos aí. E dentro dessa narrativa do movimento negro, Zumbi foi alçado como a grande liderança. E, de fato, Zumbi foi uma figura essencial para entender Palmares. Mas, por outro lado, Palmares existia antes de Zumbi. Palmares

continuou existindo mesmo depois da morte de Zumbi em 1655 [...]. (D'Salete, 2025)¹⁸

Na sequência, o quadrinista aprofunda sua reflexão sobre Palmares, demonstrando de forma direta as movimentações analíticas que orientam sua abordagem narrativa. Ele evidencia seu interesse em romper com leituras centradas apenas na figura de Zumbi¹⁹ e em pensar o quilombo como um espaço de múltiplos sujeitos, posições sociais e conflitos:

Então me interessava pensar um pouco nisso. O que é essa Palmares para além de Zumbi? O que é Palmares entre os seus outros personagens? Ganga Zumba, Ganga Zona, Soares, Acotirene ou mesmo Domingos Jorge Velho, que participa do conflito final, como esse paulista que colabora na destruição de Palmares. Enfim, a visão do governador de como seria dos brancos pobres naquele contexto, dos indígenas que também faziam parte, grande parte do exército dos paulistas e possivelmente também estavam dentro de Palmares. Enfim, me interessava pensar Palmares para além de algumas visões às vezes um pouco redutoras em termos da complexidade de relações que havia ali em Palmares. E que lendo os diversos livros sobre Palmares, do Flávio Gomes, Décio Freitas, Ivan Alves Filho, Silvia Lara, entre vários outros, Alencastro também tem textos relevantes sobre Palmares, a gente consegue entender um pouco mais sobre o que era isso. (D'Salete, 2025)

A partir dessas colocações, pode-se compreender que a proposta de *Angola Janga* não é reconstruir Palmares, mas traduzir esteticamente suas complexidades. Marcelo D'Salete elabora uma narrativa que se distancia da visão heroica e da demonização colonial do quilombo. Assim, é possível ler o quilombo como um local atravessado por disputas, sentimentos e rupturas.

É por meio dessa leitura de Palmares como território relacional, que se materializa uma sequência completamente silenciosa, presente em “O abraço”, décimo capítulo de *Angola Janga*. É apresentado um cenário de traição em que Zumbi dos Palmares tem sua localização revelada por um de seus parceiros. Nesse momento de traição, que acontece justamente em um abraço, é exposta uma última lembrança a partir do momento de aproximação no peito do personagem (figura 39).

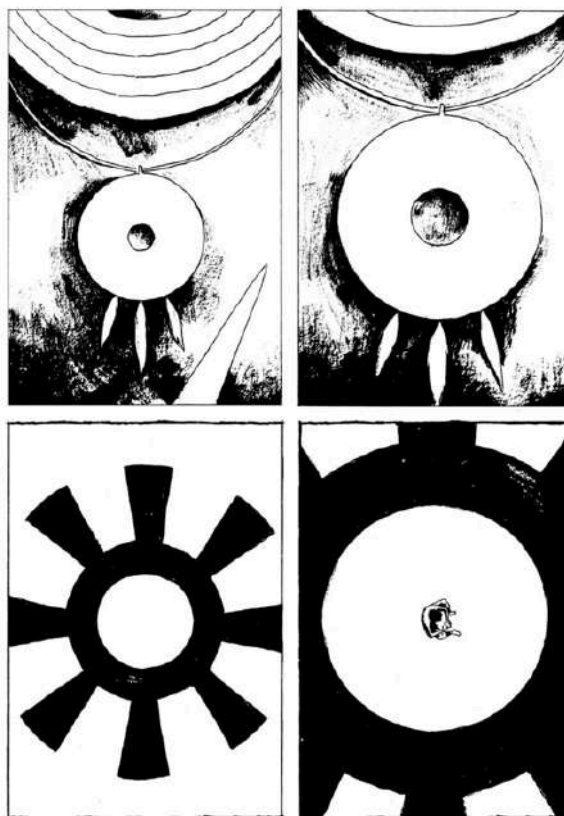
A sequência inicia destacando o colar com um pingente circular, que se transfigura em *Ananse Ntontan* (figura 39) - conhecido como teia de aranha, este Adinkra, de origem do povo africano Ashanti (Rocha da Silva; Bagio Puglia, 2025) simboliza a sabedoria, esperteza, criatividade e a complexidade da vida. Segundo

¹⁸ Na fala citada, é mencionado o ano de 1655 como data da morte de Zumbi; contudo, a historiografia estabelece 1695 como o ano de sua morte.

¹⁹ De acordo com Nei Lopes (2006), o termo zumbi vem do quimbundo *nzumbi*, espírito.

Elisa Larkin Nascimento e Luiz Carlos Gá (2022), Adinkra é o conjunto de ideogramas que representa uma tradição africana, podendo ser utilizado nas vestes para situações fúnebres e de homenagem, objetos de madeira ou ouro, com a função de perpassar, entre gerações, histórias e valores de sabedoria.

Figura 39 - Ananse Ntontan



367

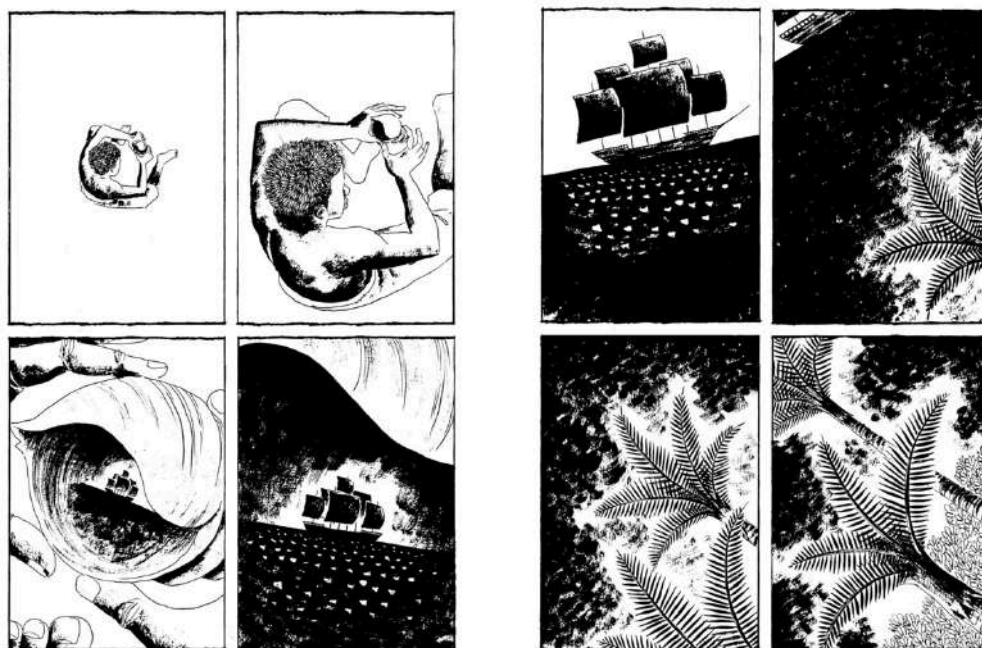
Fonte: D'Salete (2017, p. 367)

Na narrativa em questão, *Ananse Ntontan* não é apenas um ornamento: é um dispositivo de memória e ancestralidade. No quarto quadro (figura 39), um *close-up* leva o leitor a um ser humano encolhido dentro do centro do símbolo, como se estivesse resguardado em um ponto de origem. Na sequência (figura 40), esse símbolo se expande como uma passagem sensorial. Novamente um corpo se apresenta, encolhido, segurando a concha. O artefato marinho revela dentro de si um navio negreiro, representação direta do trauma da travessia atlântica.

A seguir, a imagem do navio é reforçada (figura 40), e no ritmo das ondas, que também podem ser lidas por um olhar temporal e de memória, surgem folhas,

plantas, raízes. Nesse movimento de rememoração, é evocado um retorno ao continente africano. Não se trata apenas de um retorno espacial, pois envolve a retomada de um tempo anterior à ruptura, marcado pelo apagamento e pelo silenciamento da colonização.

Figura 40 - Concha-memória



Fonte: D'Salete (2017, p. 368-369)

Esse trecho (figura 39 e figura 40) demonstra uma sensível imersão sensorial e quase onírica, em que o tempo se dobra sobre si, permitindo o resgate e entrelaçamento de temporalidades diversas. Assim, o corpo de Zumbi pode ser lido como um portal de acesso ao passado, como um arquivo vivo da memória negra. Por meio de uma narrativa visual completamente silenciosa, D'Salete mostra uma poética da memória negra, em que o tempo é reimaginado. Dentro desse território simbólico - o corpo - as marcas também se tornam narrativas.

Segundo Karina Almeida de Sousa (2020, p. 141), os sujeitos do continente americano que foram marcados pela diáspora africana

têm suas experiências inscritas no corpo, seja a partir dos trabalhos forçados, do período escravocrata, ou, do domínio dos ritmos expressos nos

movimentos, ou ainda, pela hipersexualização dos traços, órgãos e movimentos interpeladas pela estética do abjeto e do animalesco.

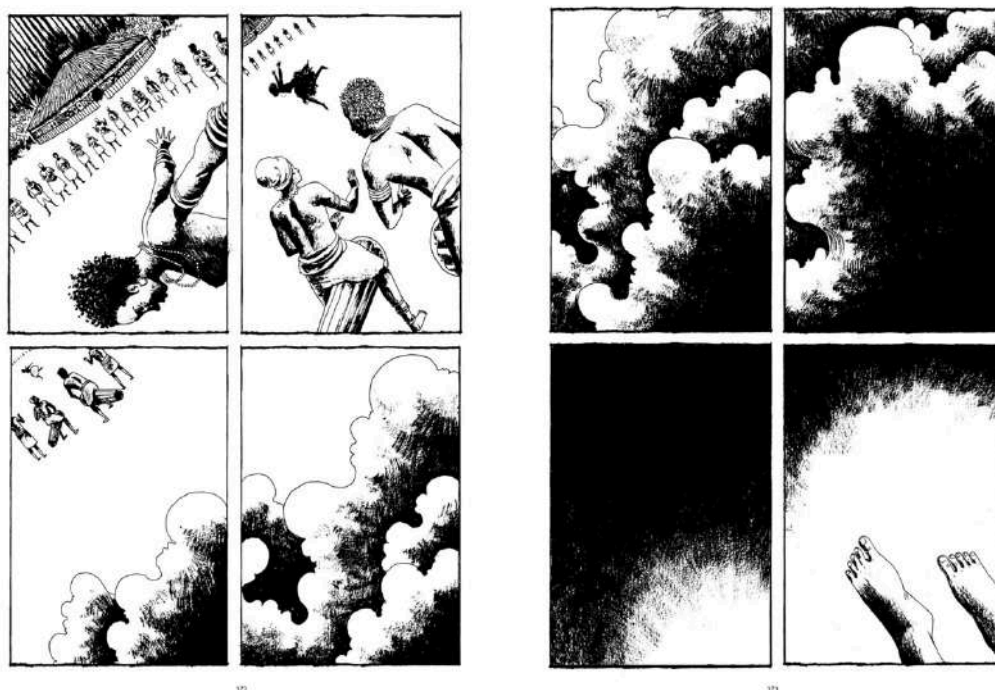
Nessa perspectiva, o corpo negro é atravessado por uma duplicidade: ele carrega tanto as marcas da violência histórica, quanto as expressões de saberes e ritmos que sobreviveram e se reinventaram ao longo do tempo. Ao propor a compreensão do corpo como a base material da nossa experiência, Judivânia Maria Nunes Rodrigues o define como aquilo que nos conecta ao que sentimos, vivemos e elaboramos em um determinado espaço “que nos influencia e é influenciada por nós” (Rodrigues, 2020, p. 297). Essa perspectiva coloca o corpo no campo das relações sociais, entendendo-o como ponto de articulação entre sujeito e espaço, entre vivência singular e condicionamentos históricos.

O corpo, então, não só ocupa um território: ele é constituído pelas dinâmicas espaciais que o atravessam, ao mesmo tempo em que participa da produção e ressignificação desses mesmos espaços. Nesse sentido, pensar o corpo é também pensar episteme (Martins, 2021). Para além da tradução grega de *conhecimento científico*, podemos pensar epistemologia como o conhecimento que está inscrito no corpo e que se reverbera através do tempo (Martins, 2021). O corpo, então, mostra-se como um

corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidade e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros (Martins, 2021, p. 162)

Nas páginas seguintes (figura 41), é apresentada uma celebração com corpos dançantes, tambores sendo tocados, braços levantados e roupas tradicionais, que vislumbram a memória do que foi perdido, mas também do que continua vivo.

Figura 41 - Lembrança de celebração



Fonte: D'Salete (2017, p. 372-373)

De acordo com Leda Maria Martins (2021), nas culturas africanas e afro-diaspóricas, o saber não se fixa apenas pela escrita, mas sobretudo pela oralidade e corporeidade: no canto, na dança, no ritmo e na performance. O tambor é central nesse processo, ele marca o tempo, funda o espaço social e ritual, transmite memória e ancestralidade. Em muitas culturas indígenas e africanas, a cidade só existe quando a música e o tambor se instalam. A música funda comunidade e cria pertencimento (Martins, 2021).

Ao ser exaltado, pelos *Bakongos*²⁰, como *senhor da alegria*, fonte da vida, ritmo e energia, o tambor se transforma em um portal de memória e resistência cultural. No mito *bakongo* de criação²¹, a existência do mundo se dá a partir do som de *Ngoma* - o primeiro tambor. O tambor é princípio ordenador da vida social: é o que congrega, mobiliza e dá sentido à coletividade. A presença dos tambores, no contexto apresentado por D'Salete (figura 41), atua como um instrumento de

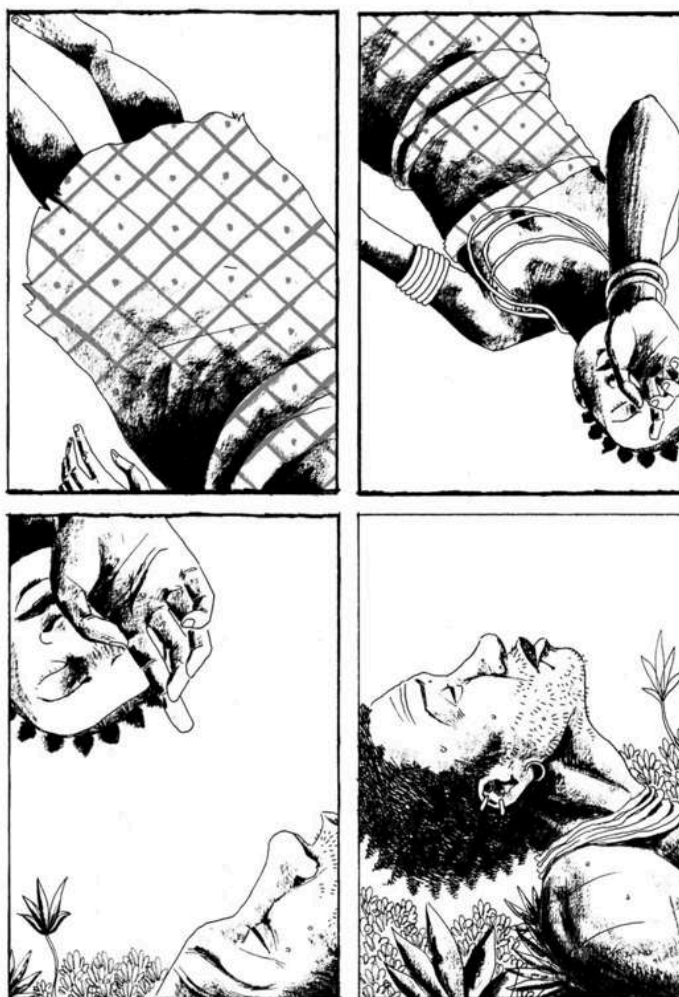
²⁰ “Os Bakongo são um dos grupos etno-lingüísticos de Angola, originalmente situados no norte do país, mas também presentes na República Democrática do Congo e na República do Congo, na África Central.” (Pereira, 2008, p. 7)

²¹ “Tambor, o Senhor da Alegria”, no álbum de Marcelo D2 “Assim Tocam os Meus Tambores”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FHgBBXY5h9Q>. Acesso em: 29 out. 2025.

continuidade histórica e espiritual, anunciando a entrada em um espaço outro, no qual tempos e sentidos se reconfiguram.

Em um movimento de aproximação, o olhar do personagem é tomado por uma névoa (figura 41) que remonta um ambiente espiritual: é o atravessamento do “buraco-tempo”, a transição entre dois mundos. Então, no último quadro (figura 42), pode-se observar o corpo de Zumbi inclinado à vegetação, sugerindo que o retorno não foi literal, mas espiritual, afetivo e sensorial. É uma reconexão radical, em um último suspiro, com a memória coletiva afro-diaspórica.

Figura 42 - Retorno



374

Fonte: D'Saleta (2017, p. 374)

Quando questionado se haveria, em suas narrativas, uma dimensão quase espiritual ou ancestral na forma como os personagens atravessam o tempo, e se

essa ancestralidade seria algo consciente em seu processo criativo, Marcelo D'Saete enfatiza que seus personagens são construídos a partir de múltiplas camadas, que vão sendo progressivamente reveladas ao longo de suas narrativas, sobretudo por meio da articulação entre passado e presente:

Eu acho que é interessante pensar que os personagens também, eles são construídos a partir de várias camadas, que aos poucos nós vamos conhecendo, não é? Que aos poucos nós vamos desvendando. E às vezes você tem indícios do que ele fez, do que ele fará, mas são os flashbacks e bem como essa relação dele com o presente e passado, que a gente vai descortinando e pensando, entendendo melhor quem é esse personagem e toda a sua complexidade. (D'Saete, 2025)

Ao elaborar personagens que são atravessados por memórias e deslocamentos temporais, o artista elabora uma poética em que o passado atua como uma força ativa na constituição do indivíduo. Para além de um retorno imaginário ao passado, a sequência apresentada inscreve o corpo negro como portador de uma história de resistência ao apagamento. Zumbi dos Palmares é colocado em contato com sua ancestralidade, não por uma lembrança romantizada, mas como vivência do trauma e da beleza, do sequestro e da dança. Essa pode ser considerada uma das passagens mais densas e sensíveis de *Angola Janga*.

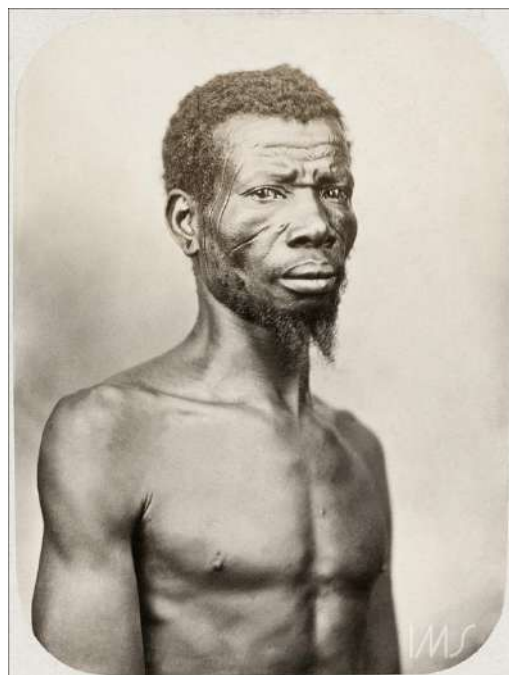
É a partir desses vestígios que a narrativa permite pensar de que maneira determinadas experiências permanecem marcadas nos sujeitos. Se, em seu sentido mais geral, a marca designa um sinal que permite reconhecer, distinguir ou identificar algo, é preciso considerar que ela também pode inscrever-se nos corpos, nas memórias e nas relações sociais, agindo como dispositivo simbólico de diferenciação e poder. A noção de marca, então, se desloca do campo do reconhecimento para o campo das disputas por pertencimento e dominação.

Na HQ *Angola Janga*, em diferentes capítulos, as marcas inscritas na pele trazem um significado que atravessa o tempo histórico. Por um lado tem-se as marcas da ancestralidade africana: escarificações que demonstram pertencimento, cultura e identidade (figura 43). Em sua fala “*Esta marca é da minha terra, do meu povo no Ndongo*”, o personagem reafirma sua memória.

Figura 43 - Marcas do pertencimento

Fonte: D'Saete (2017, p. 30)

De acordo com Beatriz Ferreira Pires (2003), a escarificação é definida como uma modificação da pele que, “após sofrer ferimentos, forma um relevo” (Pires, 2003, p. 84). Trata-se de uma prática intencional que, em diferentes contextos culturais, pode assumir significados simbólicos ligados a processos de identificação, ao pertencimento, ritos de passagem ou à inscrição de memórias no próprio corpo (figura 44).

Figura 44 - Fotografia *Escravidado com escarificações no rosto*

Fonte: Stahl (1864)

Sobre a presença das escarificações em *Angola Janga: uma história de palmares* (2017), segundo o glossário presente no final da obra, elas são definidas como

Marcas corporais de iniciação e pertencimento feitas em qualquer parte do corpo, dos pés à face, das costas à pele sobre o crânio. Não é singularidade africana, mas aqui ressaltamos as irmandades e os estranhamentos, a dedicação e a pertença a entidades ou coletivos demonstradas e incorporadas pelas cicatrizes intencionais nos rostos e peitos de escravizados e de quilombolas. (D'Saete, 2017, p. 416)

Em um contraponto brutal, surgem as marcas do engenho (figura 45 e figura 46) feitas a ferro quente, de maneiras violentas e desumanizadoras. Diferente das marcas ancestrais, essa não dignifica: ela coisifica, e remonta à dor, o apagamento e a submissão.

Figura 45 - Marcas do engenho



Fonte: D'Saete (2017, p. 30)

Figura 46 - Marcas de um lugar



Fonte: D'Saete (2017, p. 36)

'Marca', em quimbundo, se diz *karimu*. *Karimbo* era o ferrete oficial de prata ou ferro esquentado na brasa com que se marcaram os negros no momento do embarque, no ato da cobrança dos direitos de exportação. Daí as palavras *carimbo* e *carimbar*. Dessa sorte, o substantivo e o verbo - mais usados na língua portuguesa do Brasil - definindo as hierarquias, o escopo da propriedade, a validade dos documentos, a autoridade pública exercida pelo Império e pela República brasileira, derivam do gesto, do instrumento que imprimia chancela legal ao comércio de humanos. Da palavra se situa o momento preciso de reificação do africano. (Alencastro, 2000, p. 180)

Nesse trecho da obra *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul* (2000), Luiz Felipe de Alencastro demonstra como a marcação de corpos escravizados, para além de um ato violência física, era parte de um regime que a naturalizava. Segundo Hugh Thomas (1998), a prática de marcar pessoas escravizadas em com ferro em brasa teve início com os portugueses, em meados do século XV. Essas marcas eram feitas em áreas visíveis do corpo, como o ombro, o peito ou a parte superior do antebraço, funcionando como um mecanismo de controle, identificação e afirmação da posse sobre os corpos escravizados. O corpo, nesse cenário, pertence ao sistema colonial e não a si mesmo. Tal marca se coloca como um lembrete permanentemente físico de que no engenho não se é sujeito, mas sim mercadoria.

É dentro dessa tensão entre a marca como parte de um processo de identificação e a marca como violência que se evidencia a dimensão política do corpo. Marcelo D'Salete constrói visualmente uma potente dualidade. Se, de um lado, a escarificação afirma vínculos e memória, do outro, o ferro em brasa tenta quebrar essas mesmas ligações, colocando o sujeito na lógica da propriedade.

Ao representar a escarificação africana e as marcações à ferro, o quadrinista destaca principalmente o rosto, a expressão e a luz que ilumina os traços da pele, o que humaniza o personagem. D'Salete demonstra como o corpo que celebra a sua história é o mesmo que carrega cicatrizes da escravidão. O corpo que sofre com a violência racial na modernidade é o mesmo que sofreu com essa violência há quase 400 anos. Nesse sentido, as marcas se tornam inscrições de uma história que foi, por muitas vezes, apagada.

A partir desse breve *overview*, é possível afirmar que *Angola Janga* narra uma poderosa gramática visual e simbólica do corpo negro como espaço de memória, conflito e resistência. Ao articular fuga, celebração, ancestralidade, traumas e marcas, Marcelo D'Salete representa Palmares não como um

episódio/local histórico, mas o reafirma como uma temporalidade viva, onde suas questões passadas seguem reverberando no presente.

A partir do diálogo entre a trajetória do autor e suas escolhas narrativas e estéticas e da análise dos fragmentos selecionados, é possível compreender como o quadrinista tensiona a naturalização da violência e denuncia a permanência de estruturas coloniais no presente. A violência aparece em diferentes dimensões: no campo físico, na constante vigilância e suspeita, no silenciamento e na espetacularização. Ao mesmo tempo, a ocupação do espaço, a memória ancestral, o corpo e a oralidade surgem como possibilidades de reinscrição histórica, reelaboração das experiências e resistências.

Considerações finais

A presente pesquisa partiu da seguinte problematização sociológica: de que maneira e com quais ferramentas as histórias em quadrinhos *Encruzilhada* (2016) e *Angola Janga: uma história de Palmares* (2017), de Marcelo D'Saete representam as experiências de racismo e resistência negra no Brasil? Para responder a este questionamento, partiu-se do entendimento de que as representações são campos de disputa simbólica atravessados pelas relações de poder (Hall, 2016).

Nesse sentido, buscou-se demonstrar como as obras analisadas vão além da tematização da violência racial e da resistência negra, produzindo uma reconfiguração dos regimes de representação (Hall, 2016) da experiência afro-brasileira, mobilizando sujeitos negros da (im)posição histórica de objetos da marginalização e da violência para a condição de agentes de memória e resistência.

Encruzilhada (2016) e *Angola Janga: uma história de Palmares* (2017) não se caracterizam como produções isoladas ou simples ilustrações de processos históricos e sociais; elas se inserem em uma tradição afro-diaspórica de resistência estética e política, em que a arte é uma forma legítima de construção do passado, interpretação do presente e disputas de futuros possíveis. A pesquisa evidenciou que o trabalho de Marcelo D'Saete vai além da denúncia às violências raciais enquanto herança do período escravocrata. O autor proporciona uma leitura crítica de suas continuidades estruturais na sociedade brasileira contemporânea e, ao mesmo tempo, coloca sob os holofotes as práticas de resistência negra inscritas no corpo e na memória.

A abordagem metodológica adotada, através da combinação da análise iconográfica, da análise de conteúdo e da entrevista em profundidade com o autor, foi essencial para acessar tanto as camadas visuais e narrativas das obras quanto os sentidos depositados nas escolhas criativas de Marcelo D'Saete.

No primeiro capítulo, ao discutir a arte afrodiaspórica como narrativa de resistência, foi possível situar as histórias em quadrinhos como integrantes das práticas artísticas negras voltadas à contestação das violências e à preservação da memória. Nesse caminho, o capítulo também incorporou o debate sobre o processo de artificação (Heinich; Shapiro, 2013) das HQs, a fim de demonstrar como essa linguagem, historicamente associada ao entretenimento, foi sendo progressivamente legitimada como objeto artístico e de investigação acadêmica.

O segundo capítulo aprofundou o debate sobre a representação dos corpos negros nas histórias em quadrinhos, delineando uma passagem de figuras estereotipadas e desumanizadas para representações complexas e sensíveis. Nesse percurso, a pesquisa também realizou uma breve discussão sobre estética política, compreendida como um campo de disputa sobre o que e quem pode ser visto, de que maneira e com quais significados.

No terceiro e último capítulo, a análise de trechos de *Encruzilhada* e *Angola Janga* permitiu observar de que maneira as estratégias artísticas e narrativas de D'Salete se materializam. Em *Encruzilhada*, a violência aparece como elemento intrínseco ao cotidiano urbano contemporâneo, presente nas abordagens policiais, na vigilância constante e nas punições desproporcionais voltadas aos corpos negros. Em *Angola Janga*, a reconstrução ficcional do Quilombo dos Palmares destaca a complexidade da resistência negra durante o período colonial, evidenciando estratégias de organização coletiva, conflitos internos e a centralidade da memória.

Em relação primeiro objetivo específico - analisar sociologicamente o processo de produção e os significados das escolhas artísticas e narrativas presentes em *Angola Janga* e *Encruzilhada* - a pesquisa demonstrou que as escolhas estéticas de D'Salete são indissociáveis de um posicionamento crítico em relação às tradições historiográficas e visuais hegemônicas. O comprometimento com a pesquisa documental em conjunto à liberdade narrativa e artística, confirmado na entrevista com o artista, apontam para uma preocupação constante em evitar o apagamento e a idealização da resistência negra.

Quanto ao segundo objetivo específico - explorar como as interpretações e significados depositados pelo autor, em ambas as produções, desafiam as narrativas predominantes sobre a história e as experiências afro-brasileiras - os resultados indicam que as obras analisadas operam um deslocamento no campo das representações. Ao centralizar personagens negros como sujeitos históricos, portadores de afetos, memória e agência, Marcelo D'Salete confronta as versões oficiais da história nacional que marginalizam e silenciaram a presença e experiência negra.

Por fim, no que diz respeito ao terceiro objetivo específico - investigar de que forma as obras *Encruzilhada* e *Angola Janga* desenvolvem as categorias de *tempo* e

memória para ilustrar a resistência e a luta afro-brasileira - foi possível constatar que, em ambas as obras, o tempo é elaborado como um campo dinâmico onde experiências de violência e resistência atravessam o presente e conversam com o passado. Em *Encruzilhada* (2016), esses diálogos surgem por meio da revelação da continuidade das estruturas racistas no cotidiano urbano contemporâneo. Em *Angola Janga: uma história de Palmares* (2017), a memória aparece como ferramenta política ativa, inscrita nos gestos, no corpo e nas marcas simbólicas deixadas pela violência e pela resistência.

Os estudos sobre representação em histórias em quadrinhos ainda apresentam diversos aspectos que podem ser abordados e frutificar discussões enriquecedoras para a arte, a Sociologia e a cultura. Nesse sentido, esta pesquisa demonstrou que as histórias em quadrinhos de Marcelo D'Saete vão além de representar as experiências afro-brasileiras, ao promover uma reconfiguração dessas representações por meio da transformação da arte sequencial em um instrumento de crítica histórica, memória e agência negra. Ao articular estética, política e historiografia, suas obras demonstram que o racismo e a violência contra pessoas negras não são um resíduo do passado, mas sim uma estrutura de continuidade, da mesma maneira que a resistência negra se reinscreve historicamente por meio de práticas coletivas.

Espera-se que todos os resultados aqui apresentados possam contribuir para o campo dos estudos sobre representação, Sociologia, arte e cultura, ao evidenciar o potencial das histórias em quadrinhos como objeto de estudo. As imagens apresentadas ao longo deste trabalho, para além de narrar o passado e pontuar o presente, reescrevem esses tempos em uma perspectiva fundada na experiência negra e afro-diaspórica, afirmando a arte como uma prática de interpretação crítica da história, com o poder de tensionar silenciamentos, deslocar imaginários hegemônicos e abrir novas possibilidades de compreensão sobre a sociedade brasileira.

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O Trato dos Viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.
- ALVES, Zélia Maria Mendes; SILVA, Maria Helena Dias da. **Análise qualitativa de dados de entrevista: uma proposta**. Paideia, FFCLRP, USP, v. 2, Fev/Jul, 1992.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANJOS, Ana Carolina Costa dos. **Do girassol ao capim dourado: apropriação e ressignificação de elementos naturais na narrativa identitária do Estado do Tocantins**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017. Disponível em: <https://repositorio.uft.edu.br/handle/11612/1337>. Acesso em: 29 out. 2025.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BARROS, José D'Assunção. HQ-História: as relações da HQ como agente histórico, meio de representação da História e objeto histórico. **Revista Antíteses**, Londrina. v. 16, n. 31, p. 397-427, jan-jun. 2023.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia. **Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais**. Em Tese, v. 2, n. 1, jan.- jul. 2005.
- BORGES, Lula. Quadrinhos: as iluminuras medievais como arte sequencial. **9ª Arte (São Paulo)**, [S. l.], v. 11, p. e209361, 2023. DOI: 10.11606/2316-9877.2023.v11e209361. Disponível em: <https://revistas.usp.br/nonaarte/article/view/209361..> Acesso em: 1 jul. 2025.
- BRASIL. Lei nº. 10.639, de 9 de Janeiro de 2003. **Diário Oficial da União**. 10 jan 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm#:~:text=LEI%20No%2010.639%2C%20DE%209%20DE%20JANEIRO%20DE%202003.&text=Alterar%20a%20Lei%20no,%22%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAs. Acesso em: 19 set. 2025.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CAGNIN, Antônio Luiz. Abertura, in CALAZANS, Flavio Mário de Alcântara (ed.). **As histórias em quadrinhos no Brasil: teoria e prática**, São Paulo: UNESP, 1997.

CAGNIN, Antônio Luiz. **Os quadrinhos**: linguagem e semiótica: um estudo abrangente da arte sequencial. 1 ed. São Paulo: Criativo, 2014.

CALLARI, Victor; GENTIL, Karoline Kunieda. As pesquisas sobre quadrinhos nas universidades brasileiras: uma análise estatística do panorama geral e entre os historiadores. **História, histórias**, v. 4, n. 7, p. 09-24, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/view/10923>. Acesso em: 06 dez. 2024.

CALAZANS, Flavio Mário de Alcântara. (ed.). **As histórias em quadrinhos no Brasil**: teoria e prática. São Paulo: UNESP, 1997.

CALÇA, Rafael; COSTA, Jefferson. Graphic MSP – **Jeremias: Pele**. Barueri: São Paulo. 2018.

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão**: A arte e técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque; LOMBOGLIA, Ruth. HQ: Uma manifestação de arte. In: LUYTEN, Sonia M. (org.). **Histórias em quadrinhos** - leitura crítica. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.

CERQUEIRA, Daniel; BUENO, Samira (coord.). **Atlas da violência 2025**. Brasília: Ipea; FBSP, 2025. 174 p. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/17165>. Acesso em: 04 jan. 2026.

CHIEN, Nobuyoshi. **O Negro nos quadrinhos do Brasil**. São Paulo: Editora Peirópolis, 2019.

COOGAN, Peter. **Superhero**: The Secret Origin of a Genre. Austin: MonkeyBrain Books, 2006.

COMA, Javier. **Historia de los comics**. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

CRUZ, Eliana Alves. **Água de barrela**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

DEBRET, Jean Baptiste. MILLIET, Sérgio(trad). **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978, t I,v. I e II, t.II v.III.

DIAS, Mileide Santos. ORALIDADE E MEMÓRIA: HERANÇAS NEGRAS ANCESTRAIS EM BECOS DA MEMÓRIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO. **Revista Guará - Revista de Linguagem e Literatura**, Goiânia, Brasil, v. 14, n. 1, p. 277–287, 2024. DOI: 10.18224/gua.v14i1.14746. Disponível em:

<https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/guara/article/view/14746>. Acesso em: 03 dez. 2025.

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

D'SALETE, Marcelo. **Angola Janga**: uma história de Palmares. São Paulo: Veneta, 2017.

D'SALETE, Marcelo. Quadrinhos e representatividade: Uma entrevista com Marcelo D'Salete. [Entrevista concedida a] Edmar Neves da Silva. **Arribação**: jornalismo cultural & outros deslocamentos. 2020. Disponível em: <https://arribacao.com.br/2020/05/28/quadrinhos-e-representatividade-uma-entrevista-com-marcelo-dsalete/>. Acesso em: 18 out. 2024.

EISNER, Will. **Narrativas Gráficas**. São Paulo: Devir, 2005.

EUGENIO, Paula Naiara; SIQUEIRA, Eduarda Xavier de Melo. Escarificação: Arte, Corpo e Espírito nas Tradições Iorubás. **Problemata - Revista Internacional de Filosofia**, João Pessoa, v. 13, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/63073/35535>. Acesso em: 26 out. 2025.

EXPERIÊNCIA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Matosinhos: 7Graus, 2025. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/experiencia/>. Acesso em: 11 out. 2025.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FEIJÓ, Mário. **Quadrinhos em ação**: um século de história. São Paulo: Moderna, 1997.

FERRO, Marc. **A Manipulação da História no Ensino e nos Meios de Comunicação**. Tradução de Wladimir Araujo. São Paulo: IBRASA. 1983.

FREITAS, Décio. **Palmares**: histórias, símbolos e memória social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

FREITAS, Richard Santos de; PAULA, Lorena Tavares de. Do gibi a gibiteca: origem e gênese de significados historicamente situados. **Biblionline**, João Pessoa, v. 19, n. 1, p. 3-19, 7 jul. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/biblio/article/view/64771>. Acesso em: 16 abr. 2024.

FONSECA, Micael Bretas. **CINEMA DE QUADRINHOS: A SÉTIMA ARTE A PARTIR DA NONA**. 2009. Projeto (Graduação em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, [S. I.], 2009. Disponível em:

https://umcatalogodesonhos.wordpress.com/wp-content/uploads/2008/07/micael_bretas_progeto_tgm_cinema_hq.pdf. Acesso em: 28 out. 2025.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.

GOIDA, Hiron Cardoso. Pequena história das histórias em quadrinhos. In: GOIDA, Hiron Cardoso; KLEINERT, André. **Enciclopédia dos quadrinhos**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

GOMES, Laurentino. **Escravidão**: do primeiro leilão de cativos em Portugal à morte de Zumbi dos Palmares. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de; SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. A criação cultural na diáspora e o exercício da resistência inteligente. In.: **Ciências Sociais Hoje**, 1989. Anuário de Antropologia, Política e Sociologia. S. Paulo, Vértice/ANPOCS, 1989.

HALL, Stuart. **Da diáspora - identidades e mediações**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7.ed. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2003.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2008. cap. 3, p.103-133.

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

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **Histórias Afro-Atlânticas**: antologia. São Paulo: Masp, 2022. p. 112-125.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 3, Dossiê Crise, Feminismo e Comunicação, p. 1-33, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>. Acesso em: 04 dez. 2025.

HARTMAN, Saidiya. **Scenes of Subjection**: Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth-Century America. Nova York: W.W. Norton & Company, 2022.

HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta. Quando há artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília, Volume 28, número 1, 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5704/5191>. Acesso em: 08 out. 2024.

HERGÉ. **Tintim na África**. 1. ed. Tradução Hachette Livre. Londres: John Murray Press, 2011.

ITAU CULTURAL. **Marcelo D'Saete - Caminhos da HQ (2016)**. YouTube. 30 jan 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nID3297A-30>. Acesso em: 10 mai. 2024.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LIMA, Savio Queiroz. A abordagem epistemológica das histórias em quadrinhos enquanto objeto-fonte. *In*: **CONGRESSO INTERNACIONAL DA FACULDADES EST**, 2., 2014, São Leopoldo. Anais do Congresso Internacional da Faculdades EST. São Leopoldo: EST, v. 2, 2014. p. 1814-1828. Disponível em: <http://anais.est.edu.br/index.php/congresso/article/view/328/314>. Acesso em: 03 out. 2025.

LINS, Maria da Penha Pereira. **O tópico discursivo em textos de quadrinhos**. Vitória: EDUFES, 2008.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. São Paulo: Forense Universitária, 1988.

LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MACIEL FILHO, Maxwell Lima. **USO DA HISTÓRIA EM QUADRINHO “USS FREEDOM” PARA O ENSINO DE FÍSICA**. Orientadores: Erlania Lima de Oliveira e Rafael Castelo Guedes Martins. 2020. 121 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Física) - Universidade Federal Rural do Semi-Árido, [S. l.], 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufersa.edu.br/items/66863a99-4961-409a-9be8-84d1ac144f52>. Acesso em: 17 out. 2025.

MARATA, Arthur de Moraes; LIMA, Gabriela Ferreira. **HQs na História: o ensino de História da África por meio de “Angola Janga” e “Cumbe”**. Orientadora: Flávia Santos Arielo. 2022. Iniciação Científica - PIBIC-EM - Unisagrado, Bauru, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unisagrado.edu.br/jspui/bitstream/handle/1298/1/HQ%E2%80%99S%20NA%20HIST%C3%93RIA.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2024.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Portugal: Dinalivro, 2005.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva/ Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

MASP. **OBRA | A Permanência das Estruturas, de Rosana Paulino**. [Entrevista concedida a] Museu de Arte de São Paulo. Youtube: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. 14 de abril de 2021. 1 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JwSiR8gLxu4>. Acesso em: 30 jun. 2025.

McCLOUD, Scott. **Reinventando os Quadrinhos**. Tradução Roger Maiolo. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda., 2006.

McCLOUD, Scott. **Desenhando Quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2007.

MELO, Havane Maria Bezerra de. **Romance gráfico brasileiro: a construção de um gênero quadro a quadro**. 2015. 236 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_a5872da7504152aeb89b813ce5718f55. Acesso em: 16 nov 2024.

MENDES, Mirian Lúcia Brandão; PEREIRA, Jean Carlos Rocha. REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NOS MANUAIS DIDÁTICOS DE HISTÓRIA E SUA PRODUÇÃO IDENTITÁRIA. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S. l.], v. 13, n. 37, p. 329–343, 2021. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/1174>. Acesso em: 19 set. 2025.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. Coordenação de Djamila Ribeiro. São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

MOURA, Clóvis. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2004.

MOURA, Mariluce. **A prima pobre das ciências sociais: entrevista com José Marques de Melo**. In: Pesquisa FAPESP, n. 201. São Paulo, novembro de 2012.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra SA, 1978.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos. **Adinkra: sabedoria em símbolos africanos**. Rio de Janeiro: Cobogó; IPEAFRO, 2022.

OGÃN, Ikaro. **Pontos de Exu Caveira**. São Paulo: Ikaro Ogã (Independente), 2024.

OLIVEIRA, Michel de. **Histórias em quadrinhos e sociologia: estudo sobre preconceito e intolerância a partir do universo X-Men**. Orientadora: Lorena Cândido Fleury. 2023. 60 p. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [S. l.], 2023. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/261919>. Acesso em: 7 out. 2024.

OLIVEIRA, Gledson Ribeiro de. **Quadrinhos: profissão e trabalho criativo**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2023.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAULA, Dalton; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Dalton Paula: O sequestrador de almas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023. 248 p.

PAULINO, Rosana. 'Somos muito ingênuos em relação ao poder da imagem', Afirma Rosana Paulino [Entrevista concedida a] Anna Ortega. **Jornal da Universidade**, Rio Grande do Sul, 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/somos-muito-ingenuos-em-relacao-ao-poder-da-imagem-a-firma-rosana-paulino/>. Acesso em: 30 jun. 2025.

PEREIRA, Luena Nascimento Nunes. **Os Bakongo de Angola: religião, política e parentesco num bairro de Luanda**. São Paulo: Serviço de Comunicação Social. FFLCH/USP, 2008. 183 p. Disponível em: https://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/DA_LUENA.PDF. Acesso em: 23 nov. 2025.

PINSKY, Jaime. **A escravidão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016.

PIRES, Beatriz Ferreira. O corpo como suporte da Arte. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, [s. l.], v. 6, n. 1, p. 76-85, 2003. Disponível em: https://www.fundamentalpsychopathology.org.br/wp-content/uploads/2019/10/revistas/volume06/n1/o_corpo_como_suporte_da_arte.pdf. Acesso em: 31 out. 2025.

PIRES FILHO, Nelson; ESCADA, Fabio. **Búzios: a interpretação dos segredos**. São Paulo: Madras, 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PUENTE, Fernando Rey. **Os sentidos do tempo em Aristóteles**. São Paulo: Loyola, 2001.

QUELLA-GUYOT, Didier. **A história em quadrinhos**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

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

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org: Editora 34, 2009.

REBLIN, Iuri Andréas. A teologia e a saga dos super-heróis: valores e crenças apresentados e representados no gibi. **Protestantismo em Revista**, São Leopoldo, v. 22, p. 13-21, mai 2010. Disponível em: <http://periodicos.est.edu.br/index.php/nepp/article/view/54>. Acesso em: 30 set. 2025.

RIBBENS, Kees. **Popular Understandings of the Past: Interpreting History through Graphic Novels**. The Oxford Handbook of Public History, 2017.

ROCHA DA SILVA, Andrea; BIAGIO PUGLIA, Douglas. ROMANCE GRÁFICO JEREMIAS: ALMA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA. **Revista Cajueiro: Ciência da Informação e Cultura da Leitura**, São Cristóvão, v. 5, n. 1, p. 1-28, 2025. Disponível em: <https://ufs.emnuvens.com.br/Cajueiro/article/view/20733>. Acesso em: 22 nov. 2025.

RODRIGUES, Judivânia Maria Nunes. Corpo como lugar e arquivo da experiência. **Geograficidade**, v. 10, n. Especial, p. 295-302, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/38349/pdf>. Acesso em: 10 dez. 2025.

ROSA, Franco de. **Almanaque dos quadrinhos: 120 anos de história**. São Paulo: Discovery Publicações, 2014.

SADLIER, Darlene Joy. **Brasil imaginado: de 1500 até o presente**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

SANTOS, Hélio. **A Busca de um Caminho para o Brasil: a trilha do ciclo vicioso**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Com açúcar e sem afeto**. Prêmio Pipa, 2018. Disponível em: https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2018/03/Com-a%C3%A7%C3%BAcar-e-sem-afeto-Lilia-Moritz-Schwarcz-Tiago-Sant_Ana.pdf. Acesso em: 03 nov. 2025.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. & GOMES, Flávio. **Dicionário de escravidão e liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Racismo no Brasil**. São Paulo, Publifolha, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARTZ, Stuart B. **Escravos, roceiros e rebeldes**. Bauru, São Paulo: Edusc, 2001.

SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). **Falas de Gênero**. Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999. Disponível em: http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Joan_Scott-Experiencia.pdf. Acesso em: 05 dez. 2025.

SILVA, Cleiton Santos da. **All Powers to the People: a representação negra nas histórias de superaventura da Marvel Comics e DC Comics (1966-1971)**. 2024. 132 p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2024.

SILVA, Igor de Lima e. **Africanos, crioulos e mestiçados nas representações iconográficas de Debret e Rugendas (1808-1839)**: registros da diversidade e da complexidade históricas. Orientador: Eduardo França Paiva. 2022. 325 p. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/50236>. Acesso em: 26 jul. 2025.

SILVÉRIO, Valter Roberto. **Agência criativa negra**: rejeições articuladas e reconfigurações do racismo. São Paulo: Intermeios, 2022.

SMARRA, André Luis Soares; LOTUFO, César Augusto; SILVA, Luciano Filizola da; GOMES, Nataniel dos Santos. As aventuras de Nhô Quim: o Marco Histórico dos Quadrinhos no Mundo. **9ª Arte (São Paulo)**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 15-41, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/nonaarte/article/view/153373>. Acesso em: 06 set. 2023.

SOARES, Elza. **A carne** [2002]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yktrUMoc1Xw>. Acesso em: 16 jan. 2026.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SOUSA, Karina Almeida de. **Corpo, Transnacionalismo negro e as políticas de patrimonialização**: as práticas expressivas culturais negras e o circuito afrodiaspórico. 2020. 301 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, São Carlos, 2020.

SOUSA, Maurício de. **Roda Viva Retrô | Mauricio de Sousa | 1989** [Entrevista concedida a] Roda Viva. São Paulo, 1989. YouTube: Canal Roda Viva, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YzhGkGt8QIE>. Acesso em: 31 jul. 2025.

THOMAS, Hugh, Thomas. **La trata de Esclavos**: história del tráfico de seres humanos 1440-1870. Barcelona: Planeta, 1998.

THOMAS, Sarah. **Witnessing Slavery**: Art and Travel in the Age of Abolition. New Haven: The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2019.

VALLE, Arthur. História em quadrinhos e História da Arte: diálogos temáticos e metodológicos. **ArtCultura**, [S. l.], v. 21, n. 39, p. 9–23, 2019. DOI: 10.14393/artc-v21-n39-2019-52023. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/52023>. Acesso em: 13 fev. 2025.

VERGUEIRO, Waldomiro. Uso das HQS no ensino. *In*: RAMA, Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro (Org.) **Como usar as histórias em quadrinhos em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2014a. p. 7-30.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma “alfabetização” necessária. *In*: RAMA, Ângela.; VERGUEIRO, Waldomiro. (Org.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2014b. p. 31-64.

VIANA, Gê. **Atualização Traumáticas**. Maranhão, 27 jul 2021. Instagram: Gê Viana ~ Collage. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CR1kwwXn0Au/>. Acesso em: 28 out 2025.

VIANA, Nildo. **A Sociologia das Histórias em Quadrinhos**. Informe e Crítica, 2011. Disponível em: <https://informecritica.blogspot.com/2011/02/sociologia-das-historias-em-quadrinhos.html>. Acesso em: 26 nov. 2025.

APÊNDICE A - ROTEIRO DA ENTREVISTA

Trajatória e motivações iniciais

1. Você poderia contar um pouco sobre sua trajetória pessoal e artística?
 2. Como surgiu o seu interesse em trabalhar com histórias em quadrinhos?
 3. O que te motivou especificamente a criar Encruzilhada e Angola Janga? Há uma relação direta entre as duas obras em termos de trajetória autoral?
 4. Durante a criação de suas obras, houve episódios ou descobertas que transformaram sua percepção sobre o Brasil ou sobre si mesmo enquanto artista?
-

Processo criativo e estética

5. De que maneira a pesquisa documental e histórica dialogou com a liberdade artística e a ficção no desenvolvimento de suas narrativas?
6. Sobre o processo de concepção de Encruzilhada, como foi traduzir o cotidiano urbano e as experiências contemporâneas do racismo e da violência em uma linguagem visual?
7. Sobre a relação entre texto e imagem no seu processo de criação, você costuma desenhar a partir de um roteiro fechado ou o enredo se constrói de forma mais orgânica, à medida que as imagens surgem?
8. Suas produções possuem uma identidade visual muito marcante, com o uso do preto e branco, os contrastes fortes e composições densas. O que motivou essas escolhas estéticas?
9. Em Angola Janga, a representação de Palmares foge do imaginário idealizado. Como foi pensar Palmares como um espaço de conflito, diversidade e humanidade?
10. A violência é uma questão que atravessa Encruzilhada e Angola Janga de maneira não romantizada. A escolha de apresentar tal questão de forma direta foi intencional? Como equilibrar brutalidade e sensibilidade estética?
11. O silêncio, o olhar e a corporalidade são expressivos nas suas HQs. Como você pensa e constrói esse “não dito” visual na narrativa?
12. Sobre o olhar, para você o que significa esse ato de mobilizar o olhar (e ser olhado) nas suas narrativas?

13. Você pensa o espaço (a mata, o quilombo, a cidade) como personagem nas suas obras?
 14. Suas narrativas recorrem à *flashbacks* e deslocamentos temporais. Como você trabalha essa dimensão do tempo nas HQs (entre o tempo histórico, o tempo da memória e o tempo da própria leitura)?
 15. Existe uma dimensão quase espiritual ou ancestral na forma como os personagens atravessam o tempo. Essa ancestralidade é algo consciente no seu processo criativo?
-

Influências

16. Há influências diretas de pensadores como Frantz Fanon, W. E. B. Du Bois, Stuart Hall ou bell hooks, na sua maneira de pensar a arte?
 17. O cinema negro ou a literatura afro-brasileira influenciam seu modo de narrar?
 18. Há experiências bibliográficas ou vivências urbanas que te inspiram a construir personagens e enredos?
-

Desafios e mercado

19. Quais etapas você considera mais desafiadoras dentro do seu processo de criação?
20. Quais foram os principais desafios (editoriais, institucionais ou simbólicos) para publicar e difundir obras como Angola Janga e Encruzilhada no mercado editorial brasileiro?
21. Que caminhos você vislumbra para o futuro das HQs que abordam temáticas afro-brasileiras no Brasil?