

# *A QUADRINIZAÇÃO DA RESISTÊNCIA NEGRA EM “CUMBE”: CONTRIBUIÇÕES DA SEMIÓTICA PARA A ANÁLISE DE HQs*

*THE COMIC ADAPTATION OF BLACK RESISTANCE IN “CUMBE”: CONTRIBUTIONS OF  
SEMIOTICS TO THE ANALYSIS OF COMICS*

*LA ADAPTACIÓN DE LA RESISTENCIA NEGRA EN “CUMBE”: CONTRIBUCIONES DE LA  
SEMIÓTICA PARA EL ANÁLISIS DE LOS DE LOS CÓMICS*

Ana Paula Pinheiro da Silveira<sup>1</sup>  
Antonio Lemes Guerra Junior<sup>2</sup>  
Wanderlei de Sousa Lopes<sup>3</sup>

**Resumo:** O ensino de Língua Portuguesa, conforme os referenciais normativos em vigência no país, deve contemplar, como alguns de seus eixos, a leitura e a análise linguística/semiótica de textos. No entanto, a efetiva abordagem de unidades textuais construídas em diferentes códigos depende da aplicabilidade de um aparato teórico-metodológico capaz de sustentar práticas de leitura envolvendo essas múltiplas linguagens. O objetivo deste artigo, a partir dessa perspectiva, é apresentar uma proposta de análise de histórias em quadrinhos (HQs) sob um viés semiótico. A base teórica que delinea a proposta ancora-se na Semiótica Discursiva, de linha francesa, com a mobilização, em especial, dos princípios que norteiam uma análise da tensividade. Elegendo como texto-base a HQ “Cumbe”, de Marcelo D’Salet, é construída uma trajetória analítica que evidencia o processo e os mecanismos de construção dos efeitos de sentido. Os resultados destacam a importância efetiva do objeto como ferramenta para explorar questões fundamentais de representação e identidade racial por meio dos quadrinhos.

**Palavras-chave:** Ensino de língua portuguesa. Análise semiótica. Leitura. Texto sincrético. Quadrinhos.

**Abstract:** The teaching of the Portuguese language, according to the normative references in force in the country, should encompass, as some of its axes, the reading and linguistic/semiotic analysis of texts. However, the effective approach to textual units constructed in different codes depends on the applicability of a theoretical-methodological apparatus capable of supporting reading practices involving these multiple languages. The objective of this article, from this perspective, is to present a proposal for the analysis of comics from a semiotic standpoint. The theoretical basis that outlines the proposal is anchored in Discursive Semiotics, from the French school, mobilizing especially the principles that guide an analysis of tensivity. Selecting Marcelo D’Salet’s comic

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos da Linguagem (UEL). Professora do Curso de Letras Português e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR - *Campus* Curitiba). [apsilveira@utfpr.edu.br](mailto:apsilveira@utfpr.edu.br) / [orcid.org/0000-0001-6951-6425](https://orcid.org/0000-0001-6951-6425)

<sup>2</sup> Doutor em Estudos da Linguagem (UEL). Professor Adjunto do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL). [guerrajr@uel.br](mailto:guerrajr@uel.br) / [orcid.org/0000-0002-8771-908X](https://orcid.org/0000-0002-8771-908X)

<sup>3</sup> Mestre em Estudos de Linguagens (UTFPR). Professor da Educação Básica. [wandersl@yahoo.com.br](mailto:wandersl@yahoo.com.br) / [orcid.org/0000-0001-5349-3281](https://orcid.org/0000-0001-5349-3281)

“Cumbe” as the base text, an analytical trajectory is constructed that highlights the process and mechanisms of constructing meaning effects. The results emphasize the effective importance of the object as a tool for exploring fundamental issues of representation and racial identity through comics.

**Keywords:** Portuguese language teaching. Semiotic analysis. Reading. Syncretic text. Comics.

**Resumen:** La enseñanza de la lengua portuguesa, de acuerdo con los referentes normativos vigentes en el país, debe abarcar, como algunos de sus ejes, la lectura y el análisis lingüístico/semiótico de textos. Sin embargo, el enfoque efectivo de unidades textuales construidas en diferentes códigos depende de la aplicabilidad de un aparato teórico-metodológico capaz de respaldar prácticas de lectura que involucren estos múltiples lenguajes. El objetivo de este artículo, desde esta perspectiva, es presentar una propuesta para el análisis de los cómics desde un punto de vista semiótico. La base teórica que delinea la propuesta se fundamenta en la Semiótica Discursiva, de línea francesa, movilizándolo especialmente los principios que guían un análisis de la tensividad. Seleccionando el cómic “Cumbe”, de Marcelo D’Saete, como texto base, se construye una trayectoria analítica que destaca el proceso y los mecanismos de construcción de los efectos de sentido. Los resultados destacan la importancia efectiva del objeto como herramienta para explorar cuestiones fundamentales de representación e identidad racial a través de los cómics.

**Palabras clave:** Enseñanza de la lengua portuguesa. Análisis semiótico. Lectura. Texto sincrético. Cómics.

## Introdução

Com a aprovação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN - BRASIL, 1998) e, posteriormente, da Base Nacional Comum Curricular (BNCC - BRASIL, 2018), iniciou-se um processo de reorganização no ensino de Língua Portuguesa e, nesse contexto, a gramática, até então centro do currículo, cedeu lugar a uma proposta que envolve a articulação dos eixos da oralidade, da leitura, da escrita e da análise lingüística/semiótica, com enfoque nos gêneros discursivos. Nessa guinada, a compreensão do que é adequado, culto, canônico para ser lido na escola foi ganhando novas configurações, e, dentre os textos que começaram a ganhar certa visibilidade, encontram-se os textos sincréticos, como as histórias em quadrinhos (HQs)

No entanto, se a chegada das HQs na escola, por um lado, ratificou a leitura de um gênero com o qual os alunos já tinham certa proximidade<sup>4</sup>, por outro, apresentou ao professor novas

---

<sup>4</sup> A 5ª edição da Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil (Failla, 2021) demonstrou que as HQs ocupam o sexto lugar dos gêneros mais lidos, quando se trata de textos lidos com frequência – todos os dias ou pelo menos uma vez por semana – e sua leitura contempla todo o ensino básico, ou seja, desde o Ensino Fundamental I e se estende até o Ensino Superior.

possibilidades de trabalho, incluindo a abordagem de temas fundamentais, como aqueles relacionados ao racismo e à identidade negra. Essas mudanças, em curso, levam-nos à indagação de como fundamentar teoricamente a leitura desses textos.

Diante disso, como pesquisadores do texto e do discurso, aproximamo-nos da semiótica de linha francesa, individualizando nessa teoria a organização de um percurso de leitura, apresentado ao professor da Educação Básica como uma possibilidade de intersecção entre a leitura e a história. O objetivo deste artigo, a partir dessa perspectiva, portanto, é apresentar uma proposta de análise de histórias em quadrinhos (HQs) sob um viés semiótico.

Dentre as diversas possibilidades de abordar uma HQ, que poderia aproximar-se dos objetivos da escola, pareceu-nos que *Cumbe* (D'SALETE, 2018) reunia alguns requisitos importantes que justificavam a nossa escolha. Era uma *graphic novel* aprovada no PNLD Literário 2018 (categoria *Ensino Médio – Língua Portuguesa*, gênero *Livro de imagens e livros de histórias em quadrinhos*) e que teve milhares de exemplares impressos e distribuídos às escolas públicas do Brasil, o que ratificava a importância e a sua visibilidade. Além disso, ela havia sido agraciada pelo *Prêmio Eisner*, de 2018, e se propunha a esquadrihar a história dos negros a partir de suas próprias perspectivas, conforme preconiza a Lei Federal n.º 10.639, de 2003, que determina a obrigatoriedade do ensino de cultura africana e afro-brasileira na Educação Básica.

Publicada originalmente em 2014 e reeditada em 2018, a obra *Cumbe* aborda quatro contos em HQs que exploram a vida dos povos escravizados negros, principalmente originários de Angola, que habitavam aqui no Brasil sob opressão imposta pelos colonizadores brancos europeus. Embora as histórias sejam independentes entre si, o autor destaca a possibilidade de leitura conjunta. A obra foi fundamentada em estudos sobre o período escravocrata e colonial, utilizando diversas fontes bibliográficas especializadas na historiografia, incluindo pesquisas em regiões do Nordeste e análise de fontes de artistas holandeses do século XVII no Recife.

Para enunciar os resultados dessas nossas indagações, estruturamos o artigo, além da introdução e das considerações finais, em seções que discutem: (i) aspectos teóricos da abordagem de HQs; (ii) a aplicabilidade da semiótica greimasiana como um aporte teórico-metodológico para a leitura de HQs; (iii) o enredo da HQ *Cumbe* (D'SALETE, 2018); a (iv) a análise dessa HQ, com foco nos mecanismos de construção dos sentidos; e (v) a discussão dos achados no percurso analítico.

### **Em busca de um objeto de valor: teorias para a leitura de HQs**

A abordagem das HQs no ambiente acadêmico brasileiro é relativamente nova. Em 1974, a primeira pesquisa acadêmica sobre o tema foi conduzida por Antonio Luiz Cagnin (VERGUEIRO, 2015, p. 12). No ano seguinte, essa pesquisa deu origem à obra *Os Quadrinhos*, publicada pela editora Ática. Esse trabalho pioneiro não apenas contribuiu para o campo das HQs, mas também desempenhou um papel significativo na legitimação dessa forma de arte.

As HQs abrangem uma ampla gama de tópicos de pesquisa devido à sua natureza interdisciplinar. Pesquisadores exploram o mundo dos quadrinhos a partir de perspectivas variadas, incluindo literatura, comunicação, artes, história e sociologia. No entanto, quando restringimos a pesquisa à representação afrodescendente nas HQs, o escopo se estreita consideravelmente. As pesquisas nesse campo podem ser divididas em duas categorias: abordagens generalistas, que tratam da representatividade do negro nas histórias de super-heróis (*Marvel* e/ou *DC Comics*<sup>5</sup>) e nas HQs brasileiras; e abordagens mais específicas, que se concentram em um número limitado de obras.

Um exemplo de pesquisa generalista é a tese de Nobuyoshi Chinen (2013), intitulada *O papel do negro e o negro no papel: representação e representatividade dos afrodescendentes nos quadrinhos brasileiros*. O autor realizou uma análise quantitativa e qualitativa da representação do negro nas HQs brasileiras, abrangendo o período de 1869 a 2011, e baseou sua pesquisa em uma amostragem intencional de fontes, como livros teóricos, teses, artigos e matérias de revistas e jornais, além de *sites* relacionados a personagens. Suas descobertas demonstram que, do final do século XIX até 1970, prevaleceu o modelo estereotipado e preconceituoso de representação da figura do negro. Mas as conquistas políticas e sociais da comunidade afro-brasileira nos últimos anos, oriundas de reivindicações de suas mobilizações, condicionaram a ascensão econômica e a promulgação da lei que torna obrigatório o conteúdo sobre a sua cultura na educação básica brasileira. Na visão de Chinen (2013), essas mudanças propiciaram, nas abordagens na nona arte brasileira, a comunidade afro-brasileira a ganhar “espaço com o intuito de trazer personagens negros para o primeiro plano e criar identificação com os leitores afro-brasileiros” (CHINEN, 2013, p. 263-264).

Outro exemplo mais específico é o artigo “Interface do herói nos quadrinhos brasileiros: questões didáticas e políticas” (BOTTON et al., 2019), que analisa três obras quadrinísticas: *Barão do Serro Azul* (arte de Marcelo Lopes e roteiro de Carol Sakura); *A Revolta dos Canudos* (arte de José

---

<sup>5</sup> O significado da sigla *DC* é *Detective Comics*, empresa mundialmente conhecida por deter os direitos autorais de personagens como *Batman*, *Superman*, *Flash*, etc.

Aguiar e roteiro de André Diniz); e *Cumbe* (Marcelo D'Salete). A pesquisa constatou que *Cumbe* se destaca por sua abordagem contestadora da história tradicional, dando voz aos negros em seu cotidiano e destacando a luta da comunidade como um todo. Por outro lado, *Barão do Serro Azul*, na perspectiva da historiografia, é a mais tradicionalista, pois não aborda a importância das minorias negras no processo de abolição da escravatura.

As discussões empreendidas por Chinen (2013) e por Botton et al. (2019) demonstram que há ainda muito a ser pesquisado no campo das HQs, especialmente no que diz respeito ao papel dos afrodescendentes na conquista de direitos sociais. Além disso, o trabalho pioneiro de Cagnin continua sendo uma referência importante, já que ele é reconhecido como pioneiro na estruturação das HQs como uma forma de expressão artística independente no Brasil. Ele as definiu como “um sistema narrativo formado de dois códigos de signos gráficos: a imagem, obtida pelos desenhos [e] a linguagem escrita” (CAGNIN, 1975, p. 25), ainda que enfatizasse a predominância da imagem sobre o texto: “as histórias em quadrinhos mudas são, por definição, as verdadeiras e autênticas histórias em quadrinhos, uma vez que não se vale de outro código senão do icônico para contar uma história” (CAGNIN, 2015, p. 34).

Outra definição importante de HQs é a de Paulo Ramos (2014), o qual segue “a *linha teórica* que vê os quadrinhos como um grande rótulo [hipergênero] que agrega vários gêneros [autônomos] que compartilham a mesma linguagem em textos predominantemente narrativos” (RAMOS, 2014, p. 21, destaque do autor). A definição de Ramos (2014) sobre HQs, como ele revela, é baseada na perspectiva bakhtiniana dos gêneros discursivos e na noção de hipergênero, usada pelo linguista francês Dominique Maingueneau. Assim, nessa perspectiva, os quadrinhos comportam também as extintas fotonovelas<sup>6</sup> e a arte em quadrinho único, como as charges e os cartuns.

Dessas discussões, leituras e análises, é possível inferir que as HQs são um hipergênero, conforme Ramos (2014), constituído predominantemente por imagens ou figuras pictóricas e textos verbais, mas com a preponderância do texto visual sobre o verbal, conforme Cagnin (2015).

Na próxima seção, apresentamos um panorama da semiótica discursiva e descrevemos o Percurso Gerativo de Sentidos, perspectiva teórica que servirá de base para a análise de *Cumbe* (D'SALETE, 2018).

---

<sup>6</sup> Visão não compartilhada por Cagnin (2015).

## Semiótica greimasiana, uma teoria para análise de quadrinhos?

Diferentemente das demais semióticas, que enfatizam a relação entre os signos, a *greimasiana* (ou *discursiva*, ou *francesa*) estuda a significação. Nesse contexto, o texto não se limita ao domínio verbal, mas engloba também elementos visuais, plásticos e sincréticos. “Portanto, o texto é para o especialista das linguagens – o semioticista –, aquilo que se dá a apreender, o conjunto dos fatos e dos fenômenos que ele se presta a analisar” (FONTANILLE, 2012, p. 85). Em outros termos, a semiótica francesa busca explicitar as condições da apreensão e da produção do sentido do texto, tomado de forma lata. Contudo, não se deve tomar essa teoria como uma que “cuida da gênese do texto, estudando seu processo de elaboração, mas também não é uma ciência da interpretação do texto [...], a semiótica se detém no texto e nas relações que garantem a construção de efeitos de sentido e não a sua interpretação” (PIETROFORTE, 2009, p. 101).

Adentrando no objeto de análise da semiótica greimasiana, o texto pode ser definido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. O primeiro concerne ao significado do texto, ou seja, “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (BARROS, 2007, p. 7). O segundo diz respeito ao significante – à forma de manifestação do conteúdo, que pode ser verbal (as línguas naturais), plástico (fotografia, escultura, pintura, etc.) ou sincrético, que liga várias linguagens de manifestação (cinema, HQ, música, entre outros). Assim sendo, o mesmo conteúdo pode ser apresentado em diferentes formas de expressão, por exemplo, um conto pode ser adaptado para uma HQ, um longa ou curta-metragem, uma música, etc.

Para descrever os processos de significação do texto, uma das propostas metodológicas iniciais da semiótica, conforme salienta Barros (2007), sugeridas por L. Hjelmslev, envolve a abstração das diferentes manifestações, sejam elas visuais, verbais, sincréticas, e a análise, inicialmente, do plano do conteúdo. Essa análise concebe o sentido como um processo gerativo, constituído por três níveis, cada um com sua própria sintaxe e semântica. No entanto, o sentido do texto emerge da relação entre as três etapas. Em outras palavras, o Percurso Gerativo do Sentido (PGS) acontece do mais simples ao mais complexo e concreto.

No primeiro nível do PGS, o *fundamental*, o sentido é construído a partir de uma rede de relações. Essa rede é composta por categorias semânticas, definidas com base nos valores colocados em discurso e sempre tomadas pela relação entre dois termos.

Os valores que revestem esses termos são convertidos em objetos de valor no segundo nível, o *narrativo*. É nesse estágio que o sujeito oscila entre estar em conjunção ou em disjunção em

relação aos objetos de valor. Além disso, há relação entre sujeitos que simulam as ações humanas no mundo, como disputas pelo mesmo objeto de valor, julgamentos, manipulações. Assim, no nível narrativo, há um esquema que envolve um programa de base e outros subordinados. A realização desse programa de base é denominada realização da *performance*. Para alcançar essa realização, o sujeito narrativo deve ser competente ou deve obter competência por meio de um objeto ou de outrem. Todavia, as narrativas não se limitam apenas às relações de estados de coisas; elas também envolvem os *estados de alma do sujeito*, que operam com outros objetos, as paixões, que determinam o sujeito narrativo.

Na perspectiva da semiótica, a paixão está sempre presente no discurso, e o sujeito da enunciação é um sujeito apaixonado. No entanto, a paixão estudada pela semiótica é uma paixão representada, que existe no mundo do texto. Ela é construída a partir de um arranjo de elementos linguísticos, modalidades que podem ser ajustadas de acordo com uma teoria, contendo elementos de *tempo* e *aspecto*: “a paixão é o efeito de sentido gerado pelo arranjo desses elementos linguísticos” (FIORIN, 2007, p. 60).

Ainda, a paixão pode aparecer de dois modos distintos: (I) mencionada por meio de lexemas, quando se diz, por exemplo, que o personagem sentiu “inveja”. Nesse caso, a análise deve se concentrar no lexema específico no interior de uma dada cultura; (II) por meio de uma narrativa, ou seja, representada no enredo, onde se vê o componente passional manifestando-se<sup>7</sup> no sujeito e influenciando a forma como ele percebe os outros sujeitos na narrativa.

É importante ressaltar que, a fim de evitar confusões entre os termos que pertencem à esfera da narrativa, como sujeito, objeto, destinador e antissujeito, e aqueles que se referem às personagens e às outras pessoas do discurso, a semiótica estabelece a distinção entre eles. Os primeiros são designados como actantes narrativos, enquanto os demais são reconhecidos como atores do discurso. Isso ajuda a estabelecer clareza conceitual na análise.

Por fim, no terceiro nível, o *discursivo*, concentra-se o estudo da semionarratividade, que emerge da articulação entre os níveis fundamental e narrativo. Por intermédio da enunciação<sup>8</sup>, as estruturas e os processos semionarrativos são identificados e realizados. A enunciação em ato, isto é, o discurso possibilita “apreender não somente os produtos cristalizados ou convencionais da

---

<sup>7</sup> Para Fiorin (2007), a paixão aparece de duas formas: dita ou representada no enunciado ou pela enunciação, criando o tom do texto, o qual é mensurado por marcas de acentuação gráficas (entre outras maneiras) em um texto verbal.

<sup>8</sup> Em semiótica, enunciação é balizada como a instância de produção do enunciado, concebida na relação entre enunciador e enunciatário (ditos sujeitos da enunciação).

atividade semiótica, mas também, e principalmente, os próprios atos semióticos. Pois o discurso é [...] um ato de presença: a instância de discurso [é] [...] um corpo sensível que se exprime” (FONTANILLE, 2012, p. 83).

Nesse contexto, são analisadas as categorias de pessoa, tempo e espaço presentes no discurso, bem como os percursos temáticos, elementos abstratos que estruturam e explicam a realidade. Além disso, são analisadas as figuras, elementos concretos que, quando articulados em um percurso figurativo, se correlacionam com pelo menos um percurso temático e constroem simulacros do mundo, revestindo os temas que lhe são velados.

Se, em dado momento, o plano de expressão foi deixado de lado na teoria semiótica, ele é apreendido como propósito de estudo quando se relaciona com uma forma do conteúdo. A relação entre os planos de conteúdo e de expressão é denominada semissimbólica. Pietroforte (2015), seguindo a visão de Jean-Marie Floch sobre a análise do texto visual, elucida a relação semissimbólica como arbitrária, pois é fixada em determinado contexto e motivada pela relação constituída entre os dois planos da linguagem.

Nas relações semissimbólicas verbais, as correlações entre os planos do conteúdo e de expressão ocorrem por meio de associações fonológicas. Por outro lado, nas relações semissimbólicas plásticas, as categorias de expressão podem ser de três maneiras: cromáticas, que definem as cores; eidéticas, as quais determinam as formas; e topológicas, que determinam a distribuição de formas e cores no espaço. Desse modo, por exemplo, a categoria cromática *claro vs. escuro* pode ser correlacionada com a categoria semântica *opressão vs. liberdade*; de forma análoga, a categoria eidética *pontiagudo vs. arredondado* e a topológica *central vs. marginal* podem ser correlacionadas, respectivamente, com as categorias semânticas *morte vs. vida* e *natureza vs. cultura*, entre outras possibilidades. Todavia, em caso de não existência de relações semissimbólicas, “deve-se, portanto, considerar os limites do semissimbolismo na análise das semióticas plásticas e procurar resolver a questão teórica da análise semiótica da história em quadrinhos de outro ponto de vista” (PIETROFORTE, 2009, p. 20).

Conforme mostramos anteriormente, a semiótica está sempre em construção. Assim, atualmente, esse outro ponto de vista sugerido por Pietroforte (2009) é a semiótica tensiva, a qual teve a sua primeira sistematização em *Tensão e significação* (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001). O foco da semiótica tensiva é a dimensão contínua do sentido. Essencialmente, no que tange à fundamentação do sentido, as operações de afirmação e negação que ocorrem no nível fundamental foram sobrepostas por inflexões tônicas, e a definição dos termos simples na geração de sentido

foi reconsiderada em termos complexos, ou seja, todo termo é estabelecido pelas tensões entre os dois eixos, o de intensidade e o de extensidade (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 19-20). Exemplificando, o par *quente* e *frio* é representado em um quadrado semiótico como termos contrários, sendo observáveis termos contraditórios (*não quente* e *não frio*), complexo (*quente + frio*) e neutro (*não quente + não frio*), todos resultando em *morno*. Por outro lado, no esquema tensivo, o par é denominado subcontrários, em que: *quente* pode ser considerado como *abrasivo/escaldante*; *morno* pode se aproximar do *morno quente* ou do *morno frio*; e *frio* pode ser considerado como *gélido*. Assim, em uma escala gradual entre o *quente* e o *frio*, podem-se considerar inúmeras possibilidades, sem criar a aparência de negação do conteúdo pressuposto (ZILBERBERG, 2004).

A semiótica tensiva baseia-se em uma abordagem fenomenológica, o que implica que o sujeito está presente no mundo e é afetado por ele, sentindo e experimentando os fenômenos do mundo. Contudo, Zilberberg (2011) define o sujeito como ambivalente: o da *apreensão*, que é apreendido inesperadamente sem aviso prévio pelo objeto; e o do *foco*, que focaliza o objeto antecipadamente graças à lentidão de sua chegada de um ponto ao outro. Em outras palavras, os eixos de intensidade e extensidade se organizam em torno do sujeito da percepção. Segundo Zilberberg (2011, p. 285-286):

Esse exame superficial nos fornece uma fisionomia do sujeito *ambivalente*: a dualidade dos modos de eficiência<sup>9</sup> [pervir<sup>10</sup> vs. sobrevir] faz do sujeito do estado um ser ao sabor do acontecimento que o despoja, sem a menor cerimônia, das competências geradoras de sua confiança em si e de sua coragem diante das adversidades da vida cotidiana. Em compensação, a dualidade dos grandes operadores discursivos [implicação vs. concessão] atribui ao sujeito uma capacidade de denegação – segundo alguns, de revolta – que lhe permite contradizer diretamente o que lhe foi imposto.

Explicados alguns conceitos da semiótica tensiva, permanece a dúvida: por que a semiótica tensiva é profícua nas abordagens de textos sincréticos? Em primeiro lugar, diferentemente do semissimbolismo de Floch e da semiótica *standard*, que abordam o sentido sob a perspectiva descontínua, uma das bases da semiótica tensiva é por definição o sentido contínuo, evidenciando, assim, a temporalidade. Em segundo lugar, de acordo com Pietroforte (2009), Fontanille e

---

<sup>9</sup> Na entrada *sobrevir* do glossário, lê-se: “o sobrevir é um dos modos de eficiência, ou seja, uma das maneiras pelas quais uma grandeza ingressa no campo de presença e ali se estabelece” (ZILBERBERG, 2011, p. 277).

<sup>10</sup> Vocábulo arcaico que procede da mesma raiz latina *pervenire*, o qual originou o verbo francês *parvenir*. Os tradutores de *Elementos de semiótica tensiva* citam José Pedro Machado, que confirma a entrada de *pervir* no português do século XIV, e a aceção próxima designada por Zilberberg (2011) é: “chegar de um ponto ao outro, chegar ao fim”.

Zilberberg, amparados em Hjelmlev, formulam que o sentido é um termo semiótico complexo gerado pela relação entre os eixos da intensidade (regente) e extensidade (regido). Em síntese, com base em Lemos (2016, p. 348-349):

É por essa característica generalizante que as categorias tensivas se revelam tão adequadas a estabelecer a ligação entre expressão e conteúdo, a mesma que se reconhece no semissimbolismo. Se discutíamos que a diferença entre um sistema simbólico e um sistema semissimbólico é a de que naquele há uma relação termo a termo entre a expressão e o conteúdo, enquanto neste a relação se dá entre categorias, talvez seja plausível dizer que a semiótica tensiva oferece o termo complexo que subsume a categoria da expressão e a do conteúdo .

Em um dos capítulos da obra *Desvendando quadrinhos*, de Scott McCloud (2008), além da possibilidade de mensurar o quão árduo é o processo de criação de HQs, é possível apontar similaridades e diferenças com a semiótica tensiva. Primeiramente, o autor diagnostica e prescreve elementos primordiais de escolhas e ferramentas para que o artista consiga levar o seu enunciatário a envolver-se com a história, a ler a sua HQ. Ele explica que, para que haja clareza na narrativa da HQ, é necessário que o enunciador saiba fazer boas escolhas em relação ao momento, enquadramento, imagens, palavras e fluxos, e que “não há limites para o que você pode pôr em uma página em branco desde que você compreenda os princípios sobre os quais se constroem todas as narrativas em quadrinhos. Em suma não há regras” (MCCLLOUD, 2008, p. 5).

McCloud (2008) defende a interligação desses elementos, pelo fato de estarem vinculados ao propósito do enunciador em fazer-ver, revelar ou ocultar informações. O conceito de momento está intrinsecamente ligado ao tipo de transição que será realizada, seja destacando o momento, a ação, o sujeito, a cena, os aspectos, ou usando uma não sequência. Por sua vez, o enquadramento refere-se à orientação que o leitor recebe, abrangendo a experiência do espaço, da posição e do foco, o que exige escolhas relativas a ângulos, distância, altura e centralização da câmera.

As imagens desempenham um papel crucial, representando como o enunciador utiliza figuras, símbolos e recursos artísticos e gráficos para conduzir o leitor a compreender as emoções das personagens. No contexto das palavras, a atenção volta-se para a maneira como os recursos linguísticos e literários são empregados na construção da significação, incorporando também valores, efeitos sonoros e a integração/desenho.

O fluxo, por sua vez, é essencial para proporcionar uma experiência transparente e intuitiva. Pode-se afirmar que ele também dita o ritmo da leitura por meio do arranjo dos quadrinhos. Assim, todos esses elementos convergem harmoniosamente para criar uma narrativa visualmente rica e

significativa. Não obstante, nos passos de McCloud (2008), para o artista obter êxito na construção de HQs, ele necessita também persuadir o seu público a continuar com ele. Para tanto, há dois caminhos: a intensidade da apresentação; e o conteúdo da história em si.

Cabe-nos ressaltar que o termo “intensidade” serve para “designar aquelas técnicas visuais que conferem a um quadrinho, contraste, dinamismo, empolgação gráfica, ou uma sensação de urgência” (MCCLLOUD, 2008, p. 45). Nesse contexto, o desafio do quadrinista ao narrar a sua história vai ser buscar em que medida deve usar mais os elementos da clareza do que os da intensidade, e vice-versa. Afinal, segundo McCloud (2008, p. 09), “se a história que você tem na cabeça for tão envolvente, por si mesma, contá-la sem rodeios, com o máximo de clareza, pode ser a única persuasão de que seu público precisará”.

A partir das reflexões desenvolvidas nesta seção, foi possível compreender que a produção de sentidos em uma HQ vai depender de uma série de escolhas do enunciador para levar o seu enunciatário a fazer ver, a voltar o olhar para uma imagem, um momento, uma palavra, um enquadramento, que pode ser descrito com mais clareza ou mais intensidade, como poderá ser observado nas análises da HQ *Cumbe* (D’SALETE, 2018), desenvolvidas na sequência.

### **Ajustando as lentes: o enredo**

De origem banta, “cumbe” é um termo que engloba significados como “sol, dia, luz, fogo e força traçada aos reis e à forma de elaborar e compreender a vida e a história” (SLENES, 1991 apud D’SALETE, 2018, p. 169). Entretanto, na narrativa de D’Salete (2018), esse termo também simboliza a resistência dos negros africanos que, nascidos livres, foram forçados a trabalhos compulsórios no Brasil. Com uma linguagem que economiza no verbal, seja por intermédio de balões de fala ou legendas, há de se destacar que grande parte das falas é proferida pelos personagens negros. Privados do direito à palavra durante a escravidão, de contar a história e memória de seu povo, as personagens gradualmente se apropriam da fala, utilizando enunciados curtos enquanto tramam uma insurreição. A palavra “cumbe” também serve como senha para acessar o local onde a resistência está sendo planejada, sugerindo que a “ausência *vs.* presença” da palavra está relacionada à conscientização e à expressão de um projeto de resistência.

A história, ambientada em uma fazenda brasileira no século XVII, tematiza a escravidão e a luta contra a opressão por meio de um grupo de escravos rebeldes que conspira contra o regime escravocrata em busca da liberdade. Na articulação do plano, são estabelecidas algumas regras, incluindo a proibição de atacar os espiões infiltrados no grupo. Todavia, ao adentrar no local combinado para a reunião dos membros, o personagem central – Ganzo – rompe essa regra e acusa um dos membros de traição.

Diante disso, o líder, Ofraso, tenta conter o agressor, enquanto a anciã sai em defesa do suposto traidor. Em seguida, o local é invadido pelas forças escravocratas. Mesmo em menor número e desvantagem bélica, o grupo rebelde enfrenta ainda o revés de Dandá, o caso amoroso de Ganzo, tomada como refém e ameaçada para revelar o líder dos insurrectos. Incapaz de suportar a pressão, Dandá aponta para o líder. No entanto, o suposto traidor se coloca à frente do disparo da arma de fogo e, antes de morrer, faz um pedido para que Ganzo pegue a zagaia. Por seu turno, ele atira a mencionada arma no homem branco, que representa a opressão do povo negro, no papel actancial de antissujeito agressor.

Assim, inicia-se um conflito armado geral com o aniquilamento de quase todos os membros do grupo rebelde. Não obstante, no desfecho da história, a anciã, que desempenha a função de preservar a memória do povo, afirma: “Cumbe virá novamente. Cumbe é força... ele sempre retorna” (D’SALETE, 2018, p. 128). Assim, indica que novas forças de resistências virão.

### **Sintonizando a teoria à análise de *Cumbe***

Este artigo, no contexto do ensino de linguagens, demanda uma reflexão sobre como a leitura de um texto sincrético pode ser analisada e apresentada na Educação Básica. Fiorin (2009), ao abordar a leitura na escola, destaca a importância de fornecer ao aluno uma metodologia eficaz para compreender como os sentidos são gerados no texto. Para o autor, “não basta recomendar que o aluno leia atentamente o texto muitas vezes, é preciso mostrar o que se deve observar nele. [...] A finalidade de um livro que apresenta uma gramática do discurso é tornar explícitos mecanismos implícitos da estruturação e interpretação de textos (FIORIN, 2009, p. 9-10).

Nesse contexto, para realizar a análise de *Cumbe*, mobilizamos a metodologia do PGS, fundamentada na semiótica francesa, conforme discutido. Pretendemos examinar como ocorrem

as relações discursivas, a organização dos percursos temáticos e figurativos, assim como suas finalidades. Nessa fase inicial, o nosso olhar vai se concentrar na análise do plano de conteúdo. Posteriormente, numa segunda etapa, procuraremos observar aspectos do plano de expressão da HQ, buscando determinar “os processos que organizam a composição plástica do texto que, ao contrário de incidirem sobre um único quadrinho, incidem sobre a totalidade da história” (PIETROFORTE, 2015, p. 92). Tais processos asseguram a coesão plástica entre as vinhetas ao longo da leitura do leitor.

Ao contrário das HQs no estilo de super-heróis, onde o líder geralmente é o foco principal, na narrativa de *Cumbe*, o destaque incide sobre dois coadjuvantes<sup>11</sup>, membros de um grupo de escravos que comungam o mesmo objeto de valor, a liberdade: especialmente, Ganzo, o sujeito operador que realiza as transformações na história; e, em menor grau, um ator sem nome<sup>12</sup>, a quem denominamos “ator C”. Em contrapartida, os antissujeitos, as personagens que nessa narrativa obstaculizam a conjunção dos sujeitos com o seu objeto de valor, são o regime escravocrata e espiões infiltrados no grupo de escravos rebeldes.

Ainda que tenhamos, nessa análise, procurado identificar quais seriam as personagens que ocupam os papéis de sujeito e de antissujeito, poderíamos dizer que eles representam um grupo social, aqueles que oprimem, desfrutam do trabalho dos negros e vão realizar ações para que eles permaneçam no estado de escravidão, e os negros que lutam pela liberdade. Nesse sentido, em se tratando do nível fundamental do PGS, a oposição semântica desse texto articula na narrativa a ideia de uma estrutura de poder que coloca em contraste *liberdade vs. escravidão*.

As três primeiras páginas, quase desprovidas de conteúdo verbal, com exceção do enunciado “Vocês devem se encontrar aqui” (D’SALETE, 2018, p. 89), marcam o início da narrativa. Ganzo, correndo à noite pelo vilarejo, espereita a fazenda onde é oprimido, dirigindo-se em direção ao ponto de encontro para a organização do motim. O deslocamento de Ganzo é cuidadoso e lento, o movimento do corpo curvado e os braços ligeiramente levantados instauram uma atmosfera de tensão. Na escuridão da noite, ele percorre os corredores da vila como se estivesse sendo observado. O olhar vigilante de um gato preto sugere um presságio de que algo

---

<sup>11</sup> Ocupa o lugar de sujeito operador o povo, a comunidade articulada, daí o papel do herói encontrar-se em dois coadjuvantes, que exprimem melhor a ideia de grupo, de coletividade.

<sup>12</sup> Muitos personagens nas HQs de D’Salete participam com papéis relevantes nos enredos, porém não têm nomes. O fato de D’Salete (2018) não nomear alguns de seus personagens, de certo modo, amplia a ideia de que a escravidão é algo que tolhe do escravizado a sua identidade, a sua história. Por isso, a importância da palavra da anciã, que, no contexto da obra, recorda a história de seu povo, portanto, a mantém viva, o que caracteriza a resistência.

nefasto está prestes a acontecer. Nesse ínterim, ao avistar o símbolo cabinda<sup>13</sup>, ele recorda do último encontro com outros dois integrantes, e se instaura um diálogo (adaptado de D'Saete, 2018, p. 90):

*Ator A:* Vocês devem se encontrar aqui.  
*Ator A:* A rebelião começa na vila quando Cumbe aparecer.  
*Ofraso:* Temos traidores entre nós.  
*Ganzô:* E apenas uma dúzia de homens.  
*Ator A:* Não façam nada antes do dia combinado. Acabaremos com os traidores depois.  
*Ator A:* Viremos com mais homens do Mocambo. Apenas esperem o momento certo.

Cabe-nos ressaltar que os atores não são apresentados à medida que adentram nas cenas, pelo contrário, são inseridos na narrativa de maneira surpreendente, em um jogo de revelações entre o enunciador, que apresenta o enredo *in media res*, e o enunciatário, o leitor, que precisa avançar na leitura para compreender o início da narrativa. Dessa forma, seguimos, na medida do possível, a estratégia do enunciador.

Fiorin (2016) demonstra que uma das marcas da enunciação presentes no enunciado é o acordo fiduciário entre o enunciador e o enunciatário. No verbete “fiduciário”, Greimas e Courtés (2008) estabelecem que o contrato fiduciário se assemelha a um *jogo* de um *fazer persuasivo*, por intermédio do destinador com a *adesão* por parte do destinatário. Assim, se o objeto do fazer persuasivo do destinador é o *dizer-verdadeiro*, necessariamente o contra objeto consiste em um *crer-verdadeiro* que o enunciatário designa ao discurso enunciado. Salientamos, mediante Greimas e Courtés (2008), que o contrato tem como consequência a modificação do estatuto (o ser e/ou parecer) de cada um dos sujeitos envolvidos. Além disso, a acepção do termo *contrato* é próxima ao de *troca*, e, para que ocorra, ambas as partes envolvidas devem estar asseguradas do *valor* do objeto a ser recebido em contrapartida.

Em síntese, o contrato fiduciário está diretamente ligado ao simulacro, uma imagem mental (virtual) que determinado indivíduo cria sobre outro. Desse modo, na troca de saberes dos enunciados apresentados no diálogo, temos um contrato fiduciário que pode ser reformulado desta forma: *Assim que os demais aliados do Mocambo chegarem, iniciaremos a rebelião e depois acabaremos com os traidores infiltrados*. Tal reformulação pauta-se, especialmente, nos seguintes enunciados: (1) não agir antes do dia combinado; (2) acabar com os traidores depois; e (3) esperar o momento certo.

---

<sup>13</sup> No glossário da obra, D'Saete (2018) explicita que o povo cabinda vê o cágado como um símbolo de resistência.

Até então, Ganzo é um sujeito operador que está em fase de aquisição de competências para a realização da performance. Porém, ao entrar no abrigo e encontrar os outros rebeldes da vila, há uma pausa na ação, e surge um novo universo de significações passionais. Inicia-se uma intriga. Assim, Ganzo passa a ser “actante da iniciativa”<sup>14</sup>, e a HQ vale-se de um estreitamento repentino-progressivo. Em um jogo de articulações, a narrativa transita do desenrolar descritivo e narrativo para o passional, até atingir o pico máximo de tensão, como ilustra a Figura 1:

**Figura 1 -** Momento de identificação e reação de impulso de cólera na HQ



Fonte: adaptado de D'Saete (2018, p. 95 e 96).

Sob a luz da semiótica das paixões, entende-se por paixões os “efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito de estado. Essas qualificações organizam-se sob a forma de *arranjos sintagmáticos de modalidades* ou *configurações passionais*” (BARROS, 2007, p. 47, grifo da autora). Ademais, a partir das mudanças no curso dos anos de 1990, as paixões deixam de ser vistas meramente sob a perspectiva modal, que singulariza uma determinada manifestação passional. Desde então, “os sintagmas passionais associam várias dimensões, não apenas modais, mas, principalmente, as aspectuais, as temporais e outras” (SOLDI, 2008, p. 219).

<sup>14</sup> Segundo Fontanille (2012), existe uma diferença de papéis entre *sujeito operador* (aquele que realiza a transformação) e *actante da iniciativa* (aquele que modifica o desenrolar dos fatos). Aquele pertence às estruturas do enredo, enquanto este às estruturas da intriga.

Reiteramos a importância de compreender as paixões na teoria semiótica para aprofundarmos a análise aqui proposta. Nesse sentido, ressaltamos que, em um texto, a paixão não surge de forma isolada; ela decorre de sentimentos anteriores, ou seja, uma emoção pode desencadear uma paixão. Para esclarecer essa dinâmica, recorreremos à comparação entre paixão e emoção, conforme abordado por Tomasi (2011), cuja pesquisa, centrada na obstinação, baseou-se nas contribuições teóricas de Greimas e Fontanille (1993) e de Fontanille e Zilberberg (2001):

[...] (a) do ponto de vista da foria, a emoção é produto da rapidez e da intensidade que, por sua vez, evolui de forma conversiva (mais rápido, mais intenso); a paixão, no entanto, é produto da desaceleração e da extensividade, evoluindo de forma contínua (mais lento, mais extenso), corroborando, assim, a duratividade aspectual da paixão; (b) do ponto de vista aspectual, a emoção configura-se como perda da duratividade; já a paixão comporta tal duratividade; (c) do ponto de vista modal, se prevalecem as valências da inibição sobre as da impulsão, instaura-se a surpresa (a emoção); já na obstinação, por exemplo, a impulsão do *querer ser* prevalece sobre a inibição (sustos) do *não poder ser* e do *saber não ser* [ainda]. O obstinado particulariza-se por manter o sujeito em estado de *continuar a fazer* [fazer apesar de X]. (TOMASI, 2011, p. 23)

Na obra *Semiótica das paixões* (GREIMAS e FONTANILLE, 1993), é apresentado um esboço do esquema patêmico. Posteriormente, Fontanille (2012, p. 130) o reformulou para adequar-se aos esquemas de tensão. Dessa maneira, em conformidade com o que adotaremos em nossa análise, temos a sequência canônica passional em um esquema: despertar afetivo → disposição → pivô passional → emoção → moralização.

O *despertar afetivo* é o momento no qual o actante é profundamente afetado, resultando em um despertar da sensibilidade. Nesse instante, ocorre uma perturbação na presença sentida em seu corpo, desencadeando simultaneamente uma modificação na intensidade e uma alteração quantitativa. A junção dessas mudanças impacta o fluxo da presença no campo, provocando ajuste no ritmo do percurso, seja por meio de suspensões ou acelerações, agitações ou desacelerações (FONTANILLE, 2012).

Na etapa subsequente, a *disposição* é o momento em que surge a *imagem* passional, representando a cena ou cenário que evocará sofrimento ou prazer no sujeito apaixonado. Dessa forma, a presença que invade o campo do sujeito, por meio da *imagem*, possibilita a criação de simulacros pertinentes.

O *pivô passional* refere-se à transformação que o sujeito experimenta ao compreender o sentido da perturbação (o *despertar*) e da imagem (a *disposição*) que o afetam. A partir desse momento, é possível identificar qual paixão é assumida pelo sujeito.

Por sua vez, a fase da *emoção* corresponde à manifestação do pivô passional, ou seja, o corpo do sujeito reage à tensão que ele sofre, podendo: tremer, irritar-se, gritar, entre outras manifestações. Em resumo, por meio de uma expressão observável, a emoção socializa a paixão e possibilita compreender a disposição interior do sujeito passional.

Ao final de seu percurso, na fase da *moralização*, após conclusão da etapa da emoção, seja ela intrínseca ou extrínseca ao sujeito passional, a paixão reflete os valores que a fundamenta. Esses valores são confrontados com as normas vigentes da sociedade, resultando em uma possível sanção positiva ou negativa. Essa avaliação varia de acordo com o grau de adesão ou oposição de cada comunidade, configurando-se como um julgamento social. Tais controles éticos desempenham a função de controlar “[...] uma intencionalidade diferente e incômoda e fixar o sentido que o actante apaixonado, por si só, não conseguiria estabilizar” (FONTANILLE, 2012, p. 133).

Considerando que, a princípio, os dicionários são registros de usos de uma língua, utilizaremos a definição do termo “cólera” em dois dicionários de línguas e culturas diferentes para direcionar a nossa análise semiótica. No dicionário francês, cólera significa: “1. violento descontentamento acompanhado de agressividade” (FONTANILLE, 2005, tradução nossa). Já no português, uma das acepções do termo no *Grande Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (HOUAISS, 2001, p. 759) designa: “1 sentimento de violenta oposição contra o que revolta, escandaliza, molesta ou prejudica; intensa raiva facilmente provocável; ira”.

Do ponto de vista semântico, a diferença entre o significado de “cólera” no francês e no português reside em nuances específicas associadas ao contexto cultural e/ou à evolução histórica de cada língua. Embora ambas as definições indiquem um estado emocional intenso relacionado a descontentamento, agressividade e raiva, as conotações podem variar. No francês, a ênfase parece estar na intensidade do descontentamento, possivelmente sugerindo uma reação mais efusiva ou agressiva diante da provocação. Já no português, a acepção de “cólera” parece ampliar o escopo, indicando que a cólera pode surgir como resposta não apenas ao descontentamento, mas também a situações que revoltam, escandalizam, molestem ou prejudicam. Em resumo, enquanto ambas as definições compartilham elementos de raiva e intensidade emocional, as nuances específicas podem refletir diferenças culturais e de ênfase na interpretação dos estados emocionais associados à palavra “cólera” em cada idioma.

Greimas (2014 [1983]), em *Sobre o sentido II*, valeu-se da definição dicionarizada do termo em francês e desenvolveu o percurso canônico da cólera, constituído em três etapas. De acordo com Carmelino e Nascimento (2017), posteriormente, Fontanille (2005) reformulou esse percurso indicando essa estrutura: confiança → espera → frustração → descontentamento → agressividade → explosão.

O percurso canônico da cólera se estabelece em uma sequência de etapas: inicialmente, o sujeito (X) acredita em algo ou em alguém (Y), estabelecendo assim a *confiança* e passando à *espera*. Se o objeto da crença for “em alguma coisa”, a espera é simples (de estado), ou seja, entre o sujeito e o objeto de valor. Se for “em alguém”, a espera é fiduciária, e o sujeito de estado espera que o sujeito do fazer Y realize algo para que ele entre em conjunção com o objeto.

Na terceira etapa, o sujeito X sente, por meio do seu corpo sensível, a falta do seu objeto de valor, experienciando a *frustração*. Em seguida, ele avalia o que esperava de Y com o que de fato obteve. Em *descontentamento*, X se vê dividido entre o eu projetado no sujeito do querer (virtual) e o eu sujeito do saber (atualizado) – não realizado. Isso implica uma resposta contra Y, manifestada em tons explícitos de agressividade, já que X julga o sujeito Y como tratante, faltoso, etc., identificando Y como potencial antissujeito.

Dessa forma, a *agressividade* desenvolve uma sequência de confronto, manifestando-se “na emergência de um poder-fazer que pode se configurar no ódio ou na vingança” (CARMELINO; NASCIMENTO, 2017, p. 82). Por fim, na última fase, a *explosão*, ocorre um nível de tensão elevadíssimo, com o sujeito X agindo contra Y, outrora amigo agora inimigo, com o objetivo de resolver as pendências causadas por Y.

Diante disso, ao compararmos as definições dicionarizadas com o percurso canônico da cólera, torna-se evidente que a paixão da cólera presente no sujeito Ganzo não segue estritamente a descrição de Greimas e/ou Fontanille, uma vez não houve uma quebra direta de fé entre Ganzo e o ator C. Por outro lado, podemos considerar que o contrato fiduciário, um simulacro, esteja na ordem do que se espera do papel social de uma pessoa negra que sofre a opressão do sistema escravocrata. Nesse sentido, se X é negro, então deve se comportar como X.

Para exemplificar o que significaria essa expectativa ao atribuir um dever a todo um grupo social, podemos citar a polêmica gerada em 2017 em torno da figura da jornalista Glória Maria (1949-2023), da Rede Globo. Na ocasião, em suas redes sociais, ela publicou uma frase atribuída ao ator Morgan Freeman, também negro: “O dia em que pararmos de nos preocupar com Consciência Negra, Amarela, ou Branca e nos preocuparmos com Consciência Humana, o racismo

desaparece”. Ao relatar o acontecimento, o *Jornal Estadão*<sup>15</sup> destacou que a postagem da jornalista relativiza a luta contra o racismo, ao afirmar: “Poucos dias antes do Dia da Consciência Negra, celebrado neste 20 de novembro, a jornalista Glória Maria fez uma publicação no mínimo ‘contra a maré’. Ela considerou ‘consciência humana’ como mais importante do que a ‘consciência negra’”. Como foi possível observar, a polêmica é gerada pelo fato de Glória Maria, citando Morgan Freeman, não reconhecer a importância do Dia da Consciência Negra. A relativização dessa data, que coloca em evidência a necessidade de reconhecermos o estado de sofrimento e opressão vividos pelos escravos e perpetuado na população negra no Brasil, gera, nesse caso, uma quebra do contrato de confiança. Isso porque se espera de alguém que sofreu o racismo que se coloque contrário às estruturas de poder que perpetuam a hegemonia branca.

Retomando as discussões sobre a obra de D’Saete (2018), Ganzo reconhece que o ator C encontrava-se, em uma cena, como coadjuvante na ação de castigo de um negro, o que caracteriza a quebra de um contrato, especificamente o compromisso de estar ao lado do seu povo. Ante o exposto, a Figura 2, a seguir, esclarece a sequência canônica passional da cólera de Ganzo:

**Figura 2 -** A sequência canônica da cólera do sujeito Ganzo na HQ



Fonte: Adaptado de D’Saete (2018, p. 97 e 109).

<sup>15</sup> “Glória Maria posta frase polêmica sobre Consciência Negra”. *O Estado de S. Paulo*, 20 nov. 2017. Disponível em <https://tinyurl.com/ym36e2ms>. Acesso em: 30 nov. 2023.

Na vinheta um, é perceptível a etapa do despertar afetivo no personagem, marcada por uma parada, proporcionada pelo abalo/surpresa gerada pela presença do ator C. A vinheta três demonstra a fase de disposição, em que a imagem do ator C reflete a presença ameaçadora de um espião a serviço do regime escravocrata, conforme expresso posteriormente por Ganzo: “Mas ele é o traidor! Eu sei!” (D’SALETE, 2018, p. 97). Nesse trecho, entre as vinhetas cinco, seis e sete, ocorre a identificação do pivô passional, representando a revolta que toma o sujeito da intriga, tornando-o agressivo. As demais vinhetas que compõem a Figura 2 são manifestações da paixão que a figura do ator C mobiliza em Ganzo.

Nesse espaço passional, Ganzo, completamente afetado pela cólera, rompe o acordo de não atacar até que seja dada a ordem para que, desse modo, fosse possível punir os traidores, os infiltrados – e transforma a relação que era sujeito-objeto, em sujeito-antissujeito. Desse modo, Ganzo, pautando-se nas experiências vivenciadas pela presença do ator C, molda o julgamento como traidor pela condição de verdade (*ser + parecer*). Na cena, por meio de uma debreagem, Ganzo rememora um momento em que observa o ator C trabalhando para os brancos, ajudando a castigar os negros, amarrados com o chicote. Além disso, ao contrário dos demais, ele não possui marcas: “Cada um aqui tem suas marcas. Você não tem nenhuma... [...] ... Não tem porque é um *traidor!* Está com os brancos!” (D’SALETE, 2018, p. 103, grifo do autor).

Isso vai ao encontro do que observamos em *Cumbe* (D’SALETE, 2018), a busca por um comportamento, uma ação, um julgamento de valor que objetiva “o purismo” da raça e de valores. A práxis enunciativa de Ganzo está pautada em um regime de exclusão, do puro, isto é, uma das condições necessárias para fazer parte do grupo de rebeldes é ter escarificação<sup>16</sup>. Tal regime segue o conceito tensivo de triagem<sup>17</sup> (ZILBERBERG, 2004).

Por outro lado, o ator C, julgado pelo sujeito da intriga como um espião infiltrado (antissujeito), é um actante que, *a priori*, parece não ter iniciativa e cumpre uma função pequena e

---

<sup>16</sup> No glossário da obra, por “escarificação” entende-se “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 ressaltamos aqui as irmandades e os estranhamentos, a dedicação e a pertença a entidades ou coletivos, demonstrados e incorporados pelas cicatrizes intencionais no rosto e peitos de escravizados e quilombolas” (D’SALETE, 2018, p. 170).

<sup>17</sup> Zilberberg (2004), em *As condições semióticas da mestiçagem*, disserta sobre as práticas semióticas de triagem e mistura. Sintética e respectivamente, as operações de triagem e mistura correspondem a um movimento de fechamento e abertura reguladores da entrada e saída de elementos. No procedimento de triagem, por intermédio de um regime de exclusão, temos a valorização daquilo que é raro, puro e exclusivo. Já no procedimento de mistura, em uma operação de abertura e num regime de participação, seriam valorizados o numeroso, a expansão e o “misturado”.

programada. Fontanille (2012) define esse tipo de actante como não modalizado “M0”: um corpo que toma posição e que apenas reage às tensões, sensitivas e afetivas, que perpassam seu campo de presença. No entanto, existem marcas explícitas que se estabelecem como forças contrárias ao julgamento de valor, principalmente o papel actancial da anciã, como actante de controle:

ele modifica e desvia parcialmente a orientação do processo de comunicação. [...] como ele é sensível a outras informações diferentes daquelas a que é sensível o destinatário direto, ele filtrará o fluxo e desvirtuará o sentido. Além disso, se sua presença é conhecida dos dois parceiros diretos da troca, eles mesmos serão conduzidos a modificar suas estratégias de comunicação, em função dessa presença, e da escuta, das preocupações, das expectativas e das estratégias que eles atribuem ao destinatário indireto. (FONTANILLE, 2012, p. 161)

Retomando a sequência passional canônica, na última etapa (moralização), os discursos apaziguadores de Ofraso e, principalmente, da anciã ao ator C tem o efeito de reduzir drasticamente a intensidade da cólera do sujeito da intriga: “estarei de olho em você” (D’SALETE, 2018, p. 109). Além disso, diferentemente do sujeito da intriga, seus discursos são do tipo de *mistura*, isto é, de ordem participativa, em que se valoriza o numeroso, a expansão e o misturado. Assim, para aqueles dois, a condição de veridicção do julgamento é articulada pela estrutura modal *não ser + não parecer = falsidade*. Isso porque o ator C é conhecido desde bebê e não parece necessitar de marcas corporais de iniciação/pertencimento. Para o enunciatário (leitor), por sua vez, conforme apresentado, a condição de veridicção do julgamento sobre o ator C permanece em suspense.

É crucial ressaltar que “a identidade modal dos actantes pode ser caracterizada pelo *número de modalidades* que a define e pela *natureza das combinações* que ela contrai” (FONTANILLE, 2012, p. 178, grifo do autor). Portanto, deve-se observar a imanência dos actantes: rebeldes e/ou espião; logo, todos eles são modalizados pelo *poder (fazer ou ser) + saber + dever + crer* e se caracterizam do tipo “M4b”, denominado por Fontanille (2008) como ritual<sup>18</sup> heterônimo. Dessa forma, o rebelde outorga mais forças ao *querer* do que a seus *deveres*; contrariamente, o espião – que de certa forma age de maneira resignada ao sistema – submete o seu *querer* à força do *dever*.

Durante a exposição passional, os actantes parecem esquecer o real motivo da reunião, e o tempo parece se arrastar mais lentamente, com foco (baixa extensão) incidindo, principalmente, em Ganzo, ator C, anciã e Ofraso, caracterizando uma intensidade alta. Após o discurso da anciã, ocorre a *parada da parada* – a continuação, retomada para a busca do objeto de valor. Isso leva a um

---

<sup>18</sup> Infere um *crer* inerente compartilhado por todos os integrantes.

relaxamento emocional, uma maior amplitude do foco, abrindo espaço para outros actantes e uma aceleração do tempo, mais evidente na narrativa de *Cumbe*.

Logo em seguida, os rebeldes são surpreendidos pela força opressora escravocrata. Sob uma perspectiva bélica, os rebeldes se encontram em posições desfavoráveis, a situação piora quando Dandá – caso amoroso de Ganzo – é tomada como refém e intimada a revelar quem é o líder sob intimidação: “Mostre ou você não verá esse filho nascer” (D’SALETE, 2018, p. 115). A partir desse ponto, o impasse passional anterior entre Ganzo e o ator C termina. Para descrever essa transição, utilizaremos o conceito de *acontecimento* de Zilberberg (2007).

Diante da urgência de estudos que levam em consideração o aspecto sensível, os eventos imprevistos, Zilberberg (2007) propõe o conceito tensivo de acontecimento, por meio do seu correlato – o fato: “o acontecimento é o correlato hiperbólico do fato, do mesmo modo que o fato<sup>19</sup> se inscreve como diminutivo do acontecimento” (ZILBERBERG, 2007, p. 16). Este último é raro, enquanto aquele é numeroso.

Zilberberg (2007) fundamenta o acontecimento decorrente da sincretização de três modos semióticos distintos: eficiência, existência e junção. O primeiro indica a forma como uma grandeza se estabelece no campo de presença de um sujeito: sendo lenta, caracteriza a modalidade do pervir; sendo rápida/abrupta, caracteriza o sobrevir. O segundo modo refere-se à variação entre os pares foco (requer um sujeito operador, que age rumo ao seu objetivo sem surpresa) e apreensão (requer um sujeito de estado passivo, que sofre, arrebatado, admirado). Por fim, o terceiro modo articula as modalidades de implicação (se a, então b) e concessão (embora a, todavia não b).

Retomando à *Cumbe* (D’SALETE, 2018), a Figura 3, a seguir, é corolário da ameaça expressa sofrida por Dandá. Nela, vê-se o apontamento da actante ao líder do movimento, além da conseqüente punição a ele. A cena revela que a punição com morte é uma conseqüência já conhecida e esperada pelos participantes do movimento, como evidenciado na primeira vinheta dessa figura. Em termos semióticos, no modo de eficiência, temos o pervir, pois tal grandeza já é instalada desde o momento em que os participantes insurrectos aderem ao movimento. No modo de existência, temos um antissujeito operador (carrasco) agindo sem surpresa próximo ao sujeito do fazer (Ofraso). Por fim, no modo de junção, a ordem implicativa – no caso, a morte do líder – servirá como exemplo de punição aos infratores. Assim, configura-se o exercício.

---

<sup>19</sup> Posteriormente, mas ainda no mesmo artigo, Zilberberg (2007) empresta o termo “exercício” a partir das análises feitas por Claudel sobre as pinturas holandesas. Então, para ficarmos alinhados com a nossa referência bibliográfica, doravante, usaremos o termo “exercício”.

Na perspectiva de Silva (2016, p. 146), “segundo a lógica daquilo que se mostra casual, previsto, repetitivo, provoca menos os nossos sentidos e a nossa atenção, enquanto a novidade nos convoca mais sensivelmente”.

**Figura 3 - Implicação ao líder do grupo**



Fonte: Adaptado de D'Saete (2018, p. 114 e 115).

Chega-se, assim, ao acontecimento em *Cumbe* (D'SALETE, 2018), como ilustra a Figura 4:

**Figura 4 - Íterim do pré ao pós-acontecimento**



Fonte: Adaptado de D'Saete (2018, p. 116 e 117).

Na cena, destacamos o papel do ator C. Até então, ele se apresentava como um actante M0, no entanto, agora, ele assume a posição de um actante do tipo M4a, ritual autônomo, que pressupõe um crer específico (no caso, defender o líder acima de tudo). Por outro lado, Ganzo transita para o papel de um sujeito de estado, pois “o acontecimento quando é digno desse nome, absorve todo o agir e de momento deixa o sujeito estupefato apenas o *sufrer*. [...] sem cortesias, de tal modo o acontecimento pode ser considerado ao mesmo tempo a medida e a derrota do sujeito” (ZILBERBERG, 2011, p. 171). Destarte, o ator C age como um objeto de defesa instalado de forma abrupta (sobrevir) e, devido à maneira como ele invade a cena, provoca *apreensão* (como evidenciado no espanto de Dandá, na Figura 4). Embora o antisujeito tenha atirado no líder, o ator C posicionou-se à frente, protegendo-o com o seu corpo.

Contudo, é crucial ressaltar que há “uma direção que se impõe ao vivido, considerando as experiências tidas como significativas pelo sujeito, num estilo descendente que vai da tonicidade (exacerbação) para a atonia, que pode incidir sobre a nulidade da minimização” (SILVA, 2016, p. 148). O discurso do antissujeito, na Figura 4, está impregnado da lógica da implicação, o que não caracteriza o acontecimento. Todavia, como salienta Silva (2016), a tonicidade é subjetiva.

Portanto, a partir do esforço do actante-destinador em salvaguardar Ofraso, ocorre uma transformação na relação afetiva e cognitiva do grupo de rebelde, reorganizando a estrutura modal para: *poder + saber + dever + crer*, em que o *dever* – principalmente para Ganzo – prepondera sobre

as demais modalidades. Ademais, no percurso da sanção, em que o ator C é avaliado pelo sujeito Ganzo, a *performance* é sancionada como *mentirosa* (*parecer + não ser*).

Diante da análise aprofundada das vinhetas e quadros, centrando-se especialmente na paixão da cólera, emerge uma complexidade nas dinâmicas interativas entre os actantes, revelando-se nas nuances do percurso passional delineado por Fontanille e Greimas. A trajetória da cólera, desde o despertar afetivo até a fase da moralização, destaca-se como um intrincado tecido de relações modais e de poder. Observa-se uma transformação no papel do ator C, inicialmente M0 e, posteriormente, M4a, ressignificando sua função de modo autônomo, revelando a subjetividade da tonicidade. A intervenção decisiva do ator C, na Figura 4, ao proteger o líder, desencadeia uma reorganização na estrutura modal do grupo rebelde, enfatizando a predominância do dever, principalmente para Ganzo. Essa análise narrativa evidencia não apenas os elementos passíveis de categorização semântica, mas também a riqueza das relações passionais que permeiam a trama, proporcionando uma compreensão mais profunda das dinâmicas psicossociais dos actantes em *Cumbe* (D'SALETE, 2018). Notavelmente, a revelação de que o ator C, inicialmente suspeito de traição, emerge como um defensor, adiciona camadas de complexidade ao enredo, desafiando as expectativas e evidenciando a intrincada natureza das paixões e julgamentos morais na narrativa.

### **Aumentando o *zoom* da análise**

Embora a HQ *Cumbe* (D'SALETE, 2018) retrate, em última instância, a resistência dos escravizados africanos em prol da liberdade e contra o regime escravocrata no Brasil Colônia, a narrativa não se limita a uma representação maniqueísta entre *negros versus brancos*. Ao contrário, a HQ de D'Salete (2018) coloca a população afrodescendente em destaque, como indivíduos “comuns” – enfrentando conflitos tanto internos quanto externos, envolvendo não apenas a comunidade afrodescendente, mas também outras. Embora os desafios históricos sejam reconhecidos, e a obra em si traga a crua realidade e o sofrimento do povo africano trazido como escravo, o Brasil Colônia serve como pano de fundo contextual. D'Salete, inclusive, enfatiza que “suas obras são um desprendimento do incentivo dado pelas políticas afirmativas e pela lei 10.639/03” (DINIZ; CARDOSO, 2018, p. 2).

Assim, a representação discursiva do negro na obra de D'Salete (2018) transcende a reificação, e o processo de luta de emancipação dos escravizados é mais plenamente compreendido

sob a perspectiva da semiótica tensiva. Nesse contexto, a compreensão se dá de forma gradual e é representada em uma escala tensiva que inclui as categorias de: negro → mulato / pardo → branco.

O negro figurativiza o papel do escravo, representando aqueles que mais sofreram opressão. O branco, por sua vez, o papel do homem livre e opressor. O mulato/pardo ocupa um espaço intermediário e fronteiro, situando-se entre servidão (cativo) e nobreza (liberdade), o que lhe conferia maior probabilidade de desfrutar de alguns privilégios restritos aos brancos. Todavia, como observa Pessoa (2007), essa posição intermediária gerava desconfiança por parte dos negros em relação aos mulatos, uma vez que, sendo filhos de nobres ou de líderes locais, podiam experimentar, “de certo modo, o acesso facilitado ao mundo dos brancos; saindo assim do estado de servidão para o estado de nobreza” (PESSOA, 2007, p. 52).

Diante disso, os discursos presentes nas HQs, sejam transmitidos por meio de imagens sequenciadas, balões de fala ou legenda, revelam estratégias argumentativas significativas, moldando a recepção do enunciatário, ou seja, do leitor.

Embora a proposta de análise não se aprofunde na abordagem do componente visual, é importante destacar o fato de D’Salet (2018) adotar uma tradição estilística, que, por vezes, exclui totalmente ou reduz elementos verbais, ao longo de três páginas em *Cumbe*. Nesse sentido, é fundamental reconhecer que as HQs compartilham características com o cinema e a fotografia. O silêncio e a estaticidade, mesmo na ausência de elementos verbais, podem sugerir som e movimento, dependendo do foco e da interpretação do observador. Portanto, em *Cumbe* (D’SALETE, 2018), o leitor é instigado a uma participação mais ativa no processo de interpretação das imagens sequenciadas, demandando uma atenção especial para reconhecer a presença do som, do movimento e do tempo. O enunciador, ao manipular o enunciatário, utiliza recursos plásticos, que evocam outros sentidos sensoriais, enquanto o enunciatário/leitor constrói sentidos para as ações das personagens, por meio das imagens que permitem a inferência dos sentimentos, da dor, da cólera, da surpresa, observadas nos gestos corporais, posturas e movimentos que afetam a percepção do espaço pessoal e social. Ademais, é relevante destacar que, em certos momentos, a fusão dos elementos verbais (balão e legenda) pode comprometer a compreensão do leitor desatento. As legendas, posicionadas de maneira não fixa (como na Figura 2, apresentada anteriormente), trazem os pensamentos dos narradores e personagens, nem sempre destacados na mesma vinheta em que elas estão presentes.

A análise do contexto histórico e social da representação de personagens negros nas HQs brasileiras, conforme Chinen (2013), destaca uma evolução significativa ao longo do tempo. Se,

anteriormente, o papel do homem negro era abordado secundariamente, a partir dos anos 1990, houve uma mudança positiva, trazendo personagens negros para o primeiro plano com o objetivo de criar identificação com os leitores de ascendência africana. A virada do milênio marcou um aumento notável nas HQs que valorizam a cultura afrodescendente, impulsionado por mudanças sociais, ascensão econômica e profissional de afrodescendentes, além de iniciativas oficiais, como a Lei Federal n.º 10.639/2003, que tornou obrigatório o ensino de conteúdos da cultura afro-brasileira na Educação Básica. Em uma análise específica da HQ *Cumbe* (D'SALETE, 2018), verificamos que aproximadamente 65% das vinhetas são compostas por personagens negros, enquanto 12% representam brancos, 6% possivelmente brancos ou mulatos, e os restantes 13% envolvem figuras espaciais diversas ou animais<sup>20</sup>. Esse levantamento sugere uma representação significativa e valorização da diversidade étnica na obra.

No plano de expressão visual, os personagens de *Cumbe* (D'SALETE, 2018) são representados de maneira realista, facilitando a identificação visual e distinção entre eles. A organização das vinhetas e a transição entre elas seguem cinco tipos principais: ação para ação e sujeito para sujeito (no tempo presente da narrativa), cena para cena (delimitando diferentes tempos e espaços, como em *flashbacks*), e *planos médio* (corpo enquadrado por inteiro), *aproximado* (figura cortada à altura do peito), *americano* (figura enquadrada do joelho para cima) e *geral* (ângulo visual aberto). Essas técnicas contribuem para a compreensão das nuances entre os personagens e os diferentes momentos da narrativa.

De modo geral, as cenas que evidenciam a estrutura de poder dos donos de escravos são materializadas em enquadramentos em plano geral, permitindo a observação do mercado de escravos, das senzalas e da organização de poder em torno da casa grande e das propriedades. Essa estrutura opressora se contrapõe a cenas, também em plano geral, que mostram os negros na selva ou agrupados em ambientes que simbolizam o anseio pela liberdade, enquanto tramam a fuga ou a rebelião. Os momentos de resistência, nos quais se articulam os conflitos entre os donos de terra e os negros que lutam pela liberdade, assumem um plano médio ou americano, revelando as marcas

---

<sup>20</sup> De todas as figuras de animais que compõem o enredo de *Cumbe* (D'SALETE, 2018), sem dúvida, o gato preto é passível de significação semiótica. Assim, identificamos ao menos duas significações: (a) elemento de representação de tempo e espaço, funcionando como uma legenda indicativa ao leitor, anunciando (sem expressão verbal) que a narrativa que se segue é a do momento em que está sendo contada; (b) o gato como elemento mítico, uma vez que, em determinados pontos dessa HQ, ele se comporta de forma distinta, como um espectador em uma cena que envolve explosões com arma de fogo.

da tensão estabelecida no conflito entre os dois grupos. A abordagem realista e a clareza na estruturação visual fortalecem a expressão artística da obra.

Todavia, os traços distintivos entre os actantes que apoiam o *establishment* nem sempre são tão nítidos e objetivos como as representações convencionais em outras HQs. Isso é evidente, especialmente, no caso do possível pai do ator C (Figura 5, na sequência), cuja apresentação é breve e denotativa. Apesar dos lábios relativamente finos, o nariz é similar ao tipo negroide (formato mais achatado e largo, com narinas grandes e redondas), sugerindo a possibilidade de ascendência africana na modalização “crer ser”. Essa complexidade destaca a importância de uma análise minuciosa dos elementos visuais por parte do leitor para discernir as identidades dos personagens no enredo e alcançar uma compreensão mais abrangente. Em resumo, reiteramos a nossa análise à luz das considerações de Pietroforte (2008, p. 55):

[...] em semióticas verbais, como a imagem conceitual do conteúdo se manifesta no nível fonológico de análise linguística, as figuras não se confundem com os fonemas do plano de expressão. No entanto, porque em semióticas plásticas a expressão é da ordem do visível, é fácil confundir a imagem vista com a figura concebida no conteúdo.

**Figura 5** - Possível pai do ator C



Fonte: Adaptado de D'Saete (2018, p. 106 e 107).

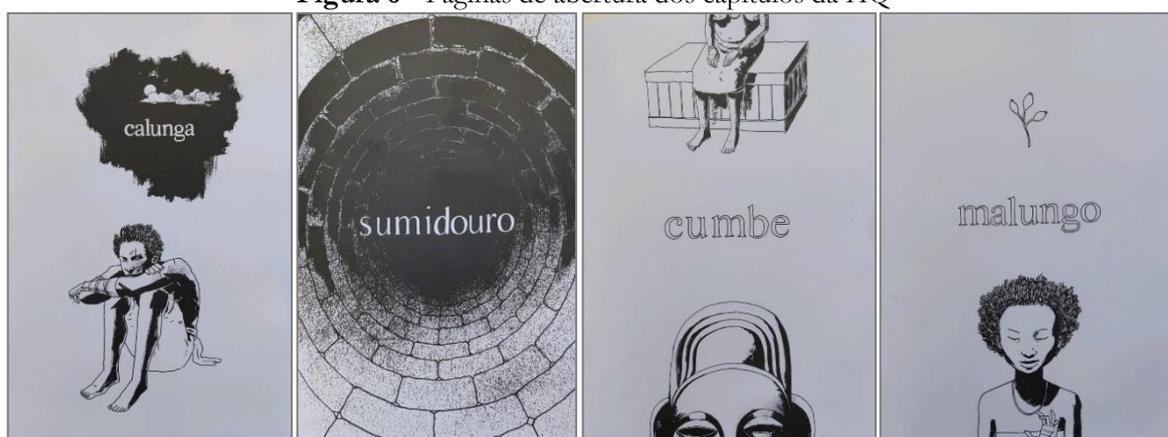
Em resumo, mais do que uma narrativa sobre rebeliões de negros escravizados em busca da liberdade contra os brancos, *Cumbe* (D'SALETE, 2018) desafia o leitor a realizar uma leitura aprofundada, atentando para todos os detalhes verbais e visuais. Nesse processo, a obra evoca os desafios sociorraciais enfrentados pelos mulatos durante o período colonial, quando a sociedade estava polarizada entre brancos e negros. Os mulatos, por ocuparem uma posição intermediária entre esses polos, eram vistos com desconfiança tanto pelos brancos quanto pelos negros. O discurso depreciativo dirigido aos mulatos, de certa forma, tinha o propósito de “recolocar as coisas nos moldes que a sociedade da época considerava corretos. A invenção do mulato é a solução que a sociedade do Brasil colonial encontra para corrigir uma transgressão das regras sociais estabelecidas” (PESSOA, 2018, p. 5, grifo do autor).

Do ponto de vista da escolha cromática, a obra *Cumbe* (D'SALETE, 2018) se revela como uma narrativa rica e complexa, utilizando predominantemente as cores preto e branco. A escolha dessas cores destaca a oposição sistemática que permeia os três grandes temas explorados na história, estando diretamente relacionada à maneira como a narrativa enuncia a história de brancos e negros, evidenciando as perspectivas de opressores e oprimidos: o primeiro tema aborda a resistência e a libertação dos negros africanos escravizados, destacando momentos de revolta e rebelião contra a opressão escravocrata, enfatizando a resiliência dos personagens diante das adversidades; no segundo tema, a obra mergulha nas relações de poder no sistema colonial,

revelando dinâmicas cruéis nas senzalas e plantações, evidenciando a exploração física, sexual e psicológica imposta aos escravizados; e, por fim, o terceiro tema aprofunda-se na complexidade das identidades afrodescendentes, explorando relações internas entre os próprios escravizados, tensões entre diferentes grupos étnicos e nuances das experiências individuais na escravidão.

Nesse sentido, a narrativa não se limita apenas à representação histórica, mas explora questões sociais e culturais relacionadas à diáspora africana no Brasil Colônia. A composição que inicia cada capítulo<sup>21</sup>, com a sincretização de palavra e imagem, como evidencia a sequência da Figura 6, ressalta aspectos culturais africanos, indicando que ali se inicia a história dos negros.

**Figura 6** - Páginas de abertura dos capítulos da HQ



Fonte: Adaptado de D'Saete (2018, p. 7, 47, 85 e 131).

O terceiro capítulo, por exemplo, intitulado “Cumbe”, sinônimo de quilombo, também remete a vida, luz e fogo, e apresenta imagens da anciã e Chibinda Ilunga, reforçando o tempo

<sup>21</sup> A análise dos títulos dos capítulos de *Cumbe* (D'SALETE, 2018) revela uma estrutura narrativa cuidadosamente elaborada pelo autor, que aborda diferentes facetas da experiência africana e afrodescendente durante o período escravocrata no Brasil Colônia. O primeiro capítulo, “Calunga”, sugere uma conexão linguística e identitária, destacando a importância da língua banto na preservação da identidade dos africanos escravizados. A imagem de um negro recordando o continente africano reforça a temática da preservação cultural. Já o segundo capítulo, “Sumidouro”, introduz uma mudança abrupta, ao quebrar o padrão estabelecido. O título se entrelaça com o final do primeiro conto, e a narrativa aborda temas sensíveis, como o silenciamento e os abusos físicos, psicológicos e sexuais enfrentados pelas mulheres escravizadas. Essa quebra na sequência reflete a realidade brutal e multifacetada da escravidão, confrontando o leitor com as crueldades do sistema. O quarto capítulo, “Malungo”, encerra a obra e faz referência ao termo usado pelos escravizados durante a travessia nos Navios Negreiros para se referirem aos companheiros. O título e a posição estratégica do conto no final da narrativa sugerem uma narrativa de resistência e solidariedade, evidenciando a luta e a força dos insurretos contra o regime escravocrata. Essa escolha estrutural proporciona uma visão mais abrangente das experiências afrodescendentes, destacando não apenas a brutalidade da escravidão, mas também a resiliência e a busca pela liberdade.

mítico e circular e a ideia de resistência que permanece na cultura, no discurso e na memória, já que “Cumbe virá novamente”, pois “Cumbe é força... ele sempre retorna”.

### **Close-up: algumas (in)conclusões**

A elaboração deste artigo nos conduziu a um ponto de interseção entre a leitura e a história, a leitura e a arte, a leitura e o ensino. A análise do gênero HQ, a partir desse ponto privilegiado de observação, permitiu-nos reconhecer a importância do trabalho com as *graphic novels*, que demandam um conhecimento mais amplo da leitura e podem potencializar a abordagem de textos sincréticos na Educação Básica.

A leitura de HQs exige que aprendamos a observar de forma parcializada, num vai e vem, para perceber aquilo que se pretende mostrar. Isso demonstrou a necessidade de mobilizarmos teorias como uma lente que direcione nosso olhar para compreender a significação do texto. Dessa forma, a análise de *Cumbe* (D’SALETE) revelou que, para depreender os sentidos do texto, foi crucial contar com um arcabouço teórico que facilitasse a compreensão de como o texto está articulado em níveis fundamentais, narrativos e discursivos. Isso inclui perceber as paixões experimentadas pelos sujeitos e suas relações com a extensividade e a intensidade dos eventos narrativizados. Assim, a semiótica tensiva, focada na dimensão contínua do sentido, nos ajudou a compreender que, em “Cumbe”, há um espaço tensivo ocupado pela figura do mulato – um espaço fronteiro entre o negro e o branco, trazendo benefícios diante do espaço ocupado pelos negros, mas também gerando desconfiança tanto por parte dos brancos quanto dos negros.

Foi possível observar que 65% das vinhetas de *Cumbe* (D’SALETE) são compostas apenas por atuantes negros. Somado a esse fato, os símbolos e termos pertinentes à cultura africana indicam que o conteúdo dessa HQ transcende a implicação presente na oposição fundamental, *liberdade vs. opressão*. A predominância de vinhetas protagonizadas por personagens negros revela a verossimilhança com o Brasil do século XVII, onde havia mais negros do que brancos. Nesse sentido, retratar a história brasileira pela perspectiva negra em “Cumbe” é dar voz a esse grande contingente da população brasileira que ainda se encontra invisibilizada.

Portanto, identificamos um grande potencial do trabalho com essa obra nas escolas, uma vez que ela atende à Lei Federal n.º 10.693/2003, não apenas por abordar a cultura africana e afro-

brasileira, mas, principalmente, por problematizar questões relacionadas às tensões existentes no período colonial.

## Referências

- BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- BOTTON, F. B. et al. Interfaces do herói nos quadrinhos brasileiros: questões didáticas e políticas. *Praxis Educativa*, Ponta Grossa, v. 14, n. 1, p. 163-180, 2019.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Parâmetros Curriculares Nacionais*. Brasília: MEC, 1998.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: MEC, 2018.
- CAGNIN, A. L. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.
- CAGNIN, A. L. *Os quadrinhos: linguagem e semiótica*. São Paulo: Criativo, 2015.
- CARMELINO, A. C.; NASCIMENTO, E. M. F. S. A paixão da cólera em “O amigo da onça”, de Péricles Maranhão. *Percursos Linguísticos*, Vitória, v. 7, n. 15, p. 74-91, 2017.
- CHINEN, N. *O papel do negro e o negro no papel: representação e representatividade dos afrodescendentes nos quadrinhos brasileiros*. 2013. 282f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, 2013.
- DINIZ, C.; CARDOSO, W. *Cumbe de Marcelo D'Saete: um Eisner e muitos significados*. Sobrelivros, 2018. Disponível em: <http://www.sobrelivros.com.br>. Acesso em: 29 jul. 2020.
- D'SALETE, M. *Cumbe*. São Paulo: Veneta, 2018.
- FAILLA, Z. (org.). *Retratos da leitura no Brasil*, 5. 1. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2021.
- FIORIN, J. L. Paixões, afetos, emoções e sentimentos. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, Araraquara, v. 5, n. 2, 2007.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2016.
- FONTANILLE, J. Colère. In: RALLO DITCHE, E.; FONTANILLE, J.; LOMBARDO, P. *Dictionnaire de passions littéraires*. Paris: Belin, 2005. p. 61-79
- FONTANILLE, J. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. Trad. Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz et al. In: DINIZ, M. L. V. P.; PORTELA, J. C. (org.). *Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias*. Bauru: UNESP/FAAC, 2008. p. 17-76.

- FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto, 2012.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Trad. Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beívidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCHIUSP, 2001.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2014.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.
- HOUAISS, A. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LEMO, C. L. Semissymbolismo e as categorias tensivas subjacentes. *Gragoatá*, Niterói, v. 21, n. 40, p. 339-353, 2016.
- MCCLOUD, S. *Desenhando quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda., 2008.
- MENDES, C. M. Semiótica tensiva: fundamentos teóricos. *Línguas & Letras*, Cascavel, v. 16, n. 34, p. 321-342, 2015.
- PESSOA, R. A. S. *Mulatos na sociedade colonial*. O Arquivo Nacional e a História Luso Brasileira. Rio de Janeiro, 22 de fev. 2018.
- PIETROFORTE, A. V. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2007.
- PIETROFORTE, A. V. *Tópicos de semiótica: modelos teóricos e aplicações*. São Paulo: Annablume, 2008.
- PIETROFORTE, A. V. *Análise textual da história em quadrinhos: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.
- PIETROFORTE, A. V. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2015.
- RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2014.
- SILVA, L. H. O. Memórias da guerrilha: acontecimento e história. In: MENDES, C. M.; LARA, G. M. P. (org.). *Em torno do acontecimento: uma homenagem a Claude Zilberberg*. Curitiba: Appris, 2016. p. 141-161.
- SOLDI, D. A. Práticas passionais na mídia televisiva: programas de comportamento. In: DINIZ, M. L. V. P.; PORTELLA, J. C. *Semiótica e mídias: textos, práticas, estratégias*. Bauru: Unesp; Faac, 2008.
- TOMASI, C. *A tensividade: por uma gramática tensiva da semiótica de HQs*. 2011. 281f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Universidade de São Paulo, 2011.

VERGUEIRO, W. A contribuição de Antonio Luiz Cagnin aos estudos sobre a linguagem dos quadrinhos no Brasil. In: VERGUEIRO, W.; SANTOS, R. E. (org.). *A linguagem dos quadrinhos: estudos de estética, linguística e semiótica*. São Paulo: Editora Criativo, 2015. p. 8-21.

ZILBERBERG, C. As condições semióticas da mestiçagem. In: CAÑIZAL, E. P.; CAETANO, K. E. (org.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 69-102.

ZILBERBERG, C. Louvando o acontecimento. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 13-28, jun. 2007.

ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Recebido em: 30/11/2023

Aprovado em: 10/3/2024