

Ver o Não Visto: a Poética Invisível de Marcelo D'Salete¹

Ver lo no Visto

NOHORA ARRIETA FERNÁNDEZ²

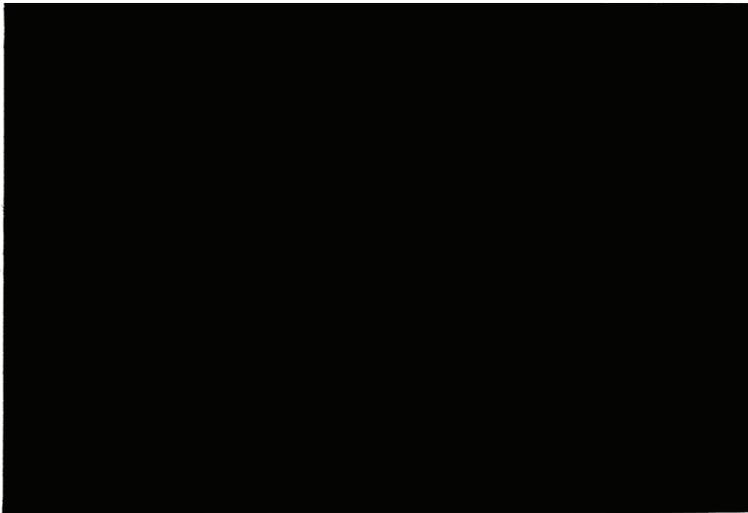
University of California. Estados Unidos (USA).

FERNANDA LIMA DA SILVA (TRAD.)³

Faculdade de Direito, Universidade de Brasília. Brasília (DF). Brasil.

MARCOS VINÍCIUS LUSTOSA QUEIROZ (TRAD.)⁴

Faculdade de Direito, Universidade de Brasília. Brasília (DF). Brasil.



1 Algumas ideias que proponho aqui já discuti no artigo “Lo que contiene esa oscuridad’: estéticas de la ambigüedad en la novela gráfica *Cumbe* de Marcelo D’Salete” (2019) e na minha tese de doutorado, *Poéticas Amargas: estéticas y políticas de la plantación de azúcar en Brasil y el Caribe (1990-2018)* (2021). Volto a elas, no entanto, para procurar novas possibilidades de interpretação. Este ensaio é um gesto (de novo) em direção a outro ensaio futuro. Agradeço às editoras pelo convite para seguir pensando a obra de D’Salete.

2 Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4951-5964>.

3 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5225-1253>.

4 Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3644-7595>.



Fonte: D'SALETE, Marcelo. *Cumbe*. São Paulo: Veneta, 2014, p. 41. Imagem cortesia do artista.

O *comic* é uma arte invisível. A leitora de *comics* sabe que para lê-los deve fixar-se cuidadosamente naquilo que aparece na vinheta, a imagem que *está*, e naquilo que não aparece, no invisível, o não representado, que se insinua no espaço em branco entre uma vinheta e outra, um vazio que os criadores de *comics* chamam de *gutter*⁵. O artista paulistano Marcelo D'Salete faz *comics*, isto é, trabalha com o invisível. Escrever sobre a sua obra seria, de algum modo, escrever sobre o invisível, no entanto, há uma gramática para falar do invisível? É mais fácil começar escrevendo sobre aquilo para o qual há linguagem. Assim, se alguém quer falar de *comics* de Marcelo D'Salete, o terreno seguro é mencionar o evidente; o tema, por exemplo. Dizer que os primeiros *comics* de D'Salete, *Noite Luz* e *Encruzilhada*, foram publicados respectivamente em 2008 e 2011 e que as histórias ali narradas acontecem nas periferias de São Paulo. Dizer que em *Cumbe* (2004) D'Salete muda o foco temático para o Brasil colonial, contando histórias de escravizados nas plantações de açúcar e nos quilombos. Dizer que *Angola Janga* (2017) é uma comic-épica, de 432 páginas, sobre o Quilombo

5 Ver MCCLOUD, S. *Understanding Comics: The Invisible Art* (1994). In: *Mind the Gap: Absence as Signifying Function in Comics*. Barbara Postema (2010) escreve que os "*comics creates whole from holes*" (*comics* criam tudo/totalidade a partir dos furos/buracos/aberturas).

dos Palmares, uma comunidade de escravizados fugitivos que se estabeleceu na Serra da Barriga, atual estado de Alagoas, ao final do século XVI, e resistiu aos portugueses e holandeses por quase um século, até o final do XVII.

Falando de coisas para as quais existe linguagem, haveria que ser nomeada uma tradição que faz possível que apareçam no Brasil *comics* como *Cumbe* ou *Angola Janga*; pois se dizemos que o *comic* é uma arte invisível⁶, as correntes e diálogos culturais dos quais surgem são profundamente materiais. *Cumbe* e *Angola Janga* pertencem a uma tradição intelectual brasileira para a qual o quilombo é um eixo central da história da população negra. Para mencionar apenas alguns nomes bem conhecidos, Clóvis Moura, na segunda parte de *Sociologia do Negro Brasileiro* (1988), enumera as condições que fazem do Quilombo dos Palmares uma república negra no Brasil colonial; o quilombo é o núcleo da filosofia e da política do *Quilombismo* (1980) de Abdias Nascimento. Já Beatriz Nascimento descreve a transformação do quilombo de instituição histórica à categoria ideológica dos movimentos negros no Brasil no texto “O conceito de quilombo e resistência cultural negra” (1985). Investigações historiográficas como as de Flávio dos Santos Gomes (2006) sobre quilombos e rebeliões escravizadas são exemplos mais contemporâneos de uma tradição fundada no pensamento radical de intelectuais negros e negras. Artigos recentes, como “A hermenêutica quilombola de Clóvis Moura: teoria crítica do direito, raça e descolonização” (QUEIROZ; GOMES, 2021) e “Legados de liberdade” (PIRES, 2021), seguem o rastro de Clóvis Moura para comentar o quilombo como proposta hermenêutica para o campo do direito e para a compreensão da violência que funda o estado brasileiro⁷. Mas não é o meu objetivo aqui revisar a tradição do pensamento negro sobre o quilombo; o que quero apontar, apenas, é que a obra gráfica de D’Saete é nutrida e inscrita nesta tradição, uma tradição que existe, ainda que certas comarcas da academia tradicional insistam em não nomeá-la.

6 Com “invisível” neste caso me refiro à forma do *comic*, ao meio de comunicação. Como gênero, o *comic* está bem estabelecido e é um caso de massas, nada invisível. Ver para o caso latino-americano: MERINO, A. *El cómic hispánico*. 1. ed. Cátedra, 2003; FOSTER, D. *Eternauta, Daytripper, and beyond: graphic narrative in Argentina and Brazil*. University of Texas, 2016.

7 Tudo isso sem contar o quilombo, como categoria, estrutura propostas políticas como a mandata quilombola de Erica Malunguinho, deputada na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo; é base filosófica da organização de numerosos coletivos de artistas formados nos últimos anos e, obviamente, continua sendo o espaço de existência e proposta de vida dos quilombos rurais e urbanos no Brasil.

Do que queria falar neste ensaio (e me repito) é daquilo para o que ainda procuramos uma gramática; queria falar do invisível, do modo como D'Salete lida com o não visto. E com “o não visto” me refiro a certa experiência da plantação, da vida na plantação, e ao *comic* como um meio não-transparente. Se é possível contextualizar *Cumbe* e *Angola Janga* em uma história da tradição intelectual negra e brasileira, minha pergunta seria como se textualiza, como aparece (se aparece, quando aparece) na textualidade dos *comics* de D'Salete a experiência da plantação e da fuga da plantação. Tal pergunta não é alheia aos questionamentos do *comic* contemporâneo. Quem se aproxima a clássicos do gênero, como *Maus* (1980), *Persepolis* (2000) ou *Fun Home* (2006), verá que o problema da representação histórica (o que pode ser representado e como?) está no centro dessas obras (CHUTE, 2016). Atentos à tradição do *comic* contemporâneo, os *comics* de D'Salete formulam uma pergunta similar: como fazer texto a experiência da plantação como experiência inefável? E, ao mesmo tempo, como textualizar a fuga?

Desde meu primeiro encontro com *Cumbe*, tenho dado voltas a uma frase com a qual Marcelo Yuka, fundador da banda O Rappa, descreveu o estilo de Marcelo D'Salete; uma frase que resume minha própria experiência de leitura. Yuka escreveu: “O traço é sujo e poético. É repleto de uma escuridão” (MOURA, 2011). D'Salete desenha com tinta china, fazendo uso dos jogos de luzes e sombras típico do *chiaroscuro*, mas intensificando os contrastes com o uso de uma mancha negra (o traço sujo a que se refere Yuka), que é criada ao pintar com “as extremidades secas do pincel ou com excessos de tinta” (MOURA, 2014). Esta intensidade do *chiaroscuro* não é nova no *comic* latino-americano. Basta pensar em nomes como o do uruguaio Alberto Breccia. Mas em *Noite Luz*, *Cumbe* ou *Encruzilhada*, o caráter invisível da estrutura fragmentada do *comic*, essa não-transparência que gera a relação entre o que está na vinheta e o que não está nela, parece enfatizado pelo uso de um *traço sujo*, a mancha negra. Poderia ser dito que a mancha de D'Salete insiste na invisibilidade, na não-transparência do *comic*, para contar histórias do quilombo e da plantação⁸? Neste ensaio, que como percebem é uma divagação sobre a mancha negra nos *comics* de Marcelo D'Salete, comento brevemente duas intuições: a primeira, que a

8 Invisibilidade, não transparência, obscuridade, opacidade são termos que às vezes se confundem neste ensaio. Ainda mais adiante tento explicar ao que me refiro com cada um deles. Sei que transito em areia movediça. Parte de buscar essa gramática para falar do invisível é lidar, por ao menos agora, com sua natureza esquiua.

mancha negra assinala a permanência dos modos e violências da plantação; a segunda, que é por meio dessa mancha que os *comics* de D'Salete relatam a experiência de fuga da plantação. Com este gesto pretendo insinuar, também, algumas pontes entre os *comics* de D'Salete e o pensamento negro caribenho, especialmente o de Édouard Glissant. Nos seus trabalhos sobre o quilombo, Flávio dos Santos Gomes (2006) insiste na natureza transnacional das comunidades *cimarrones*⁹. Assim, a menção a Glissant me permite ultrapassar os limites do nacional para pensar D'Salete em uma tradição diaspórica da mancha, do invisível, na qual o Brasil se encontra com o Caribe.

Antes de contar as histórias do Brasil colonial de *Cumbe* e *Angola Janga*, D'Salete submergiu no cotidiano dos bairros periféricos de São Paulo. Seu primeiro livro, *Noite Luz*, é uma coleção de seis histórias que se cruzam em um bar noturno, o Noite Luz. Ainda que se tratam de relatos mais ou menos independentes, ao gravitar em torno do bar, dão a impressão de ser um coro, uma polifonia de vocês que contam uma história similar: a da noite de uma cidade infinita, São Paulo. O traço manchado que desenha personagens e espaços também é polifônico; é utilizado para criar uma sombra, enfatizar o grau de melanina de um rosto, pintar um céu escuríssimo, salpicado de pequenas estrelas brancas, ou manchar as paredes dos edifícios com o que poderia ser fuligem, sujeira, poluição. A mancha negra é a substância da qual está feita o *comic*, nada a ela se subtrai. Com ela se transmite ansiedade, desespero, perigo. No relato que dá nome a coleção, "Noite Luz", uma garçonete, que abandona o bar na madrugada, é perseguida por um homem desconhecido. Em "O Patuá de Dadá", a mancha colore os becos escuros da favela na qual uma transgressão mínima pode significar a morte. A mancha converte a casa, o bairro, a cidade, em um espaço único, fechado, asfixiante, do qual é impossível fugir¹⁰. Mas essa versatilidade da mancha negra gera, com o tempo, uma aréola de ambiguidade que pode ser liberadora: a sensação de que em estes relatos não há um sentido único, de que o sentido, a diferença do personagem (fechado no espaço, no quarto mínimo, a favela, a cidade), sempre está escapando. Dita fuga se acentua com outros elementos da narração, como as mudanças na perspectiva: uma cena quase sempre pode ser vista desde muitos lugares. Ou a pouca presença de textos: os personagens mal se comunicam; quando o fazem, pronun-

9 *Cimarrón* era o nome dado, na América hispânica, a negros e negras fugitivas do sistema escravocrata. Assemelha-se ao quilombola brasileiro (nota dos tradutores).

10 Moura (2011) también nota este carácter "enclaustrado" de los comics de D'Salete.

ciam frases curtas, monossílabos, ou utilizam gestos que os encerram ainda mais em seu mutismo.

A cidade periférica e noturna continua no centro da segunda coleção, *Encruzilhada*, e a mancha, como eleição estilística, mantém seu peso. A mancha negra circunda os edifícios abandonados onde dois irmãos órfãos dormem, satura as paredes do beco em que um homem se droga, pinta as portas dos carros, dos negócios, das ruas, é o fundo do grafite e da pichação. A mancha negra é a cidade. Nos relatos de *Encruzilhada* é intensificada a sensação de torpor, medo e violência. Seja na forma do perigo que a noite representa para uma mulher jovem e solitária, seja no modo como a polícia (ou qualquer figura de autoridade) interage com certos corpos (negros, pobres). O diálogo com o Brasil contemporâneo é desesperante, e estremece a “veracidade” de histórias como “Encruzilhada”, na qual um homem negro é golpeado pelos guardas de um atacadão que creem que está roubando seu próprio carro¹¹. Os personagens de *Encruzilhada* vivem à margem da violência ou da precariedade, do desemprego ou subemprego. São homens e mulheres jovens, habitantes das periferias do Brasil. A coleção gravita em torno de uma certeza: viver é violento. Não há fuga. Em comparação com as histórias de *Noite Luz*, aqui parece mais evidente a sensação que algumas dinâmicas atuais são a repetição de dinâmicas aprendidas ontem. Sendo clara: refiro-me a que nas violências das grandes metrópoles, como as narradas nas histórias periféricas de D’Saleté, há um eco, uma ressonância, das violências da plantação¹². A essa continuidade entre o passado e o presente em lugares que como o Brasil foram fundados pelo tráfico negreiro e a exploração da mão de obra escravizada nas plantações de açúcar, algodão, café..., se refere Édouard Glissant quando escreve que “da Cidade

11 D’Saleté já comentou, em entrevista, que a história tem como base uma notícia real. A violência contra pessoas negras em redes de supermercado é uma constante no Brasil, a exemplo do emblemático caso de João Alberto Silveira Freitas, espancado e assassinado num Carrefour, em Porto Alegre, na véspera do 20 de novembro de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2020/11/20/manifestantes-protestam-na-frente-de-supermercado-carrefour-onde-homem-negro-foi-morto-em-porto-alegre.ghtml>. Último acesso em: 5 abr. 2022.

12 O intelectual dominicano Silvio Torres-Saillant já se referiu ao caráter não resolvido da plantação, seu *continuum* no hoje (2006). Uma afirmação semelhante faz Antonio Benítez Rojo em “Literatura y poder” quando afirma que se continua produzindo uma literatura sobre a plantação em Cuba porque, ainda que a plantação não seja para a ilha o que foi a meados do século XIX, as estruturas políticas, culturais e sociais que esse sistema econômico criou seguem existindo. A certeza do *continuum* da plantação é central para o pensamento caribenho do final do século XX. Também está no centro dos *Black studies*, para os quais o término da plantação denomina uma certa organização do mundo que supõe certas violências sobre certos corpos. Para o caso, ver “Plantation futures” (MCKITTRICK), “The Cognitive Plantation” (MOMBAÇA). No caso do Brasil, o genocídio da população negra é considerado uma extensão da estrutura da plantação sobre a qual se funda o estado brasileiro (PIRES, 2021).

do México a Miami, de Los Angeles a Caracas, de São Paulo a Kingston, de Nova Orleans a San Juan, o inferno das favelas de cimento é herdeiro do inferno dos campos de cana-de-açúcar ou algodão” (“Creolization in the Americas”, 19, tradução da autora).

Do número de leituras infinitas que a obra de D’Saete sugere, uma nos faz imaginá-la como espaço textual que recria o *continuum* da plantação: do presente de violências na grande cidade ao passado no qual algumas delas se originaram. De *Noite Luz e Encruzilhada* a *Cumbe e Angola Janga*. Se ao recriar o Quilombo dos Palmares, *Angola Janga* se inscreve numa mitologia nacional brasileira em torno do quilombo; *Cumbe*, com suas histórias de escravizados anônimos nas plantações e quilombos anônimos, é um texto da diáspora. Histórias que bem poderiam acontecer nos territórios que hoje se chamam República Dominicana, Colômbia ou Venezuela. De que modo nomeia a mancha negra a experiência diaspórica da plantação em *Cumbe*?

No *Discurso Antillano* (1981), um dos ensaios mais sugestivos publicados no Caribe ao final do século passado¹³, Glissant argumenta que a plantação é um universo de transparência no qual o amo governa com a visualidade de suas ferramentas, de seus instrumentos de tortura, de seus vestidos, da arquitetura da casa grande. A transparência do espaço da plantação a que se refere Glissant foi sustentada por uma tradição de representações visuais da plantação comissionadas pelas elites plantadoras desde o início do século XVI. Várias das imagens pintadas pelo holandês Frans Post em meados do século XVII têm como protagonista o moinho de açúcar¹⁴. As pinturas de moinhos de Post seguem as condições formais da escola flamenga (BIA CORRÊA, 2010). Isto é, que num quadro de três partes bem diferenciadas¹⁵, duas dessas partes, o marco e o horizonte, focam na paisagem; o marco quase sempre representando árvores, arbustos e algum animal exótico; o horizonte com um céu profundo no qual se perde algum rio. No meio, reclamando o centro da ação, está a plantação, que aparece como

13 Glissant pertence a uma fecunda geração de intelectuais caribenhas e caribenhos, na qual, para além do já citado Benitez Rojo, encontram-se a jamaicano-cubana Sylvia Wynter e o barbadense Kamau Brathwaite. Para uma discussão sobre o que chamo de transparência em *Discurso Antillano*, ver: BRITTON, C. *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance* (1999).

14 Uma elite plantadora e colonial. A necessidade de produzir uma imagem do espaço colonial existe desde o nascimento do processo colonial. Frans Post, por exemplo, foi membro do comitê de pintores que acompanhou a Maurício de Nassau quando, no início do século XVII, este tomou posse do atual território de Pernambuco em nome dos holandeses.

15 Ver: CORRÊA, B. *Frans Post e o Brasil Holandês* (2010).

um elemento natural da paisagem (CROWLEY, 2016)¹⁶. Nas aquarelas e litografias de plantações de açúcar que encontramos dispersas no Caribe do século XIX, uma paisagem exótica ou idílica será utilizada para enfatizar a ideia de industrialização ou progresso que respiram as litografias do francês Eduardo Laplante de *Los Ingenios de la Isla de Cuba* (1857). A insistente representação visual da plantação no Caribe ou no Brasil não deixa dúvidas: a plantação se vê, e como se vê, é transparente. Não seria apressado agregar, inclusive, que essa história de visualidade-transparente encontra seu correlato em algumas das narrativas que sobre a plantação se publicaram a princípios do século XX na América Latina. Em *Casa-Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, a plantação, além de ser um espaço fundacional para o mito da nação, é um espaço profundamente material e visual: Freyre não poupa em descrições da casa grande, dos móveis da casa grande, dos objetos da casa grande, das sensações e do cotidiano da casa grande.

Diante do regime de visualidade transparente do senhor e do relato da plantação desde a perspectiva do senhor, Glissant se pergunta: qual o contraponto do escravizado? E responde: opacidade. Opaco é para o senhor a linguagem do escravizado na plantação, o *creole*¹⁷; opaco é a *marronage*, o quilombismo, a fuga; opaca são as resistências do escravizado. Para Glissant, o *détour*, a não-continuidade, a fragmentariedade, define as ações dos escravizados no universo da plantação: *It is as though this text [the text produced in the universe of the plantation] worked hard for a disguise behind the symbol to tell without telling*¹⁸. O *détour* é um texto que diz sem dizer. A *marronage*, o *cimarronaje*, o quilombismo, a fuga da plantação, é um movimento não contínuo, um detour. Para fugir, o escravizado cria seu próprio caminho; e para evitar que o encontrem, é preciso que borre os sinais que criam o caminho. O *détour*, o caminho da fuga, “diz sem dizer”, expressa-se e borra-se simultaneamente com o fim de permanecer oculto. Na fuga, a escravizada cria uma narrativa opaca: embrenha-se na selva frondosa, quase nua, sem outro auxílio além do seu próprio corpo e das

16 Entendo “natural” como aquilo que brota da paisagem, é intrínseco a ela: Ver: CROWLEY, J. E. Sugar Machines: Picturing Industrialized Slavery. *American Historical Review*, p. 403-436, 2016. Para uma discussão sobre a tradição visual da plantação no sul dos Estados Unidos, ver: Vlach (2008), em o *Caribe*, ver: Thompson (2006).

17 Ainda que o termo opacidade conduz as leitoras a pensar no ensaio homônimo que aparece em *Poetics of Relation* (1990), o certo é que Glissant começa a pensar na opacidade muito antes, no *Discurso Antillano* (1981). No *Discurso*, a opacidade surge de uma compreensão do universo da plantação.

18 “É como se este texto [o texto produzido no universo da plantação] trabalhasse muito por um disfarce atrás do símbolo, a dizer sem dizer.” (Nota dos tradutores)

sombras do caminho que vai criando e borrando no escape, na fuga: “*The forest of the maroon was the first obstacle the slave opposed to the transparency of the planter. There is no clear path, no way forward in this density*”¹⁹ (GLISSANT, 1989)²⁰.

Queria entender a narrativa opaca de Glissant como uma espécie de discurso estético possível para a experiência da plantação²¹. A opacidade como o invisível, e o invisível tanto como “aquilo que não pode ser visto”, como aquilo “que escapa a ser visto” (Dicionário da Real Academia). A opacidade como fuga, da plantação e do sentido. A opacidade como aquilo que não consegue ser nomeado. *Cumbe* é um relato opaco, não somente pelo meio, a fragmentariedade do *comic*, a relação entre o visto e o não visto. É opaco pelo uso que faz do silêncio ou de termos polissêmicos de origem banto que simulam a opacidade do *creole* na plantação, palavras que dizem e que ocultam²². *Cumbe* é opaco pela mancha negra. Uma mancha negra que insinua o que não pode ser visto, o que foge a ser visto.

Cumbe está composto por quatro relatos (“Calunga”, “Sumidouro”, “Cumbe” e “Malungo”) que contam histórias da plantação e do quilombo. Em algumas vinhetas, a mancha negra é usada para representar cenas de uma violência que parece não poder ser representada de outro modo. Em “Cumbe”, uma escrava idosa relata o momento em que a mãe de um escravo rebelde chega à plantação e é violada por um capataz. No momento da violação, o que o *comic* entrega é um quadro negro fechado. Esse quadro negro (agora com uma flor no centro) se repete em “Malungo”, quando uma criança escravizada é violada por um capataz e depois é abandonada na relva. Em “Sumidouro”, a mancha negra pinta o poço no qual a sinhá ciumenta desaparece o filho de Calu. Inclinação sobre a boca do poço ne-

19 “A floresta do *maroon* (quilombola) foi o primeiro obstáculo que o escravo opôs à transparência do senhor. Não há caminho claro, não há sentido a seguir nesta densidade.” (Nota dos tradutores)

20 Ver: ARRIETA FERNÁNDEZ, N. *Poéticas amargas: estéticas y políticas de la plantación de azúcar en Brasil y el Caribe* (1990-2018).

21 No seu ensaio “*Identifying spaces of blackness: the aesthetics of resistance and identity in American plantation art*”, Leslie King-Hammond se pergunta de que modo podemos escrever outra história visual da plantação e aponta a necessidade de reconstruir o que ela chama de “*black spaces*”, espaços negros, no universo da plantação. “Espaços negros” representados por práticas e simbologias cotidianas dos homens e mulheres negras que habitam a plantação. Na linha de King-Hammond, essa leitura do não invisível, do opaco ou da mancha negra em *Cumbe* também aponta a possibilidade de outra história da plantação a partir da imaginação de uma experiência negra.

22 Sobre o *creole* na plantação, ver: BRITTON, C. *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance* (1999). Proponho uma discussão mais detalhada da linguagem em *Cumbe* em: Arrieta Fernández, Nohora. *Poéticas amargas: estéticas y políticas de la plantación de azúcar en Brasil y el Caribe* (1990-2018) (2021).

gríssimo, escuro, Calu conversa com o filho desaparecido. Aqui, a mancha é a plantação tanto como experiência inominável, tanto como um “negro foço espiralar de violência social” (BENÍTEZ, 1992, p. 43)²³. Aqui, como nos *comics* anteriores, a mancha negra enfatiza um caos e uma violência que é anunciada em outros elementos próprios do *comic* como forma: a fragmentação ou as mudanças de perspectiva²⁴. Na cena na qual Valu abandona o corpo de Nana e corre a buscar o *nsanga* (bebida sagrada), a perspectiva muda rapidamente de picados a contrapicados: o momento é violento e o personagem está desesperado. Se a tradição visual da plantação é uma de transparência, a mancha negra de *Cumbe* gera uma turbulência (enquanto movimento que obscurece ou retira claridade) nesta tradição. A obscuridade da mancha negra mostra e esconde, insinua o invisível²⁵. Ao tentar focalizar (e poderíamos dizer, textualizar) a experiência da plantação desde a perspectiva da escravizada, *Cumbe* se encontra com um limite de intraduzibilidade no qual emerge o inefável (*unspeakable*), aquilo não dito, aquilo tão tremendo que não pode se explicar. É neste limite inominável que a mancha negra aparece para ser poço, buraco, espiral, trauma²⁶.

Agora, como antes em *Encruzilhada* ou *Noite Luz*, a mancha em *Cumbe* também é múltipla, polifônica. É a experiência inominável e, de uma vez só, a possibilidade de fuga. Os protagonistas das quatro histórias de *Cumbe* são mulheres e homens negros que, escravizados nas plantações ou

23 A frase é usada por Antonio Benítez Rojo no seu ensaio “La islá que se repite” para se referir ao Caribe como espaço produzido na plantação de açúcar e no sistema de *encomienda*.

24 Sobre o caráter cinematográfico do *comic* de D’Salete, ver Navarrete (2015), “*La negritud en la historieta brasileña: un primer acercamiento a la novela gráfica Cumbe y la obra de Marceo D’Salete*”.

25 Há outro tipo de relações que estabelece *Cumbe* com a tradição visual transparente da plantação, que contribui à turbulência que o *comic* cria a partir da mancha negra. Trata-se do uso que *Cumbe* faz de imagens da tradição transparente que, ao ser incluídas na textualidade do *comic*, são ressignificadas. Uma das primeiras vinhetas de “Calunga” representa um moinho de cana. A imagem do moinho é uma reescritura, ou, poderia ser dito, um redesenho, de um moinho de cana que aparece em uma litografia famosa de Frans Post, *Pressoir à sucre au Brésil*, ca. 1640. Na litografia de Post, o ritmo frenético da moenda de cana é suavizado por um marco exuberante de arbustos e bananeiras. A imagem de Post resume progresso a partir da ação. Em *Cumbe*, a vinheta com o moinho de cana ocupa uma página completa. D’Salete foi meticuloso com os detalhes do mecanismo do moinho. Assim, no *comic*, a máquina é total (uma página completa) e violenta (seus mecanismos, seus dentes, trituram não só a cana, mas também o corpo dos escravizados que a alimentam). Outros gestos similares são menos notórios. O edifício do mercado de escravizados que aparece no relato “Cumbe” é uma réplica do Mercado da Ribeira, construído no século XVII. Ainda hoje, o Mercado segue de pé. Seu passado como lugar de compra e venda de escravizados não é evidente para os turistas que visitam as pequenas tendas de souvenir que agora ocupam o edifício. Tampouco há essa informação na página do Mercado na internet. O gesto de D’Salete ao resenhar o Mercado da Ribeira em *Cumbe* recoloca o mercado na história visual e material da escravidão em Pernambuco.

26 Aqui definitivamente há um diálogo com o silêncio como presença histórica que vem de Trouillot, em *Silencing the Past* (1995). Ver também: Hartman (2008).

cimarrones nos quilombos²⁷, protagonizam relatos de fuga: fuga para o quilombo, fuga como liberação do desejo, fuga como defesa da família, fuga como desaparecimento e morte. A fuga é multiforme (alguns diriam criativa)²⁸. Não de outro modo, sabe-se, foi possível sobreviver ao sistema colonial. Em “Calunga”, a mancha negra permite ao escravizado confundir-se com a paisagem, a exemplo da vinheta na qual Vanu foge do capitão do mato e a mancha de sua pele se dissolve na mancha do entorno (Valu “se embrenha na selva frondosa, sem outro auxílio além do seu próprio corpo”). Ou a vinheta na qual os cabelos de Nana e seu corpo remendam formas da paisagem na qual Valu e ela estão escondidos. A mancha negra é a floresta²⁹. Valu procura fugir até calunga, uma palavra banto polissêmica que pode ser entendida como o mar, a morte, o infinito. Assim, na última vinheta, Valu se dissolve em um quadrado negro que poderia ser um lago ou a morte. Ao final de “Sumidouro”, quando Calu cumpriu com sua vingança, no que poderia ser um rapto onírico, ela imagina o filho morto que aparece para se dissolver na mancha negra do universo. A mancha negra, aquilo que não pode ser visto, é invisível, infinita. É a fuga. Na mancha negra cabe essa fuga radical que é a morte, o suicídio³⁰; para alguns, a única forma de fugir da plantação.

É possível dizer que a fuga, representada na mancha negra, é assim mesmo ambígua, sempre está escapando. Esta fuga contínua assinala uma “impossibilidade” que talvez explica o caráter não triunfalista das histórias da plantação em *Cumbe*, onde cada vitória mínima supõe uma perda: o que significa ser livre em um sistema escravista? O que significa ser livre em um

27 Talvez um dos gestos mais interessantes de *Cumbe*, como parte de uma tradição sobre o quilombo no Brasil, é dizer, à maneira de Clóvis Moura, que não há uma plantação sem quilombo. Não há plantação sem seu contrarrelato, a resistência escravizada. O quilombo é completamente silenciado nas narrativas oficiais da plantação, a exemplo dos ensaios de Gilberto Freyre.

28 No seu ensaio “Arte da fuga”, Dênêtem Touam Bona, escreve: “A fuga sempre inaugura um ciclo de metamorfoses: é ao modificar sua forma, sua aparência, tornando-se ele mesmo um simulacro, produzindo iscas, que o negro fugitivo consegue escapar de seus adversários, e até mesmo vencê-los. Escapar dos inimigos é produzir a própria desaparecimento: emboscar-se, borrar as pistas, fazer-se de morto, desaparecer para prontamente ressurgir” ([s.p.]).

29 No meio da floresta, o corpo do escravizado se dilui, desaparece, fragmenta-se. *Cumbe* parece muito consciente dessa fragmentação. O corpo não somente desaparece na mancha negra, mas também o modo no qual é desenhado em algumas vinhetas acaba sendo fragmento. O corpo negro, de ser um objeto, uma engrenagem da máquina plantadora nas representações como as de Post, passa a ser um corpo fragmentado, um corpo que foge, no *comic* de D’Salete. Sobre o corpo em D’Salete, ver: *Poéticas Amargas: estéticas y políticas de la plantación de azúcar en Brasil y el Caribe* (1990-2018). Sobre representação feminina em D’Salete, ver: Wrobel, Jasmin (2019). “História(s) redesenhada(s): visualizando analogias entre hoje e o passado – Periferias urbanas, resistência negra e vozes femininas na obra de Marcelo D’Salete”.

30 De acordo com Gilroy (1993), no estado de terror que é a plantação, a morte é a transgressão absoluta. A morte é aquilo pelo qual e sobre o qual tenho poder.

mundo que herdou as violências da plantação? Mas a fuga está sendo, sempre. Diante da insistência do horror, está a insistência da fuga, e ali aparece a mancha negra.

A visualidade escura, opaca, invisível, com a qual os *comics* de D'Salete textualizam a experiência da plantação e da fuga da plantação está, de algum modo, no centro de uma tradição diaspórica. A mancha aparece como evocadora de novos modos de imaginar a plantação, como nas pinturas do trinitário Nikolai Noel, nas quais uma figura humana pintada com açúcar se desfaz sobre a parede branca da galeria: o rastro é marca, sinal, mancha. A obscuridade, a sombra é uma estética (e uma ética) que de acordo com o nigeriano-estadunidense Teju Cole (2016) se pode rastrear no modo como o fotógrafo afro-estadunidense Roy DeCarava retrata os participantes do movimento por direitos civis nos anos sessenta. A mancha negra, a obscuridade, é uma poética difícil de agarrar em algumas das pinturas do brasileiro Sidney Amaral ou da nigeriana Toyin Ojih Odutola. O que contém essa obscuridade, o que há nisso que não pode ser visto, que foge a ser visto? Como parte de uma tradição diaspórica, a estética invisível do *Comic* de D'Salete é também uma estética coletiva, uma estética do quilombo.

REFERÊNCIAS

- ARRIETA FERNÁNDEZ, N. "Lo que contiene esa oscuridad": estéticas de la ambigüedad en la novela gráfica *Cumbe* de Marcelo D'Salete publicado en *Mitologías hoy*, v. 20, p 141-164, dic 2019.
- ARRIETA FERNÁNDEZ, N. *Poéticas amargas: estéticas y políticas de la plantación de azúcar en Brasil y el Caribe (1990-2018)*.
- BENÍTEZ ROJO, A. *La isla que se repite*. Casiopea, 1998.
- BENÍTEZ ROJO, A. Azúcar, poder, literatura. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 451-452, p. 195-215, 1988.
- COLE, T. A True Picture of Black Skin. In: *Known and Strange Things*. Random House, 2016.
- CHUTE, H. L. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
- CROWLEY, J. E. Sugar Machines: Picturing Industrialized Slavery. *American Historical Review*, p. 403-436, 2016.
- D'SALETE, M. *Cumbe*. Veneta, 2014.
- D'SALETE, M. *Encruzilhada*. Veneta, 2016.
- D'SALETE, M. *Noite Luz*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

- D'SALETE, M. *Entrevista personal*, septiembre 2018.
- FOSTER, D. *Eternauta, Daytripper, and beyond: graphic narrative in Argentina and Brazil*. Austin, University of Texas, 2016.
- FREYRE, G. *Casa grande e Senzala*. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Fundação Gilberto Freyre, 2003.
- GILROY, P. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993.
- GLISSANT, E. Creolization and the Americas. *Caribbean Quaterly*, v. 54, n. 1/2, p. 81-89, 2008.
- GLISSANT, E. *Poetics of relation*. Tradução: Betsy Wings. University of Michigan, 1997.
- GLISSANT, E. *El discurso antillano*. Monte Ávila Editores, 2005.
- GÓMES, F. dos S. *Histórias de quilombolas: mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro, século XIX*. Companhia das Letras, 2006.
- HARTMAN, S. Venus in Two Acts. *Small Axe: a Journal of Criticism*, 12.2, p. 1-14, 2008.
- KING-HAMMOND, L. Identifying spaces of blackness: the aesthetics of resistance and identity in American plantation art. In: *Landscape of Slavery: the Plantation in American Art*. US: University of South Carolina Press, 2008.
- MCCLOUD, S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Harper Collins, 1994.
- MERCADO da Ribeira. Disponível em: <https://mercadodariibeira.wordpress.com/>. Acesso em: 7 dez. 2020.
- MERINO, A. *El cómic hispánico*. 1. ed. Cátedra, 2003.
- MCKITTRICK, K. Plantation Futures. *Small Axe: a Journal of Criticism*, 17.3, p. 1-15, 2013.
- MOMBAÇA, J. The Cognitive Plantation. In: *Afterall*. August 2020-January, 2021.
- MOURA, C. *Os quilombos e a rebeldia negra*. Brasiliense, 1981.
- MOURA, C. *Rebeliões da Senzala (1959)*. Mercado Aberto. Porto Alegre, 1988.
- MOURA, P. Encruzilhada, Marcelo D'Salete (Barba Negra). *Lerbd*, septiembre de 2011 (consultado em 2 de agosto de 2017).
- MOURA, P. Cumbe, Marcelo D'Salete (Veneta). *Lerbd*, diciembre de 2014 (consultado em 20 de julio de 2019).
- NAVARRETE, J. La negritud en la historieta brasileña: un primer acercamiento a la novela gráfica CUMBE y la obra de Marcelo D'Salete. *Pacarina del Sur* [En línea], año 6, n. 23, 2015 (consultado em 2 de agosto de 2017).
- NASCIMENTO, A. do. *O quilombismo*. Petrópolis: Vozes, 1980.

- NASCIMENTO, B. O conceito de quilombo e a resistencia cultural negra. *Afrodíaspóra: Revista do Mundo Negro, Ipeafro*, n. 6-7, p. 41-49, 1985.
- PIRES, T. Legados de Liberdade. *Revista Culturas Jurídicas*, v. 8, n. 20, maio/ago. 2021.
- POSTEMA, B. *Mind the Gap: Absence as Signifying Function in Comics*. Dissertation, 2010.
- QUEIROZ, M.; GOMES, R. P. A hermenêutica quilombola de Clóvis Moura: teoria crítica do direito, raça e descolonização. *Revista Culturas Jurídicas*, v. 8, n. 20, maio/ago. 2021.
- SATRAPI, M. *Persepolis 2: the Story of a Return*/Marjane Satrapi. New York: Pantheon Books, 2004.
- SPIEGELMAN, A. *Maus I: a Survivor's Tale: My Father Bleeds History*. New York: Pantheon Books, 1991.
- THOMPSON, K. A. *An Eye for the Tropics: Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*. US: Duke University Press, 2006.
- TORRES-SAILLANT, S. *An Intellectual History of the Caribbean*. US: Palgrave Macmillan, 2006.
- TOUAM BONA, D. A arte da fuga. Disponível em: <https://piseagrama.org/arte-da-fuga/>. Acesso em: 1º abr. 2022.
- TROUILLOT, M. *Silencing the past. Power and the production of history*. Beacon Press, 1995.
- VLACH, J. M. Perpetuating the past: plantation landscape paintings then and now. In: *Landscape of Slavery: the Plantation in American Art*. University of South Carolina Press, 2008.
- WROBEL, J. História(s) redesenhada(s): visualizando analogias entre hoje e o passado – Periferias urbanas, resistência negra e vozes femininas na obra de Marcelo D'Saete. *Art. Cultura, Uberlândia*, v. 21, n. 39, p. 99-116, 2019.
- WYNTER, S. Novel and History. Plot and Plantation. *Savacou*, 5, p. 95-102, 1971.

Sobre a autora:**Nohara Arrieta Fernández** | *E-mail:* naa79@georgetown.edu

Doutora em Literatura Latino-americana e Estudos Culturais pela Georgetown University. Atualmente, é Pesquisadora em Pós-Doutorado na University of California e Cofundadora da plataforma Mare Projects. Pesquisa e escreve sobre plantações de açúcar e arte contemporânea no Brasil e no Caribe.

Sobre a tradutora e o tradutor:**Fernanda Lima da Silva** | *E-mail:* ffernanda.slima@gmail.com

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Direito, Estado e Constituição da Universidade de Brasília (FD/UnB). Professora do Instituto Brasileiro de Ensino, Desenvolvimento e Pesquisa (IDP). Membro do Maré – Núcleo de Estudos em Cultura Jurídica e Atlântico Negro (FD/UnB), do Centro de Estudos em Desigualdades e Discriminação (CEDD, FD/UnB) e do Grupo Asa Branca de Criminologia (UFPE/Unicap).

Marcos Vinícius Lustosa Queiroz | *E-mail:* marcosvlq@gmail.com

Doutorando em Direito pela UnB. Sanduíche na Universidad Nacional de Colombia e na Duke University. Coordenador do Clube do Livro e do Peabiru – Núcleo de Pesquisa em História e Constitucionalismo da América Latina. Menção Honrosa no Prêmio Thomas Skidmore (2018).

Artigo convidado.