

Jasmin Wrobel

(In)visível/(Un)sichtbar: Intersektionale Überlegungen zu Marcelo D'Saletes „sumidouro“ und Sirlene Barbosas und João Pinheiros *Carolina*

Zum Einstieg: Birgit Weyhes *Zehn Wahrheiten über São Paulo*

Im Jahr 2012 nahm die deutsche Comiczeichnerin und Illustratorin Birgit Weyhe (*1969) an dem Austauschprogramm *Osmose* des Goethe-Instituts in Porto Alegre teil,¹ das es ihr ermöglichte, einige Wochen in São Paulo zu verbringen. Entstanden ist in dieser Zeit u. a. der zweisprachige Comic *Zehn Wahrheiten über São Paulo / Dez verdades sobre São Paulo*, in dem sie auf zehn separaten Seiten Beobachtungen oder Merkmale beschreibt, die die bevölkerungsreichste Stadt Südamerikas aus ihrer Sicht charakterisieren.² Drei der zehn „Wahrheiten“, die in Weyhes Comic unter den Titeln „Geschichte“, „Konsum“ und „Geschlecht“ aufeinanderfolgen, kreisen hierbei um die Kategorien *Race*, *Class* und *Gender*. Birgit Weyhes ‚Blick von außen‘, der gerade an den Intersektionen dieser „differenz- und identitätsstiftende[n] Strukturkategorien“ (Sina 2019, 151) hängen zu bleiben scheint, soll als Heranführung an den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung dienen. Hierzu werden im Folgenden einige Schlüsselaspekte herausgestellt und kontextualisiert.

In das sechste Kapitel „Geschichte“ führt Birgit Weyhe mit einem Zitat des österreichischen Schriftstellers Stefan Zweig ein, das sie von ihrem Avatar vorlesen lässt: „... dass alle diese schon durch die Farbe sichtbar voneinander abgezeichneten Rassen in vollster Eintracht miteinander leben“. Weyhe schließt an: „Brasilien, ein Land

1 Im Rahmen des von José Aguiar koordinierten und von Augusto Paim kuratierten Austauschprogramms reisten die brasilianischen Comiczeichner:innen Paula Mastroberti, João Montanaro und Amaral nach Deutschland, während Aisha Franz, Mawil und Birgit Weyhe einige Wochen in Brasilien verbrachten. Die künstlerischen Ergebnisse des Austauschs wurden in dem Band *Osmose: Brasil e Alemanha em quadrinhos = Osmose: Brasilien und Deutschland in Comics* (2013) veröffentlicht.

2 Birgit Weyhes *Zehn Wahrheiten über São Paulo* ist auch auf ihrer Webseite abrufbar: <https://birgit-weyhe.de/sao-paulo/> (abgerufen am 17.3.2022). Im Folgenden wird bei Zitaten und Verweisen nur auf das entsprechende Kapitel verwiesen.

ohne Rassismus?“ Das wie der gesamte Comic schwarz-weiß gezeichnete Panel zeigt vier Personen mit verschiedenen Hautschattierungen, unterschiedlichen Haarstrukturen und Augenformen. Die Idee oder vielmehr der Mythos einer *democracia racial*, einer ‚Rassendemokratie‘, den Weyhe hier durch das Zitat aus Zweigs *Brasilien: Ein Land der Zukunft* (1941) anklingen lässt, wurde 1933 durch das Werk *Casa-Grande & Senzala*³ des brasilianischen Soziologen Gilberto Freyre etabliert. Freyre vertrat die Ansicht, dass mehrere Faktoren, darunter die angeblich engen Beziehungen zwischen den Plantagenbesitzer:innen und versklavten Zwangsarbeiter:innen sowie der vermeintlich gütige Charakter des portugiesischen Imperialismus, die Herausbildung strenger ‚Rassenkategorien‘ im kolonialen Brasilien verhindert hätten (vgl. Freyre 1990 [1965]). Diese Idee einer *democracia racial* in Brasilien ist bis heute ein – meist von rechtskonservativer Seite – vorgetragenes Ausfluchtargument, wenn es um Themen wie Marginalisierung, Diskriminierung und strukturelle Gewalt geht. Die soziale und ethnische Segregation in Brasilien fußt aber auf der Geschichte der Sklaverei. Wie von Weyhe festgehalten, war Brasilien 1888 das letzte Land auf dem amerikanischen Kontinent, das die Sklaverei abschaffte. Viele der ehemals versklavten Menschen verließen daraufhin die Plantagen, kehrten aber kurz darauf unter noch schlechteren Arbeitsbedingungen zurück, da sie anderswo keine Arbeit fanden. In den Städten mussten sie zudem mit zugewanderten Arbeiter:innen konkurrieren (vgl. Rinke und Schulze 2013, 110–111). Viele zogen in die entstehenden Favelas in den Außenbezirken oder auf den Hügeln der Stadt wie z. B. in Rio de Janeiro, wobei einige der ersten Siedlungen als *bairros africanos* (‚afrikanische Stadtviertel‘) bezeichnet wurden. Diese soziale und ethnische Segregation setzt sich bis heute zum Teil fort, wie Weyhe in ihrem siebten Kapitel „Konsum“ festhält. Sie beobachtet in den ersten fünf Panels: „São Paulo boomt. / Es gibt eine solide Oberschicht / die sich nicht scheut für 500 Euro / in gemieteten Buffets Kindergeburtstage auszurichten. / Die bewachten Konsumtempel lassen keinen Wunsch offen“. Die Panels 2–4 zeigen die Mitglieder *weißer* Kleinfamilien aus der Paulistaner Oberschicht auf einem Familienfoto und auf den pompös ausgerichteten Kindergeburtstagen. Im fünften Panel wird der Blick der Rezipient:innen auf die Einkaufszentren gelenkt. Während sich im Bildhintergrund englischsprachige Schlagwörter der konsumorientierten oberen Gesellschaftsschicht auf Etiketten und Schildern versammeln („Cool!“, „New“, „Sweet“, etc.), ist im Bildvordergrund ein Schwarzer Sicherheitsmitarbeiter zu sehen. Das Panel leitet über zu Weyhes eigentlicher Beobachtung oder „Wahrheit“, die um den Zusammenhang

3 Die Studie ist 1965 unter dem Titel *Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft* bei Kiepenheuer & Witsch in der Übersetzung von Ludwig Graf von Schönfeldt auf Deutsch erschienen.

von Kapitalismus und neokolonialen Strukturen kreist: „Dort [gemeint sind die „bewachten Konsumtempel“; Anmerk. J. W.] findet man auch viele Afrobrasilianer“. Panel 6 zeigt insgesamt 47 skizzenhaft angedeutete Figuren, vermeintliche Besucher:innen der Einkaufszentren. Nur acht Figuren sind hierbei umkreist, sie stehen für den von Weyhe beobachteten Anteil afrobrasilianischer Personen in den Einkaufszentren – eine Darstellung, die eine eklatante Diskrepanz in Brasilien illustriert, die die Philosophin und Frauenrechtlerin Djamila Ribeiro wie folgt zusammenfasst: „[d]ie schwarze Bevölkerung stellt mit 51 Prozent die Mehrheit, ist aber immer noch in der Minderheit, was die gesellschaftliche und politische Repräsentanz anbelangt“ (2022). Die Legende des darauffolgenden Panels ergänzt nun die ironische Beobachtung: „Hauptsächlich als Wachmänner, Putzfrauen und Kindermädchen“ und zeigt drei Schwarze Menschen in diesen Funktionen. Das siebte Kapitel schließt mit einem Panel mit schwarzem Tintenkleck, in weißen Lettern ist darin geschrieben: „Armut hat eine Farbe“. Eine künstlerische Entscheidung, die simplifizierend wirken könnte, stünde sie für sich allein, denn der Tintenkleck scheint die systemische Marginalisierung, Diskriminierung und Gewalt zu verbergen, die für die prekären Lebensverhältnisse vieler Schwarzer Menschen in Brasilien ursächlich ist. Er verbirgt auch ihre Rolle als aktive Gestalter:innen der brasilianischen Gesellschaft und ‚normalisiert‘ bzw. automatisiert eine sozio-ökonomische Zuordnung an der Schnittstelle von *Race* und *Class*. Durch den Kontext des vorangehenden Kapitels wird die systemische Fortsetzung kolonialer Strukturen aber deutlich, indem nicht nur der Mythos einer *democracia racial* ironisch hinterfragt wird, sondern auch der einer vermeintlichen Meritokratie, der zufolge die gesellschaftliche Position und Stellung einer Person allein von der eigenen Leistung abhängt. Durch das achte Kapitel „Geschlecht“ bringt Weyhe noch eine weitere Betrachtungsachse ein, wobei hier vor allem die Exotisierung und Sexualisierung Schwarzer Frauen fokussiert wird. Hierzu im Gegensatz stehen die an hegemoniale gesellschaftliche Normen geknüpften Schönheitsideale, wie sich – ohne in diesem Fall näher auf Weyhes bildliche Darstellungen einzugehen – bereits aus den Bildlegenden ablesen lässt: „Die farbigen Frauen in den Reiseprospekten! / Die Sambaköniginnen! / Im Alltag dagegen ist Schönheit weiß. / Die Haare werden blondiert und geglättet. / In Modezeitschriften gibt es oft keine einzige farbige Frau. / [...] / Für den Sex darf es dann wieder exotischer sein“. Die scharfe Diskrepanz zwischen Wertschätzung und sexuellem Begehren lässt sich hier genau an den Intersektionen von *Race*, *Class* und *Gender* verorten.

An Weyhes Beobachtungen anschließend sollen im Folgenden zwei Werke afrobrasilianischer Comickünstler:innen vorgestellt und diskutiert werden, deren Figuren sich mit eben diesen Marginalisierungs-, Diskriminierungs- und Gewaltmustern an den Schnittstellen von *Race*, *Class* und *Gender* auseinandersetzen müssen: Marcelo

D'Saletes im 17. Jahrhundert spielende Erzählung „sumidouro“ (2014) und Sirlene Barbosas und João Pinheiros grafisches Biopic *Carolina* (2016).

Marcelo D'Saletes „sumidouro“: rassifizierte und sexualisierte Gewalt im kolonialen Brasilien

Der aus São Paulo stammende Marcelo D'Saletes ist zweifellos einer der international bekanntesten brasilianischen Comiczeichner:innen. D'Saletes Werk umfasst – neben diversen kleineren Arbeiten – vier Graphic Novels.⁴ In den beiden zuerst erschienenen Werken, *Noite Luz* („Nacht Licht“)⁵ (2008) und *Encruzilhada* („Kreuzweg“) (2011), setzt er sich mit den urbanen Peripherien São Paulos auseinander.⁶ D'Saletes spätere Werke *Cumbe*⁷ (2014) und *Angola Janga* („Klein-Angola“) (2017) thematisieren den Aufstand des Quilombo dos Palmares, einer Siedlung der Sklaverei entflohener Menschen im brasilianischen Nordosten des 17. Jahrhunderts. Stilistisch folgt D'Saletes insgesamt einer *chiaroscuro*-Tradition. Die urbanen Erzählungen charakterisieren sich durchgehend durch dicht gefüllte Panels und Schattierungen, während sich D'Saletes „traço [...] sujo e poético“⁸ – in den Worten Marcelo Yukas D'Saletes „schmutzige und poetische Linienführung“ – in den Palmares-Narrativen bedingt durch deren Verortung im kolonialen Brasilien mit weiten Landschaftsszenarien abwechselt. Allen Werken gemeinsam ist D'Saletes kinematografischer Blick: Weitwinkelperspektiven und schnell wechselnde Detailaufnahmen geben seinen Comics zeitweilig einen filmhaften Charakter. Auch machtasymmetrische Beziehungen zwischen den Figuren werden auf ähnliche

⁴ Im November 2022 ist Marcelo D'Saletes fünfte Graphic Novel *Mukanda Tiodora* bei Veneta erschienen.

⁵ Alle Übersetzungen von Titeln sind – soweit nicht anders angegeben – solche der Verfasserin.

⁶ Die 40 Seiten umfassende Erzählung „Risco“ (lässt sich mit ‚Risiko‘, aber auch ‚Strich‘ übersetzen), die ebenfalls im gegenwärtigen São Paulo spielt, wurde 2014 zunächst separat veröffentlicht und 2016 in die zweite Edition von *Encruzilhada* integriert.

⁷ Das Titelwort *cumbe* entstammt der Kimbundu-Sprache und wird in einigen lateinamerikanischen Ländern auch als Synonym für *quilombo* verwendet. In dem für *Cumbe* angefertigten Glossar werden die komplexen Bedeutungsgehalte des Begriffs in Verbindung mit der Sonne, dem Tag, Licht, Feuer und Kraft/Stärke gebracht (D'Saletes 2014, 171).

⁸ Yukas Kommentar zu *Encruzilhada* ist auf der Webseite von Marcelo D'Saletes abrufbar: https://www.dsalete.art.br/hq_encruzilhada.html (abgerufen am 17.3.2022). Siehe in diesem Zusammenhang auch eine Untersuchung von Nohora Arrieta Fernández, die *Cumbe* bezüglich einer Ästhetik der Ambiguität unter Rückgriff auf das Konzept der *opacité* von Édouard Glissant analysiert hat (2019).

Weise angedeutet, durch aufeinanderfolgende *high* und *low angle shots* oder indem jeweils auf die Füße bzw. das Schuhwerk der Figuren gezoomt wird. So stehen sich in *Noite Luz* und *Encruzilhada* häufig Figuren in schweren Stiefeln bzw. nagelneuen Sneakern und Figuren in Flip-Flops gegenüber; in *Cumbe* und *Angola Janga* werden die ebenfalls schweren Stiefel der Plantagenbesitzer den meist nackten Füßen der versklavten Figuren entgegengestellt. Außerdem ist seinen Werken gemeinsam, dass sie fast ohne Text auskommen: Die stillen Panels überwiegen bei Weitem, es gibt keine Bildlegenden und daher auch keine dominante Erzählstimme, nur die ebenfalls auf ein Minimum reduzierten Dialoge der Figuren.

Die mehr als zehnjährige Recherchearbeit für das 430 Seiten starke Werk *Angola Janga*, in deren Rahmen auch das früher veröffentlichte *Cumbe* entstanden ist, führte D'Salete für Bildstudien wiederholt in die Serra da Barriga, den historischen Schauplatz des Quilombo dos Palmares. Zudem konsultierte er diverse Bildarchive, Chroniken und polizeiliche Dokumente. Was dieses dokumentarische Material nicht liefert, sind die Positionen und Blickwinkel der zum größten Teil aus Angola, Mosambik und dem Kongo entführten Menschen – Stimmen, die nach wie vor in der offiziellen brasilianischen Geschichtsschreibung fehlen, die aber in anderen Wissenssystemen, z. B. der Capoeira oder dem Samba, durchaus existieren. Auch D'Saletes Werk setzt an diesen Leerstellen im offiziellen Archiv an. In einem Interview mit *The Huffington Post* bemerkt er hierzu:

The scars caused by slavery are still poorly understood and discussed [...]. Brazil is an extremely unequal, racist country, and this is closely related to its past. We can't continue to consider slavery as something soft in our history. [...] More than quantitative data, my intention was to speak from the perspective of enslaved Africans in the period and address the modes of resistance of these people. From the most individual way to the forms of collective struggle. There are few such stories in comic format that tried to address this in a very personal way. [...] We need fiction to try to overcome these limits and create new reading possibilities. (zit. nach Frank 2015)⁹

9 An anderer Stelle führt er weiter aus: „You could say that my comic art was initiated by the perception of a certain absence of a Black experience in the arts, an absence I noticed in films, books, and conversations with friends – but especially in comics. [...] In my comics, taking up these Black and peripheral narratives in all their complexity became the crucial point. [...] The lack of the archive [...], the gap, the unspoken, the ‚crack‘ in the document, these are precisely the spaces where the artist's creation and exploration begins. It is in this space that we can generally create instigating narratives, beyond the original record, beyond the fact. Furthermore, fiction makes it possible to connect documents or facts that are not necessarily related historically“ (zit. nach Wrobel und Breitenwischer 2022).

Einige Aspekte sind hier hervorzuheben: D'Salete orientiert sich in seinen grafischen Erzählungen zwar an Dokumenten und Bildern aus dem kolonialen Brasilien, bedient sich aber der Fiktion, um bestehende Lücken zu schließen. Seine Geschichten erzählt er aus einer persönlichen Perspektive, es handelt sich bei den Erzählungen allerdings weder um einfache ‚Opfer-‘ noch um ‚Heldennarrative‘. Vielmehr zeigt D'Salete, wie sich seine vielschichtigen Figuren mit unterschiedlichen Diskriminierungs- und Gewaltmustern auseinandersetzen müssen, wobei es vor dem Hintergrund von Palmares ganz dezidiert um aktiven – individuellen sowie kollektiven – Widerstand geht.

In „sumidouro“, einer der vier Erzählungen in *Cumbe*, geht es um individuellen, weiblichen Widerstand und die missbräuchliche Beziehung zwischen der versklavten Calu und dem Plantagenbesitzer senhor Tomé. Das Titelwort *sumidouro* leitet sich von dem portugiesischen Verb *sumir* (‚verschwinden‘) ab und bezeichnet einen tiefen Brunnen mit einer unterirdischen Verbindung zu einem Fluss. Laut Clóvis Mouras *Dicionário da escravidão negra no Brasil* (2004), aus dem Marcelo D'Salete in seinem Glossar zitiert, handelte es sich dabei um einen Ort, an dem u. a. die Todesstrafe durch Ertränken an „rebellischen Sklaven“ (zit. nach D'Salete 2014, 172) vollzogen wurde. Eingeleitet wird die Erzählung durch ein Panel, das die Nahaufnahme eines anderen Todessymbols zeigt: einen Ochschädel. In den folgenden Panels wird langsam herausgezoomt, der größer werdende Blickwinkel enthüllt zunächst das Gesicht von Tomé, dann seinen ganzen Körper, die Peitsche, die er in der Hand hält, die Spelunke, in der er sich befindet, bis man die Szene schließlich aus einer düsteren Weitwinkelperspektive sieht. Diese Art der Einführung der Figur, deren Blick dem der Leser:innen begegnet, antizipiert das gewaltsame Ende von „sumidouro“. Tomé murmelt vor sich hin: „Calu não podia ter feito isso. / Não podia ... Agora será diferente“ [Das hätte Calu nicht tun dürfen. / Sie hätte es nicht tun dürfen ... Nun wird alles anders]¹⁰ (D'Salete 2014, 52). In der Tat zeigt das nächste Panel den dunklen Schlund des *sumidouro*, der das gesamte Bild einnimmt und als eine Art ästhetisch-konzeptuelles Leitmotiv für die Erzählung fungiert. Hier begegnen die Leser:innen auch Calu, der Protagonistin, zum ersten Mal. Sie steht über den Brunnen gebeugt und spricht offenbar zu jemandem: „Ele vai voltar pra cá. / Você precisa ver o senhor Tomé. / Mas antes eu te conto o que aconteceu lá ...“ [Er wird zurückkommen. / Du musst senhor Tomé unbedingt sehen. / Aber vorher erzähle ich Dir noch, was dort passiert ist ...] (D'Salete 2014, 54–55). Die Rückblende, die hiervon ausgehend aus

¹⁰ Die eher wörtlichen Arbeitsübersetzungen aus *Cumbe* sind im Folgenden solche der Verfasserin. Literarische Übersetzungen von *Cumbe* (2017) und *Angola Janga* (2019) hat Lea Hübner vorgelegt (bahoe books); ihre Übersetzung von *Angola Janga* erhielt 2019 den Rudolph Dirks Award in der Kategorie *South America: Best Scenario*.

Calus Perspektive erzählt wird, deutet an, was geschehen ist. In einer Abfolge von sechs stillen Panels (Abb. 1) sieht man, wie sich eine Tür hinter der in der Küche arbeitenden Calu langsam öffnet, senhor Tomé eintritt und die Tür hinter sich schließt. Im ersten Panel hängt im Hintergrund das Bild eines weißen Kreuzes auf schwarzem Hintergrund, ein Symbol der Christianisierung im Zuge des Kolonialismus und einer bestimmten Moralvorstellung, das in der rechten Bildhälfte durch den dunkel schattierten Türrahmen und die weiße Tür gespiegelt wird. Das zweite Panel zeigt ein *close-up* von Calus Händen und einem Küchenmesser, mit dem sie eine Karotte schneidet, ein Moment bzw. Motiv, das für den Ausgang der Erzählung bedeutsam ist. Im dritten Panel wird auf die dunkel schattierte Tür geblendet, nur die Hand und der Torso der eintretenden Figur sind zu sehen. Calu blickt sich nicht um; dass sie die sich öffnende Tür bemerkt und weiß, wer eintritt, wird im vierten Panel durch eine Träne angedeutet, die ihr über die Wange läuft. Diese Art der Darstellung impliziert auch, dass es sich hierbei um eine Situation handelt, die bereits häufiger vorgekommen ist. Insgesamt wird der zeitliche Ablauf der Handlung – von der geschlossenen Tür im ersten Panel bis zur Detailaufnahme von Tomés Hand, wie sie die Tür schließt – durch die Verteilung auf sechs stille Panels gestreckt. In dem Moment, in dem sich die Tür und damit die Fluchtmöglichkeit für Calu schließt, wird auf Tomés Frau auf der Veranda des Farmhauses geschwenkt. Die Seite, die hier als Erzähleinheit fungiert, schließt mit einem *close-up* ihres nachdenklichen Gesichts, wiederum ein Bildmotiv, das eine zukünftige Handlung andeutet.

Im darauffolgenden, halbseitigen Panel wird Calu mit deutlich gerundetem Bauch dargestellt, die von D'Salete nur angedeutete Vergewaltigung hat eine Schwangerschaft zur Folge (vgl. D'Salete 2014, 59), sehr zum Missfallen der Ehefrau von senhor Tomé (vgl. D'Salete 2014, 60). Nach der Geburt des Kindes nimmt diese es in einem Moment der Ablenkung an sich. Calu arbeitet zu diesem Zeitpunkt wieder in der Küche, Panelabfolge und -komposition sind parallel zu denen in Abb. 1 gestaltet, wieder wird das Küchenmesser gezeigt (vgl. D'Salete 2014, 65). Nur die Aggressorin ist diesmal eine andere. Von Calu unbemerkt nimmt Tomés Ehefrau das Kind aus seiner Wiege und wirft es in den *sumidouro* (vgl. D'Salete 2014, 66–67), was in drei weitläufigen Panels, die sich der Szene langsam von hinten nähern, ebenfalls nur angedeutet wird. Calu vertraut sich in der Folge einem Geistlichen an (vgl. D'Salete 2014, 71–72), womit sie Tomés Zorn auf sich zieht. Er bringt sie gefesselt zurück zur Plantage (vgl. D'Salete 2014, 73). Als Tomé einige Stunden und Getränke später plant, sie mit der Peitsche zu bestrafen (vgl. D'Salete 2014, 74–75) – hier wird an die Anfangsszene angeschlossen –, findet er Calu halluzinierend am Rande des Brunnens vor. In dem Moment, in dem er ihr den ersten Peitschenhieb geben will (vgl. D'Salete 2014, 77), öffnet Calu die Augen, geht auf ihn zu und küsst ihn. Zunächst scheint er von dieser Geste gerührt zu sein, doch beginnt



Abb. 1: Calu arbeitet in der Küche, als senhor Tomé zur Tür hereinkommt. Marcelo D'Saleta. *Cumbe*. São Paulo: Veneta, 2014. 58.

kurz darauf, die junge Frau zu würgen, bis sie sich nicht mehr bewegt (vgl. D'Saleta 2014, 78). Als ‚Sklavin‘ muss sie passiv bleiben und die sexualisierte Gewalt ertragen; der Schritt der Annäherung darf nicht von ihr ausgehen: „Não podia ser assim. / Não desse jeito“ [So geht es nicht. / Nicht so.] (D'Saleta 2014, 79). Als Calu das Bewusstsein wiedererlangt, holt sie das zuvor erwähnte Küchenmesser hervor, das in ihrer Schürze versteckt war. Die Gesichter und insbesondere die Augenpartien beider Figuren werden in Nahaufnahmen gezeigt, die die emotionale Intensität der Situation unterstreichen und gleichzeitig die Machtverhältnisse umkehren, als Calu auf ihren Vergewaltiger und den Vater ihres Kindes hinabblickt und diesen niedersticht (vgl. D'Saleta 2014, 80–81). Ihre Tränen verwandeln sich in den letzten Panels der Erzählung (Abb. 2a und 2b) in eine Geistgestalt ihres Babys.

Durch den *vissungo*,¹¹ ein Wiegenlied, das sie ihrem Kind in der Erzählung bereits vorgesungen hatte, erhebt sich die Erscheinung in die nächtliche Dunkelheit, höher und höher, bis sie zu einem der Sterne wird. Fast wirkt es, als würde sich das Kleinkind in den mütterlichen Leib zurückziehen, eine Art Gegengeburt in den ewigen Sternenhimmel.

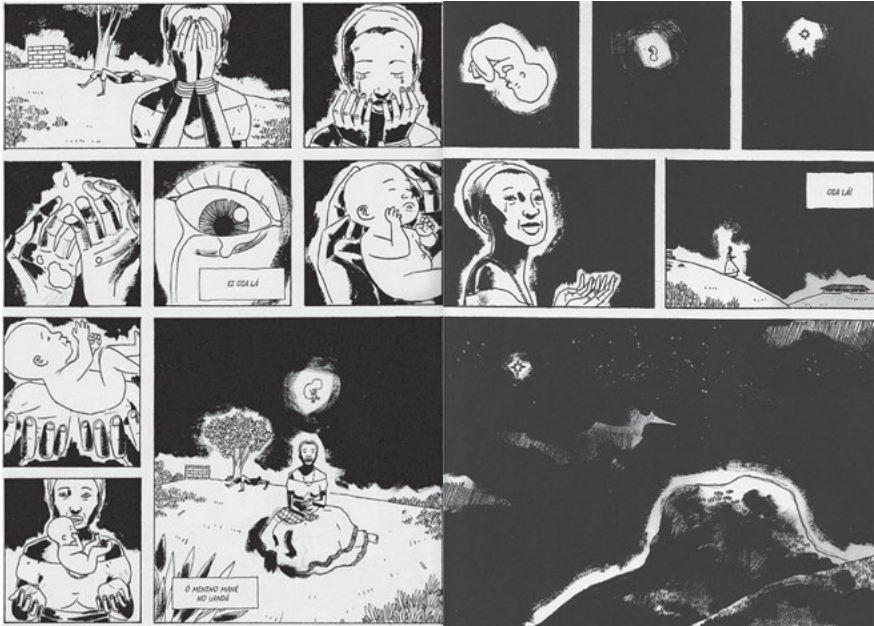


Abb. 2a und 2b: Calus Kind steigt in den Himmel auf.
D'Salete, *Cumbe*, 2014. 84–85.

Diese Art der Darstellung verbindet Calus individuellen Widerstand mit der Geschichte um Palmares, dessen letzter Herrscher Zumbi dos Palmares (1655–1695) hieß.¹² *Zumbi* bezeichnet auf Kimbundu eine Seele oder einen Geist, der nachts umherstreift. Wenn der *sumidouro* in der Erzählung als ästhetisch-konzeptuelles

¹¹ Als *vissungos* wurden eigentlich Arbeitsgesänge in metaphorischen Versen bezeichnet, die der verschlüsselten Kommunikation zwischen den Arbeiter:innen dienten (vgl. D'Salete 2014, 173).

¹² Zumbi ist bis heute eine der bedeutendsten Symbolfiguren für die afrobrasilianische Kultur und Geschichte sowie für die *Resistência Negra*, den Schwarzen Widerstand. Zumbis Todestag, der 20. November, wird in Brasilien jährlich als *Dia da Consciência Negra*, als Tag des Schwarzen Bewusstseins, begangen.

Leitmotiv für das gewaltsame Verschwinden(lassen) Schwarzer Menschen und Geschichte fungiert – die Vergewaltigungen Schwarzer Frauen sind eines dieser unaufgearbeiteten Kapitel –,¹³ so steht diese abschließende Szene für das Leitmotiv der gesamten Graphic Novel: *cumbe*, das nicht nachlassende Licht, der nicht nachlassende Widerstand des *quilombos* im kolonialen und gegenwärtigen Brasilien. Oder, wie es an anderer Stelle in *Cumbe* heißt: „Cumbe virá novamente. / Cumbe é força ... Ele sempre retorna.“ [Cumbe wird wiederkommen. / Cumbe ist Kraft ... Und kommt immer zurück.] (D’Saete 2014,130).

(Un)sichtbar: Sirlene Barbosas und João Pinheiros *Carolina*

Die brasilianische Schriftstellerin Carolina Maria de Jesus (1914–1974), deren Werk und Leben sich Sirlene Barbosas und João Pinheiros Graphic Novel *Carolina* (2016) widmet, wuchs im Bundesstaat Minas Gerais auf, verbrachte aber die meiste Zeit ihres Lebens in der Favela do Canindé in São Paulo, wo sie als alleinerziehende Mutter von drei Kindern als *catadora de papel*¹⁴ arbeitete. Carolina de Jesus war als Kind nur zwei Jahre zur Schule gegangen, hatte aber dennoch sehr früh eine große Leidenschaft für das Lesen entwickelt. Sie sammelte und las die Bücher, die sie auf der Straße fand, und begann 1955, ein eigenes Tagebuch zu schreiben. Durch einen Zufall lernte sie 1958 Audálio Dantas kennen, einen Journalisten, der nach Canindé kam, um eine Reportage über das Leben in der Favela zu schreiben. Das Tagebuch einer Bewohnerin von Canindé, eine ‚authentische Stimme direkt aus der Favela‘, kam Dantas für sein Vorhaben mehr als gelegen. Bei der Lektüre erkannte er aber auch Carolina de Jesus’ literarisches Talent und half ihr schließlich bei der Veröffentlichung. Das Tagebuch wurde 1960 unter dem Titel *Quarto de despejo: diário de uma favelada* veröffentlicht; *quarto de despejo* kann hierbei mit ‚Abstellraum‘ oder ‚Rumpelkammer‘ übersetzt werden, eine Metapher, die Carolina de Jesus in ihrem Buch für die Favela do Canindé verwendet. Der Launch war unerwarteterweise sehr erfolgreich: 10.000 Exemplare wurden in den ersten drei Tagen verkauft, mehr als 100.000 Exemplare in den ersten Monaten. Bis heute wurde *Quarto de despejo* in 40 Ländern und 14 Sprachen ver-

¹³ Vergleiche in Bezug auf die Bedeutung der weiblichen Figuren und ihren Widerstand in Marcelo D’Saetes Gesamtwerk Wrobel 2019, 113–116.

¹⁴ Als *catadora* werden in Brasilien Personen bezeichnet, die ihren Lebensunterhalt durch das Sammeln und Verkaufen von wiederverwertbaren Feststoffen verdienen. Carolina Maria de Jesus sammelte überwiegend Papier und Pappe.

öffentlich und ist damit eines der meistgelesenen Bücher der brasilianischen Verlagsgeschichte (vgl. Barbosa und Pinheiro 2016, [109]).¹⁵ Trotz dieses Welterfolges war Carolina de Jesus' gesellschaftlicher ‚Aufstieg‘ nur vorübergehender Natur, wahrscheinlich aus zwei Gründen: Erstens wurde sie von ihren Leser:innen aus der oberen Mittelschicht als eine Art Kuriosität erachtet; die ‚authentische‘ Lebensgeschichte einer ‚Favela-Autorin‘ lasen sie gern. Als Carolina begann, über sie – also über die neuen Nachbar:innen – zu schreiben, und das tat sie, als sie aus Canindé wegzog, wurde ihre Anwesenheit den Bewohner:innen des gehobeneren Stadtviertels lästig. Zweitens wurden Stimmen wie die von Carolina de Jesus seit Beginn der Militärdiktatur 1964 systematisch zum Schweigen gebracht, da sie die soziale Ungleichheit in Brasilien anprangerten und der auch vom Militärregime propagierten Idee einer *democracia racial* entgegenstanden. *Quarto de despejo* wurde in den späten 1960er und in den 1970er Jahren in Brasilien nicht mehr herausgegeben.

Der brasilianische Comiczeichner João Pinheiro stieß auf Carolina de Jesus' Werk durch einen Zufall, als er in einem Antiquariat in São Paulo nach neuem Material suchte. Sirlene Barbosa, seine Lebensgefährtin und Doktorandin der Erziehungswissenschaften, beschäftigte sich damals mit der Abwesenheit Schwarzer Schriftsteller:innen in den Lehrplänen der Schulen und war von Carolina Maria de Jesus' Werk und ihrer Lebensgeschichte fasziniert. Gemeinsam beschlossen sie, an einer Comic-Biografie der Autorin zu arbeiten – nicht zuletzt, um sie durch das Comicformat einer neuen Leser:innenschaft zugänglich zu machen.

In ihrem Tagebuch *Quarto de despejo* zeigt Carolina Maria de Jesus die Polartät von São Paulos Stadtzentrum und den urbanen Peripherien auf, indem sie einen aufschlussreichen Vergleich anstellt und sich metaphorisch auf die Stadt als das ‚Wohnzimmer‘ und auf die Favela do Canindé, in der sie zwischen 1947 und 1960 lebte, als ‚Rumpelkammer‘ (*quarto de despejo*) der Gesellschaft bezieht:

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludo, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (sic; Jesus 1960, 37)

¹⁵ 1962 wurde *Quarto de despejo* von Johannes Gerold unter dem Titel *Tagebuch der Armut* auch ins Deutsche übersetzt und von Christian Wegner verlegt. Der Untertitel der Übersetzung, der das N-Wort enthält, wurde 1983 in *Das Leben in einer brasilianischen Favela* angepasst; herausgegeben wurde die Fassung mit neuem Titel vom Lamuv-Verlag. Für die Wiedergabe der Zitate aus *Quarto de despejo* wird neben der portugiesischen Originalausgabe im Folgenden auf die englische Übersetzung *Child of the Dark: The Diary of Carolina Maria de Jesus* (Jesus 2003 [1962]) von David St. Clair zurückgegriffen.

When I am in the city I have the impression that I am in a living room with crystal chandeliers, rugs of velvet, and satin cushions. And when I'm in the favela I have the impression that I'm a useless object, destined to be forever in a garbage dump. (Jesus 2003 [1962], 29)

In Sirlene Barbosas und João Pinheiros Graphic Novel *Carolina* wird diese metaphorische Dichotomie aufgegriffen und zur Kulisse und treibenden Kraft der Visualisierung von Carolinas Lebensumständen und ihres literarischen Werks, wie im Folgenden skizziert werden soll. Der erste Blickkontakt zwischen der Protagonistin und den Leser:innen wird von João Pinheiro im Vorübergehen hergestellt, in einer der belebten Straßen São Paulos (vgl. Barbosa und Pinheiro 2016, [12]). Die Rezipient:innen werden in die teilnehmende Position einer Passantin versetzt, die den Weg der Schriftstellerin kreuzt. Dieser flüchtige Moment der ersten Begegnung mit Carolina Maria de Jesus wird von einem Plakat an einer Wand in der Nähe begleitet, das ein Zitat aus der Kurzgeschichte „Abraçado ao meu ran-cor“ („Umarmt von meinem Groll“) (1986) von João Antônio zeigt: „Na noite de São Paulo você esquece que o dia vai nascer“ [Nachts in São Paulo vergisst man, dass der Morgen anbrechen wird]. In der Erzählung ist dieses Zitat ein Slogan, der sich an die *boêmios* (Bohemiens) richtet und sich in diesem Kontext auf das attraktive Nachtleben von São Paulo bezieht (vgl. Antônio 2001 [1986], 73). Bei Barbosa und Pinheiro fügt sich derselbe Slogan in eine ganz andere Atmosphäre ein. Platziert auf einem Straßenplakat wird er zu einer inoffiziellen Bildlegende, die nicht nur de Jesus' schwierige Lebensbedingungen spiegelt, sondern auch dem entmutigenden Ton der anderen Bildlegenden entspricht:

Fome. Sente um embrulho quando esta palavra vem à mente ... / A fome é a pior das enfermidades. / Será seu destino: lutar diariamente, por toda a vida, apenas para saciar a fome? (Barbosa und Pinheiro 2016, [12])

[Hunger. Sie spürt ein Knurren, wenn ihr dieses Wort in den Sinn kommt ... / Hunger ist das schlimmste aller Leiden. / Wird das ihr Schicksal sein: jeden Tag für den Rest ihres Lebens zu kämpfen, nur um den Hunger zu stillen?]

Auf ihrem langen Heimweg durch das urbane Labyrinth von São Paulo, eine große Tasche voller Papier auf dem Rücken und von einem anderen Passanten gedemütigt, wiederholt Carolina mantrenhaft für sich selbst: „Sou poetisa“ [Ich bin Dichterin] (Barbosa und Pinheiro 2016, [15]). Die daran anschließende Doppelseite (Abb. 3a und 3b) ist ein künstlerischer Versuch João Pinheiros, die zuvor erwähnte metaphorische Dichotomie grafisch zu inszenieren. Sie enthält als Bildunterschriften Carolina de Jesus' Vergleich zwischen Stadt- und Favela-Leben. Die Gesichter der ‚Bewohner:innen‘ des ‚Wohnzimmers‘ werden in fragmentierten Detailaufnahmen auf zum Teil fast monströse Weise beim Essen und lachend gezeigt; im äußersten rechten Viertel des letzten Panels sieht man Carolina de Jesus



Abb. 3a und 3b: Metaphorischer Vergleich zwischen Stadt- und Favela-Leben.

Sirlene Barbosa und João Pinheiro. *Carolina*. São Paulo: Veneta, 2016. 16–17.

mit ihrem schweren Papierbeutel auf dem Rücken an den Barbesuchern vorbeigehen. Auf der gegenüberliegenden Seite schauen die Rezipient:innen dagegen aus weiten Winkeln auf eine Schar Urubus (Rabengeier) und einen Hund, die sich am Müll zu schaffen machen; Canindé wird als trostloser, verlassener Ort dargestellt. Die Zitate aus *Quarto de despejo* sind den beiden Seiten jeweils als kursiv gedruckte Bildlegenden beigelegt.

Wie bereits erwähnt, war Carolinas literarische Chronik ein unerwarteter Erfolg, der ihr auch den Umzug in ein besseres Haus im Stadtteil Santana ermöglichte. Barbosa und Pinheiro lenken die Aufmerksamkeit der Leser:innen zu Beginn des dritten Kapitels von *Carolina* auf die verschiedenen Reaktionen, die die Autorin in der neuen Umgebung hervorruft und die zwischen Überraschung und Unglauben, aber auch rassistischen Kommentaren schwanken (vgl. Barbosa und Pinheiro 2016, [89]). Gleichzeitig erhielt Carolina de Jesus in dieser Zeit auch Anerkennung und Wertschätzung von anderen Autor:innen, unter anderem von der bekannten brasilianischen Schriftstellerin Clarice Lispector, eine Szene, die auch von Pinheiro eingefangen wird (vgl. Barbosa und Pinheiro 2016, [92]), der sich für seine schwarz-weißen Bildstudien insbesondere an zeitgenössischen Fotografien orientiert hat.



Abb. 4: Schaulust und Ablehnung in der ‚gehobenen‘ Gesellschaft.
Barbosa und Pinheiro, *Carolina*, 2016. 98.

Kurz nach diesem ersten Erfolg beginnt die anfängliche Anerkennung jedoch zu schwinden: Carolina wird in der großbürgerlichen Gesellschaft nicht als ‚gleichberechtigt‘ erachtet, sondern eher als ein Kuriosum, das langsam beginnt, lästig zu werden. Sie merkt sehr schnell (die Bildlegenden in Abb. 4 zusammenfassend), dass sie – obwohl sie einen der größten Bestseller aller Zeiten geschrieben hat – von den lokalen Medien und der „High Society“ immer als Schriftstellerin zweiter Klasse angesehen werden wird. Sie wurde von der *alta sociedade* „konsumiert“ –

dieses Moment der Schaulust ist im Panel durch die übergroßen Köpfe dargestellt – wie ein Produkt, das man benutzt und dann wegwirft, eine bittere Analogie zu ihrer eigenen Metapher der Favela do Canindé als *Quarto de despejo*. Mit ihrem zweiten Buch, *Casa de Alvenaria*, das 1961 erschien, konnte sie an den Erfolg ihres Debüts nicht mehr anknüpfen; „nach und nach“, wie es am Ende der Bildlegende in Abb. 5 heißt, „wird ihr Name aus den Nachrichten verschwinden“.



Abb. 5: Carolina Maria de Jesus verschwindet vor den Augen der Leser:innen. Barbosa und Pinheiro, *Carolina*, 2016. 99.

In Sirlene Barbosas und João Pinheiros *Carolina* wird das Abgleiten der Schriftstellerin in die Vergessenheit visuell genau durch die Seiten Papier inszeniert, die sie berühmt gemacht haben (Abb. 5). Wie Herbstblätter fallen die Seiten hinab und lassen Carolina aus dem Blickfeld der Leser:innen verschwinden, sie wird (wieder) unsichtbar.

Zusammenführung

Es gibt eine auffällige visuelle Analogie zwischen *Carolina* und „sumidouro“, insbesondere aber auch Marcelo D’Saletes jüngstem Werk *Angola Janga*, die einer abschließenden Zusammenführung beider Analysen dienen soll. Der Moment, in dem Carolina Maria de Jesus’ Tagebuch veröffentlicht wird, wird in der Graphic Novel von Barbosa und Pinheiro auf sehr spezifische Weise dargestellt. Indem sich der Blickpunkt der Rezipient:innen immer weiter vom Ausgangspunkt, der Favela do Canindé, entfernt, erhalten sie einen Ausblick auf São Paulo aus dem Weltraum. Sie teilen diesen Blickpunkt mit Carolina, die sich ebenfalls erhebt und nach einem Stern am Himmel greift (vgl. Barbosa und Pinheiro 2016, 82–84), was den Titel des nächsten Kapitels „Vedete da favela“ (etwa ‚Favela-Star‘) (Barbosa und Pinheiro 2016, 87)¹⁶ vorweg nimmt und die Erfüllung von Carolinas innigstem Wunsch andeutet. Doch dieser hier auch visuell inszenierte ‚Aufstieg‘ wird (vorerst) nur vorübergehend sein. *Angola Janga* handelt wie *Cumbe* von der Geschichte der Sklaverei und spielt daher ebenfalls im kolonialen Brasilien des 17. Jahrhunderts – mit einer Ausnahme. Das letzte Kapitel des Buches, „Passos na noite“ (‚Schritte in der Nacht‘), zeigt gewissermaßen eine Invertierung der zuvor besprochenen Szene: Aus dem Weltall bewegt sich der Blickpunkt der Rezipient:innen auf São Paulo zu, bis er eine kleine Seitenstraße erreicht, in der ein Mädchen sitzt, eine Figur, die Leser:innen als Dara wiedererkennen. Dara ist eine der Protagonist:innen von *Angola Janga* und, in D’Saletes Fiktion, die Tochter von Zumbi dos Palmares. Plötzlich tut sich ein Abgrund auf, und das Mädchen wird von ihm verschluckt. Sie fällt in ein dunkles Nichts, das in einer Maschinerie endet, die – vielleicht – eine Art Zuckerrohrsaft produziert und damit für die Maschinerie der Sklaverei stünde, die unverdaute historische Vergangenheit, die D’Saletes für die prekäre Gegenwart vieler Schwarzer Menschen im gegenwärtigen Brasilien verantwortlich macht (vgl. 2017, 390–396; Wrobel 2019, 115–116). Die kleine Dara steht in dieser Darstellung für unzählige Menschen, die auf den Straßen der brasilianischen Großstädte ihren Lebensunterhalt

¹⁶ „Vedete da favela“ ist auch der Titel eines von Carolina Maria de Jesus komponierten und eingesungenen Sambas, der 1961 auf der LP *Quarto de despejo* erschien.

verdienen müssen, wie Carolina Maria de Jesus, die als eine der ersten Schwarzen Schriftstellerinnen Brasiliens in gewisser Hinsicht auch eine Tochter des Widerstandskämpfers Zumbis ist. Gerade vor dem Hintergrund der aktuellen Regierung Brasiliens¹⁷ ist die Aufarbeitung, (Nach)zeichnung und schließlich (Neu)erzählung Schwarzer Geschichte(n) an den Intersektionen von *Race*, *Class* und *Gender* von lebenswichtiger Bedeutung. Speziell Comics und grafische Erzählungen zu diesen Themenbereichen haben in den letzten Jahren auch verstärkt internationale Aufmerksamkeit auf sich gezogen. So wurde die US-amerikanische Übersetzung von *Cumbe* 2018 mit dem Eisner Award in der Kategorie *Best U. S. Edition of International Material* ausgezeichnet,¹⁸ die deutsche Übersetzung von *Angola Janga* erhielt 2019 den Rudolph Dirks Award in der Kategorie *South America: Best Scenario* und *Carolina* wurde ebenfalls 2019 mit dem *Prix 2019 du Jury œcuménique de la BD* in Angoulême geehrt. Carolina Maria de Jesus, die heute eine der zentralen Referenzfiguren des *feminismo negro* und (immer noch unterrepräsentierter) Schwarzer Schriftstellerinnen in Brasilien ist, sollte am Ende Recht behalten. In dem Theaterstück *Diário de Bitita* (2017), einer Adaption ihrer Bücher *Quarto de despejo* (1960) und *Diário de Bitita* (1977, posthum) unter der Regie von Ramon Botelho, zitiert die Schauspielerin Andréia Ribeiro Carolina Maria de Jesus wie folgt:

Uma palavra escrita não pode nunca ser apagada. Por mais que o desenho tenha sido feito a lápis e que seja de boa qualidade a borracha, o papel vai sempre guardar o relevo das letras escritas. Não, senhor, ninguém pode apagar as palavras que eu escrevi.¹⁹

[Ein geschriebenes Wort kann niemals ausgelöscht werden. Auch wenn die Zeichnung mit Bleistift vorgenommen wurde und der Radiergummi guter Qualität ist, wird das Papier doch immer den Abdruck der geschriebenen Buchstaben beibehalten. Nein, mein Herr, niemand kann die Worte auslöschen, die ich geschrieben habe.]

17 Der vorliegende Artikel wurde im Frühjahr 2022 verfasst, vor der Präsidentschaftswahl im Oktober 2022.

18 *Cumbe* wurde unter dem Titel *Run for It: Stories of Slaves Who Fought for Their Freedom* von Andrea Rosenberg übersetzt und 2017 von Fantagraphics verlegt.

19 Der betreffende Auszug des von Andréia Ribeiro vorgetragenen Monologs ist auf dem schuldidaktischen YouTube-Kanal Videoteca in der Reihe *Heróis de todo mundo* („Helden aus aller Welt“) zu sehen: https://www.youtube.com/watch?v=mLkJy86VU84&ab_channel=VIDEOTECA (abgerufen am 21.12.2022).

Quellenverzeichnis

- Antônio, João. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001 [1986].
- Arrieta Fernández, Nohora. „Lo que contiene esa oscuridad”: Estéticas de la ambigüedad en la novela gráfica *Cumbe* de Marcelo D'Saleta“. *Mitologías hoy* 20 (Dezember 2019), 141–164.
- Barbosa, Sirlene (A) und João Pinheiro (W/A). *Carolina*. Pesquisa e argumento de Sirlene Barbosa. Roteiro e desenhos de João Pinheiro. Prefácio de Raffaella Fernandez. São Paulo: Veneta, 2016.
- D'Saleta, Marcelo (W/A). *Cumbe*. São Paulo: Veneta, 2014.
- D'Saleta, Marcelo (W/A). *Angola Janga: uma história de Palmares*. São Paulo: Veneta, 2017.
- Frank, Priscilla. „Striking Graphic Novel Tells The Story of Brazilian Slavery Through The Eyes Of The Oppressed“. *Huffingtonpost*, 7.4.2015. https://www.huffpost.com/entry/marcelo-dsaleta-brazilian-slavery_n_7011238 (abgerufen am 19.3.2022).
- Freyre, Gilberto. *Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft*. Übers. v. Ludwig Graf von Schönfeldt. München: Klett-Cotta, 1990 [1965].
- Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Livr. Francisco Alves, 1960.
- Jesus, Carolina Maria de. *Child of the Dark: The Diary of Carolina Maria de Jesus*. Übers. v. David St. Clair. New York: New American Library, 2003 [1962].
- Jesus, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2014 [1977].
- Osmose: Brasil e Alemanha em Quadrinhos = Osmose: Brasilien und Deutschland in Comics*. Koord. Goethe-Institut Porto Alegre. Porto Alegre: Libretos, 2013.
- Ribeiro, Djamilá. „Wir bekämpfen das Bild von Karneval, Strand und sinnlichen Frauen“. Übers. v. Nicola Abé. *Der Spiegel*, 20.2.2022. <https://www.spiegel.de/ausland/rassismus-in-brasilien-wir-bekaempfen-das-bild-von-karneval-strand-und-sinnlichen-frauen-a-1159b1cc-5107-4793-8bde-15663cc62fb4> (abgerufen am 19.3.2022).
- Rinke, Stefan und Frederik Schulze. *Kleine Geschichte Brasiliens*. München: C.H. Beck, 2013.
- Sina, Véronique. „Intersektionale Comicanalyse“. *Comic-Analyse. Eine Einführung*. Hg. v. Stephan Packard, Andreas Rauscher, Véronique Sina, Jan-Noël Thon, Lukas Wilde und Janina Wildfeuer. Stuttgart: J.B. Metzler, 2019. 151–184.
- Weyhe, Birgit. *Zehn Wahrheiten über São Paulo. Dez verdades sobre São Paulo*. 2013. <https://birgit-weyhe.de/sao-paulo/> (abgerufen am 19.3.2022).
- Wrobel, Jasmin. „História(s) redenhada(s): visualizando analogias entre hoje e o passado – periferias urbanas, resistência negra e vozes femininas na obra de Marcelo D'Saleta“. *ArtCultura* 21.39 (Juli–Dezember 2019), 99–116.
- Wrobel, Jasmin und Dustin Breitenwischer. „Closing the Gap: Graphic Narratives and the Archive of Afro-Diasporic Resistance – A Conversation Between Breana Nuñez, Marcelo D'Saleta, and André Diniz“. *Amerikastudien/American Studies* 67.2 (2022), 241–267.