



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

EDMAR NEVES DA SILVA

**ENTRE O CATIVEIRO, A PERIFERIA E A RESISTÊNCIA: A
REPRESENTAÇÃO DE PESSOAS NEGRAS NOS
QUADRINHOS DE MARCELO D'SALETE**

**CAMPINAS,
2023**

EDMAR NEVES DA SILVA

**ENTRE O CATIVEIRO, A PERIFERIA E A RESISTÊNCIA: A
REPRESENTAÇÃO DE PESSOAS NEGRAS NOS QUADRINHOS DE
MARCELO D'SALETE**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas como
requisito para obtenção do título de Mestre em
Teoria e História Literária, na área de História e
Historiografia Literária.**

Orientador: Prof. Dr. Marcio Orlando Seligmann Silva

**Este exemplar corresponde à versão final da
dissertação defendida pelo aluno Edmar Neves
da Silva e orientada pelo Prof. Dr. Marcio
Orlando Seligmann Silva**

**CAMPINAS,
2023**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

Si38e Silva, Edmar Neves da, 1991-
Entre o cativo, a periferia e a resistência : a representação de pessoas
negras nos quadrinhos de Marcelo D'Saete / Edmar Neves da Silva. –
Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Marcio Orlando Seligmann Silva.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. D'Saete, Marcelo, 1979- - Crítica e interpretação. 2. Histórias em
quadrinhos. 3. Literatura brasileira - Escritores negros. 4. Memória na literatura.
I. Seligmann-Silva, Márcio, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Between captivity, periphery and resistance : the representation of
black people in Marcelo D'Saete's comics

Palavras-chave em inglês:

D'Saete, Marcelo, 1979- - Criticism and interpretation

Comic books, strips, etc

Brazilian literature - Black authors

Memory in literature

Área de concentração: História e Historiografia Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Marcio Orlando Seligmann Silva [Orientador]

Julio Cezar Bastoni da Silva

Mario Augusto Medeiros da Silva

Data de defesa: 27-03-2023

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-9552-5541>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8110129001542097>



BANCA EXAMINADORA

Marcio Orlando Seligmann Silva

Mário Augusto Medeiros da Silva

Júlio Cezar Bastoni da Silva

**IEL/UNICAMP
2023**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Ao Manuel Bitencourt Neves (in memoriam) e ao Pedro Neves Baldi

Passado, presente e futuro

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Oxóssi, meu pai Omolu, minha mãe Iemanjá, minha mãe Oxum, meu pai Exu, meu pai Xango, minha mãe Iansã e meu pai Oxalufan que me dão forças e transformam todas as dores e desafios em alegrias e superação. Ao meu pai Exu Caveira, meu pai Marabô, minha mãe Maria Mulambo, minha mãe Maria Padilha, meu pai Exu Tiriri e meu pai Exu Tranca Rua, por me guiarem e me livrarem das tranqueiras da vida.

À minha mãe Maria Zélia, minha irmã Luzi e meu sobrinho Pedro por me darem forças e me ajudarem sempre, independente das diferenças e dificuldades. À minha tia Luzinete, meu primo Jean e minha prima Thais, por sempre estarem ao nosso lado.

À minha família do axé representados no meu babalorixá Junior de Odé – amor incondicional – na minha Yalorixá Luciana dos Santos, na ekedi Damali e todas, todos e todes irmãos e irmãs como Janaica, Valquíria, Winnie, Iago, minha ajibonan Dhenifer, mãe Rita, entre tantas outras pessoas, por terem me acolhido e ajudado a me tornar uma pessoa melhor.

Ao meu irmão/amigo/companheiro de vida Felipe dos Santos por me aturar todos esses anos: todo amor que houver nessa vida. À minha dofonitinha Talita e minha mãe ekedi Rosângela, uma família que me acolheu nos anos mais intensos, tensos e maravilhosos de minha vida até agora.

Aos amigos, amigas e amigues que surgiram nessa jornada e se tornaram amores e família: Rafael que está comigo desde o nascimento, Ronan Santos, Elder, Mayra, Réa, Pedro “Guarani”, Leonardo Niero e todo o pessoal do Coletivo Malungo. À Tainá, Lucy, Anna Katu, Marília, Stephanie, Will, Natália, Erick Gregner, Caio Jade, Ana Cláudia, Carol Az., Afa Vasquez, Bruno Ferreira, Pedro Alberto, Saulo, Karina Santiago, Guilherme Santos, Danilo Lima, Matheus “Pati”, Smith, Ariabo Kezo, Jorge, Naldo Tukano, Arthur Dias, Silas, Michel, entre tantas outras pessoas que me ensinaram cada um à sua maneira a lidar com as durezas e com os prazeres da vida.

Ao meu orientador atual Márcio Seligmann-Silva e minha antiga orientadora que se tornou uma amiga para a vida Fernanda Castelano Rodrigues por me guiarem nessa difícil jornada pelo mundo acadêmico com carinho, companheirismo e atenção.

Aos membros da banca de qualificação e final Júlio Bastoni (que mais que um amigo é um irmão que a vida me deu) Mário Medeiros e Carlos Ferreira.

A todas e todos os professores que me acompanharam e me ensinaram nessa jornada, em especial à Rejane Rocha, Rosa Yokota, Wilson Alves-Bezerra, Carla Ferreira, Carla Silva, Gabriel Feltran, Clarice Cohn e ao professor do ensino fundamental que não lembro o nome, mas que acreditou em mim quando nem eu acreditava.

Aos funcionários do IEL da Unicamp, sempre prestimosos e atenciosos nas dúvidas que tive e nas solicitações que fiz. Aos meus colegas do grupo de orientação, Livia Santiago, Gabriel Philipson, André Carvalho, Lua Gill, Janaína Tatim, Amanda Luzia, Carlos Ferreira, Alan Osmo, Maria Izabella Lima, Lucila Mantovani, Yama, Karen e Gabi.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Marcelo D'Saete é um dos artistas negros mais destacados da atualidade. Com a publicação de quatro histórias em quadrinhos – *Noite Luz*, *Encruzilhada*, *Cumbe* e *Angola Janga* – o autor propõe uma quebra com as representações estereotipadas de pessoas negras que costumam circular na arte e nas mídias de massas de maneira hegemônica, apresentando essas pessoas como atores políticos em busca de melhores condições de vida, e que lidam com a violência, o desemprego, a desigualdade social, o preconceito e o racismo. Ou seja, ele busca trazer certa complexidade para essas representações políticas. Dadas estas características, a presente dissertação tem como objetivo discutir como a sua obra produz significados e se encaixa no debate racial contemporâneo. Também pretende-se analisar como o contexto histórico em que o autor produziu nos ajuda a compreender a agência política das pessoas negras através da arte.

Palavras-Chaves: Histórias em Quadrinhos; Marcelo D'Saete; Literatura Negro-brasileira; Arte Negro-brasileira; Memória Negra.

Abstract

Marcelo D'Salete is one of the most outstanding black artist today. With the publication of four comic books - *Noite Luz*, *Encruzilhada*, *Cumbe e Angola Janga* - the author proposes a rupture of the stereotyped representations of black people which usually circulate in art and mass media in a hegemonic way, and present these people as political actors in search of better living, and who deal with violence, unemployment, social inequality, prejudice and racism. That is, he seeks to bring certain complexity for these political representations. Given these characteristics, this dissertation aims to discuss how his work produces meanings and belongs to contemporary racial debate. It is also my intention to analyze how the historical context in which the author wrote helps us to understand the political agency of black people through art.

Key-words: Comics; Marcelo D'Salete; Negro-Brazilian Literature; Negro-Brazilian Art; Black Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – "Autorretrato" de 1966, xilogravura a cores sobre papel de Emanuel Araujo	28
Figura 2 - "Luiz Gama", serigrafia em 3 cores de Marcelo D'Saete	29
Figura 3 – Modelo de diferenciação craneana proposto por Camper.....	46
Figura 4 – Ilustração de um dicionário do séc. XIX inspirada nas teorias de Camper.....	46
Figura 5 – Pôster de show cômico de menestréis	47
Figura 6 – Giby, primeiro personagem negro a ter destaque nos quadrinhos brasileiros.....	48
Figura 7 – Caricatura de Angelo Agostini com estilo estereotipado	48
Figura 8 – Lamparina à esquerda e Mazombo à direita	49
Figura 9 – Caricatura racista do jogador francês Kylian Mbappé.....	52
Figura 10 – Webtira Interesse, de Lucas Moreira	53
Figura 11 – As personagens Benê e Dito nos traços estilizados de D'Saete.....	55
Figura 12 – Construção lírica em Marcelo D'Saete	60
Figura 13 – Rede de comunicação entre quilombolas e escravizados.....	62
Figura 14 – Preparativos para a batalha.....	65
Figura 15 – o nascer do sol simbolizando a continuidade da resistência negra	66
Figura 16 – Ligação entre o passado e o futuro.....	68
Figura 17 – Perigos espreitando nas sombras.....	72
Figura 18 – Chegada na colônia	76
Figura 19 – "The Slave Ship", quadro de J. M. W. Turner	77
Figura 20 – Ato sexual com ares de violência.....	79
Figura 21 – Símbolos sacros como uma representação política.....	89
Figura 22 – Apresentação da personagem Domingos Jorge Velho.....	91
Figura 23 – Logomarcas e bens de consumo.....	96
Figura 24 – O poder de fácil reconhecimento de elementos icônicos	98
Figura 25 – Sona, símbolo do povo tchokwe	104
Figura 26 – Sona que representa local de fartura	105
Figura 27 – Símbolo Cabinda representando um cágado	107
Figura 28 – Símbolo Adinkra	109
Figura 29– Estatueta da personagem Mary Jane em pose erótica	111
Figura 30 – Representação da nudez feminina não erotizada em Angola Janga.....	115
Figura 31 – Mais um dia do cotidiano.....	119

Figura 32 – Banquete em que o destino de milhares de pessoas é decidido 122

Sumário

INTRODUÇÃO Ser representado, representar a si mesmo	13
PARTE 1 Artista, obras e seus contextos	21
1.1 Política, cultura e o negro no Brasil contemporâneo	22
1.2 Quadrinhos e sociedade: legitimidade artística, autoria e o mercado atual	30
1.3 Sobre os estereótipos de pessoas negras nos quadrinhos.....	41
PARTE 2 Disputando sentidos a partir de fragmentos	56
2.1 Memória da resistência	57
2.2 Fraturas da cidade ou outras narrativas da segregação	67
2.3 As marcas da violência	74
2.3.1 A construção ficcional de Domingos Jorge Velho e o braço armado do Estado contra Palmares	86
2.4 O que os ideogramas, as logomarcas e os pixos podem nos contar?	94
2.5 Representando a alteridade ou uma resposta aos estereótipos.....	110
2.5.1 Mulheres negras múltiplas	110
2.5.2 (Re)imaginando pessoas brancas nos quadrinhos negros	120
CONCLUSÃO (Re)combinando fragmentos para a construção de outros sentidos	125
REFERÊNCIAS	131

INTRODUÇÃO

SER REPRESENTADO, REPRESENTAR A SI MESMO

Nóis quer ser dono do circo

Cansamos da vida de palhaço

Emicida

Lembro-me de passar as manhãs de minha infância assistindo desenhos animados como os Looney Tunes, O Pica-Pau, Tom & Jerry, entre outros, onde, de vez em quando, aparecia uma tribo de indígenas ou de africanos no caminho dos seres antropomorfos que viviam altas aventuras que hoje seriam consideradas (no mínimo) politicamente incorretas. Com minha pouca idade não conseguia me ver representado naqueles indígenas e africanos. Na verdade, em minha visão na época, aqueles canibais, escalpeladores, incivilizados e sem nenhuma inteligência, os quais *nossos* heróis deviam enganar para fugir e salvar suas vidas, não eram sequer seres humanos. Já na minha pré-adolescência o rap, gênero musical que estava bastante em voga na época, era visto como “música de bandido” por meus pais, mesmo que a dura realidade retratada naquelas músicas fosse uma parte de nossas vivências. Ainda sobre a minha adolescência, recordo que o meu maior ídolo da música era o cantor e compositor estadunidense Kurt Cobain, sendo que, junto da revolta e da melancolia que me atraíam em sua obra, a imagem que eu projetava em mim era a dele: a de um homem loiro, branco e de estatura baixa, mesmo eu sendo negro (ou pardo, a depender da ótica de quem me vê) e alto.

Trago esses relatos pessoais para introduzir uma questão que será central para a presente dissertação, cujo objetivo principal é analisar os quadrinhos de Marcelo D’Saete e o contexto histórico-social em que o historiador, professor, ilustrador e quadrinista paulistano os produziu: as representações e a construção de narrativas em qualquer esfera da vida social são uma potente ferramenta de *influência* e *controle*, ou ainda, ter a possibilidade de produzir representações e narrativas sobre si e sobre o outro é uma forma de exercer *poder* (HALL, 2016, p. 193). Afunilando essas primeiras reflexões para as produções artístico-culturais e juntando-as com minhas vivências, é importante ressaltar o quão pujante essas representações e narrativas foram não só para a minha formação enquanto indivíduo e parte de um grupo, mas também para a

formação de tantas pessoas que viveram e vivem em contextos parecidos com o meu (FANON, 2008); além do quão *doloroso* e *trabalhoso* foi e é despertar para estas questões, tentar compreendê-las e buscar/disputar/produzir perspectivas alternativas a elas. Mas sigamos.

Ao tratar da narrativa literária – que aqui tomo a liberdade de expandir para a narrativa dos quadrinhos, dado o meu objeto de análise – Roland Barthes afirma que “o escritor é aquele que escreve no lugar dos outros” (BARTHES, 2007, p. 33). Afinal de contas, como Spivak (2010) aponta de maneira crítica, ao subalternizado, ao colonizado, ao terceiro mundista, ao marginalizado, em suma, ao Outro cabe apenas a opção de ter a sua voz intermediada pela de outrem (políticos, intelectuais, artistas, pessoas *esclarecidas* que vão falar em nome de), tendo sua subjetividade e suas possibilidades de se inscrever no mundo através de produções ideológicas, artísticas, científicas e jurídicas obliteradas por essa construção europeia de uma subjetividade outra, ou seja, a distinção entre aquele que tem o direito de se colocar no mundo como um Sujeito, no caso o europeu, e o grande outro que é subalternizado (Ibidem, p. 46-47). Partindo da afirmação de Barthes, e entendendo a literatura – e os quadrinhos, insisto em acrescentar – também como um modo de representação, ou ainda, como um local em que interesses e diferentes perspectivas sociais vão interagir e se chocar, Dalcastagnè questiona, afinal de contas, “quem é (...) esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17). Se pensarmos qual o perfil do escritor brasileiro¹, veremos que ele é composto majoritariamente por homens brancos de classe média, que trabalham como jornalistas, professores universitários, escritores, tradutores, ou roteiristas, sendo que as personagens que eles criam, ou ainda, o foco narrativo privilegiado em suas produções também costumam seguir esse padrão, trazendo uma representação enviesada da realidade que, em um *ato político*, tem a pretensão de ser uma representação do universal, onde as camadas populares, quando aparecem, são habitualmente representadas em uma posição subalternizada (Ibidem, 2005)².

¹ Até onde pude pesquisar, ainda não há um levantamento exaustivo sobre o perfil dos quadrinistas brasileiros, ou seja, não encontrei trabalhos acadêmicos que se indaguem com profundidade qual o *gênero*, a *classe* e a *raça* das pessoas que conseguem produzir (e, antes disso, que conseguem ter acesso aos conhecimentos técnicos e aos meios para produzir), publicar e fazer circular os quadrinhos na cena brasileira. Todavia, basta uma breve olhada nos catálogos das principais editoras que publicam quadrinhos produzidos no país – cito algumas: Editora AVEC, Editora Pipoca & Nanquim, Editora Mino, etc. – que conseguimos traçar um perfil majoritário de homens brancos de classe média como os principais autores que conseguem publicar e fazer circular suas obras no país.

² Mas é importante lembrar que o levantamento dos catálogos das principais editoras do Brasil – Cia das Letras, Record e Rocco – feito pela Dalcastagnè, cujos dados foram apresentados no artigo *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, representa uma realidade que passou por algumas mudanças graças ao surgimento de novas formas de publicação, à proliferação de pequenas editoras voltadas para publicação de artistas de grupos marginalizados, às políticas de Ações Afirmativas e aos desafios que as questões que envolvem

Há no caso dos quadrinhos mais uma questão relacionada à representação de grupos marginalizados, onde, pelo forte vínculo das HQs com os meios de comunicação de massa, principalmente em seus primórdios, ainda circula a visão de que existe uma necessidade do quadrinista apelar aos *estereótipos* e ao *universalismo* – que, convenhamos, é ideologicamente transpassado e se inscreve nos jogos de poder e dominação colonial que estruturam nossa sociedade (SELIGMANN-SILVA, 2021, p. 43) – para construir suas personagens. Essa perspectiva se aproxima bastante da já ultrapassada teoria comunicacional da Agulha Hipodérmica, também conhecida como teoria da Bala Mágica, onde há a concepção de que a mensagem é enviada sem nenhum tipo de mediação para o cérebro, sendo ela aceita sem grandes resistências por parte do receptor e exercendo um enorme poder de persuasão sobre ele (PAIVA, 2008, p. 6). Nesse sentido, o apelo aos estereótipos é utilizado para que o leitor (relegado ao papel passivo de tábula rasa) possa compreender aquilo que está sendo colocado diante dele, já que o autor *deve* e *consegue* informar ao leitor exatamente o que ele quer transmitir com sua obra, sem que haja a possibilidade de nenhum tipo de ruído na comunicação, ignorando que em todo contexto de comunicação há o filtro da interpretação tanto do emissor, quanto do receptor³.

Mas, e aqui trago de volta os questionamentos feitos acima, e esse Outro que também é representado? Quem são essas pessoas? Elas têm voz? Têm algo a dizer? E mais importante, quando dizem algo, o que e como esse algo é dito? Continuo essas reflexões preliminares com Dalcastagnè que conceitualiza os grupos marginalizados como “todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva, que recebe valoração negativa da cultura dominante – que sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério” (WILLIAMS, 1998 *apud* DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17). Dado o movimento sistemático de exclusão da diversidade de vozes na representação artística das camadas populares, surgem também reivindicações por *representatividade* – entendida aqui como a “participação de minorias em espaços de poder e prestígio social, inclusive no interior dos centros de difusão ideológica como os meios de comunicação e a academia” (ALMEIDA, 2021, p. 109) – tanto de parcelas da classe artística, quanto do público e da crítica. É nesse movimento de reivindicações por diversidade de vozes, de disputa para que não prevaleça uma

as reivindicações por representatividade trazem para as grandes empresas (tornarei a este assunto ainda na *Introdução*). Entretanto, com a crise política, econômica e social que vem se alastrando pelo país há quase uma década, mas que se agudizou com o golpe institucional de 2016 e com a vitória de alas da extrema direita nas eleições de 2018, o futuro para a produção de artistas oriundos dos grupos marginalizados é incerto.

³ Retomarei a esse assunto na seção 1.2 *Sobre os estereótipos de negras e negros nos quadrinhos*.

história única de determinados grupos sociais ou de todo um povo (ADICHIE, 2019), que se insere o trabalho de Marcelo D'Saete, artista que se identifica como negro e cuja identidade se materializa como uma constante discursiva dentro de sua construção artística (DUARTE, 2010, p. 125).

Autor das HQs *Noite Luz*, publicado pela editora Via Lettera em 2008, *Encruzilhada*, publicado originalmente pela Editora Leya em 2011 e republicado pela Editora Veneta em 2016, *Cumbe*, de 2014, *Angola Janga*, de 2017, e *Mukanda Tiodora*⁴, de 2022, as três publicadas pela Editora Veneta, que serviram de base para as discussões que desenvolverei ao longo desta dissertação, D'Saete busca, em suas próprias palavras, abordar a sociedade brasileira no passado e no presente, fugindo dos estereótipos ao qual determinados grupos, principalmente os negros, foram relegados (D'SALETE, 2020). *Noite Luz* e *Encruzilhada* retratam, através de narrativas breves que chamarei de contos gráficos⁵, as problemáticas enfrentadas por jovens, negros, periféricos e marginalizados nos grandes centros urbanos, como a desigualdade social, o desemprego, a violência urbana institucionalizada, o racismo, a discriminação, as famílias desestruturadas, o apagamento e a reconstrução da identidade cultural, assim como temas mais amenos, mas não menos complexos e importantes, como os relacionamentos amorosos, a amizade, a luta pela superação das adversidades, a fé e esperança. Já em *Cumbe* e *Angola Janga*, D'Saete materializa um projeto iniciado por volta do ano de 2006, onde o autor se propôs a narrar a história da escravidão e da resistência dos escravizados no período colonial do Brasil. *Cumbe* retrata, através de contos gráficos, as tensões entre escravizados e senhores de engenho no período colonial através de quatro contos gráficos: “Calunga”, “Sumidouro”, “Cumbe” e “Malungo”. *Angola Janga* trata, por meio de uma narrativa longa, dos últimos anos do Quilombo dos Palmares. Para tanto, o autor lançou mão de uma vasta pesquisa acadêmica, buscando dados documentais, históricos, sociológicos, antropológicos e realizando viagens para a região onde se localizava o Quilombo dos Palmares, no atual município de União dos Palmares/AL, com a intenção de obter imagens da paisagem e do Memorial de Palmares para compor sua obra.

⁴ *Mukanda Tiodora* foi publicada no final de novembro de 2022 e infelizmente não consegui realizar uma leitura de fôlego em tempo de acrescentar a análise da obra na presente dissertação, sendo que ela poderá se tornar material de análise em produções futuras.

⁵ Em *Noite Luz* são “Noite Luz”, “Entre rosas e estrelas”, “Graffiti”, “Buldog”, “O patuá de Dadá” e “Sexta”. Já em *Encruzilhada* são: “Sonhos”, “93079482”, “Corrente”, “Brother” “Encruzilhada” e “Risco” – este último foi originalmente publicado como um livro em 2014, pela Editora Cachalote.

Ainda sobre *Angola Janga*, gostaria de chamar atenção para o artigo indefinido presente no subtítulo da HQ, “Uma história de Palmares”, e também para uma afirmação de D’Salete no paratexto “Picados e sonhos”, presente na mesma obra: “esta não é ‘a’ história. Mas ‘uma’ história de Palmares. Uma possibilidade de interpretar e reimaginar fatos” (D’SALETE, 2017, p. 419). É bastante interessante notar que mesmo com uma pesquisa exaustiva sobre a escravidão no Brasil colonial, o autor não busca colocar em sua obra o peso de ser a representação artística *definitiva* de Zumbi ou do Quilombo dos Palmares, mas sim uma versão ficcionalizada da história, ou ainda, ele busca trazer mais uma perspectiva sobre eventos e atores políticos bastante importantes para a história e a memória negra no Brasil, sendo que nos paratextos da obra o autor cita outras produções culturais que retratam esse momento histórico. Ressalto a importância dessa postura de D’Salete, pois ela reforça que pessoas diferentes, oriundas de grupos sociais diferentes, possuem perspectivas diferentes e até mesmo conflitantes de um mesmo tema. Iris M. Young dá a esse fenômeno o nome de *perspectiva social*, onde “cada perspectiva (...) é particular e parcial com relação ao campo social em seu todo, e, a partir de cada perspectiva, alguns aspectos da realidade dos processos sociais são mais visíveis que outros” (2006, p. 163). Ao entender que sua obra é mais uma possibilidade de representação da realidade, não apelando para pretensos universalismos e verdades incontestáveis, D’Salete soma componentes muito relevantes para o campo dos quadrinhos⁶, aglutinando elementos de sua vivência enquanto pessoa negra que nasceu e cresceu em uma região periférica de uma megalópole, afinal o quadrinista nasceu na cidade de São Bernardo do Campo – grande São Paulo – e passou parte de sua vida em São Mateus, distrito localizado ao extremo leste da cidade de São Paulo, junto de elementos da arte negra brasileira e da cultura de diversos povos africanos, tendo feito, inclusive, pesquisas acadêmicas sobre o tema. Dessa maneira, o trabalho de D’Salete encontrou grande aceitação da crítica e do público, contribuindo para o debate sobre o racismo e outras formas de opressão na sociedade brasileira⁷ e atingindo leitores como eu,

⁶ O conceito de campo foi formulado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu ao longo de sua trajetória acadêmica, sendo que ele pode ser definido como “um microcosmo social dotado de certa autonomia, com leis e regras específicas, ao mesmo tempo em que influenciado e relacionado a um espaço social mais amplo. É um lugar de luta entre os agentes que o integram e que buscam manter ou alcançar determinadas posições. Essas posições são obtidas pela disputa de capitais específicos, valorizados de acordo com as características de cada campo. Os capitais são possuídos em maior ou menor grau pelos agentes que compõem os campos, diferenças essas responsáveis pelas posições hierárquicas que tais agentes ocupam” (PEREIRA, 2015, p. 341).

⁷ O autor teve sua obra publicada em países como Alemanha, Polônia, França, Portugal, Áustria, Itália e EUA. Também teve algumas de suas pranchas expostas no Museu Afro Brasil, além de Cumbe ter recebido o prêmio Eisner de melhor publicação estrangeira (maior premiação de quadrinhos do mundo) e *Angola Janga* ter ganhado o Troféu HQ Mix de melhor edição especial nacional (mais conceituada premiação de quadrinhos no Brasil) e o Prêmio Jabuti de melhor história em quadrinhos. *Angola Janga* também foi aprovado no Plano Nacional do Livro Didático Literário para ser adotado nas escolas públicas de ensino médio de todo o Brasil (NALIATO, 2018; 2020).

que conseguem se enxergar nessas formas de representações mais *éticas* de grupos marginalizados, mostrando que as reivindicações por acesso, assim como a presença de mais vozes nos diferentes campos artísticos produzem representações e narrativas que trazem de volta à arte uma de suas facetas mais importantes: o poder de questionar não só o seu tempo, mas também a si mesma (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 103). Nesse sentido, as obras de D'Salete podem ser lidas no contexto do que se denominou a virada testemunhal e decolonial do saber, caracterizada por “novas sensibilidades desenvolvidas [no] contexto pós-colonial em que o corpo e sua localização passam a ser reconhecidos como parte da construção de outras narrativas e epistemologias” (SELIGMANN-SILVA, 2022, p. 19)

Mas nem tudo são flores, já que as reivindicações por representatividade também trazem consigo contradições e problemáticas. Refiro-me aqui ao fato de que somente a presença de representantes dos grupos marginalizados em espaços de poder e prestígio social não dá conta de superar as desigualdades e opressões presentes em todos os campos sociais, pois, em primeiro lugar, a presença de um representante desses grupos nos espaços não significa que o mesmo será detentor do poder de decisão dos rumos que a instituição tomará, muito menos que o grupo ao qual este indivíduo pertence esteja de fato no poder. Em segundo lugar, não há a garantia de que a presença de um indivíduo em determinado espaço social, assim como as suas ações lá dentro represente necessariamente as vontades, necessidades e reivindicações do grupo social ao qual esse indivíduo pertence, ou ainda, esse indivíduo pode não possuir a legitimidade necessária para representar as demandas e anseios de um determinado grupos, afinal de contas, há diversos jogos de interesses pessoais e mecanismo de reprodução da sociedade transpassando e guiando a ação individual ou comunitária. Também é importante ressaltar que, partindo da constatação de que a falta de representatividade pode significar constrangimentos, ações judiciais, boicotes e até mesmo prejuízos financeiros para as empresas, os partidos políticos, entre outras instituições, estas acabam aceitando a inclusão dos grupos marginalizados (ALMEIDA, 2021, p. 111) e vão além, ao se apropriarem das lutas por representatividade, utilizando-as como peças publicitárias para se promoverem como instituições minimamente progressistas e abertas as reivindicações sociais. Nesse sentido, a representatividade é colocada como uma possibilidade para as instituições se reformarem ao acatarem algumas reivindicações populares, buscando absorver desta forma as tensões sociais, afinal, o tratamento desigual relegado aos grupos marginalizados sempre gerou conflitos que colocam em xeque a legitimidade dos grupos hegemônicos no poder. Silvio de Almeida (Ibidem, p. 109) credita esse fenômeno como uma faceta do racismo institucional e Martin Luther King (2011) o nomeia de

tokenismo. Sobre os impactos perversos dessa apropriação da luta por representatividade, a cantora e atriz Linn das Quebradas diz que

A representatividade tem servido como um pula-pula que nos mantém no mesmo lugar, para que você continue sendo vista, apareça de novo. Mas, na verdade, ela deveria servir como trampolim, que você conseguisse alcançar outros lugares, se movimentar, criando uma rotatividade, um movimento. O pula-pula te mantém presa no mesmo lugar, um lugar de eterna representação, você tem que representar a si mesma ser fiel a si mesma. (LINN DA QUEBRADA, Entrevista à Elástica, 2021)

A partir da afirmação da cantora, podemos depreender que o papel relegado aos grupos marginalizados, nessa perspectiva de representatividade, é o de trazer para dentro dos espaços apenas uma perspectiva enquanto membro de um determinado social (RADI, 2019), realizando uma eterna performance por vezes estereotipada do que as instituições e, por consequência, os grupos detentores do poder⁸ esperam dos grupos marginalizados, sem que suas contribuições sejam necessariamente acatadas⁹, ou que eles tenham suas capacidades para abordar outros temas respeitadas. Assim, pessoas negras só poderão tratar de assuntos relacionados a pessoas negras, mulheres só poderão abrir a boca para falar de questões relativas a elas, o mesmo com os indígenas, a comunidade LGBTQIA+, etc. Por entender a importância de uma leitura histórica e socialmente contextualizada das histórias em quadrinhos, e compreendendo o racismo – assim como o machismo, a LGBTQfobia, entre outras manifestações de opressões, discriminações e explorações que se voltam para determinados grupos onde a classe, a raça e o gênero ganham relevância – como um elemento estrutural de nossa sociedade, seria ingênuo acreditar que parte da aceitação da obra de artistas negros, como o Marcelo D’Saete, não são atravessadas por essa faceta do racismo institucional.

⁸ Estou me referindo aos homens brancos cisgênero que são membros da burguesia. Assim, o grupo que detém o poder em nossa estrutura social – que foi construída a partir da exploração, da manutenção das desigualdades e das opressões – tem uma localização de classe social, raça e gênero muito bem delimitada, sendo que estas três instâncias – classe, gênero e raça – são essenciais para legitimar o ideal de superioridade de alguns grupos em detrimento de outros.

⁹ Para um relato sobre o tema, ler: COLOMÉ, Jordi Pérez. Por que a demissão de pesquisadora negra do Google se transformou em escândalo global. El País, 13 de dezembro de 2020. Seção de Tecnologia. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/tecnologia/2020-12-13/por-que-a-demissao-de-pesquisadora-negra-do-google-se-transformou-em-escandalo-global.html>. Acessado em: 06 de julho de 2021.

Tendo em vista as premissas expostas, analisarei as HQs *NoiteLuz*, *Encruzilhada*, *Cumbe* e *Angola Janga*, de Marcelo D'Saete, não como obras isoladas, mas sim em conjunto, refletindo sobre as temáticas e as questões estéticas que elas suscitam. Instâncias como contexto, autor e obra serão centrais para a presente dissertação. Os elementos formais que compõem a linguagem dos quadrinhos e contribuem para a construção de sentidos/narrativas nessa mídia, como o layout, o quadro, o requadro, a sarjeta, a relação imagem-texto, etc., surgiram ao longo do texto por vezes como termos técnicos e em outros momentos como metáforas analíticas.

O trabalho se divide em duas partes. Na “PARTE 1 | Artista, obras e seus contextos”, me aproximarei de debates pertinentes à sociologia da arte e abordarei alguns pontos que nos ajudaram a pensar sobre contexto social em que Marcelo D'Saete produziu sua obra. Assim, a nossa conjuntura histórica contemporânea, as relações possíveis entre as histórias em quadrinhos e a sociedade e a construção de estereótipos de negros e negras nos quadrinhos serão o enfoque da primeira parte da dissertação. Na “Parte 2 | Disputando sentidos a partir de fragmentos” discutirei como se dá a representação da população negra brasileira nos quadrinhos de Marcelo D'Saete, refletindo sobre os locais em que o quadrinista constrói suas narrativas (o cativeiro, a periferia e a resistência), assim como as tensões representadas por ele, o uso símbolos e temáticas que são tão caros para a arte negra, como o resgate da memória negra, a denúncia da violência estatal e os vínculos histórico-culturais com o continente africano, assim como os diálogos e as disputas que ele trava ao propor tais representações. Já na “Conclusão | (Re)combinando fragmentos para a construção de outros sentidos” retomo alguns pontos de minhas impressões subjetivas para pensar nos impactos que as obras de D'Saete podem causar na pessoa que o lê.

Começamos então por traçar alguns contextos que nos ajudaram a entender elementos constituintes da obra de Marcelo D'Saete.

PARTE 1

ARTISTA, OBRAS E SEUS CONTEXTOS

A ideia do Ranxerox nasceu em um ônibus, quando eu voltava para a universidade depois de uma série de batalhas contra a polícia, em 1977. Havia uma fotocopiadora sendo chutada por vários estudantes e me veio à mente que ela poderia ser transformada, de uma simples copiadora da realidade, em uma coisa mais ativa e mais bélica... poderia ser transformada em um robô por um estudante de bioeletrônica. Que foi exatamente o que desenhei para a Cannibale.

Stefano Tamburini

Como já foi dito acima, o contexto social importa muito para a presente análise, afinal, o trabalho de Marcelo D'Saete não surgiu da inspiração de um gênio isolado do mundo e do tempo histórico, cuja existência é livre de gênero, de cor, de orientação sexual, de classe social, de endereço, ou ainda, como um ser exótico, um autor impar que conseguiu produzir sem a existência de sujeitos iguais a ele. Ao contrário, julgo que sua obra e sua visão de mundo são consequências de uma perspectiva social e de um período histórico demarcado, estando em contato com os mais diversos discursos em circulação e sendo, em certa medida, um diálogo/resposta ao que se produziu tanto no passado, quanto no tempo presente.

Nesse sentido, creio ser necessário debater sobre o momento histórico e político no qual D'Saete vive(u), sendo que alguns contatos com os movimentos sociais foram extremamente impactantes para a formação do autor. Além disso, discutirei algumas relações possíveis entre os quadrinhos e a sociedade e, por fim, apontarei quais as origens da representação de pessoas negras nas HQs. Em suma, o que pretendo trazer aqui são algumas reflexões que, mesmo que em alguns momentos pareçam fugir do tema principal da presente dissertação, poderão nos ajudar ou ao menos nos indicar alguns caminhos para entender as complexidades que a análise das diferentes práticas envolvidas no processo de constituição dos quadrinhos nos traz.

1.1 Política, cultura e o negro no Brasil contemporâneo

A década de 1980 se mostra interessante para o presente trabalho não só pelo fato de Marcelo D'Saete ter nascido nessa época – em 1979 para ser mais exato – mas também porque foi o momento histórico em que alguns paradigmas começaram a mudar para a população negra devido, entre outros motivos, a abertura política lenta (muito lenta), gradual e “segura” que culminou na redemocratização do Brasil.

Mantendo o foco em combater o mito da democracia racial, os movimentos negros começaram a expandir suas agendas de reivindicações durante a década de 1980, tendo como foco demandas como a cidadania, a educação, os direitos políticos e civis, o resgate e a preservação da memória e a igualdade social, conseguindo expandir e até mesmo nacionalizar o movimento negro com diversas iniciativas (MEDEIROS SILVA; RAMOS; RODRIGUES, 2021; RIOS, 2014). Duas atuações de destaque nesse período foram a participação de parlamentares negros no processo da Constituinte e as mobilizações nacionais que tematizavam o centenário da abolição em 1988, o que trouxe importantes contribuições para a Constituição Brasileira, assim como também apresentou avanços significativos para a legislação do país, sendo um bom exemplo a Lei 7.716/1989, conhecida como Lei Caó por conta de seu autor, o jornalista e advogado Carlos Alberto Oliveira dos Santos, também conhecido como Caó, que tornou o racismo um crime. Todavia, com a limitação e o esvaziamento dos espaços políticos institucionais durante o governo de Fernando Collor de Mello (que foi de 1990 a 1992), a militância negra teve de reorganizar, colocando-se em oposição ao governo instituído, aproximando-se ainda mais das esferas civis e em muitos casos focando sua atuação política em iniciativas culturais (RIOS, 2014, p. 172-173). A produção intelectual na época também passava por grandes mudanças, principalmente nas humanidades, sendo que houve uma reelaboração da forma como a experiência negra brasileira e africana em diáspora eram vistas e fazendo os debates teóricos não só pelo viés da vitimização, do sofrimento e da expropriação, mas também pela valorização da produção de intelectuais negros e a reafirmação dos símbolos e fatos que mercaram a resistência negra ao escravismo, como a luta dos escravizados simbolizadas no quilombo dos Palmares e em Zumbi (Ibidem, p. 148), algo que se refletiu na produção estéticas como contos, poemas, entre outros.

Mas algo que definiria a atuação dos movimentos negros no fim do século XX foi o enfoque na denúncia da violência praticada pelo Estado brasileiro contra a população negra e

pobre, afinal, há uma paradoxal mudança/continuidade na atuação estatal em relação à gestão da população, já que com os últimos suspiros da ditadura empresarial militar no Brasil, a perseguição de dissidentes políticos deixa de ser o grande foco dos aparelhos repressivos do Estado e a violência urbana se torna o grande problema social do país. Essa mudança de paradigma pode ser percebida na agenda dos meios de comunicação e também nos imaginários que são capturados e transformados pela arte, como a literatura, entre o final da década de 1970 e a década de 1980 (OLIVEN, 1989). A década de 1990 chegou escancarando essa violência com a aceleração do encarceramento em massa¹⁰ e o crescimento de assassinatos de jovens negros, resultado da implementação das políticas de guerra as drogas no Brasil (WHATELY; RIBEIRO, 2014; PIZA DUARTE; FREITAS, 2019). Nesse contexto, cito três fatos colocaram o Brasil como um triste protagonista internacional da violação dos direitos humanos: o Massacre do Carandiru, ocorrido no presídio de mesmo nome na cidade de São Paulo em outubro de 1992, que provocou a morte de pelo menos 111 detentos, a Chacina da Candelária em julho de 1993, onde quatro policiais militares dispararam contra mais de cinquenta crianças em situação de rua, deixando 8 delas mortas, e por fim, a Chacina do Vigário Geral, onde mais de trinta policiais militares assassinaram 21 pessoas em agosto de 1993. Como afirma Acauam de Oliveira:

Longe de se tratar de equívocos ou desvios, a série de episódios trágicos configurava-se como um verdadeiro projeto de gerenciamento da miséria por meio da violência. O que a periferia percebeu antes de todos é que esse modelo genocida de organização social, ancorado numa série de mecanismos herdados da escravidão e aperfeiçoados durante a ditadura, não se voltava apenas contra aqueles considerados “criminosos”, tendo se convertido em norma geral, com aprovação quase irrestrita da opinião pública. A compreensão profunda dessas tragédias — não como meros acidentes de percurso da civilização brasileira, mas como fundamentos mesmo de um projeto nacional — estará no centro de diversas mudanças ocorridas no campo cultural (...). (OLIVEIRA, 2018, p.20)

Em relação aos movimentos culturais com forte protagonismo negro que se propunham a denunciar os crimes cometidos pelo Estado brasileiro contra sua população, o Movimento

¹⁰ De acordo com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública o número de pessoas privadas de liberdade no Brasil aumentou 575% entre 1990 e 2014 (WHATELY; RIBERITO, 2014, p. 15).

Hip-Hop ganha destaque não só por seu caráter político, mas também pelo seu apelo artístico e a grande adesão da juventude. Nascido nos anos 1970, nos bairros suburbanos do Bronx, Harlem, Brooklyn e Queens, na cidade de Nova Iorque-EUA, o Movimento Hip-Hop chegou no Brasil em meados dos anos de 1980, mobilizando jovens das grandes periferias não só em torno de seus elementos artísticos mais destacados, como o rap, o *breakdance*, o graffiti e o DJ, mas também em torno dos debates históricos e políticos sobre a situação do negro na sociedade brasileira, fomentando diversas mobilizações político-culturais nas periferias, criando novas pedagogias, identidades, corporeidades e formas de se colocar no mundo (PATROCÍNIO, 2013). Inclusive o próprio Marcelo D'Saete coloca sua proximidade Movimento Hip-Hop como algo vital para sua formação política e artística, sendo que foi através do contato com o Movimento que o quadrinista começou a atuar como artista plástico, através do graffiti, além de ter tomado conhecimento de iniciativas como o Quilombhoje, coletivo cultural responsável pela produção dos cadernos negros, além da música, do cinema, da literatura, entre outras produções (D'SALETE, 2019, p. 119).

O século XXI trouxe certa ascensão social das camadas populares, o que se refletiu num grande aumento do consumo, assim como alguns avanços no campo educacional, como as Ações Afirmativas que passaram a vigorar na segunda metade da década de 2000 e permitiram o acesso de jovens negros e pobres ao ensino superior, seja ele público ou privado. A reivindicação por políticas de cotas em setores sociais estratégicos foi gestada durante a década de 1990, provocando diversos debates e reavaliações ideológicas dos movimentos negros (RIOS, 2014), e reposicionando uma parcela pequena, porém significativa, da população negra em alguns espaços de poder da sociedade brasileira.

Marcelo D'Saete é parte desse movimento de certa mobilidade social através do acesso ao ensino formal, sendo que foi ao realizar um curso técnico em design gráfico na Escola Técnica Carlos de Campos, localizada no bairro do Brás em São Paulo, que o quadrinista travou contato com obras que vão para além dos quadrinhos estadunidenses de super-heróis, como quadrinhos europeus e nacionais, assim como outras pessoas que também buscavam o sonho de atuarem como artistas, como os escritores Allan da Rosa e Kiko Dinucci. Após o ensino médio o autor fez graduação em Artes Plásticas pela Escola de Comunicação e Arte da USP e mestrado em Estética e História da Arte pela mesma instituição, no qual analisou trabalho de curadoria de Emanuel Araújo em diferentes exposições que traziam a temática e obras de artistas negros-brasileiros. Atualmente Marcelo D'Saete divide sua atuação profissional entre a atuação como ilustrador e como professor de artes visuais na Escola de Aplicação da USP.

Em suma, o acesso ao ensino formal foi de vital importância para o quadrinista tanto em sua formação profissional, por ajuda-lo a escapar de uma lógica de Estado que reserva para a população negra os subempregos ou o mundo do crime e suas consequências como a prisão e a morte, quanto em sua formação artística, por dar subsídios técnicos e auxiliar no contato com outros artistas, seja conhecendo-os pessoalmente, seja conhecendo suas obras.

Entretanto, o Estado deu continuidade a violência e a guerra como uma política de gestão da população, o que se reflete na forma como é administrada a vida e da morte de maneira privada e pública, mas agora com as facções criminosas como novos atores políticos com papel de destaque. Como dados mais atuais trago a chacina em Paraisópolis-SP ocorrida em 2019, onde 9 jovens foram assassinados pela Polícia Militar durante um baile funk, o caso de João Alberto Silveira Freitas, que em 2020 foi espancado até a morte por seguranças de um supermercado, as 12 crianças mortas durante operações policiais no estado do Rio de Janeiro. Também em 2020 há o fato de a maioria das mortes causadas pela pandemia de Covid-19 no Brasil terem sido de pessoas pobres e negras, segundo levantamento realizado pela ONG Instituto Polis¹¹. Em 2021 houve o brutal assassinato de Bruno e Yan Barros, tio e sobrinho, em Salvador/BA, que, após terem sido pegos roubando um pedaço de carne em um supermercado, foram capturados pelo gerente do mercado, entregues para uma facção criminosa que atua na região, torturados e mortos. Ainda em julho de 2021, mas não configurando uma morte física e sim simbólica, o então presidente da Fundação Palmares, Sergio de Camargo, que foi escolhido para o cargo durante a gestão do governo de Jair Bolsonaro numa tentativa macabra de perpetuar o mito da democracia racial no país, mandou cortar do acervo da Fundação diversos autores, com a justificativa de que essas obras e autores teriam sido formados em um engajamento da esquerda política e que estariam destruindo a moral e bons costumes.

Trazendo dados mais atuais ainda, enquanto escrevo estas palavras, anteontem, dia 24 de maio de 2022, ocorreu uma chacina durante uma operação militar no bairro da Penha, cidade do Rio de Janeiro, com o número atual de 25 mortos na operação, sendo que 19 das pessoas assassinadas eram crianças. Ao acordar descubro que ontem, dia 25 de maio de 2022, Genivaldo Santos, um homem negro e neuroatípico, foi abordado por policiais rodoviários federais na cidade de Umbaúba-SE, colocado no porta malas do carro policial e sufocado até a morte com fumaça de gás de pimenta enquanto a população gravava o ocorrido, em uma versão mambembe, mas não menos macabra, das câmaras de gás do regime nazista. (Para tentar manter

¹¹ PECHIM, Lethicia. Negros morrem mais pela covid-19. Faculdade de medicina da UFMG. Disponível em: <https://www.medicina.ufmg.br/negros-morrem-mais-pela-covid-19/>. Acessado em: 26 mai. 2022.

minha sanidade mental, prefiro evitar ficar imaginando quais crimes contra a população podem estar acontecendo nesse exato momento nas quebradas do mundaréu)... Foi nesse contexto histórico que Marcelo D'Saete cresceu e se formou politicamente, sendo que sua produção artística reflete temática e esteticamente esse cenário sociocultural, partindo do foco narrativo da população negra, periférica e marginalizada, algo que intento estabelecer relações nas análises das obras presente na *Parte 2* deste trabalho.

Mas vale reforçar que o quadrinista não é uma *avis rara* no cenário artístico cultural brasileiro. Em verdade, sua produção pode ser lida como parte do legado não só de poetas, ficcionistas e prosadores, mas também de diversos artistas plásticos negros, os quais destaco aqui os que tiveram sua produção localizadas entre o século XX e o começo do século XXI, cujas relações e influências diretas ou indiretas podem ser estabelecidas através da pesquisa acadêmica empreendida por D'Saete que culminou na sua dissertação de mestrado “A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araujo”, defendido em 2009 no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP, assim como pelo período em que o quadrinista trabalhou como educador no Museu Afro Brasil. Entre os vários artistas negros da história de nosso país que podem ser considerados sob a perspectiva de uma *tradição* negro-brasileira¹², com continuidades, diálogos, rupturas e tensões, vale elencar algumas figuras instigantes do século XX que servem de referência para artistas, chamam – ou deveriam chamar – a atenção de pesquisadores, historiadores da arte e do público, além de marcar presença por vezes tímida, mas cada dia mais pungente em exposições de diferentes museus, instalações artísticas, centros culturais, entre outros.

Como exemplos¹³ pode-se citar o desenhista e escultor porto alegreense Wilson Tiberio (1920-2005), artista que, mesmo não sendo tão conhecido atualmente, conseguiu expor suas obras em países da Europa, Ásia e África. Seu trabalho tem um grande enfoque em suas vivências, retratando o cotidiano da população negra, assim como a sua religiosidade. Reinaldo Oliveira (1928-1999) é um quadrinista negro paulistano que trilhou sua trajetória nos

¹² É importante dizer que mesmo existindo certa literatura teórica sobre o tema, há ainda a necessidade de produzir mais reflexões teóricas acerca dos artistas plásticos negros no Brasil. Ademais, partindo de Marcelo D'Saete e de sua obra, no subcapítulo 1.2 *Quadrinhos e sociedade: legitimidade artística, autoria e o mercado atual* definirei quais parâmetros sigo para me filiar ao conceito de literatura negro-brasileira. Conceito este que tomo a liberdade de expandir para outros campos artísticos como os quadrinhos, a pintura e as artes plásticas, entendendo, obviamente, as limitações que possam aparecer para essa aproximação, assim como a historicidade, os meios de produção, as dinâmicas próprias e as relações de poder construídas em torno de cada campo artístico específico.

¹³ Para a elaboração deste parágrafo uso como referências a própria dissertação de D'Saete (2009), o artigo de Felinto dos Santos (2019), assim como perfis biográficos presentes nos sites do Museu Afro Brasil, do Instituto Geledés, do Guia dos Quadrinhos, do LiterAfro da UFMG e na enciclopédia digital do Itaú Cultural.

quadrinhos, mesmo não trazendo referências evidentes da experiência negra e afro-brasileira em sua produção, ou seja, não sendo possível, a princípio, estabelecê-lo dentro da tradição de artistas negro-brasileiros. Realizando trabalhos para diversas editoras, incluindo a La Selva, o quadrinista organizou em 1951 a Exposição Internacional de Quadrinhos, primeiro evento do tipo realizado no mundo, junto de Álvaro de Moya, Jayme Cortez, Syllas Roberg e Miguel Penteado. Entretanto, ainda faltam pesquisas de fôlego que se propõem a debater a obra de Oliveira, assim como os impactos de sua produção para os quadrinhos nacionais. Mais uma figura relevante para pensarmos a iconografia produzida por artistas negros ao longo do século XX é a artista visual e professora baiana Yêdamaria [Yeda Maria Correia de Oliveira] (1932-2016), cuja produção feita com sutis formas geométricas traz diversas referências a religiosidade da população negra, principalmente através da representação da orixá Yemanjá, assim como do cotidiano da vida portuária com suas embarcações e serias que povoam o imaginário folclórico, lembranças da infância e composições que remetem ao estilo de natureza morta. Já a pintora, costureira e bordadeira mineira Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974) traz em suas representações cenas do cotidiano popular tanto em contexto urbano, quanto no ambiente rural, com seus festejos em que ocorriam flertes e paqueras, assim como as rodas de samba, de capoeira, os terreiros de matriz africana, etc. Sua obra se destaca por colocar pessoas negras como centrais nas composições, rasurando o imaginário construído em torno dessa camada da população como sendo passivos e subalternizados. Maurício Pestana (1973) também é um quadrinista, jornalista, cartunista e escritor paulistano cuja obra tem um forte viés político e social. O autor dedica-se, também, na produção de materiais didáticos para abordar diversidade e cidadania em salas de aula. Também de São Paulo, Renata Felinto (1978) é uma artista visual, educadora, escritora, e ilustradora, cujo trabalho traz como enfoque a identidade negra feminina através não só da exposição de suas obras e performances, como também em palestras realizadas em escolas e universidade. Por fim pode-se dizer que a influência do escultor, desenhista, ilustrador, figurinista, gravurista, cenógrafo, pintor, curador, museólogo e pesquisador baiano Emanuel Araujo (1940-2022) foi essencial para a produção de D'Saete. Destacado agitador cultural no cenário brasileiro desde o final da década de 1950, Araujo foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 1992 a 2002, período em foi responsável pela revitalização da Instituição. Também foi diretor e curador do Museu Afro Brasil a partir de 2004, mesmo ano em que o museu foi inaugurado. Dada a vasta produção em diferentes linguagens e momentos históricos, além do trabalho como curadoria para diferentes instituições, é bastante complicado estabelecer em linhas gerais a produção de Araujo – aliás

essa mesma dificuldade é encontrada para definir todos os artistas por mim aqui citados, os quais reforço a importância de se haver pesquisas de maior fôlego sobre todas essas figuras – mas vale dizer que o empenho em valorizar e difundir a cultura negra tanto em suas obras, quanto em seu trabalho de curadoria é a principal marca de seu trabalho. É difícil não notar as similaridades entre a xilogravura “Autorretrato”, de Emanuel Araujo e as ilustrações feitas por D’Saete, como a serigrafia “Luiz Gama”, de 2021. O uso de cores contrastadas, de traços grossos e definidos e a valorização da figura do homem negro em destaque, com imponência no caso de “Luiz Gama” e com uma expressão de uma descontração e alegria em uma cena íntima no caso de “Autorretrato”, são elementos que aproximam as duas obras de maneira estilística e temática.

Figura 1 – "Autorretrato" de 1966, xilogravura a cores sobre papel de Emanuel Araujo



Fonte: Reprodução – coleção Pinacoteca de São Paulo

Figura 2 - "Luiz Gama", serigrafia em 3 cores de Marcelo D'Saete



Fonte: www.mdsloja.com

Tantas outras pessoas poderiam figurar nesse rol que insinua (ou escancara?) uma tradição de artistas plásticos negros não só do século XX e começo do século XXI, mas de toda a história do Brasil que tematizaram a vivência e a resistência negra em seus trabalhos, sendo ainda necessário uma análise aprofundada para entender de maneira ampla os impactos que suas obras têm na produção artística contemporânea, assim como as técnicas, referências estéticas, os diálogos/tensões e os contextos histórico-sociais que os levaram a elaborar suas obras de tal e qual maneira. Dado esse breve panorama histórico social, cabe agora falar um pouco sobre os quadrinhos, a linguagem artística que Marcelo D'Saete escolheu para seu atual projeto artístico, buscando entender quais relações pessoais e mercadológicas foram construídas em torno desse campo artístico e refletindo também sobre algumas concepções estéticas que foram colocadas como hegemônicas por um longo período de tempo.

1.2 Quadrinhos e sociedade: legitimidade artística, autoria e o mercado atual

Pensar a relação entre os quadrinhos e a sociedade é lidar com uma enorme gama de possibilidades de análises e discussões que atravessam diversos campos do conhecimento, dentre eles a sociologia, a antropologia, a história, o pensamento social, os estudos culturais, a análise do discurso, a comunicação e (por que não?) a crítica literária¹⁴. Aqui parto do pressuposto de que qualquer produção artística, fruto da ação individual ou coletiva, sofre influência do contexto histórico social em que foi produzido. Se levarmos esta lógica para as histórias em quadrinhos, essas influências podem ser percebidas como parte estruturante das obras, como a concepção estética e a visão do artista sobre os temas abordados nas obras, como parte dos processos que envolvem o fazer quadrinístico, etc. Nesse sentido, a depender da análise pretendida, também deve-se levar em consideração o meio social onde a obra foi concebida, os atores envolvidos no processo de construção da obra, ou seja, não só o artista (às vezes representado pela figura do roteirista e ilustrador), mas também os donos de editora, os editores, os arte-finalistas, os diagramadores¹⁵, entre outros, o contexto econômico de determinada região, os jogos de interesses e de poder construídos em torno tanto do mercado editorial como um todo, quanto do mercado ou da cena de quadrinhos em específico, a recepção de determinado público em um determinado local e época, a construção e as disputas de interpretações e discursos em torno de uma obra (ALVES; LEÃO; TEIXEIRA, 2018, p. 237) e até mesmo as identidades e comunidades construídas em torno do produto cultural histórias em quadrinhos e seus derivados, como por exemplo, o geek, o nerd, o otaku (na concepção ocidental do termo¹⁶), o colecionista, o fã de quadrinhos, entre outras construções identitárias.

¹⁴ Entendendo que há certa polêmica entre pesquisadores e leitores em aproximar o campo dos estudos dos quadrinhos com o da literatura, sendo que não é minha intenção fazer uma tentativa de fusão entre a literatura e os quadrinhos tal qual ocorreu no final da década de 1970, em um movimento onde quadrinistas e estudiosos buscaram usar do prestígio da literatura para legitimar os quadrinhos enquanto arte (BEATY, 2012, p. 31; LINCK VARGAS, 2017). Até porque ambos são campos distintos, com concepções formais, atores, regras, historicidades e disputas diferentes que podem ou não se aproximar, ou até mesmo se fundir, a depender do projeto artístico do ou da autora e do contexto social em questão. Vale destacar também que os quadrinhos sempre se apropriaram de elementos formais de outras artes, como as artes plásticas, a literatura e o cinema. Por esse motivo digo que há sim possibilidades de leituras e análises comparadas dos quadrinhos com outras artes, assim como o uso de conceitos teóricos formulados a partir dos diferentes campos artísticos. Assim, pretendo utilizar alguns debates teóricos entre literatura e sociedade que em nosso contexto já estão consolidados, para pensar as histórias em quadrinhos, afinal, como afirma Bourdieu, “campos tão diferentes como o campo da política, o campo da filosofia, o campo da religião possuem leis de funcionamento invariantes (é isto que faz com que o projeto de uma teoria geral não seja absurdo e que, desde já, seja possível usar o que se aprende sobre o funcionamento de cada campo particular para interrogar e interpretar outros campos (...))” (1983, p. 89).

¹⁵ Ressalto aqui o gênero gramatical no masculino para refletir a predominância de homens nos espaços de privilégio social no campo dos quadrinhos.

¹⁶ O termo “otaku” serve para designar pessoas que têm interesse na cultura pop japonesa, principalmente nas animações e quadrinhos japoneses. Todavia no Japão, o termo surgiu como um rótulo para fãs de ficção científica que tinham uma fixação pela catalogação de informações sem que houvesse uma elaboração teórica sobre os dados

Como analiso as histórias em quadrinhos como uma expressão artística, é importante discutir um pouco sobre a busca por legitimidade artística dos quadrinhos, afinal, a aceitação das HQs – como o caso do Marcelo D’Saete – nas livrarias sob o rótulo de *graphic novel*, nas galerias de arte, na academia, nas salas de aula, em suma, a admissão da produção de quadrinhos como obras de arte passíveis de serem lidas e analisadas é fruto de um longo processo de legitimação. Em *Comics versus art*, Bart Beaty vai apontar, partindo do contexto estadunidense, alguns elementos que pode nos ajudar a entender esse percurso por validação das histórias em quadrinhos. O pesquisador parte de cinco motivações para a desvalorização dos quadrinhos que foram elencadas pelo semiólogo franco-belga Thierry Groensteen (2006 *apud* BEATY, 2012, p. 19-20), para elaborar sua crítica, sendo elas: 1) o caráter híbrido dos quadrinhos, onde a junção de texto e imagem gerariam um produto cultural inferior, em detrimento de outras produções “puras”; 2) que as HQs são uma produção voltada para o público infantil e para adultos que querem prolongar a fase da adolescência; 3) a vinculação dos quadrinhos com o humor e a caricatura, que seria um ramo mais menosprezado das artes visuais; 4) a não integração ao desenvolvimento de outras artes visuais durante o século XX; 5) que o formato diminuto das imagens dos quadrinhos não chamaria a atenção do público.

Sobre o primeiro ponto, Beaty afirma que a relação entre imagem e texto não é necessariamente central para os quadrinhos, afinal existem quadrinhos sem diálogos, também chamados de quadrinhos mudos, sendo assim, o que explica essa “desvantagem simbólica” dos quadrinhos é a perspectiva de um certo purismo dentro da arte que buscou cindir a palavra da imagem durante o iluminismo. Ao mesmo tempo, outras expressões artísticas tido como híbridas, como o balé e a ópera, são valorizadas pela complexidade de unir elementos díspares (BEATY, 2012, p. 21), ou seja, o pensamento de que a hibridização de linguagens artísticas como um dado definidor para a inferiorização dos quadrinhos enquanto arte não dá conta de entender totalmente o fenômeno. Todavia, sua essência híbrida ajuda a endossar o fato de que as histórias em quadrinhos foram considerados por muito tempo o grande outro, o pária por excelência da cultura de massas, principalmente em meados do século XX, onde o mercado editorial dos quadrinhos voltou sua atenção para o público infantil e jovem, num contexto de pós Segunda Guerra, de Guerra Fria, de criação de uma identidade moral nos EUA¹⁷, de

levantados. Para saber mais sobre o debate ver o canal do Youtube do historiador da arte Rafael M. Costa: ILHA KAIJU. A construção do otaku e o debate sobre o moe. Youtube, 26 de out. 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZWyywyaMx7A&t=3s&ab_channel=IlhaKaijuu>. Acessado em: 27 de out. 2021.

¹⁷ Vale lembrar que os Estados Unidos possuíram por muito tempo a hegemonia do mercado de quadrinhos, algo que vem mudando com a popularidade que os quadrinhos japoneses alcançaram, principalmente no começo dos

popularização dos quadrinhos de horror que continham sim certo grau de violência e sexualização das personagens e, principalmente, devido à falta de controle dos pais sobre o que os filhos liam, houve uma histeria generalizada que viam os quadrinhos como o grande mal que pervertia a juventude, jogando-a numa vida de preguiça mental, promiscuidade, violência e banditismo. Esse pânico moral uniu pais, políticos, educadores, pesquisadores, editoras que queriam se colocar como hegemônicas dentro do mercado editorial e – por ser considerados uma ferramenta de propaganda imperialista estadunidense – grupos comunistas contra os quadrinhos (LINCK VARGAS, 2015). Inclusive foi nessa conjuntura de fortes disputas que surge o famigerado *Comic code authority* em 1954, um código de conduta criado pelas próprias editoras estadunidenses através da *Comics Magazine Association of America* que buscavam regular e censurar quadrinhos que feriam a “moral e os bons costumes”¹⁸. É obvio que num contexto desses as HQs poderiam receber qualquer tipo de rótulo, menos o de obra de arte.

No caso brasileiro, entre idas e vindas, houve algumas tentativas de censurar os quadrinhos que foram inspiradas em certa medida pelo que ocorria nos EUA, sendo que em 1961, sob o governo de Jânio Quadros, criou-se também um código de conduta focado em censurar quadrinhos que “feriam” a moral e os bons costumes. Seus principais alvos foram editoras como a La Selva e a Outubro, que tinham uma linha editorial na qual se valorizava a produção nacional de quadrinhos (Ibidem). Além disso, o golpe empresarial-militar de 1964 atropelou qualquer tentativa de organização de artistas que se propunham a produzir obras que assumissem mais abertamente a cor local (CAMPOS, 2020, p. 52), apesar de haver um movimento assimilação e transformação das características dos quadrinhos estadunidenses que aqui aportavam¹⁹.

anos 2000. É nesse contexto que se reivindicou os quadrinhos como um produto tipicamente “norte americano”, criando para tal apropriação todo um aporte teórico que visa legitimar as tiras do *The Yellow Kid*, de autoria de Richard Felton Outcault e publicado originalmente entre 1894 a 1898, como a primeira história em quadrinhos da história, excluindo, dessa maneira, trabalhos antecessores como o suíço Rodolphe Töpffer, que em 1827 publicou sua “literatura em estampas” *Les Amours de Mr. Vieux Bois*, da francesa Marie Duval, cujo o personagem Ally Sloper, lançado originalmente em 1867, lhe foi roubado pela editora que o publicava, inaugurando assim uma prática muito comum no século XX (CAMPOS, 2020, p. 25), ou ainda, os trabalhos de precursores dos quadrinhos no Brasil, como Sébastien Sisson, com o seu *O Namoro, quadros ao vivo por S.....o Cio*, publicado em 1855, e Angelo Agostini, que publicou, em 1869, *As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de Uma Viagem à Corte*. Uma das grandes contribuições dos EUA para as HQs foi a estabilização formal da linguagem dos quadrinhos no começo do século XX e a exportação (imposição?) de modelos estéticos e mercadológicos para outros cantos do globo.

18 Por detrás desse movimento em defesa da família e da criança, estava o interesse de grandes editoras de sufocar a concorrência de editoras menores que faziam principalmente com quadrinhos de terror, como a EC Comics (CAMPOS, 2020).

19 Apesar da revista Tico-Tico (1905-1917), fundada pelo jornalista Luís Bartolomeu de Souza e Silva, já trazer em suas publicações personagens estadunidenses, como o Buster Brown que aqui foi adaptado como Chiquinho, foi com o jornalista e empresário russo Adolfo Aizen que a adoção do modelo dos EUA ganhou força, quando o empresário criou, em 1934, o Suplemento Juvenil, como uma edição extra do jornal A Nação (CARVALHO, 2017,

Os dois primeiros apontamentos de Gorensteen possuem relações diretas com o contexto social em que os quadrinhos estavam inseridos. Sobre o terceiro e quinto apontamento, Beaty (2012, p. 23-24) afirma que eles possuem uma relação estrita com questões formais e temáticas dos quadrinhos, todavia, o humor presente tanto nos quadrinhos, quanto nas caricaturas pode ser apontado como um ponto forte ou fraco das expressões artísticas, não um elemento definidor para o status das obras. Assim como a questão do tamanho das imagens que, embora tenha havido uma forte tendência a monumentalidade na arte por séculos, é um tanto quanto difícil atribuir ao pequeno tamanho das imagens dos quadrinhos um fator decisivo para sua inferiorização. Já o quarto ponto se mostra bastante interessante para a nossa análise, pois desvela que houve e ainda há não só uma falta de interesse da crítica da arte como um todo por encarar os quadrinhos como arte, como também uma falta de interesse de alguns artistas que, no esforço de criar para si e para suas obras um ethos de transgressão, tentaram tirar os quadrinhos do rótulo de cultura de massas – e toda a carga pejorativa que esse rótulo pode trazer – enquadrando-os não no campo das artes, mas de uma sub-cultura, ou ainda uma de contracultura que valorizava muito *o faça você mesmo* (Ibidem, p. 46), tendo, inclusive, uma postura bastante bélica em relação a Pop Art, movimento surgido em meados da década de 1950 que tematizava o consumo, a publicidade e o *american way of life*, por se apropriar de elementos formais associados aos quadrinhos, além dos primeiros estudiosos dos quadrinhos terem fugido do termo “arte” por um certo período ao se referirem as obras²⁰.

p. 4). Com o sucesso da empreitada, aumentou-se os investimentos e as importações de produções estadunidenses para o Brasil, já que adquirir os direitos de publicação dessas obras era mais barato do que produzir obras originais no país, surgindo também diversas editoras voltadas para este tipo de publicação, como a RGE (Rio Gráfica Editora) a Editora O Cruzeiro, a Editora Abril, a Edrel, a Grafipar, a La Selva, a Vecchi entre outras. Nesse primeiro momento da formação de uma indústria de quadrinhos no país, cabia aos quadrinistas locais retocar as obras importadas dos EUA, adaptando-as ao gosto do público brasileiro e criando histórias “piratas”, quando houvesse demanda por mais histórias de um determinado personagem. Na década de 1950 as adaptações literárias em quadrinhos, como a Edição Maravilhosa publicada pela EBAL (Editora Brasil-América Limitada) – fundada por Aizen após o fechamento da Suplemento Juvenil – significaram um certo avanço para a formação do campo dos quadrinhos no Brasil, pois possibilitou que vários quadrinistas pudessem expandir seu ramo de atuação dentro do mercado quando, no ano de 1956, passou-se a publicar adaptações de clássicos da literatura brasileira, estreando com O Guarani, de José de Alencar, adaptado pelo haitiano radicado no Brasil André le Blanc (Ibidem, p. 5; VERGUEIRO, 2017a, p. 45-46). Foi nesse contexto de assimilação antropófaga da produção estadunidense (LINK VARGAS, 2019) que o mercado de quadrinhos foi construído no Brasil, trazendo não só as inovações, mas também as práticas pouco ortodoxas em relação aos profissionais dos quadrinhos, como veremos adiante, e que passou por movimentos reacionários de castração da criatividade. Foi a partir desse contexto que se formaram profissionais dos quadrinhos, críticos e um público leitor brasileiro, sendo que o fim dessa fase se deu durante a década de 1980, quando muitas das editoras dedicadas majoritariamente ou exclusivamente na publicação de quadrinhos fecharam as portas por motivos econômicos ou políticos.

²⁰ Como exemplo dessa tentativa de evitar enquadrar os quadrinhos como arte, cito a querela em que Scott McCloud foi envolvido onde, ao ser criticado por Greg Cwiklik por sua definição de arte considerada mambembe, afirmou que teria sido desastroso definir os quadrinhos como “arte”, pois ao acrescentar um termo com tamanha carga de significados, afastaria o foco do leitor para o potencial da forma dos quadrinhos (BEATY, 2012, p. 35).

Sobre o aspecto histórico e artístico, McCloud, cuja definição para quadrinhos – “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (1995, p. 9) – talvez seja a mais conhecida e difundida atualmente, parece reduzir e até mesmo infantilizar o conceito de arte, ao definir que qualquer atividade humana que não tenha origem nos instintos básicos, como sobrevivência e reprodução, é considerada arte (Ibidem, 1995, p. 164), ofuscando, assim, o historicismo das formas dos quadrinhos. Como afirma Beaty, “A definição de histórias em quadrinhos de McCloud (...) busca intencionalmente obscurecer a história de sua forma, seu significado social e suas noções de valor estético, colocando em seu lugar um formalismo essencialista” (2012, p. 35. Tradução minha²¹). Por fim, Beaty argumenta que somente quando os principais atores do campo dos quadrinhos, como artistas e os pesquisadores, começaram a reivindicar o status de arte para os quadrinhos, desenvolvendo locais especializados para a venda das obras, ocupando espaços artísticos de prestígio como museus e exposições, voltando a assimilar e permitindo serem assimilados por outras expressões como as artes plásticas, ocupando a academia e produzindo teorias, entre outros movimentos, que as obras começaram a serem validadas enquanto uma expressão artística²². Desse modo, depreende-se que a definição de um objeto como artístico deve levar em consideração não só aspectos formais, mas também diversos jogos de interesses, poder e aceitação que incluem o contexto histórico-social, os atores envolvidos, o local de produção, o que é aceito como elemento estético e técnico válido em determinado período, entre outros. Já no caso dos quadrinhos, esse movimento de legitimação artística dependeu não somente da aceitação de um público que tradicionalmente válida ou não determinados objetos como artísticos, como o público leitor, críticos e acadêmicos, mas também de figuras como quadrinistas e outras pessoas que participam do processo editorial, que por diversos motivos negaram por muito tempo o status de arte aos quadrinhos, nesse sentido, faz parte da virada testemunhal do saber também um enorme abalo e deslocamentos no campo estético que sempre esteve comprometido com o racismo. As hierarquias são esgarçadas e novos poderes são articulados, assim, o campo artístico é renovado a favor das vozes antes emudecidas (SELIGMANN-SILVA, 2022).

²¹ Do original: “McCloud’s definition of comics (...) intentionally seeks to obscure the history of the form, its social significance, and notions of aesthetic worth, substituting in their place an essentializing formalism”

²² Mas esse status artístico dos quadrinhos ainda está em disputa, como nos mostra o relato de Vergueiro (2017b, p. 13-14), onde no final da década de 2000 uma conceituada pesquisadora pleiteou a instalação de uma exposição sobre quadrinhos em um grande museu da cidade de São Paulo, obtendo como resposta dos responsáveis pelo dito museu, que a proposta só seria aprovada caso a pesquisadora conseguisse justificar que as histórias em quadrinhos podem ser entendidas como arte. Algo que, com boas razões, ela se recusou a fazer.

A própria materialização dos quadrinhos de D'Saete – e de outras tantas produções principalmente a partir da década de 1970 – também diz muito sobre o processo de legitimação dos quadrinhos enquanto expressão artística, já que “os processos de mediação editorial [e formalização material] atuam produzindo efeitos de sentido sobre o que seja o texto literário, materializado num objeto editorial” (PRIMO, 2019, p. 17). Assim, as antigas publicações feitas hegemonicamente de maneira serializada no formato de revistas com dimensões menores (geralmente 13 x 21 cm), os chamados formatinhos, seguindo de perto o modelo estabelecido no mercado estadunidense, começaram a dividir espaço com publicações em edições únicas na maioria das vezes contendo histórias fechadas, dispensando um tratamento gráfico barato com papel e impressão de baixíssima qualidade, para assimilar papéis com maior gramatura, formatos de livro com diversos formatos e em alguns casos com capa dura e tratamento luxuoso, recebendo o rótulo de *Graphic Novel*, termo adotado e popularizado por Will Eisner no final da década de 1970 em sua busca de validar os quadrinhos enquanto mídia, através de sua aproximação com a literatura e o cinema (LINCK VARGAS, 2017). A mensagem parece ser evidente: o que antes era um material barato, de leitura rápida e desprezível, passível de ser descartada rapidamente, passa a ser tratado como um material resistente e durável, ocupando as prateleiras das livrarias e bibliotecas, susceptível de ser guardado e (por que não?) cobiçado e colecionado por um público cada vez mais amplo²³, ao receber não só um tratamento gráfico primoroso com capas elaboradas, prefácios, papéis e processos de impressão que ressaltam o uso das cores nas artes, como no caso de *Noite Luz*, *Encruzilhada* e *Cumbe*, como também com glossários, textos de apoio e bibliografia, como no caso de *Cumbe* e *Angola Janga*. Mas tudo tem o seu preço e esse primor gráfico também elevou os valores dos quadrinhos, excluindo no processo o acesso de uma grande parte considerável da população.

O estatuto de autoria nos quadrinhos também merece alguns comentários. O autor (ou a autora), entidade do “mundo real” com ampla projeção que engloba questões de dentro e de fora da criação quadrinística, cuja atividade, que pode ser individual ou coletiva a depender do modo de produção das HQs, decorre de um contexto e de certas prerrogativas, sendo que sua autoridade depende da validação de um receptor (LOPES; REIS, 1988), teve, como dito acima, seu direito à *autoria* das obras em que ele participou ativamente da produção negado pela

²³ Mas é importante ser justo, os quadrinhos são objeto de colecionismo já há várias décadas, sendo que por serem obras consideradas descartáveis até metade do século XX, muitas HQs consideradas raras são vendidas por milhões de dólares aos colecionadores.

indústria cultural por um longo período durante o século XX, principalmente no contexto estadunidense (BEATENS, 2021, p. 27). O que em termos práticos representou abusos no ambiente de trabalho, mandos e desmandos em relação ao destino de produções alheias, baixa remuneração para os trabalhadores que atuavam na área, além da punição e do descarte de qualquer funcionário por algum tipo de insubordinação (CAMPOS, 2020, p. 80). Como exemplos do mercado *mainstream*, cito os primeiros quadrinhos do Pato Donald feitos por Carl Barks, mas assinados por Walt Disney, o caso de Bill Finger que só passou a ser creditado por ter participado da criação de Batman mais de 76 anos depois da primeira aparição da personagem, em 2015 (HESSEL, 2015), ou ainda o célebre caso de Joe Shuster e Jerry Siegel, criadores do Superman, que tiveram que lutar judicialmente por décadas para terem seus direitos como criadores de um dos ícones da cultura estadunidense respeitados, e cuja “vitória” judicial de ambos, no ano de 1975, representou uma grande oportunidade de marketing para a DC Comics reforçar o discurso de ser importante lutar contra a pirataria de suas propriedades intelectuais, afinal, a empresa estava “valorizando” os direitos dos autores da personagem que lhes rendem tanto dinheiro (CAMPOS, 2020, p. 80-81). Já no contexto brasileiro é digno de nota o fato da Maurício de Souza Produções, empresa mais bem-sucedida no país e cujo modelo de produção de HQs é fortemente influenciado pelo estadunidense, só ter passado a creditar os autores no início de cada história em 2015, sendo que antes disso, roteiristas, ilustradores e arte-finalistas eram creditados no expediente das edições e o dono da editora – o Maurício de Sousa – era quem assinava as edições, revisava arte e roteiro e ainda apontava as diretrizes para serem seguidas nas edições (CARVALHO, 2017, p. 10; NALIATO, 2015). Por esses motivos, pensar em autoria nas histórias em quadrinhos, principalmente nas produções voltadas para o mercado *mainstream*, é algo relativamente recente, sendo que a posse da propriedade intelectual, ou seja, de quem primeiro registrou uma produção como sendo sua, ser da editora e não dos artistas que participaram diretamente do processo criativo, traz muito mais benefícios para atores que contribuem com pouco ou em nada para a criação da obra e o desenvolvimento criativo da área em questão (PERELMAN, 2002 *apud* MARQUES, 2014, p. 175).

Além dessas problemáticas bastante próprias de um campo que teve seu desenvolvimento muito atrelado ao mercado e a cultura de massas, como o campo dos quadrinhos, há no caso de Marcelo D’Saete mais um dado referente a autoria que delineia sua obra, já que, partindo do conceito de perspectiva social, pode-se pensar os trabalhos do quadrinista em termos de autoria negra. Afinal, “a produção literária [e quadrinística] de negros e brancos, abordando as questões atinentes às relações inter-raciais, tem vieses diferentes por

conta da subjetividade que a sustenta, em outras palavras, pelo lugar socioideológico de onde esses produzem” (CUTI, 2010, p. 33). Desse modo, para se pensar autoria nas obras produzidas por esses sujeitos, deve-se levar em conta alguns fatores como a abordagem temática e o foco narrativo (DUARTE, 2010, p. 124), já que apenas *ser* negro, ou seja, levar em conta fatores biográficos e fenotípicos, não basta para considerar uma obra como de autoria negra, pois há pessoas negras que não tematizam questões próprias dos negros em suas obras.

Em relação a temática, é nas pessoas negras, em seu universo humano, artístico, cultural e social que as produções que trazem o negro-tema²⁴ vão usar de fonte. Assim, pode-se enquadrar como temas presentes nas obras as tradições culturais negras que foram trazidas para o Novo Mundo e ressignificadas em um contexto de diáspora forçada, exploração e opressão, a memória de luta contra o cativo, a falsa abolição caracterizada pelo tema do eterno pós 13 de maio de 1888, ou ainda, os dramas vividos por esses sujeitos na modernidade brasileira, marcado pelo racismo e por desigualdades abismais (Ibidem, p. 122-123) – todos temas presentes nos quatro livros publicados por D’Saete. Entretanto, a questão temática não consegue ser definidora para uma obra de autoria negro-brasileira, já que autores não negros podem tematizar questões relativas à vivência das pessoas negras. É aqui que entra a relevância do ponto de vista adotado na obra, ou seja, a visão de mundo e o conjunto de valores adotados pelo autor que é identificado na materialização da obra. Assim, ser negro ou trazer o negro-tema para a obra não é suficiente, pois “é necessária (...) a assunção de uma perspectiva identificada à história, à cultura, logo a toda problemática inerente à vida e às condições de existência desse importante segmento da população” (Ibidem, p. 127). Em suma, e como já foi dito na *Introdução*, pensa-se em autoria negro-brasileira quando a pessoa se entende como negro e sua visão de mundo, junto das vivências que ser negro na sociedade brasileira traz, fazem parte constituinte da obra, tanto nos temas, quanto no ponto de vista adotado na narrativa.

Apesar de utilizar os debates de Duarte (2010) como parte de minha elaboração teórica, me filio nesta dissertação ao conceito de autoria negro-brasileira formulada por Cuti, onde o autor, ao tratar da literatura negro-brasileira, vai afirmar que

²⁴ Alberto Guerreiro Ramos é quem faz uma definição do termo negro-tema, afirmando que “como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados ‘antropólogos’ e ‘sociólogos’. (...) O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção (GUERREIRO RAMOS, 1995, p.215).

Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que se assumem como negros em seus textos) é projetá-la à margem da literatura brasileira, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base no viés de hierarquização das culturas, noção bastante disseminada na concepção de Brasil por seus intelectuais. ‘Afro-brasileiro’ e ‘afrodescendente’ são expressões que induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana. Em outras palavras, é como se só a produção de autores brancos coubesse compor a literatura do Brasil. (CUTI, 2010, p.36)

Para fins de economia, utilizarei os termos “autoria negra”, “quadrinhos de autoria negra”, “quadrinista negro”, entre outros, como sinônimo de autoria negro-brasileira.

Outro ponto relevante para entender algumas relações dos quadrinhos com a sociedade e que resvalam em certa intensidade com a produção de Marcelo D’Salete são as dinâmicas estabelecidas pela formação do campo dos quadrinhos atualmente no Brasil, principalmente no que toca ao sucesso ou não do quadrinista em conseguir produzir e fazer circular suas obras. André Carvalho (2017) faz uma distinção entre o grande mercado, também chamado de *mainstream*, e o mercado independente que, mesmo que se vinculem a uma lógica de mercado, possuem algumas formas de funcionamento distintas. No mercado *mainstream*, composto por grandes editoras que fazem investimentos altíssimos para publicar suas obras, há uma aposta maior em autores que já possuem certo renome, já que os riscos financeiros com baixas vendas são enormes. Nesse sentido, para ter sua HQ publicada em uma grande editora, o que simboliza uma espécie de sucesso para o artista, não basta ao quadrinista apenas apresentar uma obra “boa”, mas sim manter uma boa relação com uma rede de contatos com pessoas importantes do meio, como editores, donos de editoras e comunicadores especialistas do meio, sendo que são poucos os quadrinistas que gozam desse status, ou ainda, do capital simbólico para serem convidados a compor projetos desenvolvidos pelas editoras ou, como é o caso de Marcelo D’Salete (2018a), que conseguem apresentar seus projetos pessoais para as grandes editoras e viabilizá-los.

Mas há um processo de “forja”, um roteiro a ser seguido pelo quadrinista até conseguir gozar desse status dentro do campo que passa pelo mercado independente, mercado este caracterizado, a grosso modo, por não possuir vínculos com grandes editoras, nem com um sistema consolidado de distribuição, onde muitas vezes os artistas arcam totalmente com os

custos da produção de suas obras, ou ainda, se juntam em coletivos para viabilizar seus projetos, tendo por conta disso um alcance limitado do público, mas ao mesmo tempo, ganhando uma enorme liberdade criativa. Nesse modelo, o quadrinista no início de sua “carreira” nos quadrinhos deve produzir fanzines – revistas produzidas por fãs de maneira individual, ou em coletivos artísticos, que normalmente possui um baixo custo de produção – para adquirir experiência com o processo editorial, construir uma rede de contatos no meio, chamar a atenção do público e de figuras relevantes no campo, como pessoas que trabalham no meio editorial e influenciadores digitais e, com os conhecimentos e contatos adquiridos, arriscar-se em projetos editoriais maiores (CARVALHO, 2017, p. 59-60).

Nesse processo para adquirir experiência, a publicação de quadrinhos na internet se apresenta como uma alternativa de fazer circular as obras sem precisar de grandes recursos financeiros para tal, mas dentro do roteiro de boas práticas para adquirir status no campo dos quadrinhos que Carvalho identificou em seu trabalho, a publicação na internet não exclui totalmente a necessidade de produzir quadrinhos impressos através de fanzines, coletâneas, revistas menores, entre outros²⁵. E mesmo que o quadrinista não possua interesse em entrar para o mercado *mainstream*, é importante passar por esse processo para adquirir certo respeito com os seus pares e com os leitores dentro no campo dos quadrinhos, sendo que ao não seguir esse caminho tradicional, rompe-se com uma lógica tida como certa, o que ocasionará no insucesso e na culpabilização do artista, além de contribuir para o ideal do “empreendedor de si mesmo” no meio dos quadrinhos, onde muitos quadrinistas vinculam o sucesso ou o fracasso de sua atuação a ideais neoliberais de meritocracia (Ibidem, p. 42-43).

Até mesmo com a chegada de novas formas do financiamento coletivo realizado em sites²⁶, também conhecido pelo termo inglês *crowdfunding*, que ajudam os quadrinistas a materializarem seus projetos de maneira independente, há ainda uma necessidade de cumprir um “manual de bons modos” para o sucesso da empreitada, como a elaboração de um projeto com recompensas que seja atrativo para os possíveis financiadores, a mensuração da frequência que é feito a propaganda do projeto de financiamento, a mediação entre os sujeitos que se

²⁵ No começo dos anos 2000, período onde Marcelo D’Saete começa a trilhar esse caminho para adquirir reconhecimento no meio dos quadrinhos, o quadrinista contribuiu para diversas revistas nacionais como a Quadreca, a Front, a Grafti, a +Soma e a Contos Bizarros, além de conseguir publicar materiais em revistas estrangeiras como a eslovena Stripburger e a argentina Suda Mery K!.

²⁶ Nos últimos anos, editoras de pequeno e médio porte começaram a utilizar as ferramentas de financiamento coletivo como uma forma de viabilizar a produção de seus projetos, ou até mesmo como uma forma de realizar uma “pré-vendas” dos seus produtos. Muito se tem discutido sobre os impactos prejudiciais da atuação dessas editoras na produção de artistas independentes, ou ainda, sobre as práticas que prejudicam os leitores, mas ainda não há produções exaustivas sobre a questão.

dispuseram a financiar o projeto, o cumprindo de prazos, além de não excluir a necessidade de se construir boas relações com atores relevantes dentro do campo, já que a divulgação do projeto feita por algum desses atores pode ser vital para o sucesso do financiamento (Ibidem, p. 85).

Junto da possibilidade de financiamento coletivo, outros elementos podem ser considerados como essenciais para a constituição do atual campo de quadrinhos no Brasil: a consolidação de grandes eventos no país, como o Festival Internacional dos Quadrinhos (FIQ), em Belo Horizonte, a Comic Con Experience, em São Paulo, o Anime Friends, também em São Paulo, a Bienal Internacional de Quadrinhos de Curitiba, entre outros; os incentivos públicos como o Programa Nacional Biblioteca na Escola e o Programa de Ação Cultural (Proac), que abrange o estado de São Paulo e que ajudou a financiar a produção de *Angola Janga*; as novas editoras e selos editoriais que se dedicam exclusivamente, ou majoritariamente à publicação de quadrinhos, como a Editora Veneta, a Editora Mino, a Editora Pipoca & Nanquim e o selo Quadrinhos na Cia. da Cia das Letras; o surgimento de lojas especializadas que se tornam pontos de encontro e até mesmo centros culturais dedicados aos quadrinhos, como a Loja Mostra e a Loja Ugra, ambas localizadas na cidade de São Paulo; a abertura para exposições em museus e galerias e o surgimento de galerias de arte dedicadas exclusivamente às HQs, como a 9º Arte Galeria, localizada em São Paulo; os diálogos entre o mercado *mainstream* e o independente, como por exemplo, o selo Graphic MSP lançado pela Maurício de Sousa Produções em 2012, que convida diferentes quadrinistas brasileiros para comporem obras mais autorais com as propriedades intelectuais da empresa; a internacionalização com a publicação e a premiação de HQs brasileiras no exterior, como a já citada condecoração de *Cumbe*, do D'Salete, com o prêmio Eisner de melhor edição americana de material estrangeiro em 2018, ou ainda, *Tungstênio*, de Marcello Quintanilha, que ganhou o prêmio Fauve Polar SNCF durante o Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême, em 2016; a especialização da crítica e dos estudos dos quadrinhos e a maior especialização de produtores de conteúdo e divulgadores científicos em sites, canais do Youtube, colunas de jornal, ou ainda, o surgimento de diversos grupos de estudos de quadrinhos espalhados pelas universidades brasileiras e os eventos acadêmicos de grande fôlego, como as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, da Universidade de São Paulo; o acesso as redes sociais que ajudam a dar visibilidade aos autores, principalmente na divulgação de tiras, entre outros fatores (LINCK VARGAS, 2019, p. 14-15).

Mesmo que a crise econômica, a perda de relevância do Brasil no atual cenário mundial (ambos os aspectos foram se instaurando no Brasil durante a década de 2010, mas com a

desastrada atuação do mandato do governo Bolsonaro entre 2019 e 2022 se agravaram), a pandemia do COVID-19 e a alta no valor do papel, matéria prima para a produção de livros, tenham causado um grande impacto no mercado editorial e da arte como um todo, assim como muitos dos incentivos legais para a produção de quadrinhos no Brasil tenham sido desvirtuados e/ou extintos, esses elementos foram vitais para a formação de artistas, profissionais e leitores nos dias atuais, sendo que a produção de quadrinistas como Marcelo D'Saete se configurariam de outras maneiras, ou até mesmo seriam inviáveis se não fosse esse processo histórico-social.

Neste subcapítulo aponte algumas questões em torno da relação entre quadrinhos e sociedade que podem ajudar a entender o contexto no qual D'Saete produziu sua obra. Todavia, é importante ter em mente que esses debates não se esgotam aqui, sendo necessária mais pesquisas que deem conta da temática quadrinhos e sociedade, tanto em elaborações teóricas, quanto em análises de obras. Também ressalto a importância de que haja mais trabalhos que se engajem em discutir a produção brasileira de quadrinhos e que não fiquem reproduzindo mecanicamente as teorias produzidas em um contexto franco-belga e estadunidense – polos de produção teórica que influenciam diretamente os estudos dos quadrinhos no Brasil, mas sim que se aproprie desses debates, colocando-as em escrutínio com a realidade de nosso país, aproveitando-se do que nos ajuda a interpretar nosso contexto de produção e, dados os limites dessas ferramentas analíticas, produzindo novas elaborações teóricas que deem conta do nosso cenário.

1.3 Sobre os estereótipos de pessoas negras nos quadrinhos

Mas voltemos ao negro-tema nos quadrinhos.

Como foi dito na *Introdução*, ainda persiste no campo dos quadrinhos um ideal do fazer quadrinístico no qual, ao se compor a imagem de uma personagem, faz-se necessário apelar para estereótipos por este recurso ter um caráter *universal*, afinal

Para que sua imagem seja compreendida, o artista sequencial deverá ter uma compreensão da experiência de vida do leitor. (...) O sucesso ou o fracasso desse método depende da facilidade com que o leitor reconhece o significado e o impacto emocional da imagem. Portanto, a competência da representação e a *universalidade da forma escolhida* são cruciais. (EISNER, 1989, p. 13 e 14. Grifos meus)

Nesse sentido, Barbieri (1998 *apud* EDUARDO RAMOS, 2009, p. 125) vai dizer que o quadrinista procura construir expressões estereotipadas pois não seria interessante fugir das representações “convencionais”, já que o leitor não iria reconhecer de pronto as emoções expressas pelo personagem, demorando, dessa forma, para absorver as informações. Assim, o herói deve trazer elementos que foram convencionados como os ideais de força e beleza, as mocinhas devem aparentar fragilidade, feminilidade e, a depender das intenções, sensualidade, vilões devem trazer todos os defeitos físicos e morais que reforçam a imagem ocidentalmente construída de vilania, personagens cômicos devem trazer em si todas as distorções caricaturais que provocam o riso, etc. Paulo Eduardo Ramos até chama a atenção para o fato de que essas construções estereotipadas e caricatas trazem em si valores ideológicos, mas para ele o relevante “é que o produtor da história tenha estereótipos em mente na hora de compor um personagem. [Afinal] os rótulos são utilizados para facilitar o processo de identificação da figura representada, de modo a tornar mais acessível a narrativa para o leitor” (EDUARDO RAMOS, 2009, p. 125). E nessa toada, as pessoas negras também ganharam um conjunto de traços que se convencionaram como universais para “ajudar” o leitor da HQ a compreender mais rápido as informações, sendo que a obra de D’Saete se coloca como um contraponto a essas representações. Mas antes de abordar as origens e os interesses por detrás das representações de pessoas negras que por um longo período foi hegemônica, entendo ser necessário estabelecer as definições de *estereótipo* e *caricatura*, além de refletir um pouco sobre os usos do *humor* que são esperados nessas representações, já que tanto como conceito, quanto como técnica artística, ambos os termos são utilizados em alguns casos de maneira arbitrária, ou ainda, sem uma reflexão crítica por parte de algumas elaborações teóricas.

Parto aqui da concepção de que as imagens (e as representações) não são detentoras de um significado inerente e universal, mas sim de que seus sentidos são construídos e apreendidos a partir de um determinado contexto histórico-social, das relações que são estabelecidas nessas imagens por quem as produziu e como os receptores a assimilam (NEIVA, 2022, p. 212), levando em conta a diversa gama de possibilidades de decodificações e (re)significações que podem ocorrer. Nesse sentido, entendo as imagens estereotipadas das pessoas negras nos quadrinhos como uma *construção* imaginária que pode até partir do real – ou de uma tentativa destorcida e ideologicamente enviesada criada para disputar o real – mas não o reflete em absoluto. Uso como base para esta afirmação a análise empreendida por Amossy e Pierrot (2010) sobre a construção dos conceitos de estereótipo e clichês no contexto francês. Tratando do conceito na perspectiva das ciências sociais e da psicologia social, as autoras explicam que

o estereótipo denomina uma imagem cristalizada pela coletividade que é construída a partir da relação do indivíduo ou de um grupo com o Outro, cuja produção é demarcada por um contexto histórico-socialmente definido, onde a intenção é categorizar e lançar entendimentos sobre esse Outro²⁷. Assim, “na medida em que o estereótipo responde ao processo de categorização e generalização, ele simplifica e recorta o real. Assim, pode provocar uma visão esquemática e deformada do outro que implica em preconceitos²⁸” (AMOSSY; PIERROT, 2010, p. 33. Tradução minha).

Em *Cultura e representação* Stuart Hall faz uma distinção entre tipificação e estereotipagem. O autor também diz que produzimos sentidos sobre objetos, pessoas e o mundo no geral a partir de um regime de classificações condicionados por nossa cultura e tempo histórico, assim construímos representações com informações que juntamos a partir de nossas vivências. Nesse sentido, um *tipo* é uma caracterização simples no qual se destacam alguns traços que podem ser facilmente compreendidas e/ou reconhecidas, mas há a possibilidade de desenvolvimento, mudança e até mesmo subversão do que está sendo representado (DYER, 1977 *apud* HALL, 2016, p. 190-191). Já um *estereótipo* é a redução *estática* e *imutável* dos traços a alguns fundamentos tidos como “naturais” e a características simplificadas que depois serão extremamente exageradas. Sobre os estereótipos Hall faz duas pontuações:

O primeiro ponto é que *a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a “diferença”*. Em segundo lugar, a estereotipagem implementa uma estratégia de “*cisão*”, que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável. Em seguida, *exclui ou expelle* tudo o que não cabe, o que é diferente (HALL, 2016, p. 191. Grifos do autor).

²⁷ As autoras afirmam ainda que em determinados campos de estudo, como na psicologia social, é reconhecida a importância desse processo de esquematização e categorização do Outro para a cognição individual, a compreensão do mundo, assim como para construir e reforçar laços de identidade coletiva (AMOSSY; PIERROT, 2010, p. 33-34). Entretanto, dado o contexto histórico a partir do qual estou escrevendo (contexto este de ascensão de grupos da extrema direita ao poder, cujo sentimento de unidade passa por um forte antagonismo em relação ao Outro que diverge de seus ideais e que, portanto, devem ser extintos), aos temas aqui debatidos que envolvem questões de representação e representatividade na estética contemporânea e ao fato de eu também pertencer a esse Outro que foi e é representado de maneira pejorativa nos mais diversos espaços de poder, reforço aqui minha filiação a uma visão crítica do conceito de estereótipo, pois entendo o quanto as construções que se utilizam desse regime político de representação são danosas para determinados grupos sociais que foram historicamente excluídos dos processos de decisão e dos espaços de poder.

²⁸ Traduzido de: “en la medida en que el estereotipo responde al proceso de categorización y generalización, simplifica y recorta lo real. Entonces, puede provocar una visión esquemática y deformada del otro que conlleva prejuicios”.

Pode-se dizer que é a partir desses regimes de tipificação e estereotipagem que se constrói a caricatura, expressão artística estreitamente ligada aos quadrinhos cujas origens são bastante antigas, mas a legitimação enquanto meio de comunicação de massas se fomentou apenas no transcorrer do século XIX e se consolidou no século XX. A intenção da caricatura é representar o real, mas não de maneira realística e sim construindo deformações e exageros. Como aponta Marinho (2011, p. 363-364), algumas das principais características da caricatura são o seu conteúdo satírico, a contestação de conceitos como o belo e o feio, a verdade e a mentira, assim como o questionamento das fronteiras que separam e opõem o popular e o erudito, além de um engajamento que recorre ao cômico para criticar eventos históricos e temas sociais.

O humor, um dos elementos principais da caricatura e de parte da produção de quadrinhos, em especial das tiras, é utilizado como justificativa para diversas representações que são no mínimo *controversas*. Há uma recorrência na visão de que o humor é uma espécie de ataque as repressões impostas aos indivíduos pela sociedade, sendo que as piadas agiriam como uma forma de expressar desejos e demandas socialmente reprimidos e servindo, dessa maneira, como uma potente ferramenta de contestação (FURTADO; PINHEIRO, 2018, p. 5-6). Todavia, embora haja sim um caráter contestador presente no humor, permitindo aos sujeitos dizerem coisas que são em certa medida socialmente mal recebidas, nem sempre há uma contestação dos costumes entranhados em nossa sociedade, sendo que o humor não só pode, mas muitas vezes é utilizado para manifestar e reforçar opressões estruturais e discursos discriminatórios de nossa sociedade (POSSENTI, 2008 *apud* CHINATTI, 2010, p. 23), afinal,

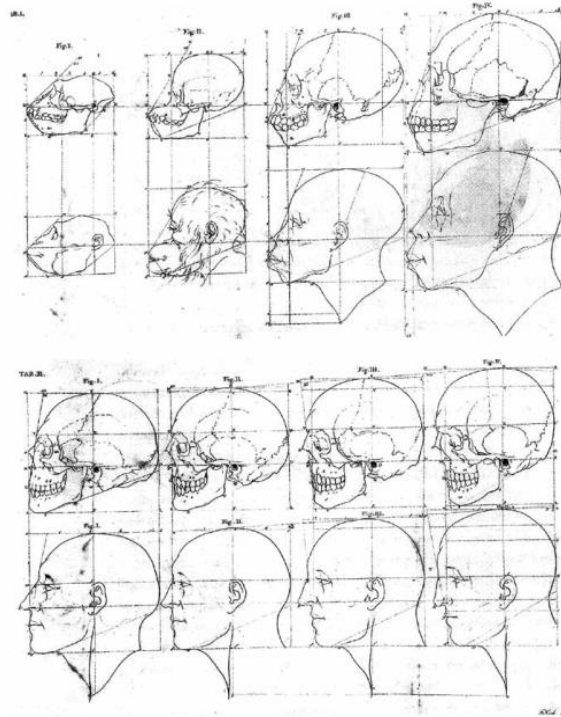
Um enunciado humorístico preconceituoso (...) só faz sentido no contexto de um dispositivo discursivo que legitima esse preconceito, mesmo que não faça referência explícita a ele, uma vez que se pressupõe que esse dispositivo já seja conhecido pelo interlocutor. Isso significa dizer que uma piada machista, por exemplo, só faz sentido num contexto de opressão sistemática de mulheres por homens e, ainda que não mencione abertamente essa opressão, serve como maneira de lembrar o interlocutor de sua existência. (FURTADO; PINHEIRO, 2018, p. 6)

E foi nesse sistema de valores que a representação de pessoas negras se ganhou novos contornos durante o século XIX. Seja nos espetáculos de menestréis, nos emergentes meios de comunicação de massa, nas caricaturas humorísticas, ou nos quadrinhos, as inspirações dessas

representações estereotipadas têm origens nas teorias pseudocientíficas – como a antropometria, fisiognomionia e a frenologia – que buscavam, através de estudos fisionômicos e comportamentais, comprovar a tese de que o branco europeu era biologicamente e socialmente mais evoluído que os outros grupos étnicos (CHINEN, 2019, p. 51-52). É importante levar em conta o contexto intelectual da época, no qual o entendimento de uma origem monogenista da humanidade, ou seja, o discurso fortemente embasado pelas religiões judaico-cristãs que ganhou um reforço na filosofia iluminista do XVIII de que os seres humanos têm uma origem comum, passa a perder força graças, entre outros motivos, ao desenvolvimento das ciências biológicas, sendo substituído pela hipótese poligenista, onde havia a crença de que a humanidade teria surgido em diversos pontos do globo, sendo que alguns grupos possuíam características que os tornavam mais evoluídos que outros, realizando, assim, uma distinção racial da humanidade (SCHWARCZ, 1993, p. 64-65). Apesar de estar tratando das origens e das implicações que os estereótipos de pessoas negras oriundos da racialização dos seres humanos têm nas artes, vale ressaltar que essa concepção é parte de um amplo projeto político que busca(va) uma “pureza de raça”, condenando a miscigenação das raças que, segundo essa visão, gerariam sujeitos física e moralmente degenerados e realizando a categorização das pessoas com vistas a elencar quais raças eram mais aptas ao trabalho braçal, ao exercício bélico, à gestão política, etc., o que embasou diversas políticas de gestão populacional como a imigração, o genocídio e a segregação (Ibidem, p. 67; AZEVEDO, 1987).

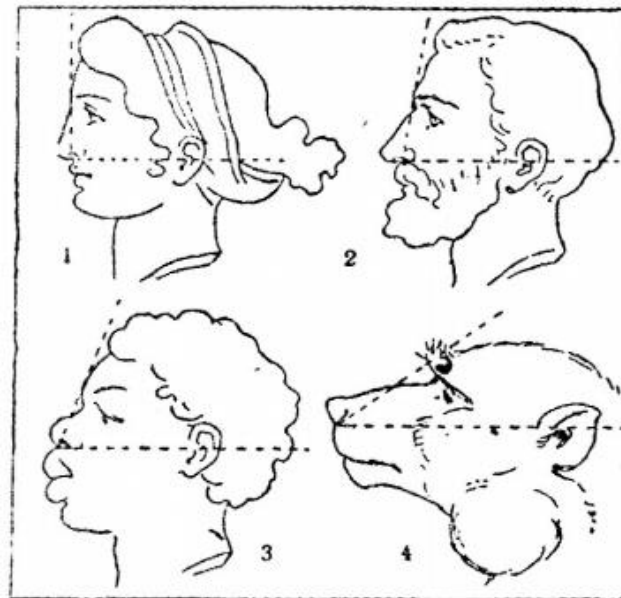
Dentre os estudiosos que serviram de base para essas vertentes de pensamento dentro da representação artística, destaca-se a importância do anatomista, antropólogo, fisiologista e naturalista holandês Petrus Camper (1722-1789), cujos modelos anatômicos formulados no século XVIII propunham que os formatos cranianos das pessoas evidenciarão diferentes estágios de evolução (figura 1 e 2), serviram para embasar diversas teorias racistas ao longo do século XIX. Assim, segundo os modelos de angulação craniana propostos por Camper, os brancos europeus seriam o ponto máximo da evolução humana, em detrimento dos povos oriundos de outras partes do mundo que seriam anatomicamente menos evoluídos.

Figura 3 – Modelo de diferenciação craneana proposto por Camper



Fonte: Chinen (2019, p. 53)

Figura 4 – Ilustração de um dicionário do séc. XIX inspirada nas teorias de Camper



Fonte: Chinen (2019, p. 53)

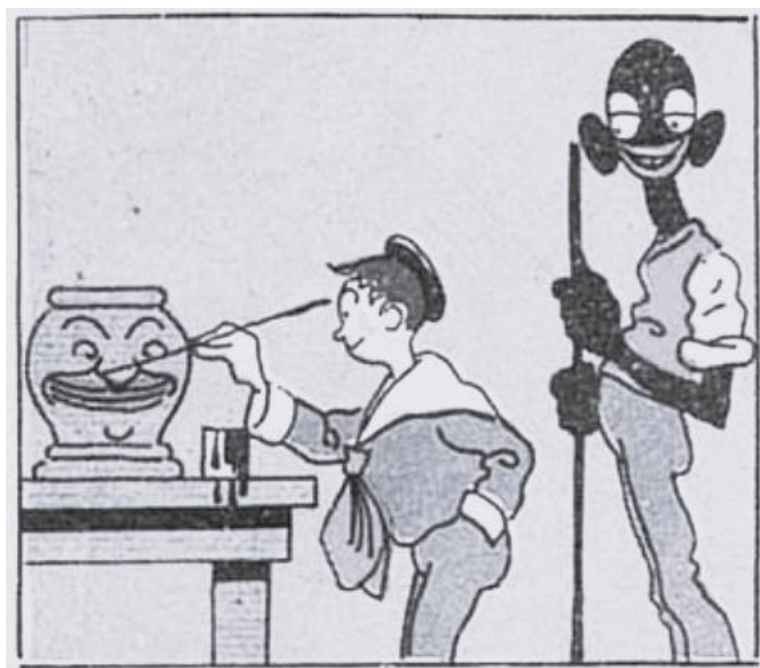
No caso dos espetáculos de menestréis, artistas itinerantes que se apresentavam em bailes e praças públicas, pessoas negras por muito tempo foram tidas como figuras de destaque nas apresentações, sendo colocadas como *entertainers* na sociedade americana durante o século XIX (Ibidem, p. 55). Entretanto, devido ao enorme sucesso desses sujeitos, atores brancos tomaram seus lugares, pintando o rosto de preto com um círculo branco na região da boca e passando a protagonizar os shows cômicos (figura 3). Este estereótipo racista foi dos shows e das caricaturas humorísticas para os quadrinhos num pulo, sendo que os aspectos formais da representação de pessoas negras com aparência animalésca, olhos esbugalhados, lábios grossos, pele preta e orelhas saltadas (figura 4) foi por um longo período a única forma com que muitos quadrinistas acreditavam que essas pessoas poderiam ser representadas, dado o “universalismo” desta representação. Inclusive Angelo Agostini, considerado um artista republicano, pró-abolição, antimonarquista que utilizava da caricatura como ferramenta de contestação política e cuja representação de pessoas não brancas normalmente era feita de maneira mais sutil em grande parte de sua produção, também fez algumas caricaturas representando negros de maneira bastante estereotipada em meados do século XIX (figura 5), o que nos ajuda a repensar a atuação dessas figuras em seu ativismo político pelo fim da escravidão na época.

Figura 5 – Pôster de show cômico de menestréis



Fonte: Chinen (2019, p. 56)

Figura 6 – Giby, primeiro personagem negro a ter destaque nos quadrinhos brasileiros



Fonte: Chinen (2019, p. 59)

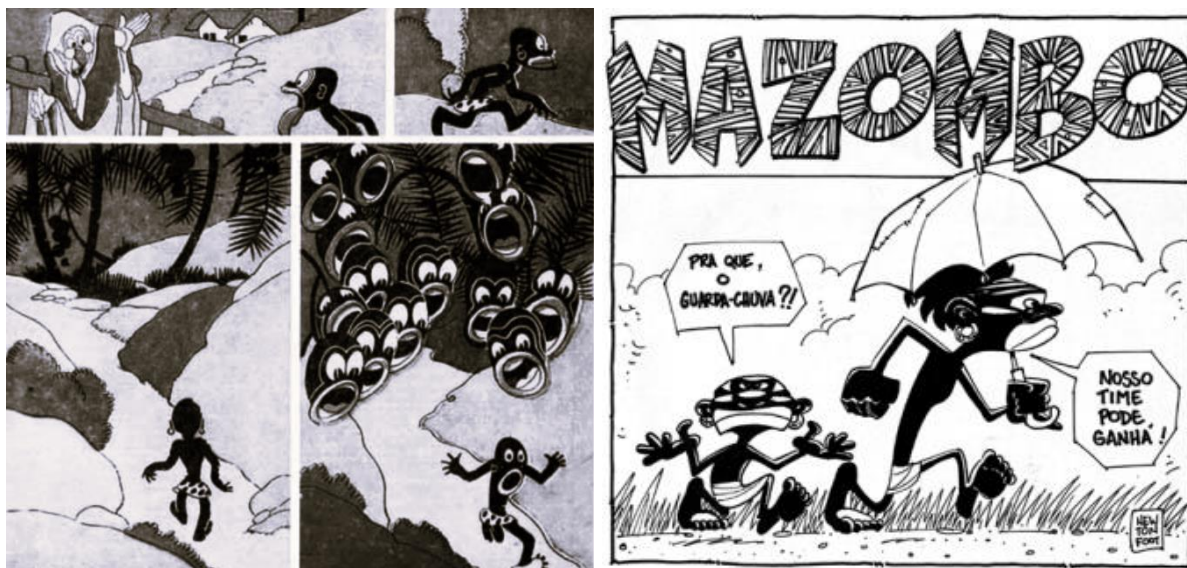
Figura 7 – Caricatura de Angelo Agostini com estilo estereotipado



Fonte: Chinen (2019, p. 108)

No caso dos quadrinhos brasileiros, vale trazer três personagens negras bastante representativas desse estereótipo que são o Giby, personagem da série *Juquinha* desenhada por J. Carlos, publicada na revista *O Tico-tico* e que fez sua primeira aparição em 1907, a personagem Lamparina, também desenhada por J. Carlos e publicada na *Tico-tico*, cuja estreia ocorreu em 1924, e por fim Mazombo, personagem criada por Newton Foot que foi publicada no número 15 da revista *Níquel Náusea*, em 1991 (figura 6).

Figura 8 – Lamparina à esquerda e Mazombo à direita



Fonte: Chinen (2019, p. 128 e 186)

Juquinha é uma HQ que se insere na tradição de histórias protagonizadas por crianças peraltas que fizeram bastante sucesso no Brasil da época, trazendo como protagonista a personagem homônima, uma criança de família abastada que se metia em diversas traquinagens. Giby²⁹ é apresentado como o criado da família de Juquinha que participava das aventuras do garoto, sofrendo maus-tratos em diversas ocasiões. Com a pele preta, membros longos e delgados, lábios exageradamente grossos, cabeça ovalada, olhos esbulhados e uma expressão maliciosa, a representação de Giby segue à risca a fisionomia estereotipada do negro, sendo que

²⁹ Termo que ortograficamente se convencionou a escrever como “gibi”, cujo significado é “menino negro” ou “moleque”, também foi o título de uma revista publicada pelo Grupo Globo no fim da década de 1930, sendo que na década de 1950 passou a ser um sinônimo para histórias em quadrinhos no Brasil.

apesar de aparentar ter a idade adulta, a personagem era retratada de maneira infantil, demonstrando pouco desenvolvimento apesar de sua idade avançada. Lamparina também segue esses mesmos traços, sendo confundida muitas vezes com uma personagem masculina, dada a forma genérica com que ela foi representada. Dispondo de pouca inteligência, tendo a postura simiesca e se vestindo apenas com uma tanga de pele de onça – ou outro tipo de felino, Lamparina é a típica personagem que vive se metendo em enrascadas, sendo que sua aparência remete as representações de aborígenes africanos que povoavam o cinema e as animações da época (Ibidem, p. 127) e que chegaram até mim na década de 1990 através dos desenhos animados, como citei na *Introdução*. Já Mazombo é um exemplo mais contemporâneo que mostra que mesmo com as várias críticas e debates sobre ética e estética, ainda persistem representações desse tipo. Vivendo em um local isolado da África, Mazombo é retratado em uma selva, utilizando-se de gírias e falando algumas palavras “errada”, vivendo uma vida miserável em um lugar corrupto e tentando aplicar pequenos golpes para sobreviver.

Estas três personagens resumem bem a forma como negros foram e em alguns casos ainda são representados nos quadrinhos, ou seja, reduzidos a poucos traços imutáveis, generalizantes e degradantes e sendo apresentados como sujeitos estúpidos e primitivos – chegando ao exotismo – que em alguns momentos se mostram dóceis e naturalmente aptos a servidão, em outros momentos são extremamente preguiçosos, inaptos ao trabalho e recorrendo a malandragem para sobreviver, chegando, inclusive, a representar um grande perigo para os que estão a sua volta. Fanon (2008, p. 132) comenta que diante das formas degradantes com que são representadas, as pessoas negras acabam se identificando com a figura do colonizador branco europeu, ou seja, ao ver a si e aos seus iguais como o selvagem e propenso a uma vida degenerada, acabam por (sendo forçados a) adotar uma subjetividade branca europeia, tentando emular seus gestos, suas culturas e cultuando seus deuses e heróis. Como aponta Hall,

Para os negros, “primitivismo” (cultura) e “negritude” (natureza) tornaram-se intercambiáveis. Esta era a sua “natureza” e eles não poderiam escapar. (...) Os negros não eram apenas representados em termos de suas características essenciais. Eles foram *reduzidos à sua essência*. A preguiça, a fidelidade simples, o entretenimento tolo protagonizado por negros (...), a malandragem e a infantilidade pertenciam aos negros *como raça, como espécie*. (HALL, 2016, p. 173. Grifos do autor).

Esse regime político formal de representação das pessoas negras nos quadrinhos fortemente calcado em estereótipos foi predominante até meados da década de 1970, como aponta Chinen (2013, p. 263-264), porém perdeu um pouco de suas forças nas últimas décadas graças a mobilização de setores da população negra organizada na luta por igualdade, à ascensão econômica de pessoas negras, ao crescimento de novos públicos leitores preocupados com uma representação mais ética de grupos marginalizados, as contribuições jurídicas, como a lei 10.639/03, que instituiu a obrigatoriedade do ensino de história africana e afro-brasileira nas escolas, entre outros fatores.

Entretanto, mesmo que a representação de pessoas negras nos quadrinhos com lábios grossos, olhos esbugalhados, pele preta, etc., tenha perdido força, ainda persistem outras formas estereotipadas de representação, até porque, como aponta Fanon (1980, p. 39-40), com o desenvolvimento do processo de industrialização, as mudanças que ocorreram nos meios de produção, as reivindicações de grupos marginalizados por direitos civis, a complexificação das relações culturais e econômicas, entre outras questões, o racismo enquanto prática precisou de um refinamento, de uma sofisticação. Assim, ao se tirar a maquiagem de obras que se pretendem neutras, inclusivas, progressista, permanecem representações de pessoas negras – assim como de outros grupos – como sujeitos marginalizados, promíscuos, propensos ao crime, essencialmente e imutavelmente miseráveis, etc. Como exemplo dessas velhas/novas roupagens nos quadrinhos, cito a caricatura dos jogadores de futebol Lionel Messi e Kylian Mbappé (figura 7), cujo autor não foi identificado e que foi publicada nas redes sociais do coletivo Jornalistas Livres no dia 18 de dezembro de 2022, por conta do jogo da final da Copa do Mundo de 2022 que foi disputada entre França e Argentina. Na caricatura a representação do jogador francês Mbappé segue à risca os estereótipos racistas desenvolvidos ao longo do século XIX, mostrando que nem um veículo de comunicação que se posiciona no espectro político de esquerda e que se define como antirracista não está imune a esse tipo de representação.

Figura 9 – Caricatura racista do jogador francês Kylian Mbappé



Fonte: Jornal Correio Brasiliense

Já no campo dos quadrinhos houve o caso do quadrinista Lucas Moreira, autor das webtiras *Tirinhas do Rex*, que eram postadas com frequência nas redes sociais. Trazendo temas ligados ao cotidiano, Moreira costumava representar personagens brancas em situações cômicas, mas no final de 2021 o quadrinista foi o foco de uma longa discussão nas redes sociais por ter postado em suas redes uma tira intitulada “Interesse” (figura 8), onde um homem negro pergunta para sua esposa se ela se casou com ele por interesse financeiro, recebendo como resposta que ele é pobre e que ela foi obrigada por seu pai a aceitar o casamento.

Figura 10 – Webtira *Interesse*, de Lucas Moreira



Fonte: <https://www.vakinha.com.br/vaquinha/ajude-o-tirinhas-do-rex>

É interessante notar que ao ser acusado de fazer uma representação racista de suas poucas personagens negras, relegando-as, neste caso em específico, a condição imutável de pobreza, em detrimento das personagens brancas que eram representadas em melhores condições financeiras, Moreira se justifica reafirmando toda a tese de que o racismo está entranhado de maneira estruturante em nossa sociedade, guiando nossas ações e nossa percepção da realidade, onde o quadrinista afirma que era injusto acusa-lo de utilizar estereótipos racistas em suas obras, já que ele nunca pensou em cor de pele ao criar suas webtiras e que as suas personagens eram representadas como brancas de classe média, pois ele mesmo era uma pessoa branca de classe média, sendo que para garantir o humor de uma piada webtira, ele procurava referências em sites de busca para compor suas personagens³⁰.

Ainda que esse regime de representação baseado em estereótipos encontre ecos na sociedade, conseguindo cumprir com suas pretensões de transmitir mensagens, produzir

³⁰ Infelizmente Lucas Moreira excluiu a webtira e os textos em que se justificava de suas redes sociais, sendo que por não ter sido esse registrado em nenhum portal de notícias, o caso ficou nas redes sociais. Alguns perfis acabaram registrando e fazendo circular o caso em questão, portanto caso haja interesse em ter acesso direto aos argumentos do quadrinista, acesse essa sequência de twitts: https://twitter.com/AlmaDo_Nickolas/status/1476052694011895811, acessado em 20 de dezembro de 2022.

significados e causar emoções no público, ele não é a única possibilidade de representação de pessoas negras, tampouco pode ser tido como um regime de representação natural, a-histórico e, portanto, neutro, mas sim esconde – e em alguns casos até escancaram – constructos ideológicos que em diversos momentos ajudam a reforçar opressões estruturais de nossa sociedade, mas que também estão em constante contestação e disputa.

Por fim, trago como exemplo o conto gráfico “Graffiti”, de Marcelo D’Saete que foi publicado em *Noite Luz*. Na narrativa acompanhamos os jovens Benê e Dito em seu relacionamento amoroso. Eles tiveram uma briga e Benê decide se separar de Dito, então o rapaz decide se juntar com seu amigo Nilson para fazer um grafite em homenagem a Yansã – Orixá de cabeça da moça – a partir de uma foto que ele havia pedido para Benê antes deles brigarem, na tentativa de reatar seu namoro com a moça, combinando de se encontrar com ela para conversarem, momento no qual ele mostrará a homenagem a Orixá. Nessa narrativa tanto Benê, quanto Dito são retratados em um subemprego, a moça é atendente de caixa de mercado e rapaz trabalha em uma loja de móveis usados. Também aparece a violência policial, quando no momento em que Dito e Nilson estão fazendo o grafite em um muro, ambos tomam um “perreio”³¹ da polícia, no qual dois agentes da PM sequestram os rapazes, agredindo-os, levando-os para uma região desconhecida e pintando suas roupas com tinta spray. Por ter sido sequestrado pelos PMs, Benê não consegue ir ao encontro, deixando Benê ainda mais brava. No fim das contas o rapaz consegue se explicar para a moça, relatando o que lhe ocorreu na noite passada e a narrativa fecha em aberto, mas indicando que ambos reatam o namoro. Aqui a violência e a subalternidade estão impostas para estas personagens, assim como estão impostas para milhões de brasileiros negros e pobres. Mas o que se destaca é o fato de que duas pessoas se gostam e, mesmo que tenham problemas amorosos, estão tentando ser felizes. Também é digno de nota que a fé de Benê não é apresentada como algo exótico e primitivo, mas sim como um dado que ajuda a mais profundidade para a personagem e que Dito é mostrado como um artista de rua, mesmo que sua arte (e corpo) seja repreendida com violência pelo braço armado do Estado. Além disso, o estilo utilizado para a composição de ambas as personagens até é estilizado, mas não segue com os estereótipos formais descritos acima, evidenciando, assim, a individualidade e a humanidade das personagens.

³¹ Em relação as discussões sobre a pixação – que abordarei mais detalhadamente no subcapítulo “” – utilizarei os termos levantados por Barbosa Pereira em suas notas etnográficas sobre pixadores que atuavam na região da Grande São Paulo em meados da década de 2000. De acordo com o antropólogo, o termo “perreio” é utilizado para “relatar situações que envolviam dificuldades, embaraços ou mesmo perigo. O mesmo que apuro” (PEREIRA BARBOSA, 2012, p. 60).

Figura 11 – As personagens Benê e Dito nos traços estilizados de D’Saete



Fonte: D’Saete (2008, p. 50)

É o olhar de alguém que conhece e vivencia essa realidade, que constrói narrativas repletas de diferentes perspectivas, sentidos e ambiguidades. E é através deste olhar que se pode enxergar outras formas de imaginação política e de subjetividade, indo para além do que nos é dado na perspectiva colonialista neoliberal (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 43 e 44).

PARTE 2

DISPUTANDO SENTIDOS A PARTIR DE FRAGMENTOS



Sankofa – símbolo Akan

Barbara Postema explica, em *Estrutura narrativa dos quadrinhos: construindo sentidos a partir de fragmentos*, que a narrativa dos quadrinhos é construída através da passagem de um quadro ao outro que se dá no ato da leitura, sendo que cada quadro traz em si uma narrativa completa ou partes da narrativa que vai ser complementada nos quadros a seguir que estão dispostos na página, em um ato de construção e reconstrução de significados que o leitor realiza durante a leitura da obra. Em sua análise semiótica dos quadrinhos, Thierry Groensteen afirma que em alguns momentos um grupo de quadros se relacionam e produzem sentidos e narrativas não por estarem necessariamente constituindo uma *sequência*, ou seja, um recorte cuidadosamente selecionado dos momentos a serem representados que são posicionados lado a lado na página para construir uma ação (POSTEMA, 2018, p. 93), mas sim uma *série*, na qual há uma “sucessão contínua ou descontínua de imagens ligadas por um sistema de correspondências icônicas, plásticas ou semânticas” (GROENSTEEN, 2015, p. 113), assim, ao fazer uma leitura em conjunto da obra de Marcelo D’Saete, expando essa ideia, entendendo que há uma série de temas e construções narrativas presentes nos livros publicados pelo quadrinista que estabelecem diálogos entre si, mesmo que não estejam compondo uma mesma obra. É a partir dessa constatação que construo as análises das obras do autor, entendendo que ele compõe um grande mosaico refletindo sobre a existência e resistência negra no Brasil tanto no presente, quanto no passado, propondo uma disputa das narrativas e dos imaginários que foram construídos em torno dessa parcela da população.

Assim, realizarei a análise da obra de D'Salete a partir de alguns fragmentos de suas HQs, realizando leituras e releituras não com a intenção de me tornar repetitivo ou enfadonho, mas sim para trazer novas camadas de interpretação para as obras, pensando dessa forma em como suas questões temáticas e composições estéticas se complementam e se reorganizam quando buscamos ver o todo, ou em termos dos quadrinhos, quando analisamos não só seu caráter sequencial, enxergando quadro a quadro, mas também simultâneo, quando levamos em consideração o layout da página como um todo que participa ativamente na construção de significados e sentidos. Afinal de contas, interessa ver os diálogos entre o passado e o presente que estruturam o projeto artístico de Marcelo D'Salete, assim como estruturam a experiência de negros e negras na realidade brasileira, que também são objetos da narrativa do autor, já que “a arte é agente revelador (fotográfico) do mundo; ao mostrá-lo em desvio de paralaxe, abre-nos para outras possibilidades de construção do real” (SELIGMANN-SILVA, 2017, p. 102). É nesse jogo de ir e vir, de construção, reconstrução e disputa de sentidos sobre a população negra no Brasil que guiarei minha análise dos quadrinhos de D'Salete.

2.1 Memória da resistência

O passado é um tempo em construção. Como parte dessa construção, não só o ato de lembrar e/ou esquecer, mas também quem tem a permissão de lembrar ou esquecer, quem é obrigado a lembrar e esquecer e o que e como algo é lembrado e esquecido diz respeito aos interesses de determinados grupos sociais em manterem seus privilégios, para tanto, apagam ou incentivam a transmissão de narrativas, edificando assim uma memória hegemônica (POLLAK, 1989, p. 10). Nessa seara, construiu-se na memória coletiva do que se convencionou a ser chamado de Estado brasileiro a imagem de que pessoas negras sempre foram sujeitos alheios aos processos políticos, incluindo os processos que lhes diziam respeito, perpetuando-se, por exemplo, na história oficial o protagonismo de figuras oriundas das classes dominantes – sejam republicanos ou monarquistas – como os bastiões na luta contra a exploração da escravidão no país. Afinal, como já foi dito, ter o controle das narrativas e, por consequência, da construção da memória nacional, é uma forma de exercer poder. Mas o passado também é um tempo em disputa e como bem observou Pollak (Ibidem, p. 12), indivíduos e até mesmo grupos de pessoas podem teimar em manter viva justamente a memória que o grupo hegemônico detentor do poder se esforça tanto para minimizar ou até mesmo extinguir, sendo que a narrativa pode ser uma forma de resgatar essas outras trajetórias do esquecimento, possibilitando que experiências

compartilhadas continuem existindo, mesmo que seja somente através de sua representação (DALCASTAGNÈ, 2016, p. 146).

Michael Hanchard (2008) faz uma oposição entre memória de estado e memória negra, onde a memória de estado é uma construção vertical que busca, entre outras coisas, criar uma unidade nacional e enfatizar um projeto de Estado-nação, já a memória negra é uma construção horizontal que se dá em várias instâncias e traz o racismo, a escravidão, a luta anticolonial e os processos de migração como temas (Ibidem, p. 47). E em diversos momentos a memória negra está em desacordo com a memória de Estado³². É nesse processo de disputa com a memória hegemônica e de (re)construção/divulgação da memória negra no Brasil que enquadro neste subcapítulo as HQs *Cumbe* e *Angola Janga*, obras que representam, através da ficção histórica, as diferentes formas que se materializaram a resistência negra ao sistema escravocrata no Brasil colonial.

No conto gráfico “Calunga”, que abre a HQ *Cumbe*, vemos como pequenos atos de resistência podem se materializar de maneira individual quando o casal de escravizados Valu e Nana que se veem forçados a se separar, pois Valu será vendido para outra fazenda. O rapaz então propõe para Nana que ambos fujam da fazenda, buscando um local onde eles possam viver juntos, mas a moça se nega, afirmando que não quer abrir mão das poucas regalias que possui por viver dentro da casa grande como mucama, causando, assim uma reação extrema de Valu. Nessa narrativa é a *consciência da situação de subalternidade* que guiam os atos da personagem Valu, afinal, mesmo que ele tenha praticado um feminicídio³³ ao matar Nana por não querer segui-lo em sua fuga, ele estava se rebelando contra seus “donos” que o queriam vender, além de demonstrar que tinha consciência da situação precária em que vivia, contrariando a visão hegemônica de que os escravizados eram meras ferramentas de trabalho sem senso crítico da realidade: “acordo pra trabalhar. Como farinha pra trabalhar mais. Meus olhos só conhecem o engenho. Não tenho mais nada” (D’SALETE, 2018b, p. 20). Ou seja, ao

³² Mas vale ressaltar que os estados nacionais também coletam, distribuem e, em certas ocasiões, transformam memórias de grupos específicos em memórias nacionais, como foi o caso da assimilação de Zumbi dos Palmares que deixou de ser considerado um fora da lei e passou a ser visto como um herói nacional, graças as reivindicações dos movimentos negros e ao distanciamento temporal que separa o momento histórico que o líder do Quilombo dos Palmares do nosso (HANCHARD, 2008, p. 52). Todavia, esse movimento de assimilação se confronta com setores conservadores e reacionários da sociedade. No caso de Zumbi, houve um movimento surgido em meados dos anos 2000 que tentou difamar a sua imagem, em um esforço para deslegitimá-lo como uma referência de luta e resistência para a população negra do Brasil. Sobre o assunto, ler: VENANCIO, Renato. O Incorreto no “Guia politicamente incorreto da história do Brasil”. HH Magazine – Humanidades em Rede, 2018. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/o-incorreto-no-guia-politicamente-incorreto-da-historia-do-brasil/>. Acessado em: 02 mai. 2022.

³³ Faço aqui uma leitura anacrônica da questão.

entender que ele era visto como uma mera ferramenta de trabalho e que não poderia ter autonomia sobre sua vida nem na esfera afetiva, Valu faz de suas atitudes uma forma de retomar a liberdade e a humanidade que lhe foi roubada, mesmo que para isso ele tenha que matar sua amada e depois se matar.

O desejo e a consolidação da fuga do cativeiro com destino aos quilombos também são elementos que guiam as ações de muitas personagens de D'Salete. Seja no conto gráfico “Calunga”, com a personagem Valu, seja em vários momentos de *Angola Janga*, a fuga se caracteriza como mais uma forma de resistência ao escravismo, tanto que a HQ sobre o Quilombo dos Palmares se inicia com uma sequência de fuga no primeiro capítulo “O caminho de Angola Janga”, onde somos apresentados a um dos protagonistas da história, Soares, ficcionalização de uma suposta figura histórica que teve participação decisiva na história de Palmares³⁴, que foge do engenho aonde era mantido como escravizado com destino a Palmares, local em que vai se juntar a outros negros e negras alevantados. Inclusive é extremamente emblemático que uma ficção histórica sobre Palmares se inicie com uma sequência de fuga, já que a evasão e a formação de grupos foi historicamente uma forma típica de resistência a escravidão e a outros tipos de trabalho forçado, que deram origem aos agrupamentos em todas as regiões em que houve escravidão e que no contexto brasileiro receberam o nome de quilombos ou mocambos (GOMES; REIS, 1996, p. 9-10).

Já em “Sumidouro”, conto gráfico presente em *Cumbe*, o ato de resistência individual é protagonizado por uma mulher. Partindo da trama, o conto retrata a complexa relação entre Calu, uma mulher escravizada que trabalha na casa grande, e seu escravizador, cujo nome é Tomé. A montagem da narrativa se passa em dois tempos, sendo que no tempo presente vemos Tomé saindo de um bar dizendo que a Calu não deveria ter feito algo e, segurando um chicote, afirma que dessa vez será diferente. Após essa introdução, entendemos através de um longo *flashback*³⁵ que Calu foi estuprada por Tomé e acaba engravidando. A esposa de Tomé em um ato de ciúme ou de insanidade – essa questão fica em aberto na trama – acaba pegando a criança recém-nascida, quando Calu estava distraída, e a joga em um poço sumidouro, tipo de poço profundo que provavelmente teriam uma ligação com rios, onde pessoas escravizadas

³⁴ É interessante notar que na falta de informações documentais sobre Antônio Soares, Marcelo D'Salete possivelmente tenha utilizado o conto *Pai contra mãe*, de Machado de Assis, para criar a história de origem da personagem, já que ambas as histórias possuem várias similaridades.

³⁵ Vale comentar sobre o uso recorrente de *flashbacks* nessa e em outras narrativas de D'Salete, não só como um recurso formal de interrupção da sequência narrativa para apresentar fatos ocorridos anteriormente, mas também como um recurso temático, que se manifesta no exercício de rememoração dos fatos.

consideradas rebeldes eram jogadas para morrer (MOURA, 2004, p. 382). A moça se desespera e busca a ajuda de um padre, o que deixa Tomé enfurecido e prometendo que vai tomar uma atitude drástica. Nesse momento que retomamos para o tempo presente da narrativa, onde Tomé avança para Calu com o chicote nas mãos e a moça lhe dá um abraço e um beijo. A princípio Tomé parece se render ao ato da moça, mas então começa a enforca-la até que ela perca os sentidos. Ao recuperar os sentidos, Calu pega uma faca que ela trazia escondida na roupa e mata Tomé. Ao fim, em uma passagem bastante lírica da HQ, vemos Calu acalentando o espectro de seu bebê e cantarolando um visungo (figura 10) – canto criado por escravizados que viviam nos locais de garimpo em Minas Gerais, no início do século XIX (Ibidem, p. 418) – que após ter sido vingado por sua mãe, pôde ascender aos céus, tornando-se uma estrela.

Figura 12 – Construção lírica em Marcelo D'Saete



Fonte: D'Saete (2018b, p. 82-83)

É no assassinato de Tomé que mora o ato de rebelião de Calu, afinal, o sistema em que a moça está inserida foi construído para funcionar contra ela, tentando mantê-la em uma posição de extrema submissão e onde mais uma vez negros e negras quando estão em situação de

escravidão são retratados como não tendo autonomia sobre a própria vida, ou ainda, sobre a vida dos seus na narrativa de D'Salete, sendo esse sistema um fruto da combinação entre a Igreja, representada na figura do Padre, e o Estado – ou ainda a classe dominante – representada na figura de Tomé e de sua esposa (RAMOS, 1996, p. 173). E é por ter a única coisa que a mantinha minimamente estabilizada engolida pelo poço do sumidouro, que Calu se rebela, construindo a imagem de que não são só as fugas, mas também que o assassinato de seus escravizadores é uma forma de resistir.

Nos contos gráficos “Cumbe” e “Malungo”, ambos presentes em *Cumbe*, D'Salete estrutura sua narrativa com base na resistência coletiva da população negra escravizada. “Cumbe” narra a articulação de negros para uma rebelião. Já “Malungo” conta a história de Damião, um quilombola que volta para a fazenda onde era mantido escravizado para tentar resgatar sua irmã mais nova, Ciça. Ambos os contos evocam o quilombo como uma unidade básica de resistência onde há uma organização permanente que visa a mudança social, o que Clóvis Moura chama de *quilombagem* (1992, p. 21). Um aspecto presente em “Cumbe” que remete ao conceito de Moura, é que há um quilombo dando apoio para a rebelião dos escravizados, ou seja, na narrativa os quilombos estão em constante contato com as fazendas e os centros urbanos, o que causa grandes influências no dia-a-dia das pessoas. Sobre o conceito, Nogueira afirma que:

A quilombagem não se trata de um movimento de negros organizados em grupos isolados em quilombos, sem penetração nas cidades, ao contrário, é um movimento que, atuando em várias frentes, tem o quilombo – em função de sua quantidade e continuidade histórica – como um núcleo articulador de várias manifestações de resistência negra (cultural, política e religiosa). (NOGUEIRA, 2009, p. 125)

Em Angola Janga a relação íntima com as cidades é retratada, entre outros momentos, no capítulo “Encontros”, que mostra uma visita de Zumbi ao Padre Antônio, que o havia criado na infância após seus pais terem sido assassinados pelos bandeirantes. Nessa passagem, Zumbi recebe informações privilegiadas de Padre Antônio que o ajuda a organizar a resistência de Palmares contra as investidas do governador português. Também há uma relação “comercial” entre os moradores da cidade e os quilombolas, no qual acontecem trocas de mercadorias e mantimentos. Em outras passagens, como no capítulo “Nascimento”, vemos que os

escravizados estão sempre à espreita ouvindo os planos da classe dominante e transmitindo-os para os negros alevantados (figura 11), formando, assim, uma intrincada rede de comunicação entre as cidades, as senzalas e os quilombos.

Figura 13 – Rede de comunicação entre quilombolas e escravizados



Fonte: D'Salete (2017, p. 58-59)

Mas nesses retratos da resistência negra compostos por D'Salete também há espaço para a representação das tensões entre os escravizados e entre as pessoas negras livres. Retomo aqui o conto gráfico “Cumbe”, onde há a desconfiança entre os negros e negras alevantados de que existe um infiltrado entre eles. Quando a personagem Ganzo vê que um escravizado que trabalha no mercado negreiro está na reunião dos rebeldes, ele o acusa de ser o espião, todavia, a anciã do grupo diz que o rapaz também tem fortes motivos para participar da rebelião, já que a mãe dele foi uma mulher escravizada que teve uma vida de tormentos e privações, sendo que logo após sua morte por exaustão no trabalho, o rapaz foi vendido para os mercadores de escravizados. No fim das contas, a espiã do grupo era a personagem Dandá que tinha um relacionamento amoroso com Ganzo e que estava sendo coagida pelos capatazes e

escravizadores de escravizados a denunciar o grupo³⁶. O que fica dessa subtrama do conto gráfico em questão é que mesmo que as personagens estivessem unidas por um interesse em comum, havia entre elas desconfianças, tensões e traições.

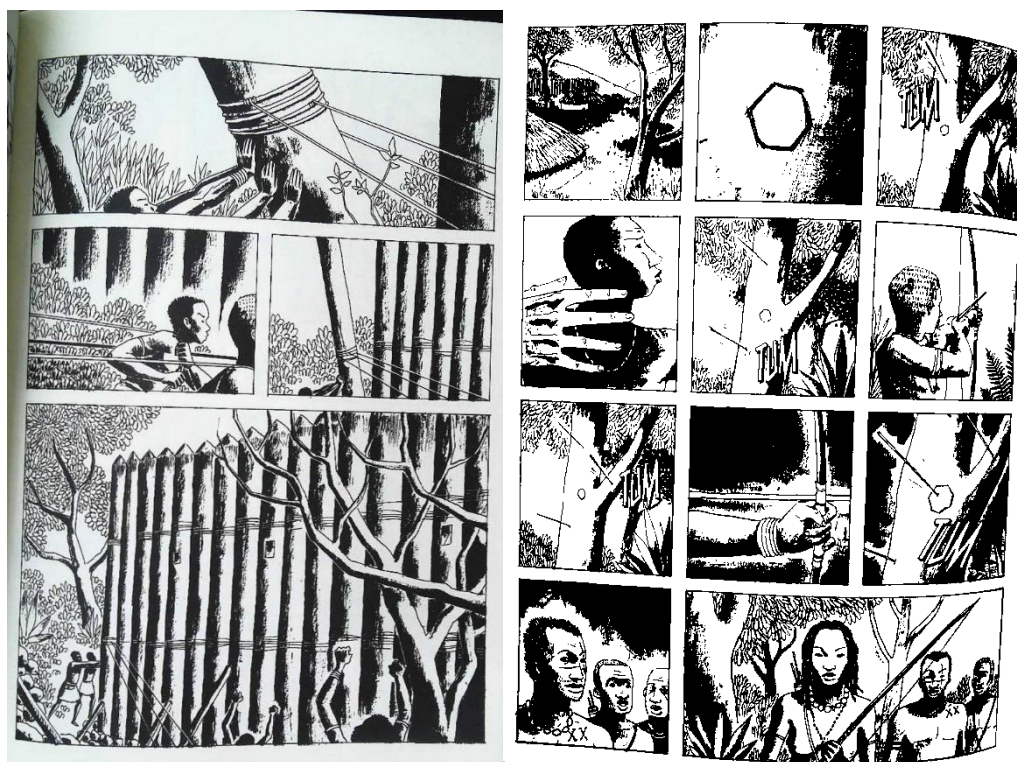
Há em Angola Janga um primeiro grande arco que também traz a temática das tensões e conflitos entre negros e negras no período colonial, que gira em torno da formação e da destruição de um ajuntamento de negros em Cucaú. Em verdade, toda essa trama que envolve a proposta de paz realizada pelos portugueses ao primeiro grande líder de Palmares – Ganga Zumba – mostra a construção de diferentes interesses políticos dos núcleos de personagens negras construídas por D’Salete em seu quadrinho. Ganga Zumba recebe, através de seu braço direito Zona, uma proposta dos portugueses para extinguir Palmares e ocupar as terras de Cucaú, gozando de liberdade, mas atuando sob o governo português. Proposta essa que aprofundou ainda mais as cisões entre as outras lideranças de Palmares e que só foi aceita por Ganga Zumba pois sua mãe, Acotirene, era mantida como refém pelos portugueses. Esse primeiro grande arco de Angola Janga termina com o assassinato de Ganga Zumba e com uma guerra civil em Cucaú que finda com a captura a morte ou a captura de diversas pessoas, com a supressão das tensões entre as lideranças de Palmares e com a ascensão de Zumbi como um grande líder e chefe militar quilombola. Vale notar que D’Salete mais uma vez utiliza personagens brancas como causadoras ou potencializadoras das tensões entre as personagens negras, já que foi o sequestro de Acotirene pelos portugueses que motivou a assinatura do tratado de paz por Ganga Zumba, o que gerou sua queda. Também Zona, que aqui é construído como uma personagem movida muito mais por interesses próprios do que pelo bem do coletivo, tem seu ego inflado pelos portugueses com a promessa de ser o próximo líder de Cucaú, atuando em muitos momentos como um agente a serviço dos portugueses. Mais uma vez vale a máxima de que a população negra alevantada atuava em um sistema que foi construído pelos portugueses que sempre os favorecia, ou como é dito pelo personagem Tata – sábio ancião que na trama é responsável pela educação das crianças e pelo aconselhamento dos jovens adultos – ao tentar alertar Zona sobre as consequências de seus atos, “os portugueses negociam apenas a sua própria vitória (...)” (D’SALETE, 2017, p. 100).

Outra questão que por muito tempo foi reforçada pelo discurso hegemônico e que D’Salete se propõe a disputar com sua obra é a percepção de que os levantes, resgates e batalhas que envolviam escravizados e negros e negras livres eram “um simples espocar inconsequente

³⁶ Trarei uma discussão mais demorada sobre a representação de personagens brancas na obra de D’Salete no subcapítulo 2.6 *Representação e ética II: o outro ou uma resposta à caricatura*.

de uma malta descontrolada de desordeiros que investia contra tudo e todos a fim de satisfazer instintos baixos ou intenções inconfessáveis” (MOURA, 1988, p. 203). Ao contrário, vemos nas HQs de D’Salete, que vale ressaltar são fortemente embasadas em estudos históricos, a narração de treinamentos e reuniões com a finalidade de planejar rebeliões, resgates e batalhas. Retorno mais uma vez ao conto gráfico “Cumbe”, onde os negros escravizados se reunindo entre si e com quilombolas para angariar armas e planejar uma rebelião contra seus escravizadores, e em *Angola Janga*, onde há o cuidado de apresentar as incursões de quilombolas para a tomada de armas de fogo dos portugueses, além de demonstrarem grande destreza no uso de suas armas típicas, como arcos, flechas e lanças. Inclusive é mostrado no capítulo “Doce inferno” toda a organização dos quilombolas para enfrentar as tropas de bandeirantes comandadas por Domingos Jorge Velho (figura 12), com o agrupamento de tropas e o preparo do terreno através do levantamento de muralhas de madeira. É da organização tática dos quilombolas que advém as vitórias sobre as investidas dos portugueses que queriam exterminar qualquer maneira de resistência negra a escravidão, afinal, como afirma Moura, com o crescimento do número de negros alevantados, o estabelecimento da agricultura e das relações comerciais com fazendas e cidades da região, os quilombolas de Palmares “adestravam-se constantemente para a guerra” (Ibidem, p. 264), estabelecendo uma casta militar com um exército fixo e um quartel-general onde ficavam instalados as principais figuras militares.

Figura 14 – Preparativos para a batalha

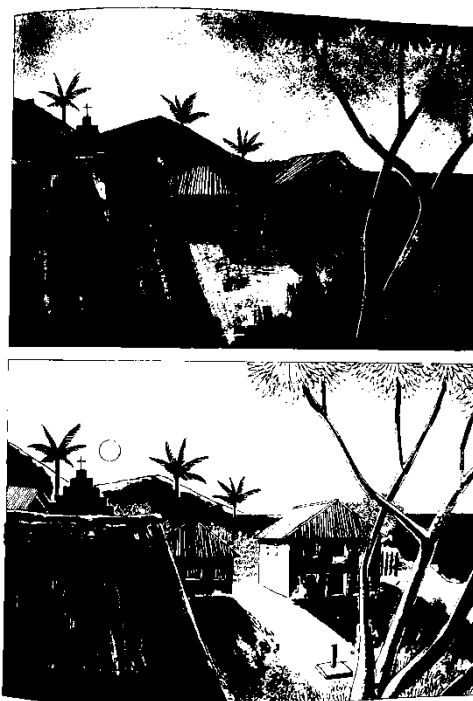


Fonte: D'Saete (2017, p. 285-286)

Mesmo que o final das obras de D'Saete que são contextualizadas no Brasil colonial seja marcado pela tragédia ou pela derrota dos negros e negras alevantados, há a perspectiva de redenção e continuidade na luta. “Calunga” finaliza com o encontro de Valu e Nana na imensidão do outro mundo, “Sumidouro” finaliza com a alegria de Calu ao vislumbrar seu filho, após cometer sua vingança. Já “Malungo” termina, sim, com os negros vitoriosos em sua investida contra uma fazenda que foi assaltada com o intuito de libertar os negros cativos. Todavia, o assassinato de Ciça – irmã de Damião – dá ao final do conto gráfico um tom mais agriado do que triunfalista. Para termos uma noção sobre a potência do final do conto gráfico “Cumbe”, é relevante ter em mente que a palavra “cumbe”, termo de origem quimbundo e sinônimo de “quilombo” em alguns países sul-americanos, significa “sol, dia, luz, fogo e força trançada ao poder dos reis e à forma de elaborar e compreender a história” (SLENES, 1991 *apud* D'SALETE, 2018b, p. 169). Assim, mesmo que as esperanças aparentemente destruídas após a rebelião dos escravizados ser desbaratada, ocorrendo uma sangrenta batalha com seus escravizadores, uma anciã sobrevivente da batalha diz que “cumbe virá novamente” (D'SALETE, 2018b, p. 128), mostrando que apesar da batalha perdida, a luz da resistência não foi completamente apagada,

sendo que “cumbe é *força*... ele sempre retorna” (Ibidem, grifos meus). Assim, tal qual o sol nasce no outro dia, a resistência ressurge mesmo com todas as adversidades – inclusive o nascer do sol é posto graficamente na última página do conto para reforçar essa ideia, onde também há um pelourinho que foi quebrado durante a batalha entre os escravizados e seus algozes no canto direito do segundo quadro da página (figura 13), mostrando que mesmo com a derrota, os negros rebeldes conseguiram pelo menos rasurar um dos símbolos da violência da escravidão.

Figura 15 – o nascer do sol simbolizando a continuidade da resistência negra



Fonte: D'Saleta (2018b, p. 129)

Algo parecido ocorre no final de *Angola Janga*, onde após o Quilombo dos Palmares ser derrotado na batalha contra os bandeirantes chefiados por Domingos Jorge Velho, Zumbi ser traído por Soares, que denunciou o esconderijo de seu líder sob tortura e chantagem, e assassinado, os sobreviventes serem caçados com o intuito de sufocar os focos de resistência e conseguir mais mão de obra escravizada, grupos remanescentes se reorganizam e reestruturam sua forma de atuação, o que é representado no arco final da personagem Andala que parte para reagrupar e resgatar os ex-integrantes de Palmares, como Dara, que mais uma vez se vê de volta

a luta por liberdade e autonomia no Brasil colonial. Assim, de maneira poética D'Saete aponta em sua narrativa para um movimento que Moura (1988, p. 265) identifica na organização militar dos quilombos, que é a formação de guerrilhas que utilizam os conhecimentos das selvas para ter vantagens táticas.

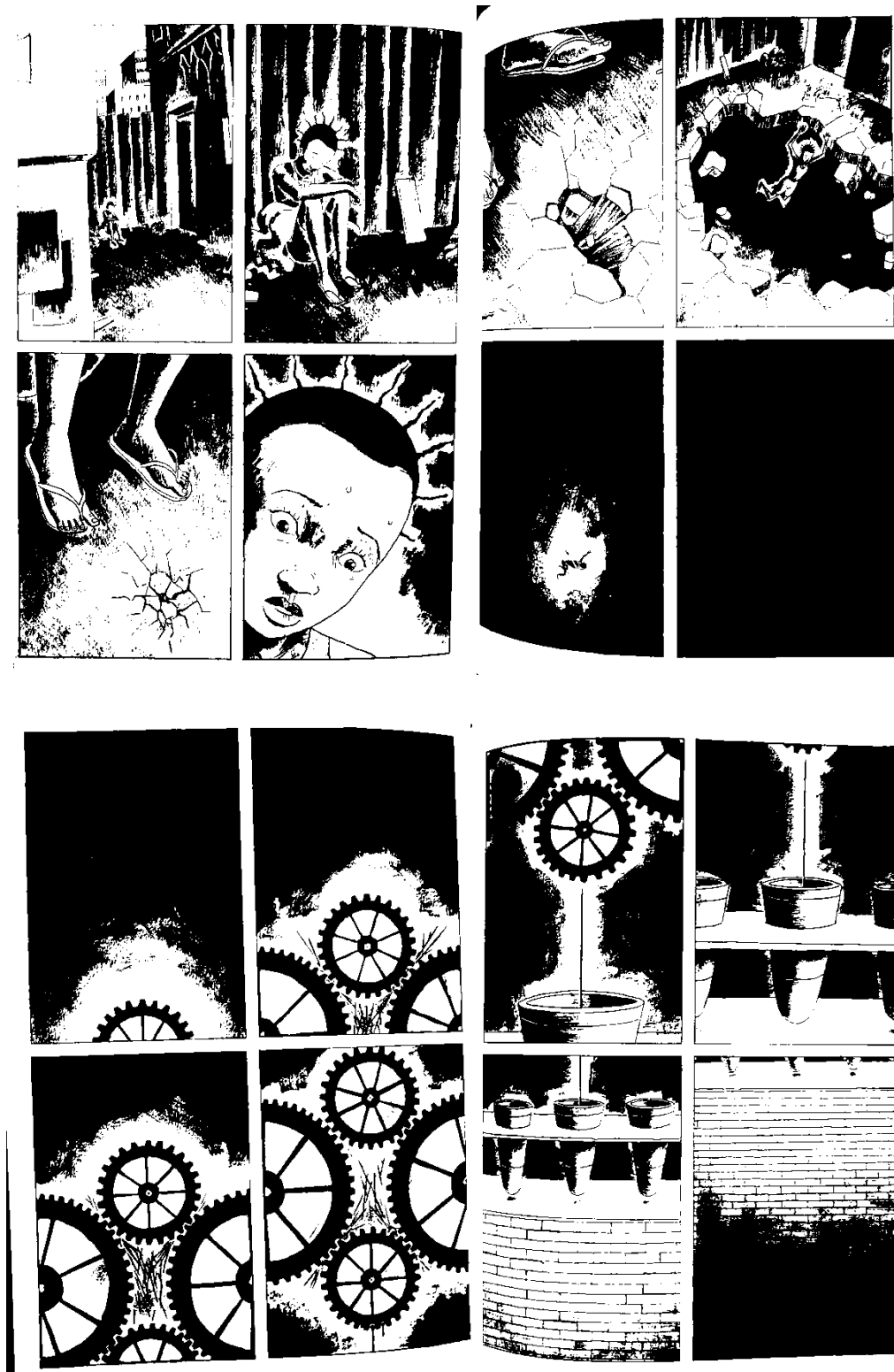
Ao tematizar em sua obra a resistência negra no Brasil colonial, D'Saete entra na disputa com a memória de estado, propondo imaginários sobre a luta negra não apenas com vistas a trazer uma representação positiva de suas personagens, mas apresentando-as com diferentes matizes, afinal, como aponta Gomes e Reis:

Dizer que os quilombolas foram heróis é pouco, pois diminui a riqueza de sua experiência. Que sejam celebrados como heróis da liberdade, mas o que celebramos (...) é a luta de homens e mulheres que para viverem a liberdade nem sempre puderam se comportar com as certezas e a coerência normalmente atribuída aos heróis. (GOMES; REIS, 1996, p. 23)

2.2 Fraturas da cidade ou outras narrativas da segregação

O último capítulo de *Angola Janga* – “Passos da noite” – abre com uma sequência um tanto onírica que se ancora na abstração e no lirismo para produzir sentidos, insinuar mensagens. A primeira página possui dois quadros, onde vemos a representação do planeta terra que começa como um ponto branco na imensidão negra do espaço e vai se aproximando. Nesse movimento de *zoom*, a América do sul ganha forma na página seguinte, depois o território Brasileiro e há uma quebra de ritmo demarcada pela mudança do layout da terceira página, que agora possui quatro quadros e nos apresenta a uma grande cidade do tempo presente. Em um beco dessa grande cidade está a personagem Dara, uma jovem remanescente do quilombo dos Palmares que inicia esse capítulo em situação de privação de liberdade. Ela está encolhida em canto do beco com uma expressão de tristeza e, de repente, o chão abre sob seus pés, sugando-a para um emaranhado de engrenagens que simbolizam um grande engenho devorando tudo em nome da perpetuação da *civilização* através da doçura do açúcar.

Figura 16 – Ligação entre o passado e o futuro



Fonte: D'Saete (2017, p. 392-395)

Leio essa passagem de *Angola Janga* como uma espécie de *sarjeta*, elemento formal dos quadrinhos representado pelo o espaço gráfico vazio que separa os quadros e pode ser claramente delimitado ou insinuado (POSTEMA, 2018, p. 175). Representando um salto no vazio que abre lacunas e convida a pessoa que lê a preencher as elipses narrativas, ou ainda, um deslocamento entre o espaço e o tempo, uma ponte que faz a transição e ao mesmo tempo une os quadros do quadrinho, o efeito causado pela *sarjeta* é parte essencial na leitura e na produção de sentidos da obra. A metáfora da *sarjeta* funciona nesse trecho de *Angola Janga* como um elo de união do projeto artístico de D'Salete, que é retratar a experiência negra no Brasil colonial e contemporâneo, apontando que essa experiência é constituída por um projeto de sociedade que se construiu com base no massacre, na exploração e na exclusão de bilhões de pessoas por motivos raciais, étnicos e de gênero – refiro-me aqui à nossa sociedade capitalista ocidental – e que se mantêm nos dias atuais, mas agora com outras roupagens e *modus operandi*.

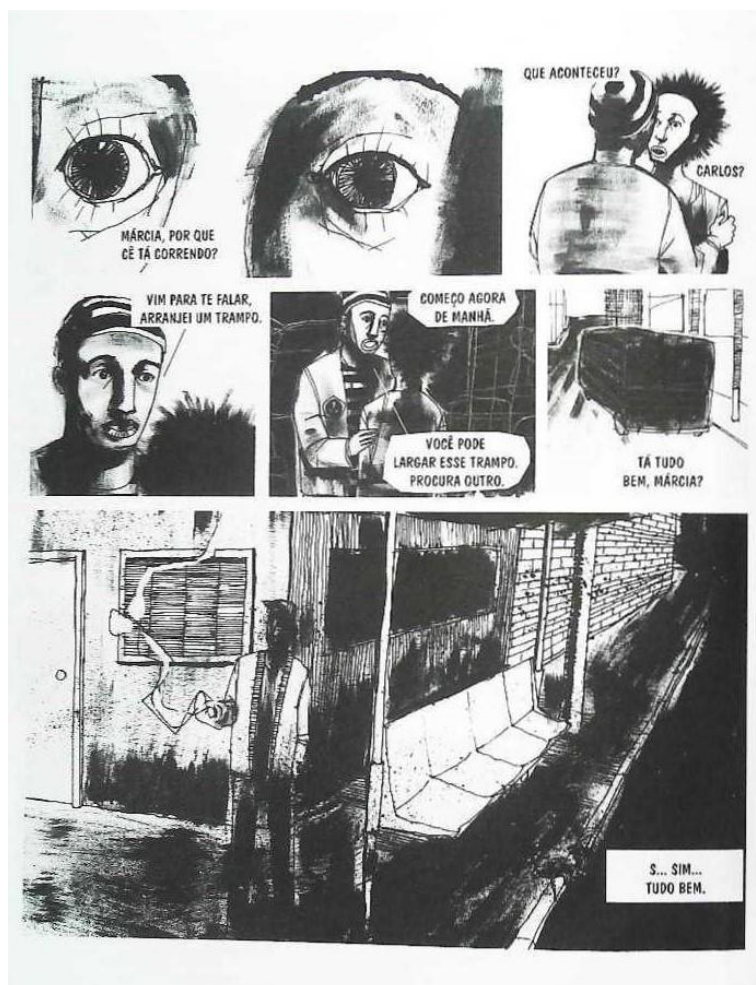
Em *Noite Luz e Encruzilhada*, D'Salete usa uma grande cidade como palco para narrar suas histórias e, por se tratar de narrativas visuais, nessas obras o *espaço* da cidade ganha certa *materialidade* que a narrativa em prosa, talvez por sua tendência contemporânea de economia descritiva, não costuma exibir com tanta frequência, trazendo ricas – e por vezes sufocantes – descrições visuais de prédios, pixações, ruas, transportes públicos, parques de diversões, lojas, bares, etc. Sobre as cidades, Henri Lefebvre afirma que estas são uma obra mais próxima da arte do que de um produto material, sendo uma produção da sociedade, das relações sociais e, principalmente, “uma produção e reprodução de seres humanos por seres humanos” (2011, p. 52). Assim, a cidade não só possui uma história, como também é obra da História, ou ainda, a cidade é a obra de pessoas e de grupos sociais realizada em determinadas condições históricas. Mas, se entendermos cidade em D'Salete como parte de um projeto que representa uma sociedade que se constituiu com base no trabalho e no lucro gerado pela escravização de pessoas, cujo componente racial era determinante para estabelecer quais sujeitos eram escravizados, como propus acima a partir da análise do trecho de *Angola Janga*, quais são as características dessa cidade do tempo presente onde as personagens do quadrinista habitam? Arrisco dizer que uma das principais marcas da representação da cidade em D'Salete vão de encontro a uma tendência que a narrativa brasileira teve em alguns momentos, que enxergavam a cidade como uma espécie de polo modernizador trazendo em si os valores, hábitos e costumes europeus, sendo também um reduto da ordem e da lei, mesmo que aparente como mostraram Machado de Assis e Lima Barreto (PELLEGRINI, 2004, p. 17-18), ou seja, o quadrinista filia-se a diversas tradições que aparecem no Testemunho de Carolina Maria de Jesus, passando pelo

Brutalismo de Rubem Fonseca e pelas primeiras encarnações do termo “Marginal” com João Antônio, Plínio Marcos, entre outros, até chegar no Rap do Facção Central, ou dos Racionais MC’s, e na Literatura Marginal ou Periférica de Ferréz, entre outros autores, nas quais a desigualdade e a exclusão social se tornam os fatores estruturantes e deflagradores da ação, ou ainda, há pairando sobre a representação da cidade feita pelo quadrinista uma série de dinâmicas criadas para garantir a esterificação social que utilizam dos discursos em torno do medo e da violência urbana para justificar a segregação e os atos extremos contra esse grande outro que possui classe e raça demarcado e que aterroriza as classes dominantes, fazendo-as legitimar a violência do Estado e todo tipo de desrespeito dos direitos básicos dos indivíduos (CALDEIRA, 2000). Todavia, como já venho discutindo, o ponto de vista da ficção de D’Salete é o do Outro, assim, as possibilidades que se apresentam na leitura também são outras, sendo encenadas uma outra perspectiva dos dramas, da luta para sobreviver, dos medos e das violências que são cotidianas na vida das pessoas negras obrigadas a sobreviver nessa cidade que produz e reproduz a segregação.

“Corrente”, conto gráfico de *Encruzilhada* que adapta uma história de Kiko Dinucci, retrata um outro espaço da cidade, o local de morada onde a população pobre e negra pode se deslocar (quase) tranquilamente. Mas ao contrário do que as construções estereotipadas possam nos induzir a crer, o palco dessa história não é a favela, mas sim um conjunto habitacional. Ao estilo janela indiscreta – para citar a referência do filme hitchcockiano – acompanhamos aqui um rapaz que passa seus dias a observar a vida de seus vizinhos, principalmente a vizinha que tem a janela de frente para o seu apartamento. No conto gráfico vemos o microcosmos criado a partir das vidas que se embolam, da privacidade que é pública e das práticas e costumes de todas as regiões que se aglutinam nesse monstro disforme que chamamos de cidade grande. É uma vida cheia de vida que se manifesta nessa habitação popular, apesar das dores, das tristezas, solidões... Ou por conta delas. A “corrente”, por exemplo, que dá nome a história, é o hábito de passar a imagem de uma santa católica de casa em casa, o que faz com que nosso triste e solitário voyeur da vida particular tenha que encarar sua vizinha de janela. A vida comunitária retratada no conto nos permite ver os amores rápidos e por vezes impessoais, a solidariedade nos momentos de precisão, a discriminação debochada que se mostra presente mesmo nesse meio. Essa é a ótica que a escolha do foco narrativo dos quadrinhos de D’Salete nos traz: ao invés de vermos essas personagens negras, populares, como o inimigo a ser combatido, as vemos em sua intimidade, seja nos momentos de gozo, seja nos momentos de aflição.

Questões envolvendo o trabalho agem nos contos gráficos de D'Salete como ponto de partida para pautar outros temas. Em “Noite Luz”, conto gráfico presente na HQ homônima, somos apresentados a um bar que é central para essa HQ de D'Salete, por ser o local onde as vidas das personagens se embolam e entram em choque. Aqui acompanhamos a jornada de dois irmãos, Carlos e Márcia, que são jovens negros, mas que mesmo compartilhando a mesma condição social, por questões de gênero experienciam a vida de maneiras diferentes. Carlos está desempregado e passa seus dias na frente da TV, enquanto aguarda a ligação com uma resposta de uma vaga de emprego. Já Márcia, tendo que sustentar a casa sozinha, se submete ao emprego de garçoneiro no bar Noite Luz, local que não é bem visto pela comunidade. Carlos é o retrato de um homem acomodado com sua situação? Essa é uma leitura possível, mas também podemos analisar sua situação colocando-o no momento em que é borrada a fronteira entre a esperança e o desespero paralisante, em que por vários motivos a saída possível para aquele momento é esperar. Mas é bom lembrar que as personagens de D'Salete têm consciência de sua condição no mundo, assim Carlos tem o entendimento de que sua irmã está trabalhando em um emprego precário por ele estar desempregado, mesmo que Márcia negue esse fato. Em “Noite Luz” os papéis de gênero estruturam as dinâmicas da narrativa. Assim, se com Carlos há a angústia por estar desempregado, em Márcia há o horror de existir a possibilidade de ter seu corpo violado, já que na narrativa a moça sofre assédio de um dos frequentadores do bar. O emprego das cores branco e preto com forte sombreamento e uso de acrílico e nanquim contribuem para a construção do clima de tensão, já que a ameaça a integridade física e moral de Márcia se esconde nas sombras e o possível ataque pode ocorrer onde a moça menos espera. Ao fim do conto gráfico a angústia de Carlos é minimizada com o telefonema trazendo a proposta de emprego. Porém o horror de Márcia não finda com essa notícia, já que seus medos e angústias continuarão a espreita-la nos cantos sombrios da cidade.

Figura 17 – Perigos espreitando nas sombras



Fonte: D'Salete (2008, p. 22)

Já em “Entre rosas e estrelas”, de *Noite Luz*, e “Brother”, de *Encruzilhada*, há a representação da infância negra nos grandes centros urbanos. Mas ao contrário de outras representações que apresentam a infância como o período do brincar e da formação intelectual e afetiva, nesses contos gráficos de D’Salete a infância é capturada pela violência, pelas responsabilidades e pela necessidade de trabalhar para se sustentar. “Entre rosas e estrelas” nos apresenta duas narrativas que se cruzam no bar Noite Luz: a da dupla Boca e Gordo, que saem pela noite a procura de sexo e diversão, e a de Tonho, uma criança que é forçada a trabalhar na noite vendendo flores. Quadro a quadro, página a página, vemos intercalados um pequeno recorte da jornada dessas três personagens, onde Boca deseja passar a noite com Carol, uma prostituta que não atende as suas ligações, e Tonho se esforça para voltar com dinheiro em casa, com risco de sofrer violência de sua mãe. O encontro dos dois se dá de maneira violenta, onde

Tonho oferece uma rosa para Boca que já embriagado destrói o buquê do garoto. Mas apesar de haver esse momento de tensão no meio da narrativa, a trama decresce e segue em uma inquietante *normalidade* com Boca e Gordo indo embora do bar, Carol falando para uma amiga/colega de profissão que teve uma com “estrelas”, dando a entender que esteve com pessoas poderosas, e Tonho voltando para casa sem dinheiro e precisando se trancar no banheiro para não ser espancado pela mãe.

Dignidade: virtude moral que versa sobre respeito, consciência do próprio valor, sentimento de honra, respeito... Em “O patuá de Dadá”, de *Noite Luz*, e “Sonho”, de *Encruzilhada*, esse substantivo tão valorizado em nossa sociedade é posto em prova. Retratando o drama da vida na rua, esses dois contos gráficos trazem como protagonistas crianças que agem de maneira pouco digna, ao menos na visão do famigerado cidadão de bem, para sobreviver no inferno que é estar em situação de rua. “Patuá de Dadá” conta a história da relação entre Dadá (Adalberto) e seu amigo Zinho que é assassinado logo no início da trama, sendo que não há uma explicação dos motivos que levaram ao assassinato de Zinho, dando a entender que para o fim da vida de crianças negras em condição de marginalidade não vale nem a explicação. “Sonho” tematiza a diferente situação de crianças que possuem uma rede de apoio – retratado no filho do segurança Mike – e de crianças que precisam cometer pequenos delitos para se manterem vivos – no caso Bia e Lino. Os contrastes dessas diferentes realidades povoam as páginas dessa HQ, com seus cafés, parques de diversão, lares confortáveis em contraposição com os becos e bibocas em que as duas crianças em situação de rua tentam sobreviver. Bia está com febre alta e por estar em situação de vulnerabilidade há poucas possibilidades de socorro, o que faz com que Lino roube uma blusa para tentar ajudar sua amiga. Pego por seguranças de uma rede de comércio, Lino é torturado enquanto Mike, o outro segurança da equipe é chamado. A reviravolta nessa narrativa de D’Salete se constrói não só pelo fato de Mike “liberar” Lino – algo que é insinuado de maneira lírica – mas também por Mike precisar recorrer ao crime – fato que também é insinuado ao final do conto gráfico – para satisfazer os desejos de sua esposa e filho. Em “Sonho”, a segregação da cidade não só violenta e veda o direito de uma vida digna as crianças que precisam roubar para sobreviver, como também joga os tais cidadãos de bem, representado pelo segurança Maike, em uma possível situação de criminalidade para manter o estilo de vida e os anseios consumistas que seu status social exigem.

Entre encruzilhadas que unem e separam vidas, angústias, medos, perigos nas esquinas e a vida que simplesmente teima em acontecer, Marcelo D’Salete constrói suas narrativas urbanas explorando os detalhes que são apagados diante da correria automática que nos foi

imposta e trazendo à tona as experiências de pessoas que normalmente nos passariam despercebidos na rua ou que quando são notadas, causam incômodos para o cidadão de bem. Mas é ao não narrar somente as violências a que estão submetidas, mas também as amizades, os amores e a resistência diante das opressões que as HQs de D'Salete desestabilizam preconceitos e mostram que na cidade impassível que é construída para segregar há coisas belas para se contar, tal qual as flores que brotam nas encostas do cimento.

2.3 As marcas da violência

De acordo com o *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (2013, p. 5949), a palavra “marca” pode ser definida como um traço, sinal ou impressão deixado por algo ou alguém; um conjunto de característica fundamentais ou traços que distinguem algo ou alguém; um vestígio; um sinal na pele que pode ser natural ou causado por feridas; um elemento ou sinal para lembrar ou avivar a lembrança de algo. Já nos estudos semióticos dos quadrinhos o termo é utilizado para caracterizar qualquer item visual que representa e reproduz os aspectos do sistema representacional em questão, sendo que uma marca só ganha determinado status a depender de sua localização em um sistema topológico, como por exemplo, o sistema de escrita ou projeção espacial, de sua relação com outras marcas que se fazem presentes e que também estão submetidas a esse sistema e da experiência visual individual ou compartilhada, além de representar uma ação autográfica, ou seja, a ação do sujeito imprimir seus indícios através de suas marcações (GRENNAN, 2022, p. 186-187).

É a partir deste campo semântico que apresento minha análise sobre a representação da violência na obra de Marcelo D'Salete até agora publicada. Violência esta que é parte intrínseca e elemento fundante da sociedade brasileira, que estrutura as dinâmicas de exercício e monopólio de poder, impactando, também, na forma como experienciamos o real e produzimos criativamente e simbolicamente discursos, narrativas, memórias e imaginários sobre nosso país (PELLEGRINI, 2004, p. 16). Assim, entendo que há marcas da violência compondo todo um sistema representacional na obra do quadrinista. Marcas que aparecem nas HQs do D'Salete de diversas maneiras e desvelam a complexidade que é a experiência da violência para determinados grupos. Marcas que, como feridas abertas, nos fazem lembrar de nosso passado/presente colonialista e escravocrata. Marcas que foram infligidas na experiência de um sujeito-coletivo que, como discutido em “Política, cultura e o negro no Brasil contemporâneo”, tem que sobreviver em um Estado que promove a guerra como política de controle social.

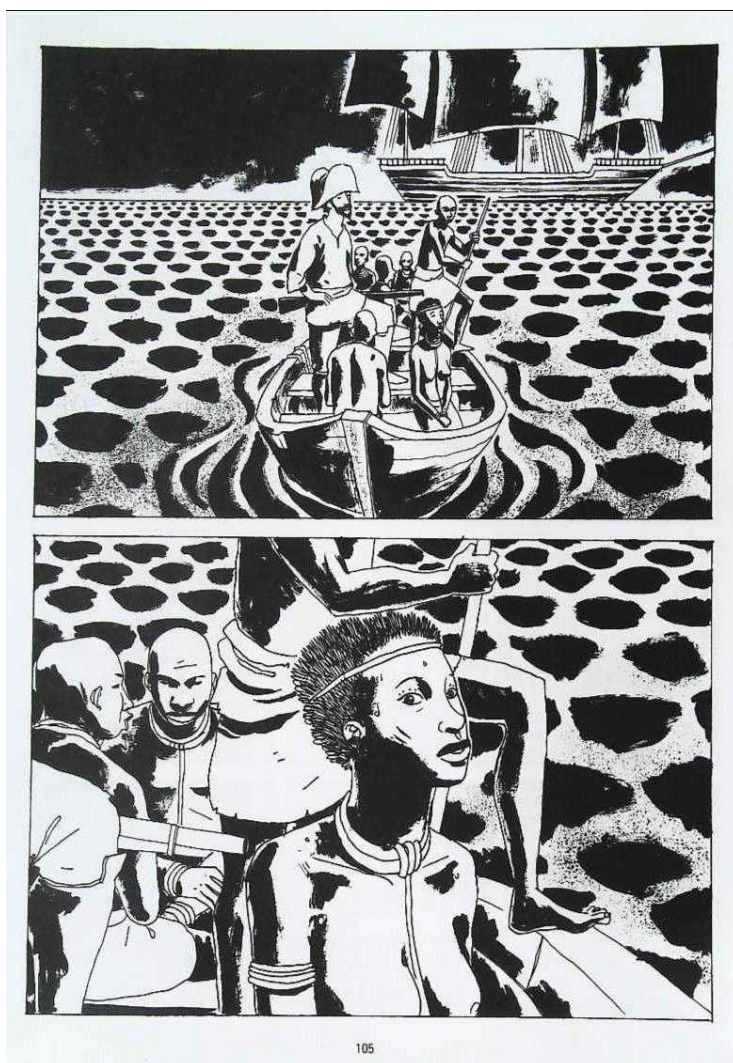
Marcas que quando imprimidas no papel, rasuram e questionam um sistema de representação que tende a espetacularizar a violência para os mais diversos fins.

Como um primeiro exemplo vindo de um elemento de composição e ambientação, as marcas da violência se materializam nos corpos das personagens através de suas cicatrizes, principalmente nas HQs que se passam no Brasil colonial. Assim, vê-se em quase todas as páginas as cicatrizes causadas por conflitos entre escravizados, quilombolas e escravizadores, pelas torturas, ou pelas letras iniciais dos nomes dos escravizadores que são marcadas a ferro quente na pele dos escravizados, mostrando que mesmo que não haja um ato de violência explícito sendo representado naquele momento da narrativa, seus vestígios estão o tempo todo presentes, demonstrando o cenário hostil no qual as tramam se desenvolvem.

No conto gráfico “Cumbe”, presente na HQ homônima, retomo o momento em que para tentar desfazer um conflito entre a personagem Ganzo e outro escravizado que não é nomeado, a anciã do grupo explica que o rapaz de quem Ganzo desconfia ser um espião tem tantos motivos quanto qualquer um dos presentes para se rebelar contra o sistema ao qual eles foram submetidos. É com um *flashback* que descobrimos que a mãe do rapaz foi trazida por um navio negreiro para ser escravizada nas plantações de cana. Em poucas páginas e com uma sequência sem balões de fala, nos é narrado a dura rotina de trabalho das pessoas escravizadas nas fazendas coloniais do Brasil, sendo que para uma mulher o inferno era ainda maior, pois a mãe do rapaz continuou trabalhando mesmo grávida, sentindo as dores do parto, dando à luz e tendo que cuidar de seu filho em meio aos pés de cana. A brutalidade retratada nessas poucas páginas vai escalando cada vez mais, até o momento em que a mulher literalmente morre de tanto trabalhar, sendo que ao seu filho não há tempo para luto, já que logo após a morte de sua mãe o rapaz é vendido para outros escravizadores e forçado a trabalhar torturando seus iguais.

Chamo a atenção para essa pequena e pungente sequência dentro do conto gráfico “Cumbe”, pois ela consegue resumir bem uma temática muito potente que serve como uma das bases não só do projeto artístico de D’Saete, mas também para diversas tradições artísticas de nossa história: o grande ato de violência que foi a diáspora forçada de pessoas negras africanas que se viram obrigados a sair de seu local de origem para trabalhar na grande empresa colonial que foi implantada nas américas. A composição da página em que a mãe do rapaz pela primeira vez (figura 16) merece uma análise um pouco mais atenta, pois através de suas nuances é possível depreender diversas questões.

Figura 18 – Chegada na colônia



Fonte: D'Saleta (2018b, p. 105)

No primeiro quadro vemos a chegada da personagem em terras brasileiras após a grande travessia pelo Atlântico. A escuridão do céu é rasurada pelo horizonte, em último plano e no canto direito do quadro jaz impassível o navio negreiro. Ao centro encontra-se um pequeno barco com sete tripulantes, sendo que cinco deles estão sentados com os pulsos amarrados, o que parece ser um mercador está de pé com uma arma na mão e outro escravizado rema indo de encontro à costa. Sob o navio e o barco, o mar é representado por diversas marcas negras que ajudam a causar a impressão de movimento em toda a composição. Os rostos das pessoas são indecifráveis nesse primeiro momento, mas todo o layout da página é configurado para que em um movimento de *close-up* no segundo quadro a atenção seja atraída para o rosto da mulher em primeiro plano, no qual se vê sua expressão de horror. Horror pela cena que ela vê no porto

que se aproxima, horror por estar diante de um destino totalmente inóspito. Há na página vários diálogos possíveis com Paul Gilroy (2001). O navio negreiro, por exemplo, não só evoca o terror racial oriundo do tráfico negreiro, da travessia através do oceano Atlântico e da escravidão, mas também se relaciona ao processo de industrialização e modernidade, sendo que essas relações/violências são bases essenciais da chamada civilização ocidental (Ibidem, p. 60-61). Também é impossível deixar de fazer relações entre a forma como D'Saete representa o mar tanto em "Cumbe", como em outras narrativas gráficas, e o quadro de J. M. W. Turner analisado por Gilroy (figura 17), onde é retratado um navio negreiro atirando seus mortos ao mar, ao passo que uma tempestade se aproxima.

Figura 19 – "The Slave Ship", quadro de J. M. W. Turner



Fonte: en.wikipedia.org

As pequenas marcas que representam o mar na HQ fazem lembrar não só de pequenas embarcações, mas também das almas dos que foram atirados ao mar por não terem resistido à

viagem, expressando a violência cometida através do desterro que transformando o local num grande cemitério, ou ainda, na grande calunga, para me remeter a outro conto gráfico presente em *Cumbe*, que representa algo pior que a morte física, já que a pessoa é privada de sua própria humanidade nesse processo. Mas esse grande fluxo de pessoas através do Atlântico também representou um potente sistema de trocas culturais, já que os navios não transportavam meras mercadorias, mas também universos culturais e sujeitos que se engajaram “em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania” (Ibidem, p. 59). Nesse sentido, D’Salete provoca uma rasura ao narrar não só dor e violência, afinal a mulher no conto gráfico também trouxe suas marcas culturais, representada nas escarnificações em seu rosto (marcas corporais de iniciação e/ou de pertencimento étnico), além de ter plantado uma semente da resistência simbolizada em seu filho que, mesmo tendo que lidar com a desconfiança de seus iguais, rebelou-se contra o sistema vigente.

O desterro que marca e separa vidas negras serve como um ponto de diálogo entre a sequência analisada acima e o conto gráfico “Brother”, presente em *Encruzilhada*. Nessa narrativa a menina Joana e sua irmã mais velha se veem forçadas a se separarem de sua mãe, sendo que seu destino é a grande cidade. Interessante notar que D’Salete não se demora em detalhar os motivos dessa separação e a consequente imigração das duas irmãs, trazendo apenas pedaços de informações e lacunas para a pessoa que lê possa preencher. Nesse caso vale o recurso da experiência negra, pobre e periférica compartilhada: a longa tradição na narrativa brasileira de retratar a imigração das camadas populares das zonas rurais para os grandes centros urbanos, reflexo da miséria, das grandes secas e das políticas públicas desenvolvimentistas que estimularam o crescimento urbano. Mas é sob a ótica de Joana que temos acesso a experiência da diáspora forçada, do desterro num contexto contemporâneo. No conto gráfico vemos que a menina e sua irmã mais velha buscam sobreviver trabalhando nas ruas como vendedoras de DVDs piratas, sempre atentas ao Rapa, ou seja, a polícia que realiza ações para apreender os produtos dos camelôs. Não há garantias de que a venda de DVDs dará certo, mas a luta para ter condições de vida e o sonho de ganhar dinheiro e poder visitar a mãe que vive longe. O conto gráfico narra o cotidiano, um breve período se passa no momento em que a irmã de Joana sai barraquinha de DVDs para trocar uma nota de maior valor para um cliente. Entre *flashbacks*, intercalações de narrativas e clientes sendo atendidos, vemos uma trama de saudades, melancolia e sonhos se construir em um canto de uma rua, local que com muita certeza ignoramos ao andarmos pelas cidades com nossa eterna pressa. Joana tem saudades da mãe e não entende muito bem porque precisa trabalhar com algo que não lhe diz respeito. Ao mesmo

tempo a cidade apresenta seus perigos na figura de um jovem branco também marginalizado chamado Juninho que distrai Joana, afirmando que a polícia está no local para apreender os produtos que ela vende e rouba um DVD da banca. O extraordinário é representado no ato de coragem da garota ao enfrentar o jovem que a roubou, mas ao fim a narrativa nos traz a representação de mais um dia ordinário em que duas mulheres precisam lutar para viver com um mínimo de dignidade. A cidade aqui não representa um local acolhedor para as irmãs, mas como um lugar que as relega as margens, e é a partir dessa imposição da marginalidade e de toda a violência que se materializa a partir desse fato que D'Salete representa a diáspora negra na contemporaneidade.

Os atos sexuais também constituem uma representação da violência nas HQs de D'Salete. Em “Calunga”, conto gráfico presente em *Cumbe*, a violência de Valu contra Nana enquanto ambos mantêm relações pode até passar despercebida, mas uma série de quadros ajudam a rasurar a aura de amor e afeto durante um ato dessa natureza (Figura 18).

Figura 20 – Ato sexual com ares de violência



Fonte: D'Salete (2018b, p. 18-19)

Seu rosto envolto em sombras, os olhos arregalas e a boca entreaberta com os dentes expostos demonstram o crescente desespero de Valu ao saber que vai ser separado de Nana. Expressão essa que é apresentada sem sombras em um quadro na página anterior no momento em que o rapaz vê sua amada passando logo após o capataz da fazenda o mandar se comportar pois ele seria vendido para outra fazenda, mas que ganha contornos sombrios como um presságio do que o rapaz fará com a moça ao fim da narrativa, afinal, os atos de Valu são desesperados e violentos pois a linguagem que ele conhece é a do desespero e da violência, sendo que quando a única figura que compartilhava momentos de paz e ternura com ele lhe será afastada, a saída encontrada é a da morte de ambas as personagens. Já em “Nascedouro”, presente em *Cumbe*, a violência sexual como um dado estruturante da narrativa é mais evidente. Após trazer Calu de volta a fazenda, que tinha fugido para uma igreja em busca de ajuda por ter seu filho recém-nascido ter sido assassinado por sua escravizadora, Tomé avança contra a moça para açoitá-la, que *revida* dando-lhe um beijo. O fato de Tomé – que a princípio mesmo que surpreso aceita esse ato da moça – ataca-la, enforcando-a, e forçar o ato sexual, mostra que um ato dessa natureza nunca pode ser consentido, assim como a iniciativa nunca deve partir da mulher escravizada.

No conto gráfico “Malungo”, também presente em *Cumbe*, outra faceta da violência sexual no contexto de escravidão é mostrada. Na trama que narra a tomada de assalto de uma fazenda por um grupo de quilombolas, Ciça, irmã de Damião que após fugir da fazenda onde era mantido cativo, retorna tempos depois como um dos líderes do levante, é representada como uma criança fraca e doente que, por esse motivo, não consegue trabalhar na lida da cana. Damião tenta na medida do possível proteger e amenizar os horrores da experiência da privação de liberdade de Ciça, mas nem sempre pode ficar ao lado de sua irmã, já que ele é forçado a trabalhar na plantação de cana. Como uma forma de tentar proteger Ciça, o jovem rapaz pede para a irmã não sair de dentro da senzala, chegando a contar histórias sobre Quibungo para tentar amedrontar a menina, um ser folclórico de origem africana, mas bastante conhecido no estado da Bahia, cujo nome é uma derivação da língua quimbondo para “lobo” (D’SALETE, 2018b, p. 171) que pode ser relacionado ou mesmo sincretizado com lendas como o Bicho-Papão, a Cuca ou o Tatá-Marambá, seres místicos que possuem a função de disciplinar crianças desobedientes através do medo. Porém, nessas condições as pessoas escravizadas não são vistas como seres humanos, sendo que o dono da fazenda se irrita ao saber que uma de suas “peças” não se apresentou ao trabalho por estar doente, afinal “na minha fazenda, todo negro trabalha. Se não é de um jeito, é de outro” (Ibidem, p. 142). E esse trabalhar de outro jeito significa sofrer

violência sexual que resulta na morte da pequena Ciça, demonstrando o nível de violação dos corpos e da dignidade das mulheres escravizadas. No momento em que o fazendeiro ataca Ciça, a garota já cega por sua condição frágil o confunde com o Quibungo. Essa associação expande as possibilidades de interpretação, já que tanto o dono da fazenda quanto a figura folclórica representam um risco para as crianças, devorando-as e destruindo-as de maneira extremamente cruel.

A violência sexual praticada contra crianças também é uma das expressões da violência que aparece no conto gráfico “O patuá de Dadá”, de *Noite Luz*. Após Dadá presenciar o assassinato de seu amigo Zinho, pelo que aparentam serem homens ligados ao crime, e ser expulso de casa pelo seu pai, ele passa a viver na rua por alguns dias. É neste contexto de extrema vulnerabilidade que o garoto acaba sendo enganado por um homem de meia idade, o qual descobrimos mais adiante se tratar de um policial, que oferece ajuda para leva-lo até um albergue, mas acaba levando-o em um beco e para estupra-lo. Todos esses fatos acabam por matar a inocência de Dadá, algo que é marcado em sua expressão facial de apatia demonstrada após esses eventos traumáticos. Mesmo tendo sido aceito de volta em sua casa por seu pai, o garoto decide voltar a se encontrar com o policial de meia idade, mas dessa vez por dinheiro, sendo que esse trecho serve como um momento chave que leva para o ato final da narrativa, já que o policial tem um ataque e acaba morrendo, revelando sua identidade e permitindo que Dadá tenha acesso a uma arma, cuja posse leva o garoto a tentar se vingar dos assassinos de Zinho e a explosão de violência que quase ceifa a vida do garoto. Assim, é a partir de seu agressor que Dadá se insere num sistema simbólico distorcido de vendeta, em uma tentativa de um sujeito fraco tentar se impor em um contexto no qual vigora a lei do cão, sendo que sua vida só é salva da violência desenfreada graças à ajuda inesperada de outro sujeito marginalizado, no caso uma personagem que é está em situação de rua e que cumpre, entre outras funções, o papel de ligar os contos gráficos presentes em *Noite Luz*, mostrando que existem ainda figuras altruístas em meio a tanta violência e morte.

Em “Encruzilhada”, conto gráfico da HQ homônima, a violência se manifesta em diversos caminhos que se cruzam devido a vários “acasos”, espelhamentos... E de um roubo. Inspirado em um caso real³⁷, o conto gráfico ficcionaliza algo que se tornou recorrente na

³⁷ Os fatos que inspiraram a HQ de D’Salete ocorreu no ano de 2009 e é tido como um dos primeiros casos de grande repercussão de nossa história recente. Esse caso somou-se a tantos outros nos últimos anos, sendo que citei o mais recente que ganhou destaque no debate público, ocorrido no ano de 2021 e abordado brevemente em “Política, cultura e o negro no Brasil contemporâneo”. Para saber mais sobre o caso de 2009, ler a matéria de jornal publicada na época: ‘Pelo amor de Deus, o carro é meu’, disse homem confundido com criminoso. **G1**, São Paulo,

história recente do Brasil: a tortura e, em alguns, casos o assassinato de homens negros em grandes redes de comércio no país. A narrativa é iniciada com a construção de um mistério, onde dois homens encontram algo em um banheiro público enquanto trabalham em sua limpeza. Como mais uma peça para preencher o quebra-cabeças, outra vez é utilizado o recurso do *flashback* em que somos apresentados ao que a princípio é um evento rotineiro na vida de Janu e Lia, um casal de pessoas negras que possui certa estabilidade financeira: uma ida ao supermercado. Aparentemente o casamento não vai bem, Janu se mostra um marido relapso, importando-se mais com o carro do que com a esposa e o filho, e permanece no estacionamento do mercado cuidando do carro na onde o bebê do casal dorme, enquanto Lia faz as compras e reclama com uma amiga sobre a negligência do marido na vida conjugal. Assistindo as telas de segurança, um segurança do supermercado sorri de maneira maliciosa. Em outro canto da cidade somos apresentados a um segundo casal, Bil e Tati. Bil é um homem branco que possui relações com o mundo do crime e que precisa cometer atos criminais para se livrar de uma dívida, e Tati, também uma mulher branca que vivencia um estado de luto por ter perdido um filho, algo que é minimizado por seu companheiro. Esses universos se chocam quando os seguranças do supermercado acusam Janu de estar tentando furtar o próprio carro, além de ter realizado outros furtos no mesmo local, levando-o para um local isolado e o torturando. Nesse meio tempo Bil furta o carro de Janu com o bebê dentro, em uma sequência que dá a entender que o rapaz costumava praticar furtos de carros no local já há algum tempo. Nesse ponto joga-se com os estereótipos que costumam circular em nossa sociedade, já que na narrativa os seguranças do supermercado não têm nenhuma dúvida de que um homem negro é o bandido que está cometendo uma série de crimes no local, interceptando-o e o espancando enquanto soltam ofensas de cunho racial, sendo que na verdade foi um homem branco que com certa facilidade cometeu o crime. Com essa inversão é construída uma forte crítica, afinal, mesmo que Janu seja representado como um homem negro com boas condições financeiras – algo que por si só já quebra diversos paradigmas de representação – e que tenha acesso a carros e outros bens de consumo, isso não impediu que ele tenha sido confundido com um criminoso pelos seguranças do supermercado, já que há uma construção racial estereotipada definindo de antemão qual o perfil do criminoso que os seguranças estavam buscando. Assim, usa-se como pretexto a garantia da segurança patrimonial para violentar um corpo negro e é essa violência motivada por questões raciais, mas maquiada com um discurso liberal de proteção do

patrimônio que vai nortear muitas das ações representadas nas mais diversas expressões artísticas.

Mas prosseguindo na narrativa, ao não encontrar seu marido, filho e carro no estacionamento, Lia se desespera com o desaparecimento do bebê. Dentro da sala usada para torturas, os seguranças percebem que Janu não era o criminoso que eles estavam procurando e o desovam em um local da cidade, sendo que ao vê-lo, dois homens roubam sua carteira e afirmam que ali é um local em que os seguranças do supermercado frequentemente deixam pessoas que foram torturadas por eles, mostrando que essa é uma prática comum. Após ser encontrado e receber os primeiros socorros, Janu é questionado por Lia sobre o que aconteceu e, principalmente, aonde está o bebê do casal, mas ele em um ato de devaneio só consegue falar do carro. Fecha-se, assim, um primeiro arco no qual espelham-se Janu e Bil: ambos estão marcados de alguma forma pelo mundo do crime e se importam mais com carros do que com a própria família, seja por sonho consumista desenfreado, seja para alcançar um objeto de desejo outro, ou seja, o fim da dívida com o mundo no crime, no caso de Bil, e a aceitação em um mundo que discrimina pessoas por motivos raciais, no caso de Janu. Na outra linha narrativa Bil vai para casa e só então Tati percebe que no carro havia um bebê. A moça se desespera com a situação e diz para Bil devolver a criança para os pais ou sumir da casa, sendo que o rapaz escolhe a segunda opção, assim Tati deixa o bebê no banheiro público apresentado no começo da HQ, fechando assim mais um ciclo. Antes desse ato final, somos apresentados ao desfecho de Bil, no qual o rapaz entrega o carro para o dono do desmanche com quem ele tem dívidas, mas reclama que o valor do carro supera o de sua dívida e, vendo que seus apelos são ignorados, tenta agredir o dono do desmanche e é assassinado por um de seus capangas. Sua morte é representada de maneira banal, como se sua vida fosse algo se sua vida não tivesse o mínimo de valor e, mesmo que D'Saleta tenha invertido as expectativas em relação ao fenótipo do bandido que povoa o nosso imaginário, aqui há um tema pungente que normalmente é retratado pelo Rap em músicas como “Tô ouvindo alguém chamar meu nome”, ou “Rapaz comum”, ambas do álbum *Sobrevivendo no inferno* do Racionais MCs, ou ainda, “Paraíso paranoia” e “Último perdão”, presentes no álbum *Na dor de uma lágrima* do grupo Expressão Ativa: o mundo do crime não compensa e o destino quase certo nesse meio é a prisão ou a morte (OLIVEIRA, 2018, p 35). Apesar da morte de Bil e da tortura de Janu serem marcadas pela brutalidade, a forma como os causadores desses atos de violência lidam com suas atitudes é de uma trivialidade assombrosa, desvelando o quão absurda é a prática banalizada da violência, o que ajuda a construir um sentimento de incômodo com a leitura da HQ, já que ao fim vemos a

representação de mais um dia comum em que vidas são dilaceradas das maneiras mais horrendas possível, algo que é reforçado pelo último quadro da última página da narrativa que retrata a impassividade dos prédios da cidade diante dos fatos relatados.

Como já foi dito em “Sobre os estereótipos de pessoas negras nos quadrinhos”, no conto gráfico “Graffiti”, presente em *Noite Luz*, a violência se materializa através das forças do Estado quando Dito se junta a um colega para fazer um grafite retratando Yansã para homenagear o Orixá de cabeça de Benê, com quem mantém um relacionamento amoroso. É durante essa ação artística de grandes riscos que ambos os jovens são abordados pela PM, sequestrados e humilhados. Mas é bom lembrar que essa é uma narrativa de uma relação amorosa entre duas pessoas negras, uma relação cujos protagonistas tentam ser felizes apesar da sociedade que os tenta subjugar por questões de gênero e raça. A violência nesse caso é uma marca para lembrar a pessoa que lê que o cenário onde essas histórias se passam é extremamente hostil e que mesmo assim há espaço para o amor, o afeto e a amizade.

Mas é em “Risco”, conto gráfico originalmente publicado de maneira isolada em 2014 e que foi acrescentado na edição de *Encruzilhada* feita pela Editora Veneta, que a violência praticada pelo Estado através da polícia ganha destaque, agindo como um elemento que guia a ação da narrativa. Na HQ somos apresentados a Doca, um rapaz que trabalha como flanelinha vigiando carros estacionados na rua. Algo que caracteriza a personagem é um enorme corte em sua testa, que descobrimos mais adiante ter sido feita por uma coronhada desferida por um policial. Apesar de ocupar duas páginas, a cena é importante para o desfecho da narrativa, então vale me demorar um pouco nela. Doca está sentado em um banco de praça conversando com outro rapaz, quando chega um terceiro fumando um baseado – cigarro de maconha. Nesse exato momento uma viatura da PM encosta e enquadra os três rapazes, fazendo, inclusive, uma referência a música “Tribunal de rua”, presente no álbum *Lado B lado A* do grupo carioca O Rappa. Ao perceber a presença da polícia o rapaz procura se desfazer do baseado, enquanto Doca tenta argumentar com os policiais, mas recebe uma agressão na cara como resposta. A abordagem prossegue com a consulta dos documentos dos rapazes e sua posterior liberação, todavia, quando a abordagem acaba, eles percebem que os policiais levam os seus poucos trocados. A violência policial é exercida aqui como um instrumento de dominação e para piorar a situação, por Doca ter se dirigido ao policial durante a abordagem, seu rosto ficou marcado tanto pelo corte da agressão, quanto no sentido de ter sido registrado na memória de seu agressor. O avançar da trama nos traz mais nuances sobre Doca, mostrando sua relação com Eli, uma moça que demonstra grande preocupação com o rapaz, afirmando que ele precisa

tomar cuidado com o que fala principalmente com a polícia, pois ainda pode se prejudicar bastante. Mas, assim como Valu no conto gráfico “Calunga”, do livro *Cumbe*, Doca demonstra certa inconformação com a realidade em que vive, afirmando estar cansado dos abusos da polícia. Entretanto a necessidade do dinheiro fala alto e o rapaz, prometendo voltar para rever Eli, retorna às ruas para trabalhar como flanelinha.

Em paralelo acompanhamos dois jovens, Digo e seu amigo, que estão se arrumando para sair. A construção dessas personagens é contrasta em muito com Doca: eles são brancos, possuem recursos financeiros e, portanto, não precisam se preocupar com dinheiro e ostentando dessa maneira um consumismo meio vazio, além de um estilo de vida bastante inconsequente. Digo pega o carro de seu pai sem pedir permissão para uma noite de festas regada a muito álcool, mas não há um tom moralista na descrição dessa passagem, apenas um incômodo que pode ser gerado no leitor por saber que enquanto alguns indivíduos em seus momentos de lazer podem usufruir imprudentemente de substâncias – mesmo que essas sejam lícitas – e de patrimônios que lhes sejam alheios, poucas páginas antes um grupo de jovens apanhou e teve seu dinheiro roubado por estar sentado em uma banco de praça fumando um baseado. E como é recorrente nas narrativas de D’Saleta, os caminhos desses jovens se cruzam causando consequências enormes. Doca labuta na rua onde está ocorrendo a balada que Digo e seu amigo vão, o rapaz pede para vigiar o carro de Digo, mas este o ignora usando o celular. A noite caminha divertida para um e trabalhosa para outro e ao fim, já com o seu estado de consciência alterado, Digo afirma ter visto um risco em seu carro, acusando Doca que estava próximo vigiando os carros e agredindo o rapaz. Para completar a cena caótica, os policiais das páginas iniciais da HQ aparecem para apartar a briga. Ao reconhecer Doca, os policiais liberam os rapazes brancos e agora o rapaz negro se vê correndo grande risco de vida diante da arma do policial que o havia agredido tempos antes. Da janela de um apartamento uma fotógrafa assiste a cena na espera de seu desfecho, torcendo para que Doca seja assassinato, o que pode lhe garantir a foto de capa do jornal, sendo que Digo também parece se deliciar com o que está assistindo. Através desse voyeurismo é feito um comentário sobre como a violência pode assumir um caráter também estereotipado, quando, através dessa gana de espetacularizar os fatos cotidianos, constrói-se uma espécie de “fala do crime” (CALDEIRA, 2008, n/p), na qual a violência não mais representa um reflexo da realidade empírica, mas sim integra parte de um projeto que lucra e mantém o poder através do pânico e que justifica toda uma gama de atrocidades através dos imaginários construídos em torno da violência urbana. As lentes da fotógrafa que assistem da janela desejando ver o pior e o sorriso malicioso de Digo apresentam

para nós um dilema, afinal, será que também não estamos nos deliciando com a exposição de atos violentos tanto na ficção, quanto nos noticiários? Mas dessa vez as expectativas são quebradas quando o outro policial percebe que eles estão sendo fotografados e impede seu parceiro de assassinar Doca. Dessa maneira cada um retoma seu caminho: a fotógrafa não consegue sua foto de capa, Digo e seu amigo retornam para casa e Doca consegue voltar para rever Eli, bastante machucado, porém vivo. Não há um final totalmente feliz nesse conto gráfico, mas ao menos temos um final menos terrível.

2.3.1 A construção ficcional de Domingos Jorge Velho e o braço armado do Estado contra Palmares

A representação do uso do aparato estatal para a repressão das pessoas negras através da violência ganha proporções de guerra declarada quando tratamos de *Angola Janga*. Na narrativa, após a tentativa da coroa portuguesa de desestabilizar Palmares através do acordo com Ganga Zumba e a criação de Cucaú falhar, devido ao assassinato do líder quilombola e da guerra civil que se estabeleceu no local, e da solidificação de Zumbi como a principal liderança de Palmares, é retomada a estratégia de promover incursões militares para desbaratar os quilombos da região. Esse primeiro grande arco de *Angola Janga* onde é narrada a mudança de poder do conjunto de quilombos na Serra da Barriga é fechado no capítulo “Cucaú”. Já no capítulo “Encontros”, que já foi mencionado acima, há um ponto de transição no qual se inicia a construção de um segundo arco narrativo da HQ. Nessa altura da narrativa Zumbi já está estabelecido como a grande liderança de Palmares e sua atuação tem um caráter mais belicoso. Vemos então o líder quilombola retornar, junto de uma comitiva, ao vilarejo onde ele passou a infância como órfão em uma igreja. Fortes tensões e contradições permeiam esse capítulo, a começar pela relação entre os moradores da vila e os alevantados que, apesar de manterem vínculos comerciais, é de grande desconfiança. A trama avança nos apresentando duas novas personagens, as crianças Dara e Joaquim, sendo que mais uma vez há um espelhamento entre essas personagens, onde Joaquim³⁸ é retratado como um filho de um feitor que perdeu a vida em um conflito contra quilombolas, enquanto tentava estuprar a personagem Andala, uma escravizada que vivia na fazenda e que foi resgatada nesse momento, e ao ver a excursão de palmares adentrando o vilarejo onde mora, prepara-se para entrar em batalha contra os negros alevantados, mas é impedido por sua avó. Já Dara é uma menina nascida livre em Palmares,

³⁸ Tornarei a falar dessa personagem em “2.5.2 (Re)imaginando pessoas brancas nos quadrinhos negros”.

sendo que, diferente das outras representações de crianças nas HQs de D'Salete, a ela é permitido viver uma infância de brincadeiras, traquinagens, questionamentos e aprendizagens com o velho Tata, algo que contrasta com a caracterização raivosa e até mesmo depressiva de Joaquim, o que ajuda a evidenciar a diferença entre uma infância marcada pela violência de outra que não é.

Dentro da igreja vemos um debate entre Padre Antônio Melo e Zumbi em que a realidade escravista e seus preconceitos são confrontados com a vivência dos que se rebelaram:

Padre Antônio Melo: **Não!** Vosmicê não pode vir aqui!

Zumbi: Posso ir a qualquer lugar agora, Padre Melo...

Padre Antônio Melo: Você foi embora e se **rebelou**... Cof, cof...

Zumbi: Não podia ter ficado...

Padre Antônio de Melo: Você não era escravo aqui.

Zumbi: Os meus eram... E muitos ainda são...

Padre Antônio Melo: Há cativos em Palmares.

Zumbi: Não como nos engenhos e vilas.

Padre Antônio Melo: A fé pode salvar a alma de todos.

Zumbi: Há outros deuses.

Padre Antônio Melo: Não é a verdade. É paganismo.

Zumbi: São nossas **verdades**.

Padre Antônio Melo: Só há verdade em um Deus.

Zumbi: A mesma que destrói e mata meu povo?

Padre Antônio Melo: Ele não faz isso.

Zumbi: Seus filhos fazem... E seu deus permite. (D'Salete, 2017, p. 200-201. Grifos do autor)

A partir desse diálogo fica evidente que o ato de rebelião contra o regime escravista não rasura somente a estrutura econômica vigente, mas todo um sistema que foi construído para

limitar ou extinguir a expressão da humanidade das pessoas vindas de diferentes locais do hoje chamado continente africano, como o fato de Zumbi não poder – em tese – se locomover livremente por ter se rebelado, ou ainda, para legitimar o status quo da religião que se impôs como hegemônica em detrimento de outras expressões de espiritualidade que foram demonizadas no processo. Há, inclusive, um comentário sobre as polêmicas surgidas nas últimas décadas sobre a possível presença de escravidão em Palmares, onde na “vida real” não há evidências sólidas que comprovam essa prática no conjunto de quilombos, sendo que os registros documentados da época foram escritos por holandeses ou alemães que os acompanhavam em suas expedições e por portugueses para difamar o movimento de resistência das pessoas que não se submetiam a escravidão (VENANCIO, 2018, n.p) – retornarei a esse tema mais adiante. Já em sua construção ficcional, D’Salete opta por trazer o tema à baila apontando para a complexidade que ele possui, contrariando o senso comum representado pela fala do Padre Antônio de Melo. Por falar em complexidade, vemos que, mesmo discordando um do outro, há ainda uma certa afeição entre o padre e o líder quilombola, relação esta que foi apresentada nos capítulos “Nascimento” e “Cicatrizes”. Essa relação quando colocada em diálogo com o já citado conto gráfico “Sumidouro”, presente em *Cumbe*, aponta que a conexão entre escravizados, quilombolas e a Igreja possui muito mais nuances do que uma mirada mais rápida permite ver. Se no conto gráfico Calu é traída pelo Padre Antônio, em *Angola Janga* Zumbi consegue entrar e sair sem grandes dificuldades e com informações valiosas da igreja. Para reforçar essa construção ambígua, há a representação de Santo Antônio (figura 20) em alguns quadros que compõem páginas distintas da HQ, constituindo uma série, e que representa um símbolo da atuação cinzenta da Igreja e do uso de seus símbolos no contexto colonial brasileiro.

Figura 21 – Símbolos sacros como uma representação política



Fonte: D'Saleta (2017, p. 199 e 256)

Como apontam Gomes e Reis (1996, p. 15-16) na história brasileira Santo Antônio era consultado por um grupo de quilombolas do Pará com a intenção de saber se havia alguma tropa estava próxima do local para toma-lo de assalto, tal qual Zumbi que descobre através do Padre Antônio de Melo – cuja estátua de Santo Antônio está próxima de seu quarto – os planos da Coroa portuguesa de mandar expedições lideradas pelo bandeirante Domingos Jorge Velho contra Palmares. Mais adiante, no capítulo “Guerra do Mato”, vê-se uma estátua do mesmo santo ao lado do bandeirante paulista no momento em que este está tomando notas sobre os preparativos da expedição para tentar desbaratar Palmares, trazendo para a obra a representação de uma crença do período histórico em que a HQ é ambientada, na qual Santo Antônio agiria como uma espécie de aliado espiritual dos homens que lutavam contra as pessoas negras alevantadas, tendo o poder de descobrir onde essas pessoas estavam escondidas, sendo que “o santo teria inclusive participado da campanha contra Palmares, alcançando *patente militar* (...) por esse e outros serviços prestados à ordem colonial e escravocrata” (Ibidem. Grifos dos autores). Também é digno de nota o fato de ser um membro da Igreja, o Padre Anunciação, que leva o comunicado da Coroa para Domingos Jorge Velho, pedindo para que ele assuma a frente

das campanhas contra os quilombolas. Não só o sujeito histórico Domingos Jorge Velho (1641-1705), responsável pelas campanhas militares que desbarataram Palmares, mas os bandeirantes são figuras controversas de nossa história, sendo que o que eles representaram para a formação do território brasileiro é alvo de disputas. Ora considerados os grandes desbravadores que ajudaram a colonizar o interior do território que hoje é chamado de Brasil, com monumentos, ruas e rodovias os homenageando³⁹, ora vistos como “incivilizados”, saqueadores e assassinos sanguinários, seus próprios contemporâneos tinham dificuldades de entrar em consenso sobre o caráter benéfico ou maléfico de sua atuação (FREITAS, 1982, p.), algo expressado no relato de D. Frei Francisco de Lima, religioso da Ordem Carmelita e bispo de Pernambuco à época, sobre suas impressões acerca da “selvageria” de Domingos Jorge Velho:

Este homem é um dos maiores selvagens com que tenho topado: quando se avistou comigo trouxe consigo língua (intérprete), porque nem falar sabe, nem se diferencia do mais bárbaro tapuia, mais que em dizer que é cristão, e não obstante o haver-se casado de pouco, lhe assistem 7 índias concubinas, e daqui se pode inferir, como procede no mais, tendo cido a sua vida desde que teve uzo da razão (se é que teve, porque assim foi, de sorte a perdeu, que entendo a não achará com facilidade) até o presente andar metido pelos matos à caça de índios, e índias, estas para o exercício das suas torpezas e aqueles para os grangeios dos seus interesses. (ENNES, 1938 *apud* SANTOS JÚNIOR, 2022, p. 9)

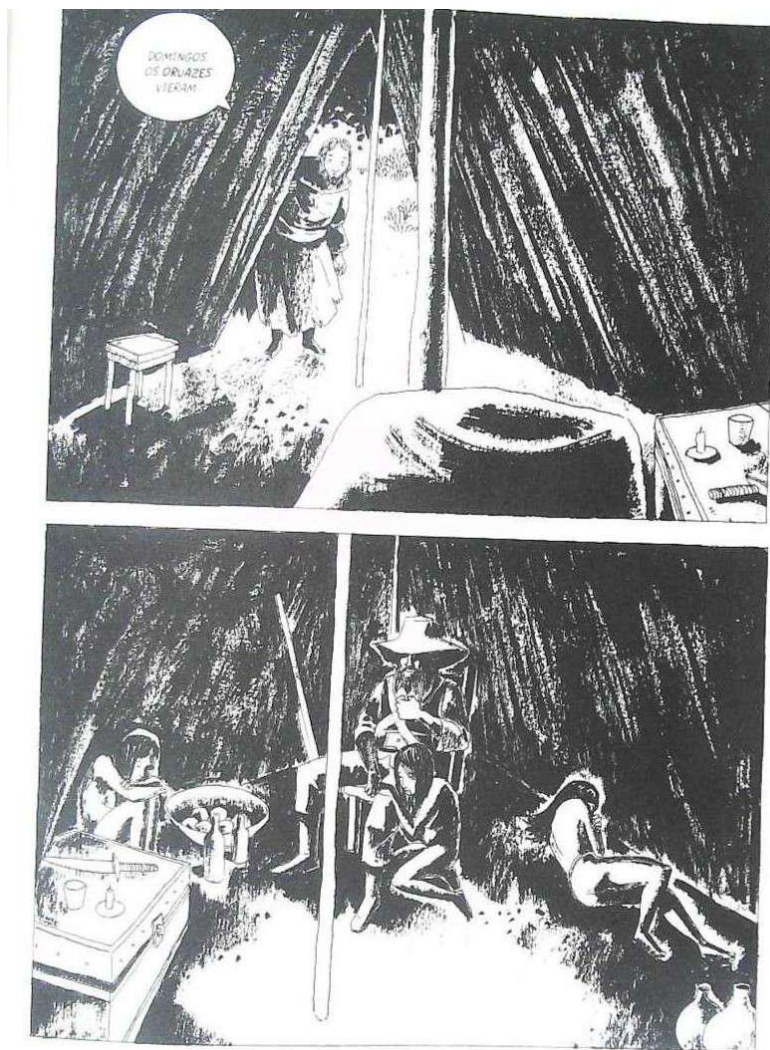
É a partir desse substrato histórico que D’Salete compõe sua personagem Domingos Jorge Velho, homem que esteve à frente da derrocada de Palmares e a encarnação da violência do Estado contra negros e indígenas em *Angola Janga*.

No capítulo “Selvagens” somos apresentados a uma incursão do Padre Anunciação a mando de Domingos Jorge Velho, para tentar firmar um tratado de paz com os oruazes, povo que estava em conflito com a Coroa. Os oruazes se mostram reticentes em firmar o acordo, principalmente a jovem Karií, que não vê com bons olhos aquela aproximação, mas acabam por ceder já que, caso houvesse um embate entre os grupos, eles se encontram numericamente em desvantagem. Enquanto os oruazes celebram esse acordo de paz com músicas e danças

³⁹ Inclusive o Hino Municipal da cidade onde passei parte considerável de minha vida – Mogi Guaçu-SP – é uma grande ode aos bandeirantes, considerados fundadores do município. Letra e canção podem ser encontradas em: BERNARDI, Ademir Sebastião; BRUSCATO, Wildes Antônio. Hino de Mogi Guaçu. **Letras**, Hinos de Cidades. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/hinos-de-cidades/945333/>. Acessado em: 13 out. 2022.

rituais regadas a bebidas alcoólicas, somos apresentados a Domingos Jorge Velho em uma composição de página que estabelece diálogos a figura 19, já analisada acima.

Figura 22 – Apresentação da personagem Domingos Jorge Velho



Fonte: D'Salete (2017, p. 223)

A personagem se encontra sentada numa cadeira com uma postura impassível, dentro de uma tenda improvisada de madeira com poucos móveis e rodeada de mulheres indígenas que expressão corporalmente um misto de resignação com sofrimento. A junção desses elementos ajuda a construir a ideia de animalidade, brutalidade e frieza que vai se concretizar graficamente em poucas páginas adiante. Padre Assunção informa sobre a celebração dos oruazes devido ao acordo de paz e tenta persuadir Domingos Jorge Velho a negociar a participação deles nas

campanhas contra Palmares, no que recebe uma resposta negativa e raivosa, ressaltando o ódio e desprezo que o bandeirante nutre pelos povos indígenas. Igual ao que ocorre com outras personagens de D'Salete, temos um vislumbre da infância de Domingos Jorge Velho, algo que traz complexidades para a personagem, principalmente ao descobrirmos sua amizade na infância com Avaré, uma criança indígena. Assim, vemos as duas crianças comendo frutas do pé e brincando, enquanto Domingos conta sobre um tesouro que existe no fundo do rio e Avaré lhe responde que lá é domínio de Anguêri – entidade que faz parte de diferentes culturas de povos pertencentes ao grupo linguístico tupi, sendo representado como um ser morto-vivo relacionado a morte e aos cemitérios – e que portanto eles não podem invadir esse local, mas aceita o desafio do jovem Domingos a mergulhar no rio, encontrando em seu fundo um anel. Após essa sequência, conhecemos o que presumo ser o irmão de Domingos – que mais adiante descobrimos ter sido morto por indígenas – repreendendo o fato do garoto brincar com Avaré e afirmando que indígenas se alimentam de pessoas como eles. Ao encontrar o garoto indígena dormindo segurando o anel encontrado no fundo do rio, Domingos o rouba, já que este era um objeto de sua cobiça e percebendo o sumiço do anel, Avaré começa a temer que Anguêri estava reavendo o que era de seu domínio, afirmando que a entidade mítica “pode voltar e comer todos” (D'SALETE, 2017, P. 230). O roubo do anel representa o passo final para a perversão de Domingos e sua “fusão” com Anguêri, sendo que a partir daquele momento a personagem passa a simbolizar a marca da cobiça, da violência e da morte na HQ, algo que é reforçado nas páginas seguintes que fazem um salto temporal na narrativa, apresentando Domingos com seus companheiros bandeirantes afirmando que encontrariam riquezas naquela região, nem que para isso precisassem sangrar a terra, utilizando, para tal tarefa, indígenas escravizados e os vendendo após o fim do trabalho. Algo que comprova a total perversão de Domingos Jorge Velho é o fato do bandeirante ver seu amigo de infância Avaré entre os indígenas cativos e não fazer nada para ajudá-lo. No presente da narrativa vemos uma amostra dessa perversão com a resolução que o bandeirante dá para o impasse com os oruazes, que não o queriam acompanhar na guerra contra Palmares, trucidando-os de maneira sanguinolenta e bestial, afinal de contas “o Anguêri não vai parar... Até devorar tudo” (Ibidem, p. 241). Como já havia sido prenunciado pelas epígrafes do capítulo “Selvagens”, fica evidente com a sequência que envolve a chacina dos oruazes que os selvagens aqui não são os povos autóctones, tampouco as pessoas negras alevantadas, mas sim os bandeirantes liderados por Domingos Jorge Velho, que por sua brutalidade e ganância foram escolhidos pelo Governador como seu braço armado na guerra contra Zumbi e Palmares.

E finalmente no capítulo “Guerra do mato” vemos esse conflito acontecer. Em um primeiro momento Domingos Jorge Velho subestima seu inimigo, afirmando que ao contrário dos holandeses, com quem travou batalhas antes de se tornar bandeirante, que eram homens livres e dos indígenas que eram tidos como selvagens, os quilombolas não passavam de escravos, mas logo descobre que em uma guerra do mato, os negros alevantados são implacáveis com suas fortificações impenetráveis e seu conhecimento do terreno. Diante da frustração de estar perdendo uma batalha, o bandeirante extravasa sua gana por violência em seus próprios companheiros, matando quase todos que recuam ou tentam fugir do campo de batalha. Longe do campo de batalha e em meio a um banquete, o Governador discute sobre o andamento da guerra com seus convidados. Mas mesmo que os alevantados tenham domínio das armas, conhecimento do campo e que estejam protegidos pelas grandes muralhas de madeira, há uma tremenda dissimetria de poder nessa relação conflituosa, afinal de contas a Coroa portuguesa possui muito mais recursos bélicos, lançando mão até de canhões para ajudá-los a definir os rumos da guerra, rompendo as muralhas, atacando com armas de fogo os quilombolas, ferindo gravemente Zumbi e capturando várias pessoas para escravizá-las e vendê-las aos engenhos da região. Interessante notar como D’Saete consegue tratar dos fatos históricos sobre as últimas batalhas de Palmares, trazendo dramaticidade, ação e tensão para acontecimentos que, mesmo embasados em documentações da época e evidências arqueológicas, por vezes ocupam poucos parágrafos nos textos teóricos que descrevem esse momento histórico.

A partir dos dois capítulos que narram as investidas dos bandeirantes contra os quilombolas – “Guerra do mato” e “Doce inferno” – temos não só uma ficcionalização, um exercício de imaginação do quão implacáveis e violentos foram os bandeirantes que, com a benção da Coroa portuguesa e da Igreja, praticaram crimes horríveis contra diversos povos em nome de uma empresa colonialista, mas também um vislumbre do empenho e da força de organização e resistência de pessoas que escolheram resistir a escravidão e lutaram bravamente para manter sua liberdade e seus costumes. Afinal, se Palmares entrou para a história através da pena do senhor de engenho Sebastião da Rocha Pita, com 26 parágrafos escritos no seu *História da América portuguesa* de 1724, com o autor dando atenção para o quilombo apenas por este ter sido um inimigo difícil de se vencer, tecendo grandes elogios para a atuação dos bandeirantes e ao então governador de Pernambuco Caetano de Melo e Castro por tê-lo desbaratado e relacionando, inclusive, essas figuras aos heróis do classicismo greco-romano (LARA, 1996, p. 81-82), no tempo presente esse ajuntamento e organização de pessoas

escravizadas se tornou um grande símbolo da resistência e da luta antirracista, sendo que a representação de D'Salete dessa monumental empresa bélica que pôs fim a décadas de uma iniciativa que simbolizou uma “pequena Angola” em território brasileiro não é retratada como um ato heroico, mas sim como mais um crime violento cometido pelo Estado.

A partir da análise de diversos fragmentos das HQs de Marcelo D'Salete fica evidente o dialogando com uma extensa tradição da narrativa brasileira, ou seja, de que em sua narrativa gráfica as marcas da violência se escondem ou se impõem de diversas maneiras. Mas se por um lado o discurso hegemônico vai trazer representações da violência visando a sua exacerbação, com descrições detalhadas das atrocidades cometidas e um ensejo político de estereotipar esse dado de nossa realidade para justificar ações de segregação e opressão a determinados grupos (CALDEIRA, 2000; PELLEGRINI, 2004, p. 15), por outro lado, o quadrinista vai partir da perspectiva dos grupos marginalizados para estruturar sua representação da violência, afinal, como Cruz afirma, “a representação da violência não pode ser feita sem que a alteridade esteja presente [e] diretamente envolvida” (2009, p. 12), mesmo que o Outro seja frequentemente relacionado ao algoz, ao sujeito deflagrador da violência que fere e marca o status quo. É a partir do foco narrativo na alteridade que D'Salete consegue trazer novas possibilidades de leitura, apresentando as outras/principais vítimas da violência à brasileira, deixando a pessoa que o lê marcada pelo fato de que os atos de violência contra determinados grupos da nossa sociedade expressarem não só uma gigantesca crueldade e ganância, mas de serem escancaradamente banalizados, quase corriqueira. Ao causar incômodos com as descrições e insinuações da violência em seus quadrinhos, D'Salete não só a utiliza como um tema, ou ainda, como uma imaginação de fatos que ocorrem na realidade, mas como uma ferramenta política, uma forma de se inscrever e de questionar essa realidade.

2.4 O que os ideogramas, as logomarcas e os pixos podem nos contar?

Ao analisar uma obra que constrói seus sentidos, produz narrativas e/ou transmite informações a partir de recursos imagéticos, como é o caso dos quadrinhos, é sempre importante prestar atenção em todos os elementos que estão presentes na composição dessa obra, pois é a partir da interação mútua desses elementos imagéticos em um espaço específico que se concretizam os sentidos (GROENSTEEN, 2015). Com esse dado sobre como se dá a construção dos sentidos na linguagem dos quadrinhos em mente, uma série de elementos me saltaram aos olhos durante a leitura em conjunto da obra de Marcelo D'Salete: a representação recorrente de

diversos universos simbólicos que incluem logomarcas, bens de consumo, pixações, ideogramas, etc., em seus quadrinhos, algo que já se faz presente de maneira um tanto tímida em seu primeiro livro publicado, *Noite Luz*, mas que aumenta de escala com a publicação de seus outros livros. Assim, busco refletir sobre como esses elementos se integram na narrativa de D'Salete, além de tentar entender como o quadrinista vai mobilizá-los ao longo de seu projeto artístico.

Parto do carro, objeto que se tornou uma das bases produtivas da nossa sociedade, representando um dos maiores símbolos do avanço tecnológico do século XX com uma série de atributos como a velocidade, a potência, a tecnologia, o individualismo, a competição, o domínio da máquina pelo *homem*, além de representar o crescimento desordenado das cidades. O carro pode ser visto como um elo de ligação entre os contos gráficos já citados “Encruzilhada” e “Risco”, ambos presentes no livro *Encruzilhada*. Motivo de cobiça e de tentativa de ganhos econômicos para Bil, símbolo de uma falsa ascensão social para Janu, ambos personagens de “Encruzilhada”, ou ainda, uma desculpa para a explosão violenta de Digo contra Doca em “Risco”, o automóvel surge como uma representação dos anseios consumistas e dos ideias de masculinidade que transpassam e estruturam a composição destas personagens, sendo que Doca integra esse sistema construído ao redor do possuir um bem de consumo como uma figura marginal, que de maneira informal precisa garantir a integridade desse patrimônio para conseguir seu sustento e que paga com sua integridade física por qualquer dano ou possibilidade de dano a esse patrimônio. A representação recorrente tanto de outros bens de consumo, como das suas logomarcas, seja rodeando a personagem Lia no supermercado em faz suas compras (figura 21), seja no tênis utilizado por Digo, alvo de elogios constantes de seu amigo e também outro motivo para *justificar* a agressão de Doca que o sujou sem intenção enquanto ocorria a discussão sobre o suposto risco feito no carro, expressa que o consumismo, com suas logomarcas e bens de consumo não estão apenas relacionadas com algumas personagens das HQs de D'Salete, mas chegam em um limite de defini-las tanto em suas construções, quanto na sua forma delas interagirem com as outras personagens e as situações ao seu redor.

Figura 23 – Logomarcas e bens de consumo



Fonte: D'Saete (2016, p. 96)

O diálogo com os debates de Baudrillard (1995) sobre a sociedade de consumo são inevitáveis, principalmente quando se constata que a relação estabelecida entre as personagens de D'Saete, os objetos e suas logomarcas não se dão pela função para o qual esses objetos foram “originalmente” fabricados, ou por alguma necessidade que pode ser suprida com o seu uso, mas sim que há uma relação de outra ordem que diz respeito ao consumo de um modelo de vida ideal, ou seja, um modo de existência ideologicamente construído que serve a manutenção de uma ordem social – que vale acrescentar é historicamente constituído e disputado (KELLNER, 1989 *apud* SANTOS, 2011, p. 135). Assim, é apagado do objeto sua história e sua capacidade de servir como um mediador de relações reais, passando a ser um signo que possui relações com outros signos. Nesse sentido,

O homem do consumo nunca se encontra perante as próprias necessidades, como também jamais se vê diante do produtor do seu trabalho; também jamais se defronta com a própria imagem: *é imagem aos signos que ordena*. Acabou-se a transcendência, a finalidade, o objetivo: a característica de tal sociedade é a ausência de reflexão e de perspectiva sobre si próprio. (BAUDRILLARD, 1995, p. 206. Grifos do autor)

Em suma, no ato do consumo, o que é consumido de fato é a busca por status social, ou ainda, por uma ideia de plenitude que é concretamente inalcançável, sendo que ao empreender essa busca por status e ideais de plenitude de vida, personalidades, almas e vontades próprias são alienadas.

Já no conto gráfico “93079482”, também do *Encruzilhada*, a questão do consumismo ganha outras nuances. A começar pelo título que é um número de um celular, aparelho que se tornou quase uma espécie de extensão do corpo humano entre a primeira e segunda década do século XXI e que descobrimos, nas primeiras páginas ser um objeto de desejo recém adquirido por Dora, a personagem principal da narrativa. Mas não qualquer celular, e sim um de uma marca específica cujo nome não é citado, mas com sua logomarca e formato tão *icônicos* (figura 22) qualquer pessoa que esteja lendo a HQ que tenha lembranças do começo da década de 2010 pode reconhecê-lo facilmente.

Figura 24 – O poder de fácil reconhecimento de elementos icônicos



Fonte: D'Saleta (2016, p. 31)

A partir desses movimentos de nomear o conto gráfico com um número de celular e de apresentá-lo utilizando apenas seus aspectos icônicos, depreende-se o quão poderosos esses elementos podem ser para transmitir ideias, criar emoções, construir associações, em suma, seduzir e atrair os sujeitos, transformando-os em consumidores. Para além disso, mais que um design icônico, com o aparelho é possível “escrever mensagens, ouvir música...” (D’SALETE, 2016, p. 32) como a própria Dora afirma, mas prevalece a dúvida de que se há créditos para fazer ligações telefônicas, o que em teoria é uma das funções principais para qual o aparelho originalmente se destina. Mais adiante nos é apresentado Ney, primo de Dora, um jovem

usuário de crack que está em um beco fazendo uso da substância enquanto manipula uma pequena faca, sendo que em sua primeira aparição, a personagem é relacionada as antigas propagandas de cigarro, com seus cowboys andando em áreas desérticas. Assim como ocorre com a fusão simbólica entre o bandeirante Domingos Jorge Velho e o ente místico Anguêri, em *Angola Janga*, ou ainda, entre o fazendeiro e o Quibungo, no conto gráfico “Malungo” de *Cumbe*, a junção de Ney com o crack resulta em algo extremamente assustador, fazendo com que o rapaz devore (consuma) tudo ao seu redor, trazendo consequências para ele e para os que com ele convivem.

Ao chegar em casa, Ney vê sua prima Dora conversando com o namorado, Beto, através de uma chamada pelo seu celular novo e rouba o aparelho na calada da noite, trocando-o por uma quantidade de crack e armando-se, assim, um forte conflito dentro da família, já que Beto – que também é representado utilizando uma blusa estampada com uma enorme logomarca – ao saber do ocorrido promete tirar satisfação com o primo de sua namorada, encontrando-o em um beco e o agredindo. Mas num momento de distração, Ney consegue esfaquear Beto e fugir do local, deixando o rapaz caído no chão, enquanto Dora longe dali se desespera em um telefone público. Mais uma vez há uma representação das relações entre pessoas negras destacando os conflitos, ressaltando, assim, que a construção das personagens traz para as HQs não só retratos das mazelas e da resistência desses sujeitos na sociedade brasileira, mas também seus defeitos, conflitos, em suma, sua humanidade. É interessante notar, também, como D’Salete consegue ampliar algumas questões sobre o consumismo nesse conto gráfico, abordando não só o consumo de objetos e suas logomarcas, mas também as problemáticas do consumo de uma substância que traz tantas adversidades para a população marginalizada no Brasil, principalmente a população negra. Tanto Dora, quanto Ney buscam no consumo uma tentativa de satisfação que nunca conseguirão sanar, seja porque ideias como satisfação, saturação, necessidade ou utilidade de um objeto são constructos criados para camuflar a lógica do consumo que retroalimenta a produção capitalista (SANTOS, 2011, p. 128), seja porque a dependência química e psicológica de uma substância permite somente pequenos momentos de satisfação, até que a crise de abstinência o coloque na busca de outra dose, custe o que custar. Ao fim o celular de Dora acaba parando em uma loja que vende bens de consumo roubados, mostrando que há um grande ciclo sendo representado, ciclo este que se retroalimenta em jogos de desejos, perdas e violências. Além disso, a gana consumista representada tanto em “Encruzilhada”, quanto em “93079482” ajuda a movimentar e retroalimentar não só o mercado em sua face oficial, mas também em sua face criminosa, integrando todo um sistema de

comércio que se estrutura a partir do roubo, o que ajuda na reflexão de que a cultura consumista representada e criticada por D'Salete funciona também como uma forma de controle, segregação e extermínio de determinados sujeitos por sua posição social e/ou seu enquadramento racial.

Em oposição as logomarcas que integram um sistema de alienação, dissolução das subjetividades, produção e reprodução de desejos em nome de um deus cujo altar é adornado com cifrões e sangue violentamente derramado, nos becos e prédios das cidades representadas por D'Salete outras formas de inscrição desses sujeitos marginalizados insurgem: são os pixos que povoam os muros. No conto gráfico “Graffiti”, presente em *Noite Luz*, há um certo destaque para as pixações, onde travamos contato com Dito, personagem que retrata um desses artistas reconhecidos apenas pelos que estão inseridos ou circundam o meio da pixação (BARBOSA PEREIRA, 2012, p. 68), mas é em *Encruzilhada* que elas aparecem com mais ênfase, rasurando os muros e abrindo possibilidades para reflexões, mesmo que não sejam um elemento central para a construção da narrativa. Assim, tal qual as sarjetas entre os quadros dos quadrinhos que formalmente possibilitam elipses narrativas, os pixos rasgam o frio concreto, gritando de forma silenciosa que há algumas histórias ocultas para serem contadas. Em primeiro lugar, cabe destacar que para muitos as pixações podem ser interpretadas como mais um elemento que contribui para a poluição urbana que é causada por sujeitos indesejados, mas para outros tantos é uma forma legítima de arte em que esses mesmos sujeitos literalmente se inscrevem na cidade, mostrando de forma simbólica (e incômoda para alguns, vale ressaltar) que mesmo com todo o esforço de controlar e segregar parte da população, ela persiste em ser parte da disputa/construção do movimento do fazer-cidade (AGIER, 2015, n-p.), criando suas dinâmicas de atuação para tanto e até mesmo se apropriando e ressignificando o espaço urbano que os circunda. Ao gravarem seus nomes ou o nome da grife – o grupo ao qual eles pertencem – com letras estilizadas, cujo formato é previamente elaborado, apresentando um padrão estético que valoriza muito mais a forma que o conteúdo⁴⁰ (BARBOSA PEREIRA, 2012, p. 65), entendendo que é colocado em jogo uma distorção/disputa do conceito e do uso das logomarcas, ou seja, da “particularização da escrita de um nome; símbolo, um sinal gráfico que, com o uso, passa a identificar um nome, ideia, produto ou serviço” (GOMEZ; SANTOS, 2010, p. 48), sendo que,

⁴⁰ Todavia, Barbosa Pereira, a partir de suas anotações etnográficas realizadas entre 2001 e 2007 durante o seu trabalho de mestrado junto a grupos de pixadores da cidade de São Paulo, afirma que “embora não problematizem muito o significado dos nomes que adotam como seus pixos, (...) os nomes com os quais os pixadores marcam a cidade são bem peculiares e têm diversos motivos como inspiração. Porém, há algumas recorrências de temas como sujeira, criminalidade, marginalidade, violência, morte, transgressão, drogas e loucura.” (2012, p. 65)

ao invés de atuarem em um sistema de manipulação de desejos e vontades, além do roubo de subjetividade das pessoas, os pixos acabam por mobilizar jovens, na maioria negros de origem periférica, produzindo (re)construções de subjetividades e buscando por uma visibilidade em um ambiente de pagamentos, afinal, “há um diálogo com o espaço urbano, com o local onde esta marca será ‘lançada’, é preciso que ela esteja em local de grande destaque na cidade. Obter grande visibilidade é outro fator que torna uma pixação ainda mais atraente” (BARBOSA PEREIRA, 2012, p. 65), já que esses indivíduos querem ser vistos e *lembrados*. É ao encarar as pixações nos quadrinhos não como um mero elemento de ambientação nas histórias, mas como um dispositivo de inscrição no espaço urbano, de busca por visibilidade e de memória que vejo a relevância das pixações nas HQs de D’Salete, afinal, acalentado pelo conceito narrativo *mise en abyme*, a presença desses elementos nos quadrinhos insinuam narrativas dentro da narrativa, deixando os vestígios das vivências dos rolês em que jovens saem para pixar, dos “perreios”, ou seja, dos apuros e das agressões sofridas pela polícia e a preservação da memória de antigos pixadores que pararam de exercer a atividade ou que morreram, mas que conseguiram deixar suas letras nos muros e nos prédios, em suma, histórias que aconteceram antes da história que está sendo narrada, mas que se fazem presentes como uma espécie de materialização desses sujeitos e que para o leitor desatento, assim como para o transeunte das cidades que não é “iniciado” no mundo da pixação, podem passar despercebidos.

Mas se as reflexões acerca das pixações possuem um caráter implícito que partem de um elemento que compõe um quadro ou outro dos quadrinhos de D’Salete ambientados em centros urbanos no tempo presente, há outras inscrições presentes nas HQs ambientadas no período colonial que foram deixadas por pessoas escravizadas ou alevantadas e que, assim como as logomarcas e os bens de consumo, podem ser lidas como parte estruturante da narrativa e da composição das personagens. Refiro-me a uma série de símbolos e ideogramas originários de diversos povos, como os desenhos do grupo étnico cabinda, povo que vive majoritariamente em Angola, os adinkras, ideogramas oriundo do povo akan que possuem certo destaque no Brasil em movimentos que buscam construir relações identitárias e cuja população vive majoritariamente em Gana, mas que ocupa todo o oeste do continente africano e, por fim, os sonas, desenhos que aparecem com mais destaque nas HQs e cuja origem vem do povo tchokwe, que ocupa majoritariamente o território. Ao ser perguntado sobre o que motivou a escolha dos sistemas simbólicos desses grupos étnicos, o quadrinista afirmou que

Grande parte das pessoas que vieram forçadamente da África para o Brasil saíram de Angola e do Congo, cerca de 60, 70% das pessoas em todo o período do tráfico. Então eu tentei trazer algo que fosse próprio dessas culturas, na forma dos símbolos, dos provérbios, de palavras e de conceitos de origem do Kikongo, do Kimbundu. (D'SALETE, 2020, n.p.)

Ou seja, ao se utilizar desses recursos simbólicos, linguísticos e discursivos D'Salete busca resgatar e ressaltar os aspectos culturais de povos que fazem parte da composição populacional do que hoje chamamos de Brasil, mas que tiveram suas culturas – e corpos – sufocadas e/ou apagados do imaginário coletivo que participa da constituição das nossas identidades. Dessa maneira, entendendo que como o resgate de alguns desses elementos em *Cumbe* e *Angola Janga* são parte de um esforço de resgatar elementos – e povos – que foram reprimidos e/ou exterminados, vale destrinchar alguns detalhes dessas práticas.

Como aponta o historiador e matemático holandês radicado em Moçambique Paulus Gerdes (1993), o grupo étnico tchokwe faz parte de um grande círculo cultural que se estende do nordeste de Angola, até o noroeste da Zâmbia, passando por regiões do Congo. Uma das principais tradições culturais desse grupo étnico são os desenhos realizados na areia conhecidos como sonas. Esses desenhos são produzidos em diversos contextos seguindo uma série de normas que ditam como se dá o seu começo e término, sendo que normalmente eles são apagados logo após serem feitos, ou desaparecem com a ação do tempo. Em muitos casos eles são feitos enquanto se contam histórias⁴¹, fábulas, provérbios, jogos de adivinha, entre outros, mas caso seja produzido um desenho que possui maior complexidade, ele é feito em silêncio e só após seu término algo é narrado. Os sonas exercem, dessa maneira, um papel importante não só como entretenimento, mas também na transmissão de conhecimentos e da memória entre as gerações, sendo que existe até uma casta de especialistas nessa arte, que ficam responsáveis por memorizar os ideogramas e passar a tradição para os mais jovens. Todavia, com a ocupação colonialista europeia essa tradição entrou em decadência, sendo preservado por alguns anciões que com muito custo transmitiram seus conhecimentos para jovens e pesquisadores.

⁴¹ É possível fazer até uma aproximação entre a tradição dos desenhos na areia e os quadrinhos, pois se deixarmos de lado o fato de que as expressões se desenvolveram a partir de diferentes momentos histórico-culturais, que suas produções e circulações se dão com meios materiais distintos e que elas ocupam diferentes “lugares” e funções na sociedade, pode-se dizer que ambas partem do mesmo princípio que é produzir sentidos, transmitir informações e/ou construir narrativas utilizando-se de recursos imagéticos.

Na de abertura do conto “Calunga”, de *Cumbe*, vemos talhado em uma árvore um sona da tradição de desenhos na areia do povo tchokwe. O *layout* da página é composto por dois quadros onde vemos no primeiro quadro um plano aberto com vegetação e ao fundo, no alto de um morro, uma árvore frondosa que ostenta o símbolo que representa um ninho com dois pássaros (D’SALETE, 2018b, P. 170). Para completar a composição, temos uma pessoa encostada na árvore, que na página seguinte descobrimos ser os protagonistas desse conto, Nana com Valu em seu colo, tendo um momento de intimidade, enquanto estão escondidos na mata, tal qual dois pássaros no ninho, o que ajuda a estabelecer a relação amorosa entre as duas personagens. Em um movimento de *zoom in* é mostrado no segundo quadro o símbolo talhado na árvore em detalhes. Esta construção pode ser lida como poética e terrível, já que o afeto entre pessoas negras nesse contexto só poderia ocorrer as escondidas, sendo que como bem sabemos, esse conto gráfico é marcado pela angústia violenta de Valu e pela morte trágica de Nana, algo que é expresso na última página na qual, em um movimento contrário ao da primeira página (figura 23), demonstra de maneira formal com um *zoom out* que parte de um close em detalhes do mesmo sona talhado na árvore na primeira página só que dessa vez todo riscado que diminui para mostrar a paisagem de maneira panorâmica no segundo quadro, ambos com uso mais acentuado de sombreamento, expressando como a história partiu de um momento amoroso para se transformar em uma tragédia provocada pela situação desesperadora que as pessoas eram submetidas em um contexto de escravidão.

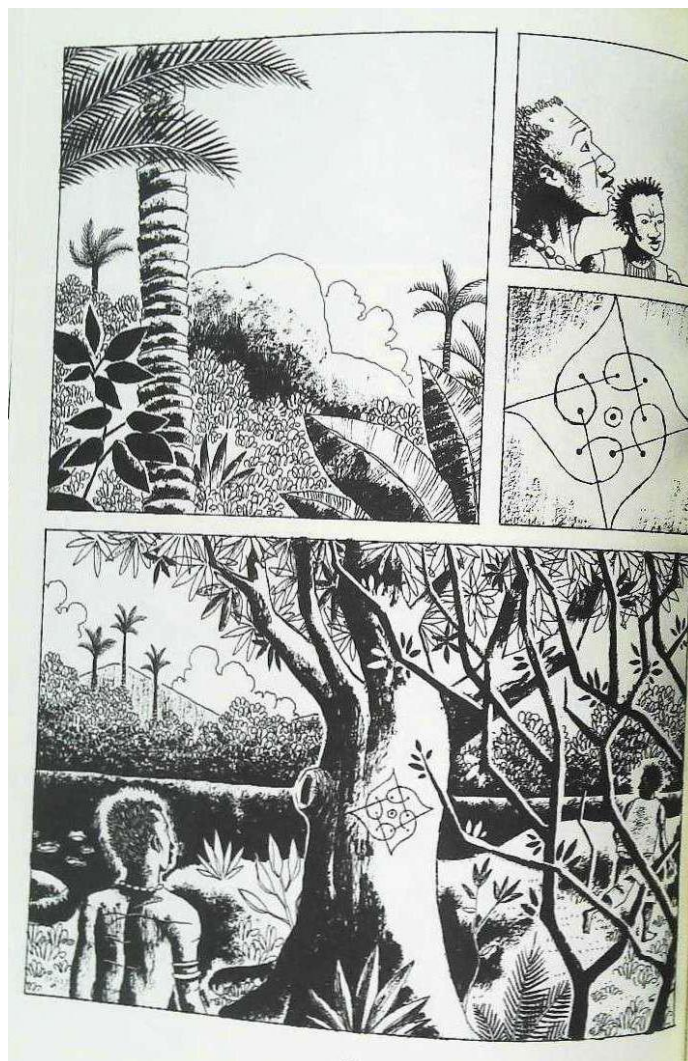
Figura 25 – Sona, símbolo do povo tchokwe



Fonte: D'Saleta (2018b, p. 9 e 45)

As árvores também servem como um meio de transmissão de mensagens no primeiro capítulo de *Angola Janga*, “O caminho de Angola Janga”, apontando direções como um mapa para Osenga e Soares em sua fuga do engenho de cana. Nesse momento da narrativa, ambas as personagens buscam auxílio da velha Cuca para saberem que caminho seguir rumo a Palmares. Sob a promessa de perdas e esquecimento, luz e trevas, silêncio e música, Soares é aconselhado a seguir como ponto de referência uma árvore onde está entalhado um sona (figura 24) que representa um ponto da floresta onde existem frutos e animais em abundância (Ibidem, 2017, p. 418), elemento que contribui para a construção da imagem dos quilombos como lugares de grande fartura, apesar dos incalculáveis riscos para as pessoas que empreendiam a jornada até esses locais e da previsão de atos grandiosos e horríveis que aguardavam a personagem Soares em sua jornada pelo caminho da resistência ao escravismo.

Figura 26 – Sona que representa local de fartura



Fonte: D'Saleta (2017, p. 38)

Em “Cumbe”, conto gráfico do livro homônimo, toda a articulação de rebelião contra os escravizadores é organizada utilizando como senha um desenho oriundo do povo cabinda que representa um cágado. Carlos Serrano diz que o recurso das representações gráficas entre os cabindas serve como um suporte para a transmissão direta ou por analogias, metáforas, metonímias e homofonias de seus provérbios, “meios de comunicação que melhor expressam seu pensamento, sua visão de mundo, pelo seu uso constante” (1993, p. 139), sendo que esses provérbios ocupam uma importante função na preservação e na transmissão da memória e da experiência comunitária entre esses grupos étnicos e são utilizados em diversos contextos e fases da vida. Dessa maneira, a utilização de um desenho cabinda que representa um cágado remete na HQ a essa tradição e alude a capacidade de resistir, algo que é evocado pelo casco

do animal, a independência e possibilidade de adaptação, sendo utilizado junto da ideia de “levar consigo o lar, a esposa [e] buscar apenas o que for preciso” (RENDINHA, 1974 *apud* D’SALETE, 2018b, p. 170). O símbolo aparece pela primeira vez na narrativa quando um pequeno grupo de escravizados se reúne para compartilhar o local que foi definido para ser realizada a reunião em que se discutirá detalhes de uma rebelião, sendo que o chão é utilizado como quadro e os traços são feitos enquanto os planos são apresentados. Avançando na narrativa, o desenho cabinda também aparece pintado na porta da casa aonde as pessoas escravizadas rebeldes fazem suas reuniões para ajuntar armas e planejar a rebelião, indicando simbolicamente que aquele é um local no qual se organiza a resistência. O mesmo símbolo também está pintado na parede de uma casa em um quilombo no conto gráfico “Malungo”, o que ressalta a construção dos quilombos nas HQs de D’Salete como um espaço de resistências, preservação e manutenção da ancestralidade, da memória e da identidade dos ex-escravizados e alevantados nascidos livres.

Figura 27 – Símbolo Cabinda representando um cágado



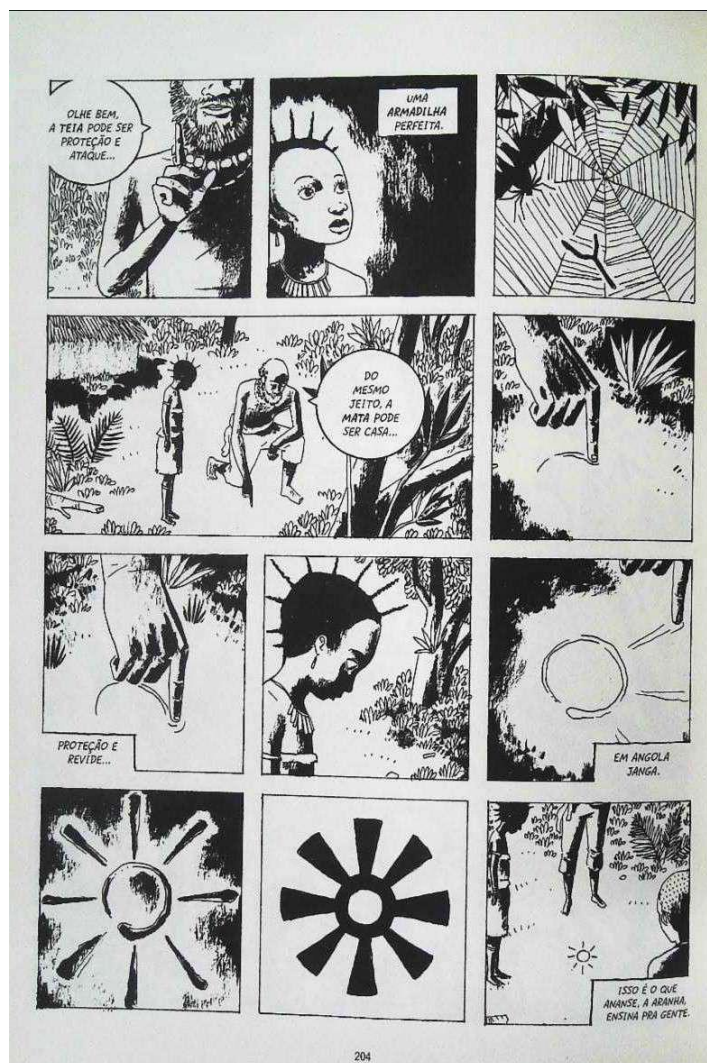
Fonte: D'Saleta (2017b, p. 89)

Em *Angola Janga* o velho Tata é outra personagem relacionada a um símbolo de origem africana, sendo este um elemento que nos ajuda a entender quais as principais funções que a personagem vai ocupar na narrativa. Trata-se do ideograma *ananse ntontan*, um adinkra que faz parte das práticas culturais do povo akan que, como já foi dito acima, vive majoritariamente em Gana, sendo considerado uma arte nacional do país. Compondo um intrincado sistema de ditames e fábulas que expressam conceitos filosóficos, os adinkras são um grupo de mais de oitocentos símbolos catalogados que trazem em cada símbolo uma sabedoria, um conteúdo epistemológico diferente (NASCIMENTO, 2008, p. 31). São tradicionalmente estampados com tinta vegetal em tecidos de algodão que são utilizando em ritos fúnebres ou em festividades e homenagens, além de serem esculpidos em objetos de grande valor para a comunidade, como

o banco do rei chamado de *gwa*, que representa a autoridade máxima para esse grupo étnico, um bastão que simboliza as relações entre as instituições e o povo e em contrapesos conhecidos como *djayobwe*, que são esculpidos com ferro e bronze e são utilizados para pesar mercadorias como o sal ou o ouro (Ibidem, p. 31-32).

Ananse ntontan (figura 26) é inspirado na teia de aranha e representa a sabedoria, a criatividade, além de expressar a complexidade das coisas, conceitos que se materializam na narrativa através da personagem Tata quando, por exemplo, após o assassinato dos pais de Zumbi, Una e Katanga, por grupos de bandeirantes enquanto eles junto de um grupo alevantados se dirigiam ao quilombo, no segundo capítulo do livro, é ele quem acalma os ânimos apresentando outra percepção dos fatos que tinham acabado de ocorrer, afirmando que foi graças ao sacrifício dessas pessoas que o restante do grupo conseguiu seguir em segurança para o quilombo. É ele também que prepara o ainda jovem Zona, junto de outros garotos, para defender Angola Janga, dando-lhe como última tarefa encontrar na floresta uma pedra gravada com o adinkra *ananse ntontan*. Todavia, ao invés de trabalharem juntos para encontrar essa pedra, cumprindo assim seu último desafio em um tipo de rito de passagem da juventude para a vida adulta, Zona entra em conflito com um de seus companheiros para levar sozinho a pedra, dando um vislumbre de qual a personalidade da personagem em questão, mas também mostrando ao Tata que ainda havia muito a ensinar para aqueles jovens sobre coletividade e trabalho em equipe. Mostrando-se um estrategista e um articulador na gestão política e bélica de Palmares, é o velho Tata que, ao perceber os riscos que estavam correndo com os acordos feitos entre Ganga Zumba e a Coroa portuguesa que desembocaram na fundação de Cucaú, convoca Zumbi para assumir o posto de oposição ao Ganga, galgando, a partir de então, a posição de liderança maior dentro da hierarquia de poder. É também o ancião que educa Dara, personagem que vai representar o futuro da resistência ao escravismo após o desbaratamento de Palmares causado pelas guerras capitaneadas por Domingos Jorge Velho, explicando-lhe, por exemplo, o que acontece nos engenhos a partir de suas vivências no cativo.

Figura 28 – Símbolo Adinkra



Fonte: D'Salete (2017, p. 204)

Em suma, ao ser relacionado com um símbolo de sabedoria, criatividade e complexidade, o velho Tata expressa uma outra percepção dos mais velhos que vão de encontro a visão capitalista que temos dessa fase da vida, ou seja, de sujeitos que não mais produzem e que não estão aptos a participarem da vida útil, tornando-se um fardo para os seus descendentes. Aqui a personagem é a guardiã de saberes, o educador dos mais jovens, o conselheiro e o grande articulador das demandas cotidianas do quilombo, entre elas as demandas políticas e militares.

Ao mobilizar esses símbolos, ideogramas, pixos e logomarcas em suas HQs, utilizando-as como aspectos estruturante de sua narrativa e da composição de suas personagens, D'Salete realiza um movimento duplo. De um lado o quadrinista mobiliza signos do consumismo para

tecer críticas a uma ferramenta de poder e controle que aliena e desumaniza os sujeitos, construindo personagens que têm suas personalidades sequestradas pelos bens de consumo e pelas logomarcas, guiando suas ações e sua razão de ser a partir das necessidades criadas em torno do consumismo. Por outro lado, ele não só retoma, mas também apresenta ao público leitor brasileiro sistemas simbólicos, além de todo um vocabulário, oriundo dos diferentes povos africanos e de seus descendentes, como os desenhos e símbolos pertencentes a diferentes grupos étnicos, ou ainda, aos pixos feitos em sua maioria por jovens negros e periféricos nas paredes, prédios e monumentos das cidades contemporâneas. Sistemas esses que expressão valores culturais, políticos e ideológicos outros e que são mobilizados para construção de narrativas e de personagens que disputam e quebram com paradigmas hegemônicos, afinal “não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia (DUARTE, 2010, p. 131). Ao empenhar-se em construir em sua narrativa outros sistemas discursivos que ressaltam saberes, filosofias e costumes de grupos étnicos que fizeram parte da composição populacional e cultural do que hoje chamamos de Brasil, D’Saete inscreve em suas HQs esses sujeitos históricos e políticos que foram sistematicamente apagados e/ou reprimidos ao longo de nossa história.

2.5 Representando a alteridade ou uma resposta aos estereótipos

2.5.1 Mulheres negras múltiplas

Em 2007 a personagem Mary Jane, eterna aspirante a atriz, mas mais conhecida por ser uma das namoradas – e por vezes esposa – em perigo de Peter Parker, identidade secreta do Homem-Aranha, icônico super-herói vindo das HQs estadunidenses⁴², protagonizou certa polêmica por conta de uma representação sua em uma estatueta de resina (ASSIS, 2007; SIQUEIRA; VIEIRA, 2008, p. 181). Com um corpo esbelto tido como exemplo de padrão de beleza, vestindo uma camisa roxa curta bastante decotada para ressaltar seus seios e uma calça jeans rasgada e bem apertada para evidenciar seu quadril, a personagem foi representada supostamente lavando o uniforme de seu namorado e fazendo uma pose erótica, com o rosto levemente inclinado para trás e um sorriso malicioso (figura 27).

⁴² Trago esse exemplo de uma personagem estadunidense, pois assim como ocorreu na estrutura de mercado, essas personagens também servem como modelo de referência para os artistas brasileiros.

Figura 29– Estatueta da personagem Mary Jane em pose erótica



Fonte: Site de vendas e compras online⁴³

Ao ser questionado sobre o forte tom machista da estatueta, o ilustrador responsável pelo seu design, Adam Hughes, tenta se justificar explicando que Mary Jane não está lavando o uniforme do Homem-Aranha, mas sim encontrando-o em um balde e perguntando ao seu namorado sobre o uniforme, além disso, o ilustrado afirma que essa é uma homenagem às representações antigas da personagem, que em sua criação era tratada como uma “carinha bonitinha” apenas, e que a principal inspiração para a representação mais sexualizada são as *pin-up girls* da década de 1950, estilo com o qual o artista se consagrou ao representar mulheres nos quadrinhos, e arremata:

Sim, ela é gostosa; sim, ela está vestida como uma garota sexy... *Mas olha o histórico dela - é assim que ela foi representada por anos*, mesmo quando não estava fazendo trabalho caseiro. Mary Jane é um pouco 'ordinária'. Ela já foi (...) dançarina, atriz e

⁴³ Disponível em: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1176034270-mary-jane-comiquette-exclusiva-adam-hughes-sideshow-_JM. Acessado em: 23 dez. 2022.

modelo... Então dei a ela um momento bonitinho e sexy. (ASSIS, 2007, n/p. Grifos meus)

Já o jornalista Érico Assis, após apresentar o fato acima descrito e informar que tanto a fabricante da estatueta, quanto o ilustrador decidiram revisar seus produtos em busca de detalhes que *possam ser lidos* como misóginos e machistas, em um dos raros momentos no qual o jornalismo brasileiro não usa do falso véu da neutralidade, assumindo abertamente um posicionamento sobre o assunto noticiado, conclui: “reveja abaixo a estatueta e tire suas próprias conclusões (a nossa é uma só: o mundo está cada dia mais chato)” (Ibidem).

Essa polêmica já antiga nos revela como se deu – e se dá – a representação de mulheres nos produtos da cultura de massas como os quadrinhos. Com um corpo magro e voluptuoso, ingênuas ou com pouca inteligência, com pouca ou nenhuma agência na narrativa, relegadas ao espaço doméstico e/ou ao papel de coadjuvantes, sempre servindo de escada para o protagonista homem mostrar suas grandes habilidades e sendo capazes de fazerem uma pose sensual até mesmo quando estão lavando roupas ou apanhando um objeto, a representação estereotipada ajuda a reforçar papéis de gênero construídos como mecanismos de poder em nossa sociedade, retirando qualquer traço de complexidade dessas personagens e reificando os seus corpos, “trazendo-o[s] para o centro dos valores, como objeto de satisfação das necessidades primárias do gênero ‘dominante’” (SIQUEIRA; VIEIRA, 2008, p. 181), sendo que esse gênero “dominante” citado é o masculino, assim, a construção da imagem das mulheres e da concepção de feminilidade nos quadrinhos é feita majoritariamente por homens e para os homens (Ibidem, p. 189). Obviamente que, assim como ocorre com as representações estereotipadas de pessoas negras, esse modelo de representação também é contestado e disputado⁴⁴, além de ter passado por reelaborações em certos períodos históricos para dar conta das reivindicações sociais e mercadológicas, mas mantendo em essência as características descritas acima (NUNES OLIVEIRA, 2001, p. 4).

A historiadora Selma Regina Nunes Oliveira aponta para uma construção binária na elaboração dos modelos femininos representados nos quadrinhos que vão opor bem/mal, certo/errado, virtude/pecado, etc. Dessa forma temos a construção de estereótipos binários como a “virgem/vagabunda, esposa dedicada/esposa fútil, a feia inteligente/a bonita tola, a

⁴⁴ Para conhecer um apanhado de produções nos quadrinhos feitas por mulheres no Brasil que se contrapõem ao modelo de representação feminina estereotipado, ler Pires (2019).

morena boa/a loura má, a mocinha/vilã e muitas outras construções” (Ibidem, p. 21), sendo que os dois aspectos dessas construções podem aparecer em uma mesma personagem, a depender do desenvolvimento que a narrativa necessita, ou seja, ela pode cumprir o papel de vilã que se torna bondosa por acabar se apaixonando pelo herói, ou ainda, a figura recatada e virginal que dá sinais de sensualidade e promiscuidade, tal qual a representação da Mary Jane na estatueta abordada acima. E, evidentemente, a cor da pele dessas personagens é majoritariamente branca, afinal, é preciso demarcar um elemento de superioridade racial nos quadrinhos, já que pessoas negras ou amarelas são normalmente desumanizadas e vinculadas a servidão (Ibidem, p. 180-181).

Mas e no caso de Marcelo D’Saete, quadrinista que se propõem a construir representações que rompam com os estereótipos construídos para os grupos marginalizados, de que maneira as personagens femininas são representadas em suas obras? Nas quatro obras aqui analisadas a representação de mulheres negras busca trazer nuances e complexidades para as personagens, tirando-as da posição de meras coadjuvantes com pouca agencia e as colocando em posições de destaque e/ou liderança dentro das narrativas.

Mesmo com pequenas aparições, em *Angola Janga*, por exemplo, diversas personagens femininas atuam em prol da resistência ao escravismo, seja espreitando seus escravizadores e coletando informações de interesse dos alevantados, ou ainda, apontando os caminhos da resistência para outros personagens, como é o caso da Cuca que mostra para Soares e Osenga qual rumo tomar para chegar em Palmares, ou da Madalena, mulher que ajuda a cuidar de Zumbi e que lhe dá um mapa para chegar ao quilombo. Temos também a representação de Acotirete, que não só é mãe de Ganga Zumba, mas também é a líder do quilombo Aqualtune, um dos mais importantes mocambos que compõem Palmares, e uma grande estrategista na chamada “guerra do mato”, sendo que na narrativa sua prisão pelos portugueses só se deu devido a traição da personagem Zona. Já a menina Dara ganha mais destaque na narrativa, apresentando como é a infância de uma criança que nasce em contexto de liberdade, sendo que, após a queda de Palmares, ela permanece insubmissa, fugindo do engenho aonde era mantida cativa e se juntando a Andala para reorganizar a resistência. Andala é outra personagem que se destaca na HQ, sendo representada como uma das principais guerreiras do exército de Palmares. Mesmo que em seu passado tenha sofrido um grande trauma, não só pela condição de cativo, mas também por uma tentativa de estupro, ou melhor dizendo, *por conta* dessa experiência traumática, a personagem é uma das mais aguerridas lutadoras pelo fim da escravidão, ocupando um alto posto dentro do exército palmarino, permanecendo na luta até o fim e sendo

uma das remanescentes responsável pela reorganização da resistência, mostrando uma complexidade em seu desenvolvimento, já que ela passa de uma vítima da escravidão, cuja humanidade lhe é eivada e o seu próprio corpo não lhe pertence, para uma combatente capaz de grandes feitos para dar cabo desse regime. Outro aspecto relevante que se destaca ao analisar a caracterização de Andala é a forma como D'Salete representa a nudez feminina, já que não só essa personagem, mas tantas outras mulheres negras e indígenas são retratadas com o dorso descoberto deixando os seios, os braços, o colo e a barriga a mostra (figura28), mas diferente de outras produções em quadrinhos realizadas por homens que não perderiam a oportunidade de representar a personagem fazendo uma pose sensual independente do contexto em que ela está, em *Angola Janga* a nudez das personagens femininas ajudam na ambientação da história e dizem respeito a forma de se vestir das comunidades representadas, não trazendo nenhuma conotação erótica desnecessária para a cena narrada.

Figura 30 – Representação da nudez feminina não erotizada em Angola Janga



Fonte: D'Salete (2017, p. 312)

No exemplo da página destacada, é narrada uma sequência onde os quilombolas estão resistindo as investidas dos bandeirantes liderados por Domingos Jorge Velho, quando no meio da batalha um dos bandeirantes aponta uma arma para Joaquim, um rapaz branco que estava lutando ao lado dos alevantados, e este é salvo por Andala, ressaltando a destreza da personagem em batalha e não o seu corpo.

Em “Calunga”, conto gráfico de *Cumbe*, a personagem Nana ajuda a trazer nuances para a representação feminina na obra de D'Salete. A personagem é uma mucama que está acomodada com sua situação na fazenda do engenho, já que na narrativa ela não passa pelas mesmas torturas físicas que os seus companheiros de cativeiro e é este o motivo de ela não

querer empreender uma fuga da fazenda junto de Valu, escravizado com quem mantém relações. O crucifixo que ela carrega em seu pescoço insinua essa submissão de corpo e alma a sua situação, mas ela também dá sinais de insubmissão aos desejos de seus escravizadores já que, mesmo com todos ao seu redor mandando-a se afastar de Valu, ela mantém relações com o rapaz. Outro dado relevante sobre a trama é que há uma representação de um ato sexual do casal, mas não de forma erótica ou mesmo pornográfica e sim com contornos sombrios e até mesmo tristes, como já discuti no subcapítulo “2.3 As marcas da violência”.

Em suas obras ambientadas nas cidades do tempo presente destaco Joana e sua irmã mais velha, personagens do conto gráfico “Brother” presente em *Encruzilhada*, que trabalham vendendo DVDs piratas sobreviver na cidade da grande. Mas mesmo que haja um diálogo com o que é representado em uma longa tradição iconográfica brasileira das mulheres negras, aonde elas são relegadas a pobreza, ao trabalho subalternizado, a uma vida sem conforto, estando sempre ensimesmadas, reflexivas e/ou tristes com sua situação (CHRISTO, 2009; CHINEN, 2019), as irmãs ainda sonham com um futuro melhor no qual consigam ter mais dinheiro e possam viver com sua mãe, além da grande coragem de Joana que enfrenta o rapaz que roubou um DVD da sua banca de vendas e, após segui-lo até um fliperama, consegue pegar sua mercadoria de volta. Sobre a coragem e a agência da personagem Joana, Wrobel afirma que “à primeira vista, o título do conto poderia fazer referência à ausência de uma figura protetora, como um irmão maior, mas, com sua determinação de resistir à injustiça vivenciada, Jô prova que não tem necessidade do ‘Brother’” (2019, p. 114).

No conto gráfico “Noite Luz”, do livro homônimo, em que é narrada a história de Carlos que está desempregado e de sua irmã, Márcia, que precisa trabalhar em um subemprego para sustentar a casa sozinha, parte da construção da personagem Márcia é estruturada a partir do modelo estereotipado que opõe a virgem/vagabunda, mas de uma forma ressignificada, já que ao mesmo tempo em que a personagem não traz para a sua composição elementos sensuais e/ou eróticos, sendo uma mulher negra que luta para manter sua casa e sua família, o lugar na onde ela trabalha, o bar Noite Luz, é visto pelas pessoas como um local de prostituição, fama esta que acaba a difamando, assim, ela se torna motivo de chacota entre os rapazes que moram no mesmo bairro, além de também ser vítima de assédio sexual de um frequentador do bar. Dessa maneira, ser lida na ótica da virgem/vagabunda não faz da personagem uma caricatura estereotipada da mulher ora indefesa, pura e imaculada que precisa ser salva, ora da *femme fatale* que seduz os homens, levando-os a perdição com insinuações e poses eróticas, elementos estes que são utilizados para agradar aos anseios sexuais masculinos e reforçar sua posição

dominante. Pelo contrário, ser lida nessa chave binária torna-se um fardo não só pelo fato de Márcia ser difamada por seus vizinhos, mas também por ela ter sua vida colocada em risco devido ao cliente que a persegue. Ao ressignificar esse modelo estereotipado, jogando com essa representação objetificada da mulher que é fruto do machismo estrutural, D'Saete chama a atenção para esse molde que serviu de referência para a representação de tantas personagens femininas nos quadrinhos, mostrando que não se trata de uma representação sensual, ou ainda, de uma representação neutra e sem grandes impactos para as mulheres, mas sim de uma representação extremamente violenta que traz para o conto gráfico em específico, com o auxílio de elementos estéticos que usam do contraste entre as cores preta e branca para mergulhar os cenários em sombras, uma amostra do grande terror psicológico que é o fato de poder ser assediada a qualquer momento só por ser mulher.

Como um espelhamento de “Noite Luz”, em “Sexta” – último conto gráfico presente no livro *Noite Luz* – acompanhamos a história do casal Lila e Noca. Nessa narrativa, Lila é quem está desempregada, tendo que comprar remédios para sua mãe doente, enquanto Noca trabalha como repositor em um mercado. Mas a coisa sai dos eixos quando Noca é demitido do mercado e se vê forçado a trabalhar novamente como capanga de um político que é envolvido em diversas atividades ilícitas e que está sofrendo um processo por racismo, sendo que sua primeira tarefa nesse é assassinar o funcionário público que processou o político. mostrando que a personagem inicia a narrativa tentando sair de uma vida de crimes, mas não consegue se manter longe por muito tempo. Lila então decide trabalhar como garçoneiro no bar Noite Luz, o mesmo bar no qual trabalha Márcia no primeiro conto gráfico do livro, ouvindo de sua chefe que mesmo que ela não se sinta confortável em trabalhar naquele local, ainda sim é um trabalho que a ajudará a cuidar de sua mãe, mas que “para o seu bem... Não se envolva com os clientes” (D'SALETE, p. 86). Com a contextualização dessas duas personagens mais uma vez é tematizada a questão de como uma sociedade racista força pessoas negras a se submeterem aos empregos subalternos, insalubres e até mesmo ilegais para sobreviver nas cidades. A narrativa avança quando Lila descobre que o político criminoso é um frequentador assíduo do bar no qual ela trabalha, utilizando, inclusive, o local como escritório para planejar suas ações ilegais, e se vê no impasse de tomar alguma atitude para acabar com as impunidades. Ao ser perguntado se caso visse algo de errado tentaria mudar, Noca diz para Lila que talvez sim, mas que em sua percepção tudo no mundo estava errado. O tom da narrativa em geral é bastante niilista e melancólico, já que há uma descrença no mundo e nas pessoas, descrença esta reforçada pela mãe de Lila que não vê com bons olhos o relacionamento da filha com Noca, a quem considera

um bandido – com certa razão – e afirmando que todos os homens são ruins. Um quadro chama a atenção mostrando a imagem de São Jorge matando o dragão, o que simboliza a luta de uma pessoa comum contra uma força descomunal. Dessa maneira, mesmo sem saber ao certo como mudar o mundo, Lila tenta agir e resolve dar cabo da vida do político, seduzindo-o e se dirigindo com ele para um local isolado no bar. A narrativa ganha ares do gênero de ação, já que Noca descobre um panfleto do Noite Luz no meio das coisas de Lila e decide ir armado até o bar para ver se sua namorada está no local, chegando no momento em que Lila ataca o político com uma facada. Em meio a confusão, Lila consegue pegar a arma de seu namorado e atira no político, matando-o. Noca, ao ver que sua namorada será presa, manda-a fugir do local, assume a autoria do assassinato e acaba sendo preso. A narrativa finda com Lila voltando para casa, ainda paira a melancolia no ar e o último quadro da página mostra uma panorâmica da cidade impassível diante do que ocorreu (figura 29). Talvez nada tenha mudado realmente, mas ao mesmo tempo temos uma narrativa em que a personagem feminina protagoniza a ação e, tal qual São Jorge, luta contra forças bem maiores que as suas, tomando os rumos de sua trajetória e tentando mudar o mundo de alguma forma, mesmo que o final disso tenha sido trágico.

Figura 31 – Mais um dia do cotidiano



Fig. 31

Fonte: D'Salete (2008, p. 111)

É interessante notar o cuidado de D'Salete em colocar personagens femininas não só como protagonistas de suas HQs, mas também como figuras que transgridem todos os estereótipos que foram construídos em torno delas ao longo dos séculos na cultura de massa. Ao representar mulheres que são ao mesmo tempo fortes, donas de seus destinos e que apesar das agruras impostas pela sociedade, seja no período colonial, seja no tempo presente, resistem para ter uma vida minimamente digna, mas que também são contraditórias e se submetem as imposições da estrutura social construída para reprimi-las, temos uma representação bastante ambígua de personagens femininas. Ambiguidade esta que gera uma complexidade necessária para que as personagens transcendam o aspecto plano construído em torno das binaridades

apontadas por Nunes Oliveira (2001), e, o mais importante, destaca que desvela e destaca o papel crucial das mulheres na resistência negra no Brasil.

2.5.2 (Re)imaginando pessoas brancas nos quadrinhos negros

No capítulo “representações da branquitude na imaginação negra”, do livro *olhares negros: representação e raça*, bell hooks vai debater sobre a representação das pessoas brancas no imaginário negro, partindo do contexto estadunidense em que impera a supremacia branca e a aberta segregação racial. Nesse jogo de construção da Alteridade como uma ferramenta para reforçar a dominação racial, tendo grande sucesso em esconder esses mecanismos de manutenção do status quo que sempre traz para o “ser branco” um símbolo de privilégios. Um dos efeitos dessa construção que desumaniza pessoas não brancas é que para as pessoas brancas ficam chocadas e até mesmo enraivecidas ao descobrirem que pessoas negras também produzem imaginários estereotipados ou críticos sobre a branquitude, isso “porque o pensamento racista perpetua a fantasia de que o Outro que é subjugado, que é sub-humano, não tem a habilidade de compreender, de entender, de ver os feitos dos poderosos” (hooks, 2019, p. 299). Dessa maneira, pessoas brancas podem até acreditar que não existam representações da branquitude no imaginário negro, ou que caso haja algum tipo de representação, elas dialogam diretamente com a forma como eles se veem, ou seja, como a representação da bondade e da sabedoria, sujeitos que são naturalmente portadores do direito divino e/ou racional de dominação para a civilização. Mas a presença da branquitude na existência negra produz seus imaginários e deixam suas marcas que se materializam através da violência, assim, os imaginários construídos em torno das pessoas brancas nas comunidades e grupos negros dizem respeito ao genocídio, ao epistemicídio, a perseguição, a tortura, ao encarceramento, em suma, “pessoas brancas [são] vistas como terroristas, especialmente aquelas que ousavam entrar nos espaços segregados dos negros” (Ibidem, p. 303).

E esse terror representado pela branquitude no imaginário negro está presente nas HQs de D’Salete através dos playboys como as personagens Gordo e boca, que agridem o menino vendedor de flores Tonho, no conto gráfico “Entre rosas e estrelas”, de *Noite Luz*, ou então com Digo que acusa o flanelinha Doca de ter danificado o seu carro, agredindo-o brutalmente em “Risco”, conto gráfico de *Encruzilhada*. Até mesmo personagens brancas que vivem em condições parecidas com as das personagens negras representam um perigo nas narrativas de D’Salete. Como exemplo temos a personagem Juninho, de “Brother”, conto gráfico presente

em *Encruzilhada*, que vive em um conjunto habitacional. Esta personagem engana Joana, gritando que a polícia se aproximava do local aonde a menina vendia DVDs piratas, fazendo-a se distrair e roubando um dos produtos, o que demonstra que mesmo em condições de vida parecidos, a branquitude traz vantagens para um grupo e representa perigos para outro.

Também está presente através dos policiais representam um constante risco de morte para as personagens negras quando invadem os espaços frequentados por elas, trazendo violências das mais diferentes formas, sempre com um sorriso malicioso no rosto, como nos contos gráficos “Graffiti” e “O patuá de Dadá”, presentes em *Noite Luz*, ou novamente em “Risco”. Exercendo uma função parecida de representar o terror e a violência nas narrativas estão os seguranças dos estabelecimentos que protegem o patrimônio com truculência e tortura, algo que ocorre em “Sonhos” e “Encruzilhada”, ambos do livro *Encruzilhada*, ou em “Bulldog”, um curto conto gráfico presente em *Noite Luz* que narra a rotina de Guga, um segurança extremamente violento que trabalha na portaria do bar Noite Luz. A personagem costuma expulsar os clientes do local na base da pancada, além de demonstrar um grande fascínio por filmes de luta e por representações de cães raivosos, algo que é indicado no título do conto gráfico. Sua vida é interrompida quando um cliente também branco que foi agredido por ele volta para se vingar, matando-o com tiros, o que demonstra que o terror e a violência praticada pelas personagens brancas na obra de D’Saete se retroalimenta, podendo, por vezes, voltar-se contra elas mesmas.

As HQs ambientadas no período colonial também trazem personagens brancas como sinônimo de horror e violência, como é o caso dos feitores dos engenhos de cana, capatazes, capitães do mato, bandeirantes e tantas outras personagens sem nome que povoam as páginas de *Cumbe* e *Angola Janga* perseguindo, torturando, aprisionando, estimulando a ganancia e a traição e colocando, dessa maneira, as personagens negras umas contra as outras. Destaco o fazendeiro de “Malungo” e Tomé e sua esposa de “Sumidouro”, todas personagens presentes em *Cumbe*, cuja relação com as pessoas negras é tão objetificante que eles as violentam sexualmente e as matam como se fossem produtos descartáveis. Já entre as muitas personagens brancas de *Angola Janga* vale citar brevemente a figura do Governador (figura 29), uma personagem que não participa efetivamente das batalhas contra Palmares, mas que em fartos banquetes com seus assessores discute e decide sobre a vida e a morte de centenas ou até milhares de negros alevantados, devorando não só a comida, mas também os corpos e a vida de pessoas que não se submeteram a escravidão.

Figura 32 – Banquete em que o destino de milhares de pessoas é decidido



Fonte: D'Saete (2017, p. 253-254)

Mas também há personagens brancas que quebram as expectativas construídas por anos de uma representação hegemônica, como por exemplo, a criança em situação de rua Bia, personagem de “Sonho”, que está doente e delirante de febre, fazendo com que seu amigo Lino se arrisque com pequenos furtos para ao menos amenizar a sua situação. No mesmo conto gráfico o segurança Mike também quebra as expectativas não só ao não torturar Lino, quando os seus companheiros de trabalho esperavam por isso, mas também ao final quando nos é insinuado que ele também comete crimes para dar um presente para seu filho, além de manter o padrão de vida de sua família. Outra personagem que subverte a representação hegemônica de pessoas brancas é Bil, do conto gráfico “Encruzilhada”, do livro homônimo. A princípio os seguranças do supermercado acreditam que Janu, um homem negro, é o responsável pelos furtos de carros no estacionamento do estabelecimento, mas logo vemos que na verdade é Bil, um homem branco que possui uma dívida com um dono de um desmanche de carros, ou seja, por sua branquitude a personagem se torna acima de qualquer suspeita de que tenha cometido

o crime, sendo relegado ao homem negro esse papel, o que o torna, em verdade, uma vítima do racismo que resulta em uma longa tortura dos seguranças.

Entre as várias personagens brancas construídas por D'Salete nas suas HQs, uma que se destaca por trazer diversas nuances no seu desenvolvimento é Joaquim, de *Angola Janga*, a quem abordo mais demoradamente. A personagem aparece pela primeira vez no capítulo “Encontros”, que marca o início do segundo grande arco narrativo da HQ, no qual é abordado os preparativos tanto da Coroa, quanto dos quilombolas de Palmares para os conflitos que visavam acabar com os quilombos, além de apresentar e estabelecer as principais protagonistas dos fatos narrados. Joaquim vive no mesmo vilarejo em que Zumbi passou sua infância sob a tutela do Padre Antônio Melo e demonstra um ódio gigantesco aos quilombolas quando Zumbi volta ao local para pegar informações e realizar transações comerciais, ficando de tocaia em sua casa, ameaçando, inclusive, o líder quilombola com uma arma. Mais a frente, em um *flashback*, descobrimos que o rapaz era forçado a assistir seu pai – o capataz da fazenda aonde a personagem Andala era mantida escravizada – torturando as pessoas escravizadas, numa espécie de sessão de ensinamento torpe de como as pessoas brancas deveriam não só agir violentamente com as pessoas negras para reforçar sua posição de “superioridade”, mas também utilizá-las como um instrumento para tentar galgar melhores posições sociais naquele contexto, algo que é explicitado em um diálogo no qual o seu pai afirma que vai subir a serra em busca de negros fugidos, prometendo transformar os quilombos em fumaça, pois assim “até os senhores vão respeitar a gente” (D'SALETE, 2017, p. 192). É remoendo essas memórias e tentando crer nesses ideais distorcidos, mas hegemônicos, que o rapaz decide lutar nas campanhas contra Palmares mesmo contra a vontade de sua mãe, pois ele acredita que ao se sair vitorioso dessa empreitada poderá conseguir a posse de escravizados, o que representará o fim de sua vida de miséria, doenças e submissão, tendo chance de se tornar até mesmo um senhor de engenho. Mas Joaquim logo percebe que mesmo estando entre as fileiras de bandeiras lutando contra os quilombolas, ele é visto como um sujeito inferior pelos seus companheiros e no primeiro assalto dos quilombolas ao grupo de bandeirantes o rapaz lida com a dura realidade da guerra do mato, sendo facilmente derrotado, quedando desacordado no chão e sendo reconhecido por Andala como filho do capataz que quase a estuprou. Após a derrota humilhante desse primeiro grupo de bandeirantes, Joaquim acorda entre os destroços do campo de batalha e andando sem rumo é confundido com um desertor por Domingos Jorge Velho, que quase o mata impiedosamente, sendo salvo pelo Padre Anunciação. Depois de fracassar em sua empreitada bélica e passar por uma experiência extremamente traumática de quase morte,

Joaquim retorna para sua casa encontrando sua mãe morta. Esses fatos causam uma profunda transformação no rapaz que em sua cruzada contra os quilombolas, perdeu a dignidade por agora ser considerado um desertor e a sua mãe, a quem ele não conseguiu ajudar no momento que mais necessitava, decidindo se juntar à Palmares na luta contra a coroa portuguesa, todavia, Andala não confia plenamente nele, fazendo-o lembrar-se de todos os horrores causados por seu pai na fazenda em que ele era capataz. Assombrado por seu passado, Joaquim participa ativamente dos conflitos em defesa de Palmares, permanecendo, junto de Andala e Soares, ao lado de Zumbi quando este cai em batalha e encontra seu fim, ou ainda, sua redenção ao encarar um grupo de capitães do mato que estão em busca dos remanescentes de Palmares, para capturá-los e escraviza-los, morrendo com um tiro ao tentar defender Andala e Soares.

Ao ocupar a posição do outro, reposicionando algumas de suas personagens brancas ao lhes dar mais nuances e profundidade, D'Saete intervém e rompe com as representações hegemônicas, apresentando outras possibilidades de representação. Como afirma hooks, “sem a capacidade de inspirar terror, a branquitude não significa mais o direito de dominar” (2019, p. 315), dessa maneira, ao construir de maneira crítica suas personagens brancas, tirando-os por vezes da posição de agentes do terror, o quadrinista rompe com a lógica do racismo, escancarando todo um imaginário que aprisiona mentes e apresentando outras possibilidades de representação.

CONCLUSÃO

RECOMBINANDO FRAGMENTOS PARA A CONTRUÇÃO DE OUTROS SENTIDOS

A minha proposta é olhar as relações Brasil/África com uma outra narrativa, porque no fundo a gente tende a repetir essa narrativa que coloca o negro como ausente e, quando muito, como interesse desse tráfico e dessa exploração da imagem (...). Então a minha proposta é reescrever a história dando mais peso aos vários agentes dessa história.

Irene Vida Gala

Crime, futebol, música, carai

Eu também não consegui fugir disso aí

Eu sou mais um

Racionais MC's

Mobilizando elementos teóricos da análise estrutural de textos ficcionais de Wolfgang Iser e da semiótica, principalmente de base barthesiana, Barbara Postema aborda os processos de construção dos sentidos no ato da leitura dos quadrinhos. A autora explica que há uma espécie de vazio, de lacunas presentes nas obras que são preenchidas pela pessoa que lê com base nas informações que lhes são dadas e/ou insinuadas no texto⁴⁵ – inclusive é nesse processo que a sarjeta ganha grande importância como um aspecto formal, pois é através das elipses, ou ainda, da lacuna que está literalmente graficamente marcada, que ela convoca o leitor para o preenchimento desses buracos deixados propositalmente na narrativa. Assim,

⁴⁵ Justifico o emprego do termo “texto” para me referir aos quadrinhos com base nos debates realizados por Paulo Eduardo Ramos e Yara Silva (2016) que vão classificar os quadrinhos como um texto multimodal por possuir características verbo-visuais.

Os leitores utilizam seu conhecimento de ações, de causalidade, para preencher temporariamente as lacunas, de forma hermenêutica, em que é necessário adaptá-las como informações novas que se tornam disponíveis na narrativa. Enquanto a literatura sempre se apoia nesse processo de forma implícita, torna-se explícita no formato dos quadrinhos [já que as imagens são fornecidas pelo autor]. (POSTEMA, 2018, p. 147)

Ao ter que agir ativamente no preenchimento das lacunas, a pessoa que lê se torna um elemento fundamental na produção de sentidos pois ela é chamada a reconstruir o texto, não só demandando para tanto a presença de estruturas no texto, mas também suas competências de leitura e conhecimentos prévios. Dessa maneira, “devido à infinidade de possíveis detalhes, as histórias sempre deixam buracos, e alguns deles são significativos. Portanto, ler envolve um processo de explicar esses buracos” (Ibidem, p. 148).

Parto dessa concepção de que ler é um ato de se defrontar com e tentar explicar as lacunas presentes no texto por ser uma metáfora interessante para os processos subjetivos pelos quais passei enquanto empreendia a tarefa de analisar as obras de Marcelo D’Salete, pois se até o começo de minha vida adulta os imaginários que participavam da construção da forma como eu via os meus e a mim mesmo, ou seja, as representações que me colocavam como o Outro inferior, passível de riso e de vergonha, dando-me como um espelho/autoimagem a imagem do branco, o qual buscava ser um igual (FANON, 2008; HALL, 2022), visão esta que passou a se reenquadrar quando ingressei no ensino superior, momento no qual me descobri negro, passou por uma grande *crise* no momento em que empreendi uma leitura *crítica* da obra de D’Salete ao me apresentar lacunas que talvez eu leve a vida toda tentando explicar. Afinal, ao lidar com um conjunto de obras que retrata a memória, a (sobre)vivência e a resistência negra tanto no período colonial, quanto no contexto contemporâneo, além de me ver espelhado em vários momentos através da representação de seres humanos que tentam viver com um mínimo de dignidade em um ambiente extremamente hostil, e de me questionar se é válido realizar o tipo de pesquisa que realizo – discutindo a sociedade brasileira contemporânea a partir da produção cultural de grupos marginalizados – um outro buraco se abriu em mim: *qual o passado de minha família? Quais são as minhas origens?* E em um limite, *o que faz eu ser quem sou?* A dificuldade de encontrar respostas para essas lacunas desvela um dos desconcertos que a obra de D’Salete pode causar em quem a lê, já que o preenchimento das lacunas deixadas nas obras escancara os traumas e as rupturas de subjetividades de quem vive como um Outro, um marginalizado, um colonizado no sistema colonialista, capitalista e ocidental. Para explicitar

meu ponto, falo aqui da arte como parte do processo de construção da identidade de um grupo ou nação, já que um dos reflexos do nosso contexto sociocultural que se utilizam de binarismo muitas vezes maniqueístas, constructos que legitimam falsas ideias de superioridade racial e de gênero, concepções de universalidade do homem, entre outras ferramentas de dominação e poder, é a expropriação da identidade de pessoas e grupos, que as deforma enquanto subjetividade e enquanto potência política. Ao questionar os discursos hegemônicos em relação as pessoas negras que se refletem na arte, combatendo representações racistas com seus quadrinhos, D'Salete propõe visões sobre o ser e o vir a ser, além de disputar as narrativas sobre o passado, o presente e o futuro que são marcas da definição de identidade cultural (HALL, 2022, p. 114-115). Stuart Hall explica que a visão da identidade como uma cultura compartilhada, um conjunto de dados culturais, históricos e das experiências coletivas compartilhadas que em tese nos dão coesão enquanto um povo só, com enquadramentos estáveis, contínuos e imutáveis, ou seja, a ideia da identidade como uma essência compartilhada por diversos indivíduos que transcende a história e o contexto não dá conta de descrever as dinâmicas coletivas e individuais das pessoas, assim como não ajuda a entender o aspecto traumático do processo colonial que deu origem ao ocidente e ao sistema capitalista. Assim, o autor defende uma concepção de identidade enquanto um constructo historicamente e socialmente localizados, sendo por esse motivo marcada pela instabilidade, passível de mudanças e transformações e que são construídas através da memória, da fantasia, da ficção, do mito, ou seja, da discursividade e da representação de si e do Outro, em suma, “as identidades são os nomes que damos às maneiras diferentes como somos posicionados, e nos posicionamos, dentro das narrativas do passado” (Ibidem, p. 115), até por esse motivo, controlar e monopolizar os regimes políticos de representação e produção de imaginários é uma forma de exercer poder tão eficaz, já que projetar e impor uma hegemonia sobre a identidade de determinados grupos que em si já são bastante diversos, ou reprimir e até mesmo apagar essas identidades é uma forma potente de dominação.

Ao abordar novos artistas que, tal qual Marcelo D'Salete, estão preocupados em produzir representações estéticas em nosso tempo presente, Seligmann-Silva chama de nova arte da memória as obras que repensem nosso modo de ver a história e os conflitos sociais atuais, duplicando e se apropriando do real para lançar nele uma mirada crítica e irônica, sendo que seus elementos estéticos e materiais muitas vezes tidos como precários, efêmeros e, acrescento eu, vistos como inferiores aos da invenção elitista conhecida como alta cultura

“coloca[m] em seu centro uma visão do ser humano como um ser frágil, marcado por suas faltas, vazios e buscas” (SELIGMANN-SILVA, 2017, p. 113).

E quais as marcas que permitem enquadrar as obras de D’Salete como parte dessa nova arte da memória no Brasil? Entre os vários elementos já abordados, principalmente na “Parte 2 – disputando sentidos a partir de fragmentos”, como a disputa em torno da memória negra, em detrimento da memória de estado, a denúncia da violência cometida contra a população negra tanto ao longo da nossa história, quanto no tempo presente, a alienação consumista, o esforço para resgatar signos de pertencimento étnico racial, etc., gostaria de ressaltar nesses comentários finais a busca do quadrinista em retratar personagens negras não como figuras heroicas que lutam honradamente para vencer as adversidades, mas si com nuances, ambiguidades e *complexidade*. Uma das personagens que ainda cabe organizar alguns comentários acerca de sua construção ficcional e que nos ajuda a entender de que forma se dá a construção das nuances, ambiguidades e complexidade em D’Salete é Zumbi, personagem que ficcionaliza em *Angola Janga* o grande líder militar do Quilombo dos Palmares.

O primeiro dado relevante a ser levado em consideração é que o foco narrativo da HQ não está centrado somente em Zumbi, mas também em outras figuras que participaram ativamente da resistência negra no Brasil colonial. Zumbi foi deixado quando bebê sob a tutela do Padre Antônio de Melo, já que seus pais, importantes lideranças do Quilombo dos Palmares, foram assassinados durante um conflito com capitães do mato que realizavam campanhas para capturas pessoas negras alevantadas em Palmares. Sob o nome de Francisco, Zumbi foi educado em uma lógica cristã que pregava que a escravidão e a violência da empresa colonial deveriam ser encaradas com resignação e mesmo sofrendo perseguição das outras pessoas que frequentavam a paróquia aonde ele vivia, o garoto seguia conformado com sua situação. Foi ao descobrir sobre suas origens através de uma escravizada de nome Madalena que o rapaz decide fugir para Palmares, abandonando no ato todos os símbolos de sua submissão como as roupas, o colar com um crucifixo e a bíblia e ocupando, assim, um lugar de liderança no Quilombo dos Macacos, um dos povoamentos que faziam parte dos diversos quilombos que compunham Palmares. Com o avanço das negociações entre a Coroa portuguesa e Ganga Zumba, então a maior liderança de Palmares na HQ, que resulta na fundação de Cucaú, Zumbi é convocado pelo ancião Tata para tomar a frente como principal oposição a Ganga Zumba, mandando um de seus braços direitos, Soares, para Cucaú como um espião infiltrado com a missão de matar o líder quilombola. Aqui temos um ponto que traz ambiguidade para a personagem, já que se em outras representações de Zumbi, como no primeiro quadrinho que retrata o líder quilombola

Zumbi dos Palmares, roteirizado por Clóvis Moura, ilustrado por Álvaro de Moya, publicado originalmente em 1955 e reeditado em 1995, Zumbi duela com Ganga Zona, tido como um dos irmãos de Ganga Zumba, e em uma luta justa consegue tomar para si a liderança de Palmares, mostrando benevolência ao não matar seu adversário, em *Angola Janga* ele manda envenenar Ganga Zumba, o que obviamente representa um ato nada heroico. É sob a liderança de Zumbi que Palmares entra abertamente em guerra contra a Coroa portuguesa, após descobrir que os bandeirantes liderados por Domingos Jorge Velho haviam sido recrutados para desbaratar Palmares, mobilizando, dessa maneira, toda a comunidade nas defesas do quilombo. A dureza de seu empenho como liderança militar só é quebrada nos momentos em que Zumbi é humanizado ao ser retratado ensinando seu filho a lidar com a vida na mata, relação está que desperta ciúmes em sua filha Dara. Já no final das batalhas contra os bandeirantes, Zumbi é ferido mortalmente com um tiro e passa a se esconder na mata para tentar recuperar as forças, sendo traído por Soares que delatou seu líder após sofrer torturas e ameaças.

É ao retratar não só uma das principais lideranças históricas dos movimentos de resistência negra no Brasil de maneira ambígua, cometendo atos hediondos como o envenenamento de um de seus rivais, mas também criar personagens e dar destaque para figuras que se quedariam no anonimato, mas que foram peças principais para a expressão da resistência tanto no dia-a-dia quanto nos grandes eventos da história negra no Brasil, que D'Saete propõe em seu projeto artístico de representar a vivência negra no país representações complexas da vivência negra, ressaltando não seus aspectos *positivos*, mas as contradições e complexidades que os tornam humanos. Dessa maneira o quadrinista – e tantas outras pessoas negras que também estão se destacando no meio – traz para o meio dos quadrinhos obras que não se enquadram em ideais quase cristalizados e hegemônicos em tantas outras obras que retratam o Brasil e os grupos marginalizados, mas que trazem para as pessoas negras o papel de agentes políticos e culturais, valorizando e manifestando a experiência de trabalhadores, mulheres, pessoas negras, indígenas, da comunidade LGBTQIA+, etc., e apontando para o etnocentrismo que exclui ou inferioriza esses grupos nas representações que se materializam nos quadrinhos, na literatura, no cinema, nas artes plásticas, entre outros. Dessa maneira, ressalta-se, ressignifica-se e coloca-se no centro do debate o que Pollak (1989, p. 4) chama de memórias subterrâneas que são preservadas no seio da resistência de grupos marginalizados e que rasuram, questionam e disputam os discursos hegemônicos construídos em torno da memória coletiva nacional, algo que a partir dos movimentos insurgentes de artistas e outros atores

importantes no campo das artes passou a ser conhecido como “virada decolonial” da arte. Assim,

A “virada decolonial” na arte brasileira aponta para a urgência na construção de um novo paradigma na arte contemporânea, que abarque experiências e epistemologias historicamente excluídas dos códigos dominantes, ajudando a configurar uma geopolítica do sensível socialmente justa e igualitária. (SIMÕES PAIVA, 2022, p. 46)

Partindo de um contexto em que pessoas negras – e outros grupos marginalizados – experimentaram certos avanços sociais, como um maior acesso aos bens de consumo, ao ensino e a outras Instituições de poder e prestígio, assim como uma maior conscientização política, a expansão dos debates em relação às questões étnico raciais que conseguem alcançar um número maior de pessoas, mas também tendo que lidar com a continuidade e a manutenção do racismo e da violência – inclusive no âmbito estatal, e com a agudização dos retrocessos sociais e políticos que vivenciamos principalmente entre as décadas de 2010 e 2020, Marcelo D’Salete em seu projeto artístico se coloca como parte do processo de construção e, por que não dizer, de questionamento da memória, das subjetividades outras e do vir a ser da identidade negra no Brasil, assim como do conjunto de elementos históricos, culturais e sociais que constituem o que chamamos hoje de nação e povo brasileiro, sendo que sua produção não só se localiza historicamente e socialmente no tempo presente, mas também diz respeito ao nosso momento histórico, tentando sanar demandas e apresentando reivindicações de nosso momento histórico, mas também trazendo implicações para a forma como nos entendemos enquanto indivíduos e como coletividade, e de como entendemos o nosso passado e imaginamos o futuro.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AGIER, Michel. Do direito à cidade ao fazer-cidade. O antropólogo, a margem e o centro. **Revista Mana**. vol. 21. n. 3. pp. 483-498. 2015.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.
- ALVES, Paulo Cesar; LEÃO, Andréa Borges; TEIXEIRA, Ana Lúcia. Sociologia da Literatura: tradições e tendências contemporâneas. **Revista brasileira de sociologia**, v. 6, p. 222-241, 2018.
- AMOSSY, Ruth; PIERROT, Anne Herschberg. **Estereótipos y clichés**. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- ASSIS, Érico. Criador da Mary Jane Lavadeira se explica na Internet. **The Enemy**, 2007. Disponível em: <https://www.theenemy.com.br/games/criador-da-mary-jane-lavadeira-se-explica-na-internet>. Acessado em: 27 dez 2022.
- BARBOSA PEREIRA, Alexandre. Quem não é visto, não é lembrado: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pixação. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 1, p. 55-69, 2012.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BEATY, Bart. What if comics were art? Defining a comics art world. In: _____. **Comics versus art**. Toronto: University Of Toronto Press, 2012, p. 17-48.
- BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades do campo. In: _____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983, p. 89-94.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Editora 34; São Palo: Edusp, 2000.
- _____. Mundos separados. **Urban Age**, Newspaper Essay, n.p., 2008.
- CAMPOS, Rogério de. **HQ: uma pequena história dos quadrinhos para uso das novas gerações**. São Paulo: SESC Edições, 2020.

CARVALHO, André Pereira. **"Uma mão lava a outra"**: crowdfunding e novas formas de produzir quadrinhos no Brasil. 2017. 135 f. Tese (Doutorado em Sociologia) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

CHINATTI, Juliana Harumi. A (des)graça da piada. **Revista Desempenho**, v. 11, n. 2, p. 17-28, dez/2010.

CHINEN, Nobu. **O Negro nos quadrinhos do Brasil**. São Paulo: Editora Peirópolis, 2019.

_____. **O papel do negro e o negro no papel**: representação e representatividade dos afrodescendentes nos quadrinhos brasileiros. 2013. 296 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) Programa de Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CRUZ, Adélcio de Sousa. **Narrativas contemporâneas da violência**: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. 2009. 240 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CUTI [Luiz Silva]. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

D'SALETE, Marcelo [Marcelo de Salete Souza]. **A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araujo**. 2009. 259 f. Dissertação (Mestrado em História e Historiografia da Arte) Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. **Angola Janga**: uma história de palmares. São Paulo: Editora Veneta, 2017.

_____. Caminhos da HQ. [Entrevista concedida a] Jahitza Balaniuk e Ricardo Tayra. **Itaú Cultural**, 30 de janeiro de 2018a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nlD3297A-30&t=9s>>. Acessado em: 01 de agosto de 2020.

_____. **Cumbe**. São Paulo: Editora Veneta, 2018b.

_____. **Encruzilhada**. São Paulo: Editora Veneta, 2016.

_____. Imaginando uma outra história da resistência negra: entrevista com Marcelo D'Salete. [Entrevista concedida a] Ivan Lima Gomes. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 21, n. 39, p. 117-124, jul/dez, 2019.

_____. **NoiteLuz**. São Paulo: Via Lettera, 2008.

_____. **Quadrinhos e representatividade: Uma entrevista com Marcelo D'Saete.** [Entrevista concedida a] Edmar Neves da Silva. **Arribação: jornalismo cultural & outros deslocamentos.** 2020. Disponível em: <https://arribacao.com.br/2020/05/28/quadrinhos-e-representatividade-uma-entrevista-com-marcelo-dsaete/>. Acessado em: 28 nov 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004). **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 26, p. 13-71, 2005.

_____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

_____. **Para não esquecer: a narrativa como espaço de resistência.** Esferas, v. 9, p. 145-151, 2016.

_____. Vozes nas sombras: Representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: _____. (Org.). **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. **Terceira margem**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 113-138, 2010.

EDUARDO RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos.** São Paulo: Editora Contexto, 2009.

EDUARDO RAMOS, Paulo; SILVA, Yara Dias. As implicações do texto multimodal na leitura: o caso das histórias em quadrinhos. **Diadorim**, Rio de Janeiro, Revista 18, vol. 12, p. 270-285, jul-dez. 2016.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FANON, Frantz. **Em defesa da revolução africana.** Lisboa: Sá da Costa, 1980.

_____. **Pele negra, máscaras brancas.** Bahia: Editora Edufba, 2008.

FREITAS, Décio. **Palmares: a guerra dos escravos.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

FURTADO, P. Marques; PINHEIRO, Lucianna. “Uma piadinha não machuca ninguém”: a violência simbólica do humor e sua dimensão de controle. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, p. 1-12, Belo Horizonte, 2018. Trabalho apresentado na DT 7 – Comunicação, Espaço e Cidadania do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2018 [Belo Horizonte-MG].

GERDES, Paulus. **Geometria sona de Angola**: matemática duma tradição africana. Maputo: CEMEC Universidade Pedagógica, 1993.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

GRENNAN, Simon. Mark. In: COUR, Erin la; GRENNAN, Simon; SPANJERS, Rik. **Key terms in comics studies**. Chester: Palgrave Macmillan, 2022. p. 186-187.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu: Editora Marsupial, 2015.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

GOMES, Flávio dos Santos; REIS, João José. Introdução: uma história de liberdade. In: _____. (Orgs.) **Liberdade por um fio**: a história dos quilombos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 9-25.

GOMEZ, Luiz Salomão Ribas; SANTOS, Claudia Pólo. Logomania: As marcas de luxo e o logo. **Modapalavra E-periódico**, v. 5, p. 46-57, 2010.

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

_____. Identidade cultural e diáspora. In.: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano. **Histórias afro-atlânticas**: antologia. São Paulo: MASP, 2022, p. 112-125.

HANCHARD, Michel. Black Memory versus State Memory: Notes toward a Method. **Small Axe**, v. 12, p. 45-62, 2008.

HESSEL, Marcelo. DC aceita reconhecer Bill Finger como criador do Batman. **Omelete**, 2015. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/dc-comics/dc-aceita-reconhecer-bill-finger-como-criador-do-batman>. Acessado em: 04 abr. 2022.

hooks, bell. Representações da branquitude na imaginação negra. In.: _____. **Olhares negros**: representação e raça. São Paulo: Editora Elefante, 2019, p. 294-315.

KING, Martin Luther. The sword that heals. In.: _____. **Why we can't wait**. Boston: Beacon Press, 2011.

LARA, Silvia Hunold. Do singular ao plural: Palmares, capitães-do-mato e o governo dos escravos. In: GOMES, Flávio dos Santos; REIS, João José (Orgs.). **Liberdade por um fio: a história dos quilombos no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 81-109.

LEFÉBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2011.

LINN DA QUEBRADA. Me olha de novo? [Entrevista concedida a] Alexandre Makhoulf. **Revista Elástica**, Especiais, São Paulo, São Paulo, 17 de junho de 2021. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/linn-da-quebrada-trava-linguas-musica-industria-representatividade/>. Acessado em: 17 de junho de 2021.

LINCK VARGAS, Alexandre. De Buster Brown a Burroughs: introdução a uma genealogia irônica dos quadrinhos brasileiros. **Veredas** - Revista da Associação Internacional de Lusitanista, v. 31, p. 9-24, 2020.

_____. Essas horríveis histórias em quadrinhos. In: III Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, 2015, São Paulo. **Anais Eletrônicos das 3as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos**, 2015. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/jornadas/anais/3asjornadas/artigos.php?artigo=artigo_060620150941432.pdf. Acessado em 28 mar. 2022.

_____. Os quadrinhos e a vida: O problema da qualidade literária ao final dos 1970. **Darandina Revista Eletrônica**, v. 10, p. 1-10, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/article/view/28117>. Acessado em: 01 abr. 2022.

LOPES, Ana Cristina; REIS, Carlos. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

MARCA. In: **Grande dicionário da língua portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2013. p. 5949.

MARINHO, Fernanda. Caricatura. In: CAMPOS, Marcelo *et al* (Org.). **História da arte: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

MARQUES, Rodrigo Moreno. Contribuições à crítica da propriedade intelectual. **Tendências da pesquisa brasileira em ciências da informação**, v. 7, p. 160-179, 2014.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 1995.

MEDEIROS SILVA, Mário; RAMOS, Paulo César; RODRIGUES, Aldair. Antiracism and black memory in the archives: a project to preserve black organization collections at the

University of Campinas (Brazil). **Archives And Records**-The Journal Of The Archives And Records Association, v. 01, p. 1-20, 2021.

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

_____. **História do negro brasileiro**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

_____. **Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

NALIATO, Samir. Angola Janga, Cumbe e Carolina, títulos da editora Veneta, serão adotados por escolas. **Universo HQ**, 2018. Disponível em: <https://universohq.com/noticias/angola-janga-cumbe-e-carolina-titulos-da-editora-veneta-serao-adotados-por-escolas/>. Acessado em: 10 abr. 2022.

_____. Angola Janga, de Marcelo D'Saete, vai virar série de TV. **Universo HQ**, 2020. Disponível em: <http://www.universohq.com/noticias/angola-janga-de-marcelo-dsaete-vai-virar-serie-de-tv>. Acessado em: 02 abr. 2020.

_____. Revistas da Turma da Mônica passam a creditar autores do estúdio. **Universo HQ**, 2015. Disponível em: <https://universohq.com/noticias/revistas-da-turma-da-monica-passam-creditar-autores-estudio/>. Acessado em: 02 abr. 2022.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Sankofa: significado e intenções. In: _____. (org.). **A matriz africana no mundo**. São Paulo: Selo Negro, 2008. P. 29-54.

NEIVA, Lucas Mello. Deuses brancos, exploradores e selvagens: histórias em quadrinhos e imaginário racial no Brasil (anos 1930 e 1940). 2022. 298 f. Dissertação (Mestrado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

NOGUEIRA, Fábio. Clóvis Moura e a sociologia da práxis negra. 2009. 156 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Direito). Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Direito da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

NUNES OLIVEIRA, Selma Regina. Mulher ao quadrado – as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias. 1895-1990. 2001. 286 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, Brasília, 2001.

OLIVEIRA, Acauam. O evangelho marginal dos Racionais MC's. In: **RACIONAIS MC'S. Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 19-37.

OLIVEN, Ruben George. **Violência e cultura no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989. p. 13-25.

PAIVA, Bruno Mourão. A comunicação como objeto e como teoria: uma breve análise teórica da comunicação social. **Estação Científica**, Juiz de Fora, n. 06, p. 1-9, ago./set. 2008. Disponível em: <https://portal.estacio.br/media/4333/1-a-comunicacao-objeto-como-teoria-breve-analise-teorico-comunicacao-social.pdf>. Acessado em: 24 abr. 2022.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani. **Escritos à margem**: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Universidade de Brasília, v. 24, p. 15-34, 2004.

PEREIRA, Elaine Aparecida Teixeira. O conceito de campo de Pierre Bourdieu: possibilidade de análise para pesquisas em história da educação brasileira. **Revista Linhas**, Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 337-356, set./dez. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1984723816322015337>. Acessado em: 02 abr. 2022.

PIRES, Maria da Conceição Francisca. Outras mulheres, outras condutas: feminismos e humor gráfico nos quadrinhos produzidos por mulheres¹. **ARTCULTURA (UFU)**, v. 21, p. 71-87, 2019.

PIZA DUARTE, Evandro; FREITAS, Felipe da Silva. Corpos negros sob a perseguição do Estado: Política de drogas, racismo e direitos humanos no Brasil. **RDU**, Porto Alegre, v. 16, n. 89, p. 156-179, set/out. 2019.

PRIMO, Gustavo. **Ver o livro como buraco negro**: a formalização material da Antologia da Literatura Fantástica, de Bioy Casares, Borges e Ocampo. 2019. 131 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, p. 3-15, 1989.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos**: construindo sentido a partir de fragmentos. São Paulo: Editora Peirópolis, 2018.

RADI, Blas. ¿Qué es el tokenismo cisexista? **Revista Anfibia**, Buenos Aires, 30 de jul. 2019. Disponível em: <<http://revistaanfibia.com/ensayo/que-es-tokenismo-cisexista/>>. Acessado em: 28 de junho de 2021.

RAMOS, Donald. O quilombo e o sistema escravista em Minas Gerais do século XVIII. In: GOMES, Flávio dos Santos; REIS, João José (Orgs.). **Liberdade por um fio**: a história dos quilombos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 164-192.

RIBEIRO, Natália Caruso Theodoro; WHATELY, Tatiana. **Levantamento Nacional de informações penitenciárias IFOPEN** – junho de 2014. Brasília: Ministério da Justiça, 2014. Disponível em: <https://www.justica.gov.br/news/mj-divulgara-novo-relatorio-do-infopen-nesta-terca-feira/relatorio-depen-versao-web.pdf>. Acessado em 04 mai. 2022.

RIOS, Flavia Mateus. Elite política negra no Brasil: Relação entre movimento social, partidos políticos e Estado. 2014. 247 f. Tese (Doutorado em Sociologia) Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SANTOS JÚNIOR, Valdeci. A participação de Domingos Jorge Velho durante a guerra os bárbaros, no final do século XVII: um genocídio oficializado. **Tarairiú**. Revista eletrônica do Laboratório de Arqueologia e Paleontologia da UEPB, v. 1, p. 1-16, 2022.

SANTOS, Tarciane Cajueiro. A sociedade de consumo, os *media* e a comunicação nas obras iniciais de Jean Baudrillard. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 125-136, jun. 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

_____. Breaking the complicity between the aesthetic device and the colonial device: Afro-Brazilian art, Afro-descendant Black art. In: KHAN, Sheila; CAN, Nazir Ahme; MACHADO, Helena (Org.). **Racism and Racial Surveillance**. Modernity Matters. Londres: Routledge, 2021, p. 40-71.

_____. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades. In: **21a Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil: Comunidades Imaginadas: Leituras / Serviço Social do Comércio; Associação Cultural**

Videobr. In: Luisa Duarte. (Org.). 21a Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil: Comunidades Imaginadas: Leituras. São Paulo: Sesc: Associação Cultural Videobrasil, 2019, p. 20-44.

_____. Nova arte da memória no Brasil. In: Svenja Blanke; Sabine Kurtenbach (orgs.), **Violencia y desigualdade**. ADLAF Congreso 2016. Buenos Aires: Nueva Sociedad: Friedrich-Ebert-Stiftung: ADLAF, 2017, p. 99-113.

SERRANO, Carlos. Símbolos do poder nos provérbios e nas representações gráficas mabaya manzungu dos bawoyo de Cabinda – Angola. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 3, p. 137-146, 1993.

SIMÕES PAIVA, Alessandra Mello. A “virada decolonial” na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos? **REVISTA VIS**: Revista do programa de pós-graduação em arte, v. 21, p. 30-50, 2022.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira; VIEIRA, Marcos Fábio. De comportadas a sedutoras: representações da mulher nos quadrinhos. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 13, p. 179-200, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VENANCIO, Renato Pinto. O incorreto no Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil. Belo Horizonte: **HH Magazine**: humanidades em rede, 2018. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/o-incorreto-no-guia-politicamente-incorreto-da-historia-do-brasil/>. Acessado em: 10 nov. 2022.

VERGUEIRO, Waldomiro. **Panorama das histórias em quadrinhos**. São Paulo: Editora Peirópolis, 2017a.

_____. **Pesquisa acadêmica em histórias em quadrinhos**. São Paulo: Editora Criativo, 2017b.

WROBEL, Jasmin. História(s) redesenhada(s): visualizando analogias entre hoje e o passado – periferias urbanas, resistência negra e vozes femininas na obra de Marcelo D’Saete. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 21, n. 39, p. 99-116, jul.-dez. 2019.

YOUNG, Iris Marion. Representação política, identidade e minorias. **Lua Nova**, São Paulo, 67, p. 139-190, 2006.