

**re/traçar história/s:
quadrinhos e resistência negra**

geschichte/n über/zeichnen: comics und schwarzer widerstand

**geschichte/n über/zeichnen:
comics und schwarzer widerstand**

**re/traçar história/s:
quadrinhos e resistência negra**

geschichte/n über/zeichnen: comics und schwarzer widerstand entstand in enger Zusammenarbeit mit den Künstler*innen La Cruz, Bennê Oliveira, Osvaldo Medina und Isabel de Carvalho Honde, die eigens für diese Ausgabe zweiseitige Comics angefertigt haben, für die ihnen unser großer Dank gilt. Bei Marcelo D’Salete möchten wir uns für die Bereitstellung eines Panels aus seiner Graphic Novel *Mukanda Tiodora* (2022) für das Cover dieser Cadernos-Ausgabe bedanken sowie für zwei Panels aus seinen Werken *Noite Luz* (2008) und *Encruzilhada* (2011), die dem Vorwort Geleit geben. Ein herzlicher Dank gilt ebenso Nobu Chinen, Luís Zhang, Fábio Veras und Birgit Weyhe sowie Ivan Lima Gomes, Júlia Garraio, Jutta Müller-Tamm und Ingo Schulze für die durchgeführten Künstler*innen-Interviews. Für die exzellente grafische Gestaltung der Publikation sind wir Camila Gonzatto dankbar verbunden. Genauso herzlich danken wir Bettina Zellner Grieco für die zahlreichen angefertigten Übersetzungen sowie das sehr gründliche Korrektorat der portugiesischen Texte. Großer Dank gebührt auch Albertino Moreira da Silva Júnior und seinen Studierenden für die angefertigten Übersetzungen sowie Jasmin Veeh und Julius Böhm für die Transkription eines Interviews. Unser besonderer Dank gilt dem Portugiesisch-Brasilianischen Institut (PBI) der Universität zu Köln, der Gesellschaft für Comicforschung (ComFor) und der UKRI, die durch finanzielle Unterstützung die vorliegende Publikation ermöglichten.

Janek Scholz / Jasmin Wrobel

re/traçar história/s: quadrinhos e resistência negra foi realizado em estreita colaboração com xs artistas La Cruz, Bennê Oliveira, Osvaldo Medina e Isabel de Carvalho Honde, que produziram quadrinhos de duas páginas especialmente para esta edição, pelo que gostaríamos de expressar o nosso agradecimento. Gostaríamos de agradecer também a Marcelo D’Salete por nos fornecer uma vinheta do seu romance gráfico *Mukanda Tiodora* (2022) para a capa desta edição dos Cadernos, e mais duas vinhetas de suas obras *Noite Luz* (2008) e *Encruzilhada* (2011) que acompanham o prefácio. Agradecemos também a Nobu Chinen, Luís Zhang, Fábio Veras e Birgit Weyhe, assim como Ivan Lima Gomes, Júlia Garraio, Jutta Müller-Tamm e Ingo Schulze pelas entrevistas com xs artistas. Somos gratxs a Camila Gonzatto pelo excelente projeto gráfico da publicação. Gostaríamos também de agradecer a Bettina Zellner Grieco pelas numerosas traduções e pela revisão minuciosa dos textos em português. Um enorme agradecimento também a Albertino Moreira da Silva Júnior e seus/suas estudantes pelas traduções feitas, e a Jasmin Veeh e Julius Böhm pela transcrição de uma entrevista. Nossos especiais agradecimentos vão para o Instituto Luso-Brasileiro (PBI) da Universidade de Colônia, a Gesellschaft für Comicforschung (ComFor) [Sociedade de Pesquisa em Quadrinhos] e a UKRI, cujo apoio financeiro tornou esta publicação possível.

Janek Scholz / Jasmin Wrobel

Reihenherausgeber | Editor da série Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro
Peter W. Schulze

Wissenschaftlicher Beirat | Comitê científico

- Gonzalo Aguilar, Universidad de Buenos Aires
Jens Andermann, New York University
Moacir dos Anjos, Fundação Joaquim Nabuco
Sérgio Costa, Freie Universität Berlin
Regina Dalcastagnè, Universidade de Brasília
Florescia Garramuño, Universidad de San Andrés
Eduardo de Jesus, Universidade Federal de Minas Gerais
Ayrson Heráclito, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Ana Mafalda Leite, Universidade de Lisboa
Pedro Meira Monteiro, Princeton University
Edimilson de Almeida Pereira, Universidade Federal de Juiz de Fora
Lúcia Nagib, University of Reading
Kathrin Sartingen, Universität Wien
Ana Paula Tavares, Universidade Católica de Lisboa
Diana Gonçalves Vidal, Universidade de São Paulo

Portugiesisch-Brasilianisches Institut
der Universität zu Köln
Albertus-Magnus-Platz
D-50923 Köln

www.pbi.phil-fak.uni-koeln.de
kontakt-pbi@uni-koeln.de



This work was supported by the UKRI Postdoc Fellowship Guarantee Scheme [EP/X021378/1].

Vorwort	06
Prefácio	
Janek Scholz und Jasmin Wrobel	
Mann auf der Straße, das finden sie gut	12
Homem na estrada, eles gostam	
La Cruz	
Die Comics des La Cruz: Visuelle Konfigurationen der afrobrasilidade	18
Os quadrinhos de La Cruz: configurações visuais da afrobrasilidade	
Peter W. Schulze	
Interview mit Nobu Chinen	32
Entrevista com Nobu Chinen	
Ivan Lima Gomes	
Familienerbe	46
Herança de família	
Bennê Oliveira	
Koloniales Erbe, parallele Welten: Die Problematisierung von	52
Haushaltsarbeit in brasilianischen Comics	
Herança colonial, mundos paralelos: como quadrinhos brasileiros	
problematizam o trabalho doméstico	
Jasmin Wrobel	
Interview mit Luís Zhang und Fábio Veras	66
Entrevista com Luís Zhang e Fábio Veras	
Júlia Garraio	
Blaues Leben	78
Vida azul	
Osvaldo Medina	
Comics in Portugal – Ein kurzer Überblick	82
A banda desenhada portuguesa – Um breve olhar	
Alexandra Lourenço Dias	
Interview mit Birgit Weyhe	92
Entrevista com Birgit Weyhe	
Jutta Müller-Tamm und Ingo Schulze	
Zungueira	104
Zungueira	
Isabel de Carvalho Honde	
Comics aus dem lusophonen Afrika: Zwischen Tradition und Moderne	110
Quadrinhos da África lusófona: entre tradição e modernidade	
Janek Scholz	
Verzeichnis der Abbildungen	122
Índice de imagens	
Kurzbiografien	124
Biografias	

In den letzten 20 Jahren sind Comics im Globalen Süden zu einem besonders wichtigen medialen Raum der Auseinandersetzung mit der Geschichte von Kolonialismus und Sklaverei, aber auch gegenwärtigen gesellschaftlichen Missständen geworden. In diesem Kontext möchte diese Ausgabe der *Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro* einen Einblick geben in die vielfältigen Produktionen der lusophonen Comickunst.

Die Multimodalität dieser traditionell subversiven Kunstsprache ermöglicht es dabei einerseits, alternative Bild- und Textarchive zu imaginieren, insbesondere von Geschichte/n, die bisher in der offiziellen Historiografie nur unzureichend oder nur eindimensional betrachtet worden sind. Gleichzeitig ist der Comic ein Medium, in dem historisch auch ethnische Stereotypisierungen und rassistische Bilder – z.B. in Form von Karikaturen – in besonders expliziter Form zum Ausdruck gebracht wurden und das deswegen auch kritisch die eigene Geschichte reflektieren muss.

Wir freuen uns, dass an diesem Band Künstler*innen aus Angola, Brasilien und Portugal sowie Deutschland mitgewirkt haben, die aus sehr unterschiedlichen Perspektiven und mit ganz eigenen Ausdrucksmodi die Thematik dieser Ausgabe aufgegriffen und in bisher wenig eingeschlagene Richtungen geführt haben. Diesen im Band enthaltenen Comics und den ihnen zur Seite gestellten Interviews und Aufsätzen ist gemein, dass sie Schwarzen Widerstand fokussieren – sei es durch das Herausstellen intersektionaler Diskriminierungsmuster, das Offenlegen der Kontinuität (neo-) kolonialer Unterdrückungsmechanismen, die Sichtbarmachung bisher wenig bekannter Geschichte/n, die Problematisierung hegemonialer Erinnerungsdiskurse oder das Anprangern von Xenophobie und expliziten Gewalterfahrungen.

Widerstand schließt für uns immer auch widerständige künstlerische Praxen mit ein, die das Medium Comic an seine Grenzen und darüber hinaus bringen. Durch seine Bild-Text-Sprache stellt der Comic einen prädestinierten Ausdrucksraum für die Darstellung von Phänomenen der Ohnmacht, Wortlosigkeit und Trauer dar. Gleichzeitig besticht er durch die Möglichkeit der humorvollen Inversion von Machtverhältnissen. Die Texte des vorliegenden Bandes machen allerdings auch deutlich, wie unsichtbar diese Gegendiskurse oftmals über Jahrzehnte hinweg blieben und dass die Geschichte des Schwarzen Widerstandes in Comics eine verhältnismäßig junge Geschichte ist.

Das Cover des Katalogs ist dem jüngsten Werk des afrobrasilianischen Comickünstlers Marcelo D’Salete entnommen, *Mukanda Tiodora* (2022). D’Salete ist es mit seinem umfangreichen Werk gelungen, großes internationales Interesse sowohl auf das Medium des Comics als auch auf Schwarze Geschichte zu lenken. Seine Graphic Novels wurden ins Deutsche, Englische, Französische, Italienische, Katalanische, Polnische, Spanische und Türkische übersetzt und er bespricht in seinen Werken den Schwarzen Widerstand im kolonialen sowie im gegenwärtigen Brasilien. Dabei zeigt er die Kontinuitäten struktureller und rassistischer Gewalt auf – auch hierum geht es in dieser Ausgabe der *Cadernos*.

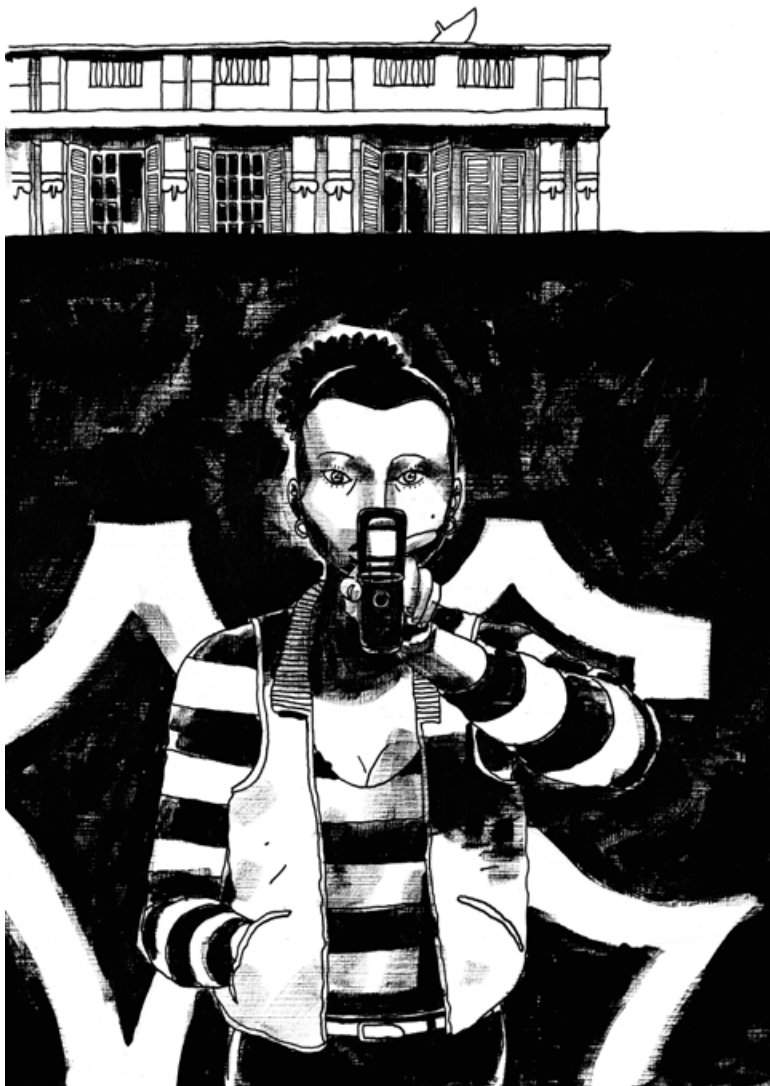
Nos últimos 20 anos, os quadrinhos se tornaram um importante espaço medial para a discussão entre a história do colonialismo e da escravidão no Sul Global, assim como para os problemas sociais contemporâneos. Neste contexto, essa edição dos *Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro* pretende mostrar um vislumbre da variada produção da arte em quadrinhos lusófona.

A multimodalidade desta linguagem artística tradicionalmente subversiva, possibilita, por um lado, imaginar arquivos alternativos de imagem e texto, especialmente da(s) história(s), que até agora foram consideradas apenas insuficiente- ou unidimensionalmente na historiografia oficial. Ao mesmo tempo, os quadrinhos são um meio no qual os estereótipos étnicos e imagens racistas – por exemplo, na forma de caricaturas – têm sido historicamente expressos de modo particularmente explícito e que, por isso, também devem refletir criticamente sobre sua própria história.

Ficamos felizes, que artistas de Angola, Brasil e Portugal, bem como da Alemanha, tenham contribuído para este volume, abordando o tema proposto a partir de diferentes perspectivas, com seus próprios modos de expressão e o conduzindo em direções que não foram tomadas antes. Os quadrinhos incluídos neste volume e as entrevistas e ensaios que os acompanham têm em comum o foco na Resistência Negra – seja pelo destaque dos padrões interseccionais de discriminação, pela revelação da continuidade dos mecanismos de opressão (neo)colonial, pela visibilidade da(s) história(s) até então pouco conhecidas, pela problematização de discursos hegemônicos de memória ou pelas denúncias de xenofobia e experiências explícitas de violência.

Para nós, a resistência inclui sempre práticas artísticas de resistência, que levam o meio dos quadrinhos aos seus limites e para além deles. Por meio de sua linguagem de texto-imagem, os quadrinhos representam um espaço predestinado de expressão para a representação de fenômenos de impotência, falta de palavras e luto; ao mesmo tempo, cativam pela possibilidade de inversão humorística de relações de poder. No entanto, os textos deste volume esclarecem ainda como estes contra-discursos muitas vezes permaneceram invisíveis por décadas e que a história da Resistência Negra em quadrinhos é uma história relativamente recente.

A capa do catálogo provém do mais recente trabalho do quadrinista afro-brasileiro Marcelo D’Salete, *Mukanda Tiodora* (2022). O extenso corpo de trabalho de D’Salete conseguiu atrair grande interesse internacional tanto no meio dos quadrinhos quanto na História Negra. Seus romances gráficos foram traduzidos para o alemão, inglês, francês, italiano, catalão, polonês, espanhol e turco, e ele discute a Resistência Negra tanto no Brasil colonial como no Brasil contemporâneo em suas obras. Ao fazer isso, ele mostra as continuidades da violência estrutural e racializada – um dos temas principais desta edição dos *Cadernos*.



Marcelo D'Saete: *Encruzilhada*. São Paulo: Veneta, 2016 (pág. 158).
Marcelo D'Saete: *Encruzilhada*. São Paulo: Veneta, 2016 (S. 158).

Als Herausgeber*innen sind wir uns der großen Verantwortung bewusst, die dieses Projekt für zwei *weiße* Wissenschaftler*innen bedeutet, die in einem Land leben, in dem die Aufarbeitung der eigenen kolonialen Verbrechen immer noch aussteht. In den vergangenen Jahren haben wir uns zunehmend mit Süd-Süd-Beziehungen, dem Black Atlantic und visuellen Widerstandspraxen beschäftigt, unter anderem im Rahmen der von Janek Scholz und Peter W. Schulze an der Universität zu Köln organisierten Ringvorlesung *The Critical Gaze. Reflections on Global Crises in Portuguese Language Comics* und im Rahmen des von Jasmin Wrobel, Dustin Breitenwischer und Robert F. Reid-Pharr herausgegebenen Sonderheftes *Archives of Resistance: Picturing the Black Americas* (*Amerikastudien/American Studies*, 2022). Dennoch ging dem Kuratieren dieses Kataloges ein enormer Vertrauensvorschuss seitens unserer Beitragenden voraus. Hierfür bedanken wir uns von ganzem Herzen. Wir hoffen, dass die vorliegende Publikation die Leser*innen zu zahlreichen, auch kritischen, Gesprächen anregt und freuen uns auf Rückmeldungen jedweder Art.

Janek Scholz / Jasmin Wrobel



Marcelo D'Saete: *Noite Luz*. São Paulo: Via Lettera, 2008 (pág. 50).
Marcelo D'Saete: *Noite Luz*. São Paulo: Via Lettera, 2008 (S. 50).

Como organizadorxs estamos cientes da imensa responsabilidade que este projeto significa para pesquisadorxs brancxs que vivem em um país no qual a revisão de seus próprios crimes coloniais ainda está pendente. Nos últimos anos, temos nos ocupado cada vez mais com as relações Sul-Sul, o Black Atlantic e as práticas de resistência visuais, por exemplo, no contexto da série de palestras *The Critical Gaze. Reflections on Global Crises in Portuguese Language Comics*, organizada por Janek Scholz e Peter W. Schulze na Universidade de Colônia, e da edição especial *Archives of Resistance: Picturing the Black Americas* (*Amerikastudien/American Studies*, 2022), editada por Jasmin Wrobel, Dustin Breitenwischer e Robert F. Reid-Pharr. No entanto, a curadoria deste *Caderno* foi precedida por um enorme ato de confiança por parte de nossxs colaboradorxs. Por isso, agradecemos do fundo do nosso coração. Esperamos que esta publicação estimule inúmeras conversas, inclusive conversas críticas, e aguardamos ansiosamente qualquer tipo de feedback.

Janek Scholz / Jasmin Wrobel

Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro

Bei der Publikation *geschichte/n über/zeichnen: comics und schwarzer widerstand – re/traçar história/s: quadrinhos e resistência negra* handelt es sich um die dritte Nummer der *Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro*. Die Schriftenreihe widmet sich herausragenden Kulturproduktionen der portugiesischsprachigen Welt – insbesondere literarischen und künstlerischen Positionen, die den ästhetischen Modus als Reflexionsform nutzen, um Kulturkritik zu betreiben. Als solche liefern die ausgewählten Werke wichtige Denkanstöße für die Diskussion von Gegenwartskultur im internationalen Kontext.

Die *Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro* sind konzipiert als ein Forum des interkulturellen Austauschs innerhalb der portugiesischsprachigen Welt sowie zwischen portugiesisch- und deutschsprachigen Regionen. Gewährleistet ist dies durch die Zweisprachigkeit der Schriftenreihe, an der Autorinnen und Autoren aus beiden Sprachräumen beteiligt sind. Neben der Publikation als Printausgabe stehen die *Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro* auch in einer digitalen Version online zur freien Verfügung.

Wie der Name suggeriert, sind die *Cadernos* ein Publikationsorgan des Portugiesisch-Brasilianischen Instituts (PBI) der Universität zu Köln. Das PBI, 1932 von dem großen Romanisten Leo Spitzer gegründet, zählt zu den ältesten und größten Institutionen seiner Art im deutschsprachigen Raum. Die Schriftenreihe zeugt von den vielfältigen Aktivitäten des Portugiesisch-Brasilianischen Instituts, das mit seinem Veranstaltungsprogramm Künste und Wissenschaften in den Dialog bringt.

Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro

A publicação *geschichte/n über/zeichnen: comics und schwarzer widerstand – re/traçar história/s: quadrinhos e resistência negra* é o terceiro número dos *Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro*. Esta série de publicações é dedicada a produções culturais notáveis do mundo lusófono – especialmente as posições literárias e artísticas que utilizam o viés estético como forma de reflexão, de modo a produzir uma crítica cultural. Assim, os trabalhos selecionados fornecem importantes elementos de análise para a discussão da cultura contemporânea num contexto internacional.

Os *Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro* são concebidos como um fórum de troca intercultural entre os países de língua portuguesa, assim como entre as regiões de língua alemã e portuguesa. Tal intercâmbio é garantido pela natureza bilíngue da série, que envolve autores e autoras de ambas as áreas linguísticas. Além do formato impresso, os *Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro* estão também disponíveis online em versão digital gratuita.

Como o nome sugere, os *Cadernos* são publicações do Instituto Luso-Brasileiro (PBI) da Universidade de Colônia. O PBI, fundado em 1932 pelo grande romanista Leo Spitzer, é uma das maiores e mais antigas instituições de seu tipo em países de língua alemã. A série reflete as diversas atividades do Instituto Luso-Brasileiro, que, através dos eventos promovidos, estabelece um diálogo entre a produção artística e a academia.



La Cruz

La Cruz hat Abschlüsse in Werbung, Audiovisuelle Medien sowie Denkmalpflege und Restaurierung (UFMG).

Der multimodale Künstler, der für den kurzen Animationsfilm *O Sorriso de Frida Kahlo* (2014) ausgezeichnet wurde, ist Autor mehrerer Comics wie der unabhängigen Veröffentlichung *Legacy* (2021), einem afrosurrealistischen Comic, der Sammlung *Quadrinhos Viáveis* (Venas Abiertas, 2020) und *Quequitaconteceno?*, einem Fanzine, das während der *Comic Con Experience 2022* (CCXP22) veröffentlicht wurde.

Hervorzuheben sind die Comic-Projekte für Jugendliche in urbanen Peripherien, die der Künstler während der Covid-19 Pandemie mit dem *Rabiola – Instituto de Arte e Educação* und der *Agenda Jovem des Instituts Fiocruz* (AJF) durchführte.

Im Jahr 2022 organisierte er die Ausstellung *Comigo-Ninguém-Pode*, ein Projekt zur Konstruktion Schwarzer peripherer Narrative und Sexualität.



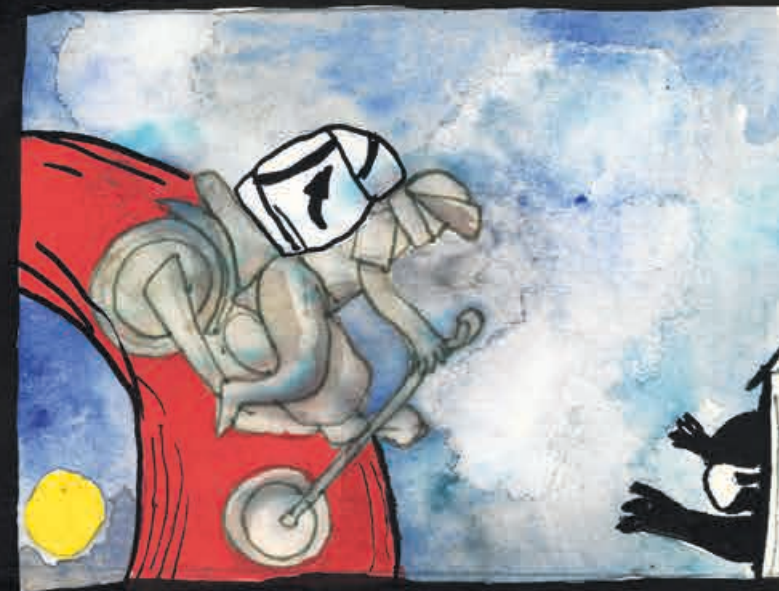
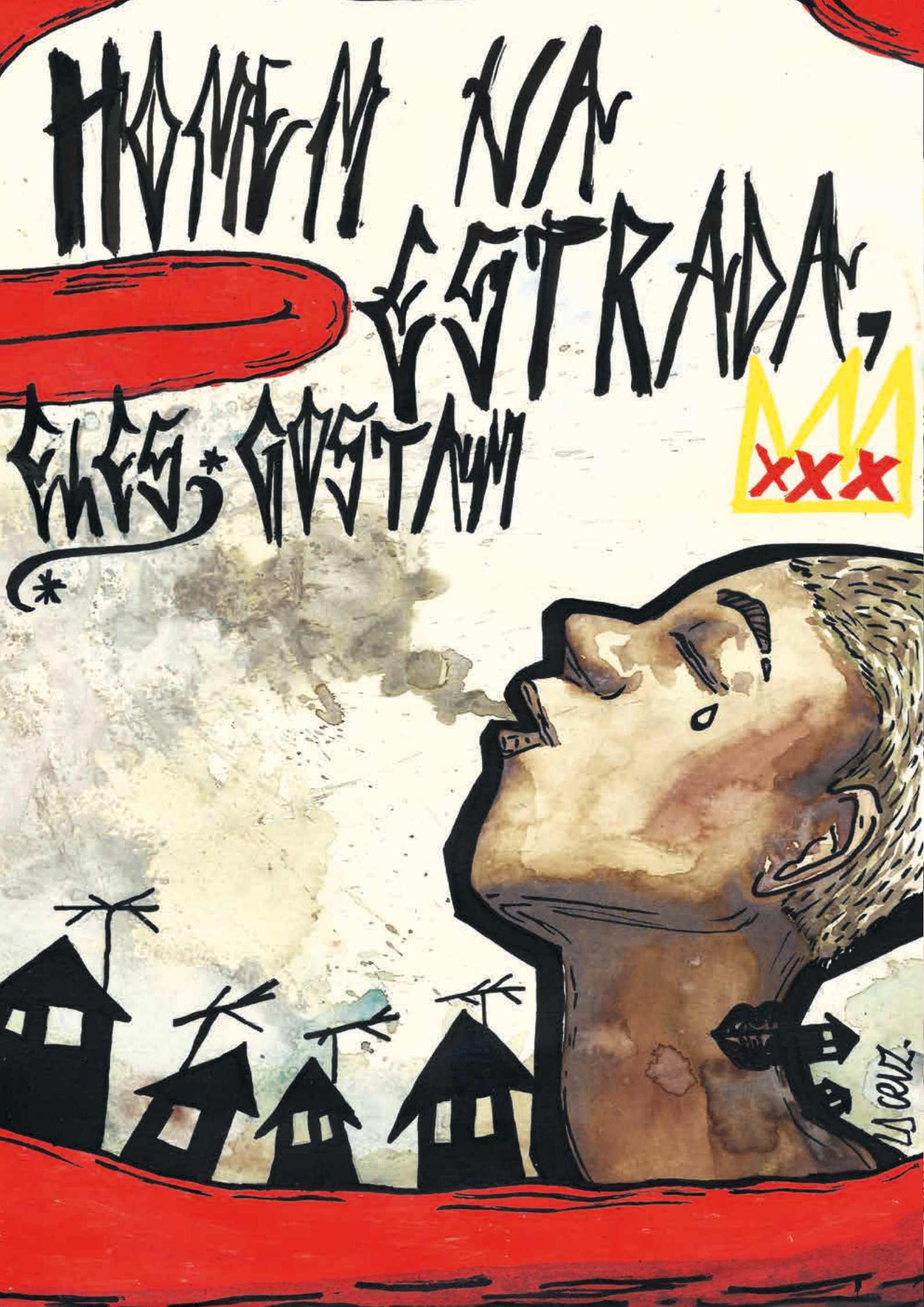
La Cruz

La Cruz é formado em Publicidade, Audiovisual e Conservação e Restauração (UFMG).

Multiartista premiado pelo curta de animação *O Sorriso de Frida Kahlo* (2014), é autor de diversas publicações como o independente *Legacy* (2021), quadrinho afrosurrealista, a coletânea *Quadrinhos Viáveis* (Venas Abiertas, 2020) e *Quequitaconteceno?*, fanzine lançado durante a *Comic Con Experience 2022* (CCXP22).

Destaque para parcerias construídas durante o isolamento social com projeto de tirinhas voltadas para a juventude periférica com o *Rabiola – Instituto Cultural de Arte e Educação* e também a *Agenda Jovem do Instituto Fiocruz*.

Em 2022, realizou a exposição *Comigo-Ninguém-Pode*, projeto de construção de narrativas negras, periféricas e sexualidade.





Mann auf der Straße,
das finden sie gut



Die Hand, die darauf abzielt zu töten,
ist die gleiche, die uns eine Impfung
verweigert, die uns den Hunger überbringt
und uns diesen noch in Rechnung stellt

Die Comics des La Cruz: Visuelle Konfigurationen der *afrobrasilidade*

Peter W. Schulze

Zu den bemerkenswerten Comic-Schöpfern*innen der Gegenwart zählt La Cruz, ein queerer afrobrasilianischer Künstler aus Belo Horizonte, dessen Werk sich durch stilistische Experimentierfreude, sozialkritische Positionierung sowie durch die Nutzung verschiedener Medien und künstlerischer Techniken auszeichnet. Neben Comicstrips und Graphic Novels umfasst sein Werk auch Aquarelle, Tuschemalerei, Wandbilder, Graffiti sowie einen experimentellen Animationsfilm. In seinem künstlerischen Schaffen widmet sich La Cruz vor allem denjenigen Bevölkerungsgruppen in Brasilien, die Armut, Rassismus und Homophobie ausgesetzt sind. Dieser Marginalisierung und Diskriminierung setzt er künstlerische Darstellungen des Widerstands entgegen, die ästhetisch sehr unterschiedlich ausgestaltet sind. So umfasst das facettenreiche Œuvre von La Cruz zum einen aktivistische Kunst, die als politische Intervention konzipiert ist und in klarer Formensprache unmissverständliche Aussagen trifft, welche das Publikum offenbar anregen soll, Stellung zu beziehen. Zum anderen sind eine Reihe von Werken des Künstlers durch experimentelle Darstellungsformen sowie komplexe Narrationen gekennzeichnet. Im Gegensatz zu der aktivistischen Kunst lassen sich diese ästhetischen Produktionen als „offene Werke“ im Sinne Umberto Ecos bezeichnen, wobei sie thematisch dem Leid, aber auch der Würde und Diversität marginalisierter Bevölkerungsgruppen in Brasilien Ausdruck verleihen.

Der künstlerische Aktivismus von La Cruz manifestiert sich in verschiedenen Formen, vom Muralismo – Wandmalerei im öffentlichen Raum – bis hin zu Comic-Strips, die er in sozialen Medien wie Instagram publiziert. In den Wandmalereien kommt die politische Position von La Cruz programmatisch zum Ausdruck; so etwa sein Engagement in der radikaldemokratischen Bewegung *Levante Popular da Juventude der UNE (União Nacional dos Estudantes)*, die u.a. gegen soziale Ungleichheit und Rassismus kämpft und sich für gerechte Bildungschancen einsetzt. Für *Levante* schuf La Cruz mehrere Wandgemälde, beispielsweise auf einer Außenwand der *Fundação Helena Antipoff* in Ibirité: sechs frontal nebeneinander positionierte Figuren, deren Oberkörper aus Farbklecksen hervorgehen. Diese wecken Reminiszenzen an Farbbeutelwürfe und damit an Straßenproteste und Schulbesetzungen, mit denen sich Schüler*innen und Studierende für ihr Recht auf Bildung einsetzen. Die Figuren des Wandgemäldes stehen offenbar für Diversität, deutlich erkennbar an den unterschiedlichen Hautfarben sowie an subkulturellen und queeren Körper- und Kleidungs-codes. Schriftzüge auf den T-Shirts zweier Figuren machen das politische Programm des Muralismo deutlich: „Povo ao poder!“ – „Das Volk an die Macht!“ – sowie der Name der Bewegung: „Volksaufstand der Jugend“.

Künstlerischer Aktivismus kennzeichnet auch *Mandando a Real – Sobre a COVID-19* (2020), eine Serie aus 24 Comic-Strips, die jeweils aus vier Panels bestehen. Die primär über Instagram verbreitete Serie entstand in Zusammenarbeit mit Rabiola, einer Kunstschule in der Peripherie von Belo Horizonte, die das Drehbuch bzw. den Text

Os quadrinhos de La Cruz: configurações visuais da afrobrasilidade

Peter W. Schulze

Entre os quadrinistas mais notáveis da atualidade se encontra La Cruz, um artista *queer* afro-brasileiro de Belo Horizonte, cujo trabalho se destaca pela experimentação estilística e pelo posicionamento social crítico, assim como pelo uso de diversos tipos de mídias e técnicas artísticas. Além de tirinhas e romances gráficos, seu trabalho abrange também aquarelas, nanquins, murais, grafites e um filme de animação experimental. A criação artística de La Cruz é dedicada sobretudo a grupos da população brasileira que se encontram expostos à pobreza, ao racismo e à homofobia. O artista confronta marginalização e discriminação com representações artísticas de resistência das mais diversas formas estéticas. Deste modo, a obra multifacetada de La Cruz abrange, por um lado, a arte ativista concebida como intervenção política, que faz afirmações inequívocas em uma linguagem formal clara, destinada a encorajar o público a se posicionar. Por outro lado, uma série de obras do artista se caracteriza por formas de representação experimentais e narrativas complexas. Ao contrário da arte ativista, estas produções podem ser definidas como “obras abertas”, no sentido dado ao termo por Umberto Eco, representando o sofrimento, mas também a dignidade e a diversidade de grupos marginalizados no Brasil.

O ativismo artístico de La Cruz se manifesta de diversas formas, desde o muralismo em espaços públicos até tirinhas publicadas em mídias sociais como o Instagram. Nos murais, a posição política de La Cruz se expressa de forma programática, como, por exemplo, em seu engajamento no movimento radical-democrático *Levante Popular da Juventude da UNE (União Nacional dos Estudantes)*, que luta contra a desigualdade social e o racismo, empenhando-se por chances justas de acesso à educação. La Cruz criou vários murais para o Levante, por exemplo, numa das paredes externas da Fundação Helena Antipoff, em Ibirité: seis figuras dispostas de frente, uma ao lado da outra, cujos troncos emergem de borrões de tinta. Fazem lembrar as “bombas de tinta” usadas em protestos de rua e ocupações de escolas, em que estudantes reivindicam seu direito à educação. As figuras do mural representam a diversidade, claramente reconhecível na profusão de cores de pele e nos códigos corporais e de vestimenta considerados *queer* e subculturais. As inscrições nas camisetas de duas figuras deixam claro o caráter político do mural: “Povo no poder” e o nome do movimento: *Levante da Juventude*.

O ativismo artístico caracteriza também *Mandando a Real – Sobre a COVID-19* (2020), uma série de 24 tirinhas constituídas de quatro painéis cada uma. A série, divulgada inicialmente no Instagram, surgiu em cooperação com Rabiola, uma escola de arte da periferia de Belo Horizonte, que foi responsável pelo roteiro, enquanto os desenhos foram feitos por La Cruz. *Mandando a Real* tematiza os efeitos da pandemia sobre a população pobre e vulnerável do Brasil. De caráter didático, cada tirinha mostra os abismos sociais do país e as condições de vida desumanas a que está sujeita a população pobre, e que pioraram com a pandemia de covid-19. Uma das tirinhas representa de forma drástica a situação pandêmica para pessoas que vivem em pobreza extrema. Os três primeiros

La Cruz: *Mandando a Real*. Instagram, 2020.La Cruz: *Mandando a Real*. Instagram, 2020.

entwarf, während die Zeichnungen von La Cruz stammen. *Mandando a Real* thematisiert die Auswirkungen der Pandemie auf die arme und besonders vulnerable Bevölkerung Brasiliens. In didaktischem Zuschnitt veranschaulichen die einzelnen Comic-Strips die sozialen Abgründe des Landes sowie die unmenschlichen Lebensbedingungen, denen die arme Bevölkerung ausgesetzt ist und die durch die COVID-19-Pandemie noch verschlimmert wurden. Einer der Comic-Strips verdeutlicht besonders drastisch die pandemische Lage für Menschen, die in extremer Armut leben. Die ersten drei Panels erzielen ihre Wirkung durch Widersprüche zwischen Textaussagen und den Bildern, die in düsteren Farben gehalten sind: Zu den Worten „Fique em casa“ („Bleib‘ zu Hause“) ist ein auf der Straße liegender Obdachloser zu sehen; die Weisung „Lave bem as mãos“ („Wasch‘ gut die Hände“) steht in Kontrast zu dem Bild eines Mannes, der einen Mülleimer nach Essen durchsucht; ebenso ins Leere läuft die Verhaltensregel „Não compartilhe objetos“ („Teile keine Gegenstände“) angesichts eines alten Mannes, der auf der Straße sitzend um Münzen bittet. Das letzte Panel, auf dem mehrere Obdachlose zu sehen sind, beinhaltet ein klares Fazit: „Quanto mais à margem, mais vulnerável será“ – je weiter man sich am Rande der Gesellschaft befinde, desto verwundbarer werde man. Die insgesamt 24 Comic-Strips mit ihren unmissverständlichen Aussagen in eingängiger Formensprache zielen klar darauf ab, die Leserschaft von der Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen zu überzeugen und sich dazu zu verhalten.

painéis surtem efeito através de contradições entre textos e imagens feitas em cores sombrias: com as palavras “Fique em casa”, pode-se ver um morador de rua deitado ao relento; a instrução “Lave bem as mãos” contrasta com a figura de um homem à procura de comida num balde de lixo; a norma de conduta “Não compartilhe objetos” perde igualmente o sentido diante da imagem de um idoso sentado na rua pedindo esmola. O último painel, em que se podem ver várias pessoas em situação de rua, resume tudo com clareza: “Quanto mais à margem, mais vulnerável será”. As 24 tirinhas, com suas mensagens inequívocas numa linguagem estética compreensível, aparentemente têm o objetivo de convencer o público leitor a refletir de forma crítica sobre as relações sociais e a se posicionar quanto às mesmas.

Mandando a Real deixa claro o quanto pobreza e exclusão social afetam a população negra do Brasil. Esta crítica ao racismo estrutural brasileiro se manifesta em várias obras de La Cruz. Simultaneamente, a obra do artista está marcada por referências afirmativas a personalidades afrodiaspóricas e afro-brasileiras da resistência contra repressões racistas, representadas em numerosos retratos e tirinhas. Notável aqui é o nanquim *Respeito é pra quem tem* (*Sabotage*) (2019). O retrato duplo une Tereza de Benguela, líder do Quilombo do Quariterê no século XVIII, em cujo dia da morte se comemora o Dia da Mulher Negra, e Sabotage, *rapper* da zona sul de São Paulo, assassinado em 2003. Seu álbum *Rap é compromisso* (2000) conta entre as obras mais significativas do *conscious rap brasileiro*, criticando o racismo, a violência e a exclusão social, ao mesmo tempo em que afirma expressões culturais da periferia. La Cruz cita o refrão da canção homônima do álbum, que ele usa para dar título ao retrato duplo. Com isto, a exigência de respeito – “respeito é pra quem tem” – se torna o elo entre as figuras icônicas de Tereza de Benguela e de Sabotage.

Outra homenagem à resistência afrodiaspórica foi feita por La Cruz na forma de um grande retrato coletivo num mural no restaurante e centro cultural Nesganega Africando, em Belo Horizonte. Em cor preta sobre fundo branco, foram representadas cerca de trinta figuras da luta pelos direitos de afrodescendentes no Brasil e na América do Norte, entre elas Zumbi e Dandara dos Palmares e Carlos Marighella, Nina Simone e Angela Davis, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, assim como Gilberto Gil e Mano Brown. A conexão das figuras por linhas onduladas traz associações às ondas do mar e ao Atlântico Negro; ao mesmo tempo, o retrato dá a impressão de uma árvore genealógica de resistência afrodiaspórica no “Novo Mundo”, reforçada pela representação de folhas nas linhas onduladas que unem as figuras.

Também em seus quadrinhos, La Cruz tematiza a resistência contra o racismo e exalta afroamericanidades, como é o caso nas tirinhas da série *Quadrinhos viáveis* (2020), que surgiram como ilustrações digitais no Smartphone e foram dedicadas sobretudo a personalidades afro-brasileiras da música, entre outros ao grupo Racionais MC’s, assim como a Djonga e Iza. As tirinhas da série são adaptações de canções e performances específicas, trazendo em cada título os respectivos artistas. *Quadrinhos viáveis com Racionais MC’s*, por exemplo, estabelece uma relação intermedial com a canção “Negro Drama”, uma faixa do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002), que articula – como é característico dos Racionais MC’s – resistência contra o racismo e a exclusão social. A tirinha é formada por quatro painéis quadrados, em cada um dos quais se destacam dois versos da canção *Negro Drama*, em letras brancas sobre fundo monocromático. No primeiro plano, aparece sempre uma figura de pele escura, com exceção do último painel, que mostra um aglomerado de prédios sem presença humana. Diferente das

Die Comics des La Cruz

Mandando a Real macht deutlich, wie sehr Armut und soziale Ausgrenzung die dunkelhäutige Bevölkerung Brasiliens betreffen. Diese Kritik am strukturellen Rassismus in Brasilien manifestiert sich in mehreren Werken von La Cruz. Zugleich ist das Œuvre des Künstlers geprägt durch affirmative Bezüge zu afrodiasporischen und afrobrasilianischen Persönlichkeiten des Widerstands gegen rassistische Repressionen, die in zahlreichen Porträts und Comic-Strips dargestellt sind. Bemerkenswert ist die Tuschezeichnung *Respeito é pra quem tem (Sabotage)* (2019). Das Doppelporträt verbindet Tereza de Benguela, Anführerin des Quilombo Quariterê im 18. Jahrhundert, deren Todestag als *Dia da Mulher Negra* zelebriert wird, und Sabotage, den 2003 ermordeten Rapper aus der Zona Sul in São Paulo. Dessen Album *Rap é Compromisso* (2000) zählt zu den bedeutendsten Werken des brasilianischen Conscious Rap, der Rassismus, Gewalt und soziale Ausgrenzung kritisiert und zugleich Kulturformen der *periferia* affirmiert. La Cruz zitiert den gleichnamigen Song des Albums über den Refrain, den er als Schriftzug in das Doppelporträt einbezieht. Damit wird die Einforderung von Respekt – „respeito é pra quem tem“ – zu dem verbindenden Element zwischen den ikonischen Figuren Tereza de Benguela und Sabotage.

Eine weitere Hommage auf den afrodiasporischen Widerstand schuf La Cruz in einem großen Gruppenporträt in Form eines Wandgemäldes im Restaurant und Kulturzentrum *Nesganega Africando*, Belo Horizonte. In schwarzer Farbe auf weißem Grund sind etwa dreißig Figuren dargestellt, die für die Rechte afrikanischstämmiger Menschen in Brasilien und Nordamerika kämpften, darunter Zumbi und Dandara dos Palmares sowie Carlos Marighella, Nina Simone und Angela Davis, Carolina Maria de Jesus und Conceição Evaristo sowie Gilberto Gil und Mano Brown. Die Verbindung der Figuren über gewundene Linien weckt Assoziationen zu Wellen und dem Schwarzen Atlantik; zugleich entsteht der Eindruck eines Stammbaums afrodiasporischen Widerstands in der „Neuen Welt“, verstärkt durch die Darstellung einiger Blätter an den wellenförmigen Verbindungslinien zwischen den Figuren.

La Cruz: *Quadrinhos viáveis com Victoria Santa Cruz*, 2018.

La Cruz: *Quadrinhos viáveis com Victoria Santa Cruz*, 2018.



QUADRINHOS VIÁVEIS COM RACIONAIS MC's



@LACRUZ.ILUSTRADOR

La Cruz: *Quadrinhos viáveis com Racionais MC's*, 2020.

La Cruz: *Quadrinhos viáveis com Racionais MC's*, 2020.

formas convencionais de representar a música em quadrinhos, não se trata nem de ilustração dos textos das canções nem de transposições intermediais da música (através de notas musicais, por exemplo, ou de formas tipográficas dinamizantes). Em vez disso, La Cruz realça o significado e a força do que fala o texto da canção, o qual termina, no último painel, com “Nego drama, / eu sei quem trama / e quem tá comigo. / O trauma que eu carrego / Para não ser mais um preto fodido”. Merece também destaque a tirinha *Quadrinhos viáveis com Victoria Santa Cruz*, uma adaptação do curta-metragem *Me gritaron negra* (1978), da poeta, dançarina, coreógrafa, cantora e ativista afro-peruana. Nesta obra chave da arte afro-latino-americana, Victoria Santa Cruz recita um poema de sua própria autoria em primeira pessoa. Trata da experiência de discriminação racista desde a infância, que a princípio leva à autonegação, para posteriormente, porém, ser transcendida pelo autoempoderamento no sentido do orgulho negro, culminando com a afirmação “¡Negra soy!” – “Preta sou!”. É da realização performática que *Me gritaron negra* tira sua força estética e verve ativista. Diferentes takes de câmera mostram Victoria Santa Cruz e um grupo de pessoas negras, cuja negritude é acentuada pelo cabelo afro e por lenços na cabeça. A recitação de Santa Cruz é complementada pelo grupo com a palavra “negra” como leitmotiv, acompanhada pelo ritmo sincopado de um

Die Comics des La Cruz

Auch in seinen Comics thematisiert La Cruz den Widerstand gegen Rassismus und würdigt *afroamericanidades*, afroamerikanische Identitäten. So etwa in einer Reihe von Comic-Strips aus der Serie *Quadrinhos viáveis* (2020), die als digitale Zeichnungen auf dem Smartphone entstanden und sich primär afrobrasilianischen Musiker*innen widmen, u.a. der Gruppe Racionais MC's sowie Djonga und Iza. Bei den Comic-Strips der Serie handelt es sich um Adaptionen spezifischer Songs und Performances, wobei im Titel jeweils die entsprechenden Künstler*innen angeführt sind.

Quadrinhos viáveis com Racionais MC's etwa stellt einen intermedialen Bezug zu dem Song „Negro Drama“ her, einem Track des Albums *Nada como um dia após o outro dia* (2002), das – charakteristisch für die Racionais MC's – Widerstand gegen Rassismus und soziale Ausgrenzung artikuliert. Der Comic-Strip besteht aus vier quadratischen Panels, in denen sich jeweils zwei Verse aus „Negro Drama“ in weißer Schrift vor monochromem Hintergrund abheben. Im Bildvordergrund ist jeweils eine dunkelhäutige Figur zu sehen, abgesehen von dem letzten Panel, das eine menschenleere Agglomeration von Gebäuden zeigt. Anders als in konventionellen Darstellungen von Musik im Comic handelt es sich bei den Bildern weder um Illustrationen des Liedtextes noch um intermediale Transpositionen der Musik (etwa durch Musiknoten oder eine dynamisierende typografische Gestaltung). Stattdessen betont La Cruz die Bedeutung und spezielle Sprachkraft des Liedtextes, der in dem letzten Panel (nicht in dem Song) endet mit „Nego Drama / ich weiß, wer sich verschworen hat / und wer auf meiner Seite steht. / Das Trauma, das ich trage / Damit ich nicht bloß ein weiterer abgefuckter Schwarzer bin“.

Besonders bemerkenswert ist auch der Comic-Strip *Quadrinhos viáveis com Victoria Santa Cruz*, eine Adaption des Kurzfilms *Me gritaron negra* (1978) der großen afroperuanischen Dichterin, Tänzerin, Choreografin, Sängerin und Aktivistin. In diesem Schlüsselwerk afrolateinamerikanischer Kunst rezitiert Victoria Santa Cruz ein von ihr verfasstes Gedicht in der Ich-Form. Es handelt von der Erfahrung rassistischer Diskriminierung seit der Kindheit, die zunächst eine Selbstverneinung zur Folge hat, dann jedoch in der Selbstermächtigung im Sinne des *orgullo negro* überwunden wird und in der Affirmation „¡Negra soy!“ – „Schwarz bin ich!“ – kulminiert. Seine ästhetische Kraft und aktivistische Verve erhält *Me gritaron negra* durch die performative Gestaltung. Wechselnde Kameraeinstellungen zeigen Victoria Santa Cruz und eine Gruppe Schwarzer Männer und Frauen, deren *negritude* durch Afro-Frisuren und Kopftücher akzentuiert ist. Santa Cruz' Rezitation wird von der Gruppe leitmotivisch durch das Wort „negra“ ergänzt, begleitet durch den synkopierten Rhythmus eines *cajón*, einer Sitztrommel afroperuanischen Ursprungs, und gezieltes Händeklatschen. Während Santa Cruz zunächst eine eher statische Haltung einnimmt und primär solo in Nahaufnahmen erscheint, kulminiert die Performance in einem kollektiven Gesang und Tanz, dessen *africanidade* in den Hüft- und Schulterbewegungen deutlich wird. La Cruz intermediale Adaption von *Me gritaron negra* verdichtet den Film in einer Sequenz aus drei horizontal angeordneten Panels, die Einstellungen aus dem Film entsprechen und zentrale Passagen des rezitierten Textes wiedergeben. Geschwungene Linien des Panelrahmens und die kurvig angeordnete Schrift suggerieren Klang und Bewegung. Die typografische Gestaltung hat eine akzentuierende Funktion, vor allem in der Hervorhebung des Wortes „NEGRA!“, dessen vielfache Wiederholung und chorische Wiedergabe bei La Cruz durch die Schriftstärke und -größe eine Entsprechung findet. Wie bei Victoria Santa Cruz betont auch der Comic-Strip – in einer diesem Medium eigenen Formensprache – die positive Resignifizierung des Wortes „negra“, das, zunächst als rassistische Fremdzuweisung missbraucht, dann affirmativ der Selbstbezeichnung dient.



La Cruz: *Legacy*. Belo Horizonte: Ed. do autor, 2022 (capa).

La Cruz: *Legacy*. Belo Horizonte: Autorenausgabe, 2022 (Cover).

cajón, uma espécie de “tambor-cadeira” de origem afro-peruana, e pela batida rítmica de palmas. Enquanto Santa Cruz inicialmente assume uma postura um tanto estática e em princípio aparece sozinha em vários *closes*, a performance culmina em canto e dança coletivos, cuja africanidade se torna visível nos movimentos dos quadris e dos ombros. A adaptação intermedial de *Me gritaron negra*, feita por La Cruz, condensa o filme em uma sequência de três painéis dispostos na horizontal, correspondentes a cenas do filme, reproduzindo passagens centrais do texto recitado. As linhas curvas da moldura do painel e a escrita igualmente curvilínea sugerem som e movimento. A constituição tipográfica tem uma função acentuadora, sobretudo no destaque à palavra “NEGRA!”, cuja repetição constante e reprodução em uníssono encontram correspondência na espessura e no tamanho da fonte no trabalho de La Cruz. Assim como em Victoria Santa Cruz, a tirinha também reforça – em uma linguagem própria dos quadrinhos – a resignificação positiva da palavra “negra”, que, inicialmente usada como atribuição do outro, acaba servindo à definição afirmativa de si mesmo.

In beiden Graphic Novels von La Cruz, *Comigo ninguém pode* (2018) und *Legacy* (2022), sind die Protagonisten afrobrasilianische Figuren, die rassistische und homophobe Repressionen erleiden und angesichts dieser traumatischen Erfahrungen existentielle Krisen durchlaufen, die sie schließlich überwinden. Mit *Legacy* schuf La Cruz eine meisterhafte Graphic Novel, die in experimenteller Formensprache Stellung bezieht gegen die „Nekropolitik“ (Achille Mbembe) in Brasilien, wo die *periferias* bzw. Favelas häufig Zonen des Todes sind. Wie *Legacy* kritisch darstellt, bezieht sich die Nekropolitik vor allem auf die afrobrasilianische Bevölkerung, die rassistischen Repressionen ausgesetzt ist, welche sich wiederholt in der Verfolgung und regelrechten Exekution junger Schwarzer Männer durch die Militärpolizei (PM) manifestieren. Die Graphic Novel thematisiert ebenfalls wie die *periferias* zu Zonen des Todes werden durch eine systemische Exklusion ihrer Bevölkerung, die der Armut ausgesetzt ist und nur eine mangelnde Gesundheitsversorgung erhält, was in der Covid-19-Pandemie unter Bolsonaro zu extrem vielen, oftmals vermeidbaren Todesfällen führte.

Legacy prangert die Nekropolitik gegenüber der afrobrasilianischen Bevölkerung an und setzt ihr vielfältige visuelle und narrative Formen des Widerstands entgegen, insbesondere durch die Affirmation der *afrobrasilidade*, afrobrasilianischer kultureller Identität. Zum Ausdruck kommt dies bereits in der facettenreichen bildnerischen Gestaltung des Buchdeckels. Primär in gedeckten Farben gehalten, ist in einer dunkelroten Rahmung eine Figur eingefasst, die sich wie ein *cadavre exquis* ausnimmt: Das surrealistisch anmutende bizarre Körperbild scheint aus einer kollektiven Collage entstanden zu sein, bei der sich drei unterschiedliche Bildebenen mit jeweils eigener farblicher und stilistischer Ausgestaltung bruchlinienartig aneinanderfügen und so eine disparate Einheit bilden. Teil des spannungsgeladenen Bildgefüges ist auch der Titel der Graphic Novel. Der Schriftzug mit seinen dünnen langgezogenen Buchstaben entspricht den *pichações*, der brasilianischen Variante des urbanen Tagging, als Form der subkulturellen Aneignung des öffentlichen Raums, aus dem die Bewohner*innen der *periferias* meist exkludiert sind. Das in dem Titel benannte „Vermächtnis“ oder „Erbe“ bezieht sich in der Graphic Novel auf eine afrodiasporische *ancestralidade*, eine kulturelle Ahnenschaft, was bereits auf dem Bild des Buchdeckels deutlich wird. So enthält der untere Teil der Figur, die einen Totenkopf mit Stierhörnern umfasst, einen intermediären Bezug auf den Film *Touki Bouki* (*Die Reise der Hyäne*, 1973) des senegalesischen Regisseurs Djibril Diop Mambéty, in dem das ikonische Motorrad mit Stierhörnern des Protagonisten Mory auf die konfliktive Verbindung senegalesischer Tradition und westlicher Moderne verweist. Eine vergleichbare Verschmelzung unterschiedlicher Kulturformen ist auch für La Cruz' Graphic Novel charakteristisch. Symptomatisch hierfür ist die vielschichtige Figur auf dem Buchdeckel. Diese verdeckt ihr Gesicht mit einer Maske, wie sie in vielen afrikanischen Kulturen traditionell in rituellen Handlungen Verwendung findet, wobei hinter der Maske eine Schirmmütze zum Vorschein kommt – ein popkulturelles Accessoire, das nicht zuletzt in den *periferias* Brasiliens als distinktiver Kleidungscode dient. Ferner verweist das Logo der Schirmmütze, eine stilisierte Krone mit der Aufschrift „XXX“, auf eine wiederkehrende Figur im Œuvre von La Cruz, die als Alter Ego des Künstlers erscheint und auch in *Legacy* als Comiczeichner auftritt. Dieser Verweis verstärkt die autofiktionalen Dimensionen bzw. die „escrevivência“ im Sinne der afrobrasilianischen Autorin Conceição Evaristo, die damit eine Verbindung von Schreiben und Lebenserfahrung bezeichnet.

In *Legacy* erscheint die soziale Realität der *periferia* als Albtraum, im Sinne eines durch Polizeigewalt, Exklusion und Armut degradierten Lebens, das bei dem Protagonisten

Em ambos os romances gráficos de La Cruz, *Comigo ninguém pode* (2018) e *Legacy* (2022), os protagonistas são personagens afro-brasileiras que sofrem repressão racista e homofóbica, passando por crises existenciais decorrentes destas experiências traumáticas que, posteriormente, conseguem superar. Com *Legacy*, La Cruz criou um romance gráfico magistral que se posiciona em linguagem experimental contra a “necropolítica” (Achille Mbembe) no Brasil, onde as periferias ou favelas são muitas vezes zonas de morte. Como representada de forma crítica em *Legacy*, a necropolítica se aplica sobretudo à população afro-brasileira, exposta a repressões racistas que se manifestam reiteradamente em perseguição e execução de jovens negros pela polícia militar. Da mesma forma, o romance gráfico tematiza a transformação das periferias em zonas de morte através de uma exclusão sistêmica de sua população, exposta à pobreza e dispondo somente de assistência de saúde precária, o que levou a um número extremamente elevado de mortes por covid-19, muitas vezes evitáveis, durante o governo Bolsonaro. *Legacy* denuncia a necropolítica contra a população afro-brasileira, contrapondo à primeira diversas formas visuais e narrativas de resistência, sobretudo através da afirmação da afrobrasilidade. Isto já se expressa na rica configuração imagética da capa do livro. Pintada principalmente em cores suaves, traz enquadrada numa moldura vermelho escuro uma figura semelhante a um *cadavre exquis*: a imagem do corpo, bizarra e de aspecto surrealista, parece ter surgido de uma colagem coletiva em que três níveis de imagem diferentes, cada um com seu próprio arranjo de cores e estilo, se acoplam por linhas fraturadas, formando, assim, uma unidade disparatada. O título do romance gráfico também faz parte deste conjunto de imagens carregado de tensão. A escrita de letras finas e alongadas corresponde às pichações, a variação brasileira de um tagging urbano, como forma da apropriação subcultural do espaço público, do qual os habitantes das periferias se encontram quase sempre excluídos. O “legado” ou “herança” a que o texto faz alusão se refere a uma ancestralidade afrodiaspórica neste romance gráfico, a uma ancestralidade cultural que fica evidente já na imagem da capa. Sendo assim, a parte de baixo da figura, que abraça uma caveira com chifres de touro, estabelece uma relação intermedial com o filme *Touki Bouki* (*A viagem da hiena*, 1973) do diretor senegalês Djibril Diop Mambéty, no qual a motocicleta icônica com chifres de touro do protagonista Mory remete à conexão conflituosa da tradição senegalesa com a modernidade ocidental. Uma fusão comparável de formas culturais diferentes também é característica do romance gráfico de La Cruz. A figura complexa da capa do livro é sintomática disto. Ela cobre o rosto com uma máscara, como aquelas usadas tradicionalmente em diversas culturas africanas durante a realização de rituais, deixando aparecer por trás da máscara um boné – um acessório da cultura *pop* que serve de código indumentário distintivo nas periferias do Brasil. Além disso, o logotipo do boné, uma coroa estilizada com a escrita “XXX”, alude a uma figura recorrente na obra de La Cruz, que surge como *alter ego* do artista e que, em *Legacy*, aparece como ilustrador. Esta alusão reforça as dimensões autoficcionais, isto é, a “escrevivência”, no sentido dado à palavra pela escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, e que designa a conexão entre escrita e experiência de vida.

Em *Legacy*, a realidade social da periferia aparece como pesadelo, no sentido de uma vida degradada por violência policial, exclusão e pobreza, causando traumas e surtos psicóticos nos protagonistas. Este estado de consciência suscitado pela ferida psíquica se manifesta em uma forma de representação experimental, marcada por rupturas estilísticas e saltos narrativos. Assim, painéis com elementos de representação expressionista passam para a pintura abstrata, acentuando a materialidade das tintas e a aplicação das mesmas. Sobretudo elementos da arte psicodélica são proeminentes, especialmente o contraste



La Cruz: *Legacy*. Belo Horizonte: Autorenausgabe, 2022 (S. 14, 15, 16 u. 17).

Komplementär zu der kaleidoskopartigen Abfolge unterschiedlicher Stilelemente und Mikronarrationen ist *Legacy* wie ein Palimpsest gestaltet, bestehend aus vielfältigen intermedialen Verweisen, die das Werk in bestimmte Kontexte rückt und mit zusätzlichen Bedeutungen versieht. Beispielsweise beginnt der Prolog der Graphic Novel mit einem Panel, in dem der Protagonist ein Lied singt (oder hört): „O Terceiro Mundo vai explodir! (Vai explodir) Quem tiver de sapato não sobra (não pode sobrar)“ – „Die Dritte Welt wird explodieren! (wird explodieren) Wer Schuhe trägt, wird nicht überleben (kann nicht überleben)“. Mit diesen Zeilen wird offenbar die Sprengkraft thematisiert, die in Brasilien aus der extremen sozialen Ungleichheit hervorgeht – und die am Ende des Comics zum

Complementar à sequência caleidoscópica de elementos de estilos e micronarrativas diversos, *Legacy* é formada como um palimpsesto, constituído de várias referências intermediais que inserem a obra em certos contextos, atribuindo-lhe sentidos adicionais. Por exemplo, o prólogo do romance gráfico começa com um painel em que o protagonista canta (ou ouve) uma canção: “O Terceiro Mundo vai explodir! (Vai explodir) Quem tiver de sapato não sobra (não pode sobrar)”. Nestas linhas, fica clara a força explosiva que, no Brasil, emana da desigualdade social extrema – e que leva, no fim do quadrinho, à revolta coletiva de vários personagens contra repressões sistêmicas, sobretudo na reivindicação de que se acabe com a fome. Ao mesmo tempo, o texto trata de uma relação intermedial importante: são as palavras de abertura do álbum *Psicoacústica* (1988) da banda de rock Ira!, que, por sua vez, têm origem no filme de Rogério Sganzerla *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Este filme de gangsters em linguagem experimental, descrito por Sganzerla como “um far-west sobre o III Mundo”, pode ser interpretado como alegoria da resistência contra a ditadura militar no Brasil. Desta forma, há aqui uma forte relação com a atualidade, face à glorificação do regime militar perpetrada por Bolsonaro e seus apoiadores.

kollektiven Aufbegehren diverser Figuren gegen die systemischen Repressionen führt, insbesondere in der Forderung, es dürfe keinen Hunger mehr geben. Zugleich handelt es sich bei dem Text um einen signifikanten intermedialen Bezug: Die Worte eröffnen das Album *Psicoacústica* (1988) der Rockband Ira!, die wiederum Rogério Sganzerlas Film *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) entstammen. Dieser Gangsterfilm in experimenteller Formensprache, von Sganzerla als „Western über die Dritte Welt“ („um far-west sobre o III Mundo“) bezeichnet, lässt sich interpretieren als Allegorie des Widerstands gegen die Militärdiktatur in Brasilien. Dabei besteht ein starker Gegenwartsbezug angesichts der Glorifizierung des Militärregimes durch Bolsonaro und seine Anhänger*innen.

Legacy enthält vor allem zahlreiche Verweise auf verschiedene Formen afrodiasporischen Widerstands, so etwa auf „I can’t breath“ und die Black Lives Matter-Bewegung. Vor allem aber fließen Geschichte und Gegenwart der *afrobrasilidades* in komplexen visuellen Konfigurationen in La Cruz’ Graphic Novel ein. Symptomatisch hierfür ist das Splash Panel des 1. Aktes mit dem Titel „No Fim“ – „Am Ende“: In einer komplexen Raumkonstruktion, die von sozialen Abgründen zeugt, indem sie eine Untersicht auf Hochhäuser mit einer Aufsicht auf die prekäre Architektur der *periferias* verbindet, ist im Bildvordergrund eine männliche dunkelhäutige Figur auf einem Fahrrad in Rückenansicht zu sehen. Dessen Körper- und Kleidungscode weisen ihn aus als politisierten Bewohner der *periferia*: Auf der Schirmmütze ist der Name des Rappers Djonga zu erkennen; den Nacken zierte eine Tätowierung Südamerikas; sein Shirt ist bedruckt mit dem Datum „2. Juli 1823“, dem Tag der Unabhängigkeit des afrodiasporisch geprägten Staates Bahia von Portugal, und dem Bild eines schwarzen Panthers, dem Symbol der Black Panther Party – um nur einige der signifikanten Verweise anzuführen. Frappierend ist an der Figur, dass in ihrem Mund das Blatt einer Pflanze zu erkennen ist, die in Brasilien häufig als *espada-de-são-jorge* oder *espada-de-ogum* bezeichnet wird. Diese Pflanze, die in afrobrasilianischen religiösen Ritualen Verwendung findet, dient in der Populärkultur dem Schutz vor bösen Blicken und wird häufig in der Nähe von Wohnungseingängen platziert. Zugleich handelt es sich um eine toxische Pflanze, deren Verzehr zu schweren Vergiftungen führt. Die atypische Verwendung der *espada-de-são-jorge* weist eine Reihe möglicher, auch gegenläufiger Bedeutungen auf, etwa Schutz und Versehrung angesichts von Polizeigewalt in der *periferia* (wie im 1. Akt von *Legacy* dargestellt). Zugleich enthält der Verzehr von *espada-de-são-jorge* einen Bezug auf La Cruz’ erste Graphic Novel *Comigo ninguém pode*, dessen Protagonist Luís Andaluz, ein queerer Afrobrasilianer, Blätter dieser Pflanze verschlingt. Kurzum, die komplexe Formensprache, die vielschichtige Narration und die zahlreichen intermedialen Bezüge – vor allem auf die *afrobrasilidade* – sind charakteristisch für *Legacy* und für das visuelle Universum des großen Comickünstlers La Cruz.

Legacy contém, sobretudo, várias referências a diferentes formas de resistência afrodiaspórica, como, por exemplo, ao “I can’t breath” e ao movimento *Black Lives Matter*. Sobretudo, porém, história e atualidade de afrobrasilidades confluem em configurações visuais complexas no romance gráfico de La Cruz. O *splash panel* do primeiro ato, intitulado “No Fim”, é sintomático desta confluência: em uma construção espacial complexa, que reflete os abismos sociais, combinando uma vista de baixo para os arranha-céus com uma vista aérea da arquitetura precária das periferias, vemos no primeiro plano da imagem uma figura masculina de pele escura, de costas, sobre uma bicicleta. Seu corpo e códigos indumentários o identificam como morador politizado da periferia: no boné, pode-se ver o nome do *rapper* Djonga; a nuca mostra uma tatuagem da América do Sul; sua camiseta traz impressa a data 2 de julho de 1823, o dia da independência da Bahia, um estado marcado pela diáspora africana, em relação a Portugal, além da imagem de uma pantera negra, o símbolo do *Black Panther Party* – para citar somente algumas das referências mais importantes. É notável o fato de a figura ter na boca a folha de uma planta conhecida no Brasil como espada-de-são-jorge ou espada-de-ogum. Na cultura popular, esta planta, utilizada em rituais religiosos afro-brasileiros, serve como proteção contra o mau olhado e geralmente se encontra perto das entradas das casas. Ao mesmo tempo, trata-se de uma planta venenosa cujo consumo leva a graves intoxicações. Este uso atípico da espada-de-são-jorge remete a uma série de possíveis significados, inclusive contraditórios, como proteção e lesão face à violência policial na periferia (como representada no primeiro ato de *Legacy*). Ao mesmo tempo, o consumo da espada-de-são-jorge está ligado ao primeiro romance gráfico de La Cruz, *Comigo ninguém pode*, cujo protagonista, Luís Andaluz, um afro-brasileiro *queer*, engole folhas desta planta. Em suma, a linguagem complexa, a narrativa multifacetada e as numerosas referências intermediais – sobretudo à afrobrasilidade – são características de *Legacy* e do universo visual do grande artista La Cruz.

Für eine Schwarze Geschichte der Comics in Brasilien: Interview mit Nobu Chinen

Ivan Lima Gomes

Im Laufe der 2010er Jahre wurde die brasilianische politische und gesellschaftliche Landschaft von tiefen Krisen erschüttert, die zum Aufstieg rechtsextremer politischer Kräfte mit ausdrücklich autoritären Tendenzen führten. Nach einem Jahrzehnt, in dem die Aufwertung Schwarzer Kultur in der brasilianischen Geschichte vorangetrieben wurde, beobachten wir zuletzt eine Einschränkung der öffentlichen Meinung und des öffentlichen Raums auf der Grundlage von Diskursen, die die Schwarze Geschichte in Brasilien zum Verstummen bringen wollen. Das Werk von Nobu Chinen artikuliert in gewisser Weise die Dilemmas beider Kontexte und setzt sich mit ihnen auseinander: Das Buch O negro nos quadrinhos do Brasil [Schwarze in brasilianischen Comics] wurde 2019 vom Verlag Peirópolis aus São Paulo veröffentlicht, einem schwierigen Jahr, in dem Brasilien die Reihen einer ‚konservativen Internationalen‘ neben Ländern wie Ungarn, Polen, den Philippinen und den Vereinigten Staaten erweitert hat. Die Publikation ist das Ergebnis einer Doktorarbeit im Fachbereich Kommunikation, die zwischen 2008 und 2013 an der Universität von São Paulo (USP) verfasst wurde. Nobu Chinen zeichnet in seiner Studie einen historischen Verlauf nach, der Comics als privilegiertes Mittel für den Zugang zu verschiedenen Ebenen des politischen, sozialen und kulturellen Lebens in Brasilien stärkte. Im Interview diskutiert er mit Ivan Lima Gomes einige Aspekte der vielfältigen Präsenz, des Verstummens und der Verdrängung Schwarzer Menschen in brasilianischen Comics.

Ivan Lima Gomes: Bei der Analyse der Schwarzen Präsenz in brasilianischen Comics zeigt deine Studie ein einzigartiges Inventar von Figuren auf, die seit Jahrzehnten die Seiten brasilianischer Zeitungen und Zeitschriften bevölkern. Parallel dazu wird in der Comicforschung diskutiert, wie wichtig es ist, über ‚Comicwelten‘ nachzudenken und dabei die verschiedenen Akteur*innen zu berücksichtigen, die sie konstituieren, wie z.B. Autor*innen, Verleger*innen und Leser*innen. Wie betrachtest du in diesem Sinne die Stellung Schwarzer Künstler*innen in der Geschichte des Comics in Brasilien? Wurden sie übergangen oder ausgeblendet? Und wie gestaltet sich diese Stellung heute?

Nobu Chinen: Als ich mein Promotionsstudium begann – begeistert und mit einer gewissen Naivität gegenüber den Herausforderungen der akademischen Forschung –, hatte ich die Absicht nicht nur Schwarze Figuren in Comics zu behandeln, sondern auch brasilianische Autor*innen afrikanischer Abstammung aufzuspüren. Mir wurde allerdings schnell klar, dass ich mich auf den ersten Teil be-

schränken musste, da dieser bereits intensive Forschungsarbeit und die Konsultation von Sammlungen erforderte, die nicht leicht zugänglich sind. Die Beschäftigung mit Schwarzen Autor*innen musste auf einen anderen Moment verschoben werden, aber einige, die ich im Laufe der Arbeit identifizieren konnte, wurden von mir kontaktiert. So habe ich u.a. mit Autoren wie Maurício Pestana, Ykenga, Marcelo D’Salete oder Alexandre Mir gesprochen. Dabei stellte ich fest, wie schwierig es war, herauszufinden, welche Autoren*innen Schwarz waren, insbesondere bei älteren Produktionen. Heute, durch soziale Netzwerke und Comic-Events, sind die Autor*innen viel stärker in der Öffentlichkeit präsent, und wir haben relativ leicht Zugang zu Fotos und Bildern, aber vor den 1980er Jahren blieben viele von ihnen in der Öffentlichkeit unbekannt. Anhand ihres Namens oder Pseudonyms war es nicht möglich zu erkennen, ob sie Afrobrasilianer*innen waren. Außerdem hatten die Schwarzen Autor*innen nicht immer afrobrasilianische Figuren, was ja der Schwerpunkt meiner Arbeit war. In Ermangelung von Nachweisen, die es mir erlauben würden, eine Parallele zur Vergangenheit zu ziehen,

Por uma história negra dos quadrinhos no Brasil: entrevista com Nobu Chinen

Ivan Lima Gomes

Ao longo da década de 2010, o cenário político e social brasileiro se viu abalado por profundas crises, que levaram à ascensão de lideranças políticas de extrema direita e com explícitas inclinações autoritárias. Após uma década onde se advogou a necessidade de valorizarmos o lugar da cultura negra na história do Brasil, observa-se hoje uma degradação do espaço público a partir de discursos que pretendem silenciar a história negra no Brasil. O trabalho de Nobu Chinen, de certa forma, se articula e lida com os dilemas de ambos os contextos: publicado em um ano tão difícil quanto 2019 – ano em que o Brasil engrossou as fileiras de uma ‘Internacional conservadora’ o lado de países como Hungria, Polônia, Filipinas e Estados Unidos, entre outros – pela editora paulistana Peirópolis, O negro nos quadrinhos do Brasil é resultado de uma tese de doutorado em Comunicação defendida na Universidade de São Paulo (USP) desenvolvida entre 2008 e 2013. Nobu Chinen consolida uma trajetória voltada para a afirmação dos quadrinhos enquanto um meio privilegiado para acessarmos diversas esferas da vida política, social e cultural do Brasil. Na conversa com Ivan Lima Gomes, ele discute alguns aspectos relativos às múltiplas presenças, silenciamentos e deslocamentos de negros e negras nos quadrinhos brasileiros.

Ivan Lima Gomes: Ao analisar a presença negra nos quadrinhos brasileiros, seu trabalho nos oferece um inventário único de personagens que ocuparam as páginas de jornais e revistas brasileiros por décadas. Em paralelo, os estudos de quadrinhos discutem a importância de pensarmos os ‘mundos dos quadrinhos’ levando em consideração os diversos agentes que o constituem, como autores, editores e leitores, entre outros. Neste sentido, como você observa o lugar de artistas negros e negras na história dos quadrinhos no Brasil? Foram silenciados? E como este espaço se configura hoje?

Nobu Chinen: Quando iniciei minha pós-graduação, movido pelo entusiasmo e provido de uma ingenuidade em relação às dificuldades que envolvem uma pesquisa acadêmica, eu incluí no projeto de pesquisa, a intenção de abranger não apenas os personagens negros dos quadrinhos, mas também detectar os autores brasileiros afrodescendentes. A realidade, logo de cara, me convenceu a me ater apenas à primeira parte, uma vez que ela por si já exigiria um trabalho intenso de garimpagem e con-

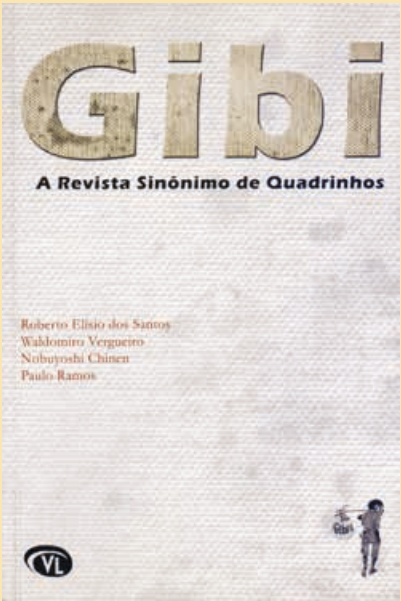
sulta a acervos cujo acesso nem sempre é fácil. O levantamento dos autores negros teria de ficar para outra etapa, mas alguns que eu consegui identificar no decorrer dos trabalhos foram contatados. Desse modo, conversei com alguns autores como Maurício Pestana, Ykenga, Marcelo D’Salete, Alexandre Mir e poucos mais. E aí descobri o quão difícil era saber quais autores eram negros, principalmente da produção mais antiga. Atualmente, com as redes sociais e eventos de quadrinhos, a exposição dos autores ao público é muito maior e temos um acesso relativamente fácil a fotos e imagens que nos permitem identificá-los, mas antes dos anos 1980, muitos deles permaneciam desconhecidos do público. Pelo nome ou pseudônimo não era possível saber se eram afrodescendentes. Além disso, nem sempre autores negros tinham personagens afro-brasileiros que era, afinal de contas, o foco da minha tese. Portanto, por falta de elementos que me permitam traçar um paralelo com o passado, não tenho como responder se a atuação dos artistas negros foi deliberadamente silenciada. No entanto, é certo afirmar que fatores sociais e econômicos impuseram os mesmos obstáculos que os negros sempre tiveram de enfrentar



Nobu Chinen: *O negro nos quadrinhos do Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2019 (capa).
Nobu Chinen: *O negro nos quadrinhos do Brasil*. São Paulo: Petrópolis, 2019 (Cover).

kann ich daher nicht beantworten, ob die Leistung Schwarzer Künstler*innen absichtlich unterschlagen wurde. Es kann jedoch als sicher gelten, dass soziale und wirtschaftliche Faktoren dieselben Hindernisse produziert haben, mit denen Schwarze Menschen schon immer konfrontiert waren, wenn sie irgendeine Funktion in der Gesellschaft übernehmen wollten, die über die untersten Tätigkeiten hinausgeht. Sie hatten schon immer weniger Zugang zu Medien und daher auch weniger Möglichkeiten, ihre Meinung zu äußern. Während der Militärdiktatur (1964–1985) wurde diese Situation durch die Unterdrückung der Schwarzen Bewegung und ihrer Organisationen noch verschärft. Nach dem Prozess der Re-Demokratisierung begannen diese, gleiche Rechte einzufordern, inklusive der Freiheit der Meinungsäußerung durch grafischen Humor. Eine unbestreitbare Rolle spielt in dieser Phase der Cartoonist Maurício Pestana, der mit seinen Karikaturen und Comics den Rassismus anprangerte. Es waren der Schwarze Aktivismus und seine kontinuierlichen Aktionen, die zu einer größeren Anzahl von Werken – einschließlich Comics – führten, die sich mit der afrobrasilianischen Kultur und Realität befassen und zu einem großen Teil von Schwarzen Autor*innen gestaltet wurden. In diesem Zusam-

menhang ist ein deutlicher Wandel zu beobachten: Schwarze Autor*innen erobern wichtige Räume, um dringliche Themen aufzuzeigen, die für die afrobrasilianische Bevölkerung von grundlegender Bedeutung sind, wie Vorurteile, Repräsentation und die Wertschätzung ihrer Ursprünge. Diese Bedeutung lässt sich leicht veranschaulichen, wenn man die wohlverdiente Anerkennung betrachtet, die aktuelle Arbeiten erhalten, wie zum Beispiel den *Prêmio Jabuti* in der Kategorie „Comics“ für *Angola Janga* von Marcelo D’Salete und für *Jeremias: Pele* von Rafael Calça und Jefferson Costa, die beide in aufeinander folgenden Jahren ausgezeichnet wurden. Nicht zu übersehen ist auch das große Interesse an Serien wie *Confinada* von Triscila Oliveira und Leandro Assis. *Black Friday* von Robson Moura spiegelt das Alltagsleben der Schwarzen Bevölkerung wider und *Orixás*, mit Texten von Alex Mir und Bildern verschiedener Zeichner*innen, macht die afrikanische Religiosität, Mythologie und Kosmogonie zum Thema. Diese Beispiele mögen nicht zahlreich sein, aber sie zeigen gut, wodurch sich Schwarze Autor*innen in diesem Bereich ausgezeichnet haben.



Esquerda: Roberto Elísio dos Santos et al.: *Gibi: A Revista Sinônimo de Quadrinhos*. São Paulo: Via Lettera 2012. Direita: *GIBI*. Rio de Janeiro: Edições O Globo, ano 1, n. 1, abr. 1939 (capa).
Links: Roberto Elísio dos Santos et al.: *Gibi: A Revista Sinônimo de Quadrinhos*. São Paulo: Via Lettera 2012. Rechts: *GIBI*. Rio de Janeiro: Edições O Globo, Jahr 1, Nr. 1, April 1939 (Cover).



para ocupar qualquer função na sociedade que não fosse nas atividades mais subalternas. Eles sempre tiveram menos acesso aos meios de comunicação e, por conseguinte, menos oportunidades para manifestar seus pontos de vista. Durante a ditadura militar (1964–1985), isso foi agravado com o cerceamento ao Movimento Negro e suas entidades. Após o processo de redemocratização, tais movimentos passaram a reivindicar igualdade de direitos e isso passa pela liberdade de se expressar por meio do humor gráfico. Nessa fase, é inquestionável o papel do cartunista Maurício Pestana que com suas charges e HQs denunciava insistentemente o racismo. Foi o ativismo negro e sua persistente atuação que propiciou um número maior de obras que abordam a cultura e a realidade dos afro-brasileiros, muitas delas de autores negros, em todas as áreas, inclusive nos quadrinhos. Nesse âmbito, é possível constatar uma significativa mudança com autores negros conquistando importantes espaços para expor questões prementes e que são fundamentais à população negra como o preconceito, a representatividade e a valorização de sua ancestralidade. Só para exemplificar essa relevância, trabalhos recentes vêm tendo o merecido reconhecimento como o *Jabuti* na categoria Histórias em Quadrinhos, que premiou *Angola*

Janga, de Marcelo D’Salete, e *Jeremias: Pele*, de Rafael Calça e Jefferson Costa, em anos consecutivos, além da repercussão de séries como *Confinada*, de Triscila Oliveira e Leandro Assis. Todos esses trabalhos têm participação de autores negros. Assim como *Black Friday*, de Robson Moura, que também reflete o cotidiano da população negra e *Orixás*, com roteiros de Alex Mir e arte de diversos desenhistas, que tem como tema a religiosidade, a mitologia e a cosmogonia africanas. Esses exemplos podem não ser muitos, mas são boas amostras de como autores negros têm se destacado nessa área.

ILG: No dicionário online *Priberam*, consta que os significados informais e mais utilizados para a palavra ‘Gibi’ são ‘revista de banda desenhada’ e ‘menino negro’. Há também uma definição que seria pouco utilizada, em que gibi seria sinônimo de um ‘tipo feio, grosseiro’. Levando em conta a polissemia da palavra Gibi, na sua opinião, como você avalia o fato de o público brasileiro definir revista em quadrinhos a partir de uma palavra que afirma (e silencia) a presença negra nesta arte?

” Die Geschichte wird aus der Sicht der Sieger erzählt, aber sie wird interessanter – und auch komplizierter –, wenn man den anderen beteiligten Parteien ebenfalls zuhört.

ILG: Im Online-Wörterbuch *Priberam* steht, dass die informellen und geläufigsten Bedeutungen für das Wort ‚Gibi‘ ‚Comic-Heft‘ und ‚Schwarzer Junge‘ sind. Es gibt auch eine weniger geläufige Definition, in der ein Gibi als Synonym für einen ‚hässlichen, groben Kerl‘ gilt. Wie beurteilst du angesichts der Polysemie des Wortes Gibi die Tatsache, dass die brasilianische Öffentlichkeit Comics anhand eines Wortes definiert, das die Schwarze Präsenz in dieser Kunst bestätigt (und gleichzeitig ausblendet)?

NCh: Der Begriff Gibi ist zu einem Synonym für Comic-Heft geworden und als solches durch den Erfolg des Titels einer 1939 erschienenen Comic-Publikation in den Wörterbüchern etabliert. Mein Kapitel im Buch *Gibi: a revista sinônimo de quadrinhos no Brasil*, das gemeinsam mit Waldomiro Vergueiro, Roberto Elísio dos Santos und Paulo Ramos verfasst und 2012 veröffentlicht wurde, befasst sich mit der Entstehung der Zeitschrift. Das Wort *Gibi*, in seiner gebräuchlichsten Verwendung, bezeichnete einen Schwarzen Jungen, einen Bengel, der kleine Arbeiten wie den Zeitungsverkauf auf der Straße verrichtete. Auf den meisten Covern des Comics war die Figur dieses Jungen abgebildet, und zwar in einer ziemlich stereotypisierten Version. Zu dieser Zeit gab es in Brasilien noch keine Comicmagazine wie wir sie heute kennen und Comicbeilagen waren sehr erfolgreich. Es gab den *Suplemento Juvenil*, der von Adolfo Aizen herausgegeben wurde. Um ihm Konkurrenz zu machen, begann Roberto Marinho, der Besitzer der Zeitung *O Globo*, *Globo Juvenil* zu veröffentlichen. Aizen startete *Mirim* und Marinho erschuf daraufhin *Gibi*. Beide Namen verweisen auf kleine Kinder. Während einer bestimmten Zeit erschienen die Ausgaben von *Gibi* dreimal wöchentlich, abwechselnd mit den *Globo Juvenil*, sodass von Montag bis Samstag jeden Tag eine neue Ausgabe des einen oder des anderen Heftes an den Kiosken zu

finden war. Erst mit der Einführung des *Gibi Mensal*, mit vollständigen Geschichten nach dem Vorbild der nordamerikanischen Comics, wurde es zum Synonym für das Comic-Heft, denn dieses damals noch neue Format begann ein Publikationsmodell zu etablieren. In meiner Arbeit zitiere ich den Fall der Figur Gibi als ein Paradox, denn obwohl er ein Synonym für den Comic wurde, war er ein bloßer Symbolcharakter und erschien nie in einem Comic in der Publikation selbst. Ich sehe jedoch keinen Zusammenhang zwischen dieser Abwesenheit und einem eventuellen Faktor rassistischer Diskriminierung, nicht zuletzt, weil die Zeitschrift nur ausländische Comics veröffentlichte, die fast alle US-amerikanischen Ursprungs waren.

ILG: Eine der Schlüsselfiguren für die Behauptung der afrobrasilianischen Geschichte und Kultur als Widerstand gegen die koloniale Unterdrückung ist zweifellos Zumbi dos Palmares. Es ist kein Zufall, dass die Figur, die den größten Quilombo Amerikas repräsentiert und sich gegen die Sklaverei im portugiesischen Amerika wehrte, auch Anlass zu heftigen historiografischen Diskussionen gibt. Könntest du zunächst erklären, welchen Platz Zumbi dos Palmares in der Geschichte des Comics in Brasilien einnimmt, und dabei die verschiedenen Arten hervorheben, in denen er im Laufe der Zeit dargestellt wurde?

NCh: Mein Fachbereich ist nicht Geschichte, aber bei meinen Recherchen habe ich mich bemüht, nicht blindlings bestimmten Informationen zu vertrauen, die als unbestreitbare Wahrheiten verbreitet werden. Im Fall von Zumbi versuchte ich, mehr über ihn zu erfahren, da er eine der wenigen historischen Figuren ist, die in den Comics dargestellt werden, die ich in meine Untersuchung einbezogen habe.

“ A História é contada sob o ponto de vista dos vencedores e fica mais interessante, mas também confusa, quando se ouve as outras partes envolvidas.

NCh: O termo gibi passou a ser sinônimo de revista em quadrinhos, e como tal está devidamente dicionarizado, a partir do sucesso do título de uma publicação em quadrinhos, lançada em 1939. Meu capítulo no livro *Gibi: a revista sinônimo de quadrinhos no Brasil*, obra em coautoria com Waldomiro Vergueiro, Roberto Elísio dos Santos e Paulo Ramos lançada em 2012, aborda justamente o surgimento da revista. A palavra gibi, em seu uso mais corrente, denominava um menino negro, o moleque que fazia pequenos serviços como vender jornal nas ruas. A maioria das capas do *Gibi* estampava a figura desse menino, bastante estereotipada, ressaltasse. Naquela época ainda não existiam no Brasil revistas em quadrinhos como as conhecemos e os suplementos de quadrinhos faziam imenso sucesso. Havia o *Suplemento Juvenil*, editado por Adolfo Aizen, e para concorrer com ele, Roberto Marinho, dono do jornal *O Globo* começou a publicar o *Globo Juvenil*. Aizen lançou o *Mirim* e, em resposta, Marinho criou o *Gibi*. Ambos os nomes fazem referência a crianças pequenas. Durante um certo período, as edições do *Gibi* eram lançadas três vezes por semana, alternando com o *Globo Juvenil*, de forma que de segunda a sábado, todos os dias havia um novo número de um ou de outro nas bancas. Somente com o lançamento do *Gibi Mensal* com histórias completas, nos moldes dos *comic-books* americanos, é que virou sinônimo de revista em quadrinhos porque esse formato, então uma novidade, passou a estabelecer um modelo de publicação. No meu trabalho, eu cito o caso do *Gibi* como um paradoxo, pois apesar de ser sinônimo de revista em quadrinhos, ele era um personagem-símbolo e nunca figurou em uma história em quadrinhos dentro da própria publicação. Não vejo, porém, nenhuma correlação entre essa ausência e um eventual fator de discriminação racial, até porque a revista só publicava quadrinhos estrangeiros, quase todos de origem americana.

ILG: Um dos personagens fundamentais para a afirmação da história e da cultura afro-brasileira enquanto resistência à opressão colonizadora é, seguramente, Zumbi dos Palmares. Não por acaso, a figura que representa a liderança do maior quilombo das Américas e que resistiu à escravidão na América Portuguesa, também motiva acaloradas discussões historiográficas. Você poderia discorrer, em primeiro lugar, sobre o lugar de Zumbi dos Palmares na história dos quadrinhos no Brasil, destacando os diferentes modos de representá-lo ao longo do tempo? E, em seguida, destacar quais as contribuições dos quadrinhos na promoção de um olhar sobre o Zumbi dos Palmares que contribua para o debate público em torno da sua figura hoje?

NCh: Minha área de formação não é a História, mas, em minha pesquisa, tentei ao máximo evitar as armadilhas que é confiar cegamente em certas informações disseminadas como sendo verdades inquestionáveis. No caso de Zumbi, eu tentei me informar um pouco mais a respeito até porque é um dos poucos personagens históricos vertidos para os quadrinhos incluídos na minha pesquisa. A História é contada sob o ponto de vista dos vencedores e fica mais interessante, mas também confusa, quando se ouve as outras partes envolvidas. No caso de Zumbi, os registros existentes são todos de autoria de historiadores oficiais, do lado dos portugueses que, naturalmente, não eram simpáticos à sua causa, afinal, o sucesso de um quilombo capaz de resistir às investidas das forças militares de holandeses e portugueses por tanto tempo representava uma ameaça ao sistema escravocrata. São muitas as versões sobre o Zumbi, mas todas se basearam na mesma fonte e as que não o fizeram são pouco confiáveis por não apresentar documentos que comprovem seus argumentos. Não existe registro escrito deixado por pessoas que viviam em Palmares



Alvaro Moya e Clóvis Moura: *Zumbi dos Palmares*. Betim: Prefeitura Municipal de Betim/Funarbe, 1995 (pág. 7).
Alvaro Moya und Clóvis Moura: *Zumbi dos Palmares*. Betim: Prefeitura Municipal de Betim/Funarbe, 1995 (S. 7).

e, se existiu, foi previsivelmente destruído. De todo modo, ainda que seja pelo valor simbólico, é o personagem mais importante para o enaltecimento da cultura e resistência negras. Existem pelo menos seis versões de Zumbi em quadrinhos, desde as mais sucintas às mais elaboradas. Algumas o tratam como um super-herói, outras falam do líder de Palmares pelo testemunho de negros que fugiram do massacre que acabou por destruir o quilombo. Inegavelmente, *Angola Janga*, de Marcelo D'Saete, que também tem Zumbi como um dos protagonistas, é importantíssimo para dar visibilidade a esse personagem, mas a versão infantil, de Cedraz, é igualmente fundamental por ser voltado ao público infantil.

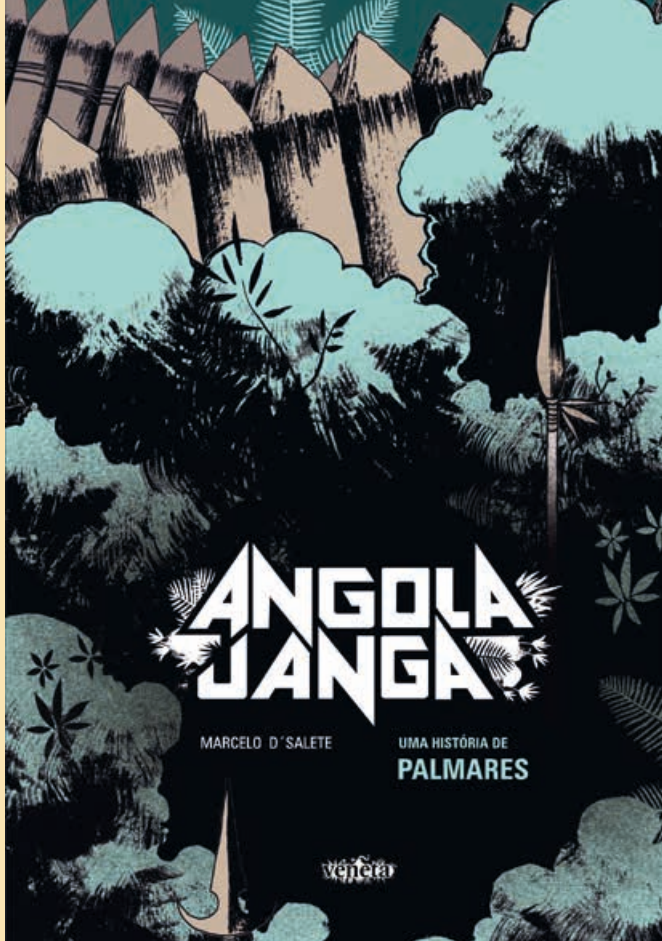
ILG: Partindo novamente de Zumbi dos Palmares, seu trabalho demonstra como a contribuição envolvendo acadêmicos, movimentos sociais e artistas pode gerar parcerias originais para os quadrinhos, vide a história de Zumbi dos Palmares desenvolvida pelo sociólogo e militante negro Clóvis Moura e o artista e acadêmico Álvaro de Moya. Você poderia explorar um pouco mais este ponto, refletindo sobre o lugar dos quadrinhos em articular tais mundos, e como isso poderia contribuir para a afirmação da presença negra na sociedade brasileira?

NCh: O reconhecimento dos quadrinhos por parte da academia faz parte do processo de legitimação dessa linguagem, antes tão marginalizada. Houve inegáveis avanços nessa área e o ritmo de lançamento de livros e dossiês sobre quadrinhos tem sido crescente ano a ano. De certo modo, procuro acompanhar o aumento do número de pesquisas sobre quadrinhos nas universidades e as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, realizadas no âmbito da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e das quais, junto com Waldomiro Vergueiro, Paulo Ramos e Roberto Elísio dos Santos, sou um dos coorganizadores, são um termômetro bastante efetivo, pois cada edição do evento, o número de trabalhos inscritos aumenta. O exemplo que você citou é bem interessante. Essa história sobre Zumbi foi feita numa época em que Moya era mais conhecido como desenhista e entusiasta do que como um dos pioneiros e principais estudiosos das HQs do Brasil e Clóvis Moura era um

historiador com forte ativismo no Movimento Negro. Que esses dois intelectuais tenham se utilizado dos quadrinhos para produzir um relato sobre um personagem como Zumbi, denota a importância que eles davam a essa linguagem. Mas esse foi um caso isolado e ocorrido há quase 70 anos, ou seja, essa integração entre produção de quadrinhos e academia não era comum, muito menos para temas voltados à história dos negros. Em tempos recentes, porém, temos outros exemplos, como o professor Amaro Braga, pesquisador da área com vários trabalhos publicados, e que também é roteirista. Ele é autor de *AfroHQ*, material concebido para atender à lei 10.639, e de *Preto, que nem carvão*, que aborda o tema do preconceito sofrido por crianças. O próprio Marcelo D'Saete tem mestrado em Arte e, embora não seja um trabalho estritamente acadêmico, *Angola Janga* é fruto de uma pesquisa muito bem fundamentada, embasada em extensa bibliografia. Nos últimos anos, além da produção de quadrinhos com temas ligados à cultura afro-brasileira, tem crescido também o número de pesquisas e de artigos que têm como objeto alguns desses quadrinhos. Vejo isso como algo muito positivo e espero que surjam cada vez mais e mais trabalhos acadêmicos com esse perfil.

ILG: Dando continuidade à questão anterior, como você observa tais diálogos do ponto de vista da educação, uma vez que a Lei 10.639/2003 estabelece como obrigatório o ensino de história da África e da cultura afro-brasileira na escola? E, invertendo a questão, você considera ser possível analisar os impactos desta política educacional a partir de uma maior demanda a favor do protagonismo negro nos quadrinhos?

NCh: Que bom que você abordou essa questão. Publiquei, em 2020, um artigo acadêmico exatamente sobre isso. Eu sempre tive a preocupação de ampliar o escopo da minha pesquisa de modo a contemplar um público que fosse além daquelas pessoas interessadas em quadrinhos. Além disso, como aluno de pós-graduação de uma instituição pública e bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), um órgão do governo brasileiro, eu achava justo que os resultados de minha pesquisa revertersem em algum benefício à sociedade. Seria uma forma de devolver para a população parte



Marcelo D'Saete: *Angola Janga: uma história de Palmares*. São Paulo: Veneta, 2017 (capa).

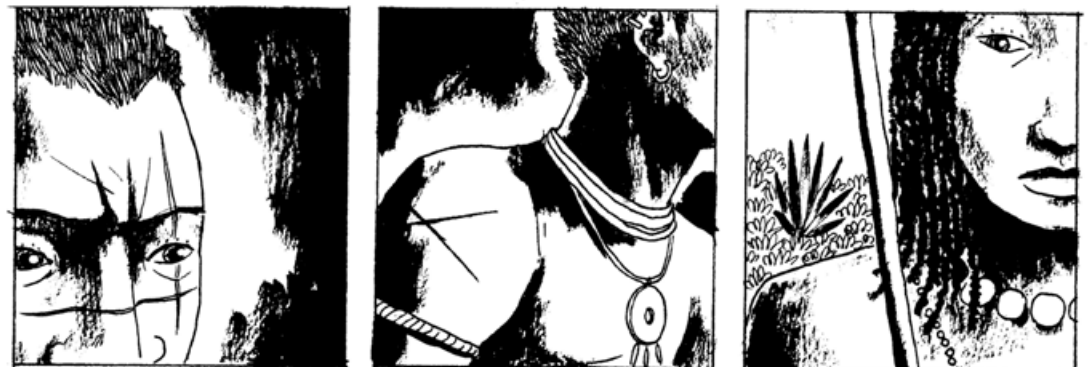
Marcelo D'Saete: *Angola Janga: uma história de Palmares*. São Paulo: Veneta, 2017 (Cover).

Die Geschichte wird aus der Sicht der Sieger erzählt, aber sie wird interessanter – und auch komplizierter – wenn man den anderen beteiligten Parteien ebenfalls zuhört. Im Fall von Zumbi sind die vorhandenen Aufzeichnungen alle von offiziellen Historiker*innen verfasst worden, die auf der Seite der Portugiesen standen, die natürlich nicht mit seiner Sache sympathisierten; schließlich stellte der Erfolg eines Quilombo, der dem Ansturm der niederländischen und portugiesischen Streitkräfte so lange widerstehen konnte, eine Bedrohung für das System der Sklaverei dar. Es gibt verschiedene Versionen über Zumbi, aber alle beruhen auf der gleichen Quelle, und diejenigen, die das nicht tun, sind unzuverlässig, weil sie keine Dokumente zur Untermauerung ihrer Argumente vorlegen. Es existieren keine schriftlichen Zeugnisse von den Menschen, die in Palmares lebten und falls es sie gab, wurden sie vorsorglich zerstört. In jedem Fall ist er, auch wenn es nur einen symbolischen Wert hat, die wichtigste Figur für das Ansehen der Schwarzen Kultur und des Widerstands. In Comics gibt es mindestens sechs Versionen von Zumbi, von sehr kurzen bis zu sehr elaborierten. Manche behandeln ihn wie einen Superhelden, andere sprechen über den Anführer von Palmares anhand der Aussagen Schwarzer Menschen, die vor dem Massaker flohen, das den Quilombo zerstörte. Unbestreitbar ist *Angola Janga* von Marcelo D'Saete, in dem Zumbi ebenfalls eine der Hauptfiguren ist, ein überaus wichtiges Werk,

um diese Figur sichtbar zu machen. Auch die Version von Cedraz ist bedeutend, gerade weil sie sich nicht an Erwachsene, sondern an ein Kinderpublikum richtet.

ILG: Die Geschichte von Zumbi dos Palmares, die von dem Soziologen und Schwarzen Aktivist Clóvis Moura und dem Künstler und Akademiker Álvaro de Moya entwickelt wurde, ist ein Beispiel dafür, wie durch die Zusammenarbeit von Wissenschaftler*innen, sozialen Bewegungen und Künstler*innen originelle Partnerschaften für Comics entstehen können. Könntest du diesen Aspekt etwas näher behandeln und kurz erläutern, welche Rolle Comics bei der Artikulation dieser Welten haben und wie dies zur Stärkung der Schwarzen Sichtbarkeit in der brasilianischen Gesellschaft beitragen könnte?

NCh: Die Anerkennung der Comics durch die Wissenschaft ist Teil des Legitimierungsprozesses dieser zuvor marginalisierten Sprache. Die Fortschritte in diesem Bereich sind unbestreitbar und die Zahl der Veröffentlichungen von Büchern und Dossiers über Comics nimmt mit jedem Jahr zu. In gewisser Weise versuche ich, die Zunahme der Comic-Forschung an den Universitäten zu verfolgen. Die jährlich stattfindende internationale Tagung über Comics an der Fakultät für Kommunikation und Kunst der Univer-



Marcelo D'Saete: *Angola Janga: uma história de Palmares*. São Paulo: Veneta, 2017 (pág. 190).

Marcelo D'Saete: *Angola Janga: uma história de Palmares*. São Paulo: Veneta, 2017 (S. 190).

sität von São Paulo, die ich zusammen mit Waldomiro Vergueiro, Paulo Ramos und Roberto Elísio dos Santos organisiere, ist hierfür ein sehr guter Indikator, da die Zahl der eingereichten Arbeiten mit jeder Neuauflage der Veranstaltung steigt. Das von dir zitierte Beispiel ist sehr interessant. Diese Geschichte über Zumbi wurde zu einer Zeit verfasst, als Moya eher als Zeichner und Enthusiast denn als einer der Pioniere und führenden Wissenschaftler*innen des Comics bekannt war und Clóvis Moura als Historiker arbeitete, der sich stark in der Schwarzen Bewegung engagierte. Dass diese beiden Intellektuellen auf Comics zurückgriffen, um eine Figur wie Zumbi zu zeichnen, zeigt welche Bedeutung sie dieser Sprache beimaßen. Dies war jedoch ein Einzelfall und geschah vor fast 70 Jahren, d.h., eine derartige Kooperation zwischen Comic-Produktion und Wissenschaft war absolut unüblich, vor allem bei Themen, die sich um die Geschichte der Schwarzen Bevölkerung drehten. Inzwischen gibt es aber auch andere Beispiele, wie die Arbeiten von Amaro Braga, der in diesem Bereich mehrere wissenschaftliche Veröffentlichungen vorlegte und als Drehbuchautor tätig ist. Er ist der Autor von *AfroHQ*, einem Comicheft, das anlässlich des Gesetzes 10.639 konzipiert wurde, sowie von *Preto, que nem carvão* [Schwarz wie Kohle], das sich mit Vorurteilen gegenüber Kindern beschäftigt. Marcelo D'Saleta selbst hat einen Master-Abschluss in Kunst und *Angola Janga* ist – auch wenn es sich nicht um ein streng akademisches Werk handelt – das Ergebnis einer sehr fundierten Recherche auf Basis einer umfangreichen Bibliografie. In den letzten Jahren ist neben der Produktion von Comics mit Themen, die mit der afrobrasilianischen Kultur verbunden sind, auch die Zahl der Forschungsstudien und Aufsätze gestiegen, die einige dieser Comics zum Gegenstand haben. Ich sehe dies als eine sehr positive Entwicklung und hoffe, dass immer mehr wissenschaftliche Arbeiten mit diesem Profil erscheinen werden.

ILG: Anknüpfend an die vorhergehende Frage: Wie siehst du solche Dialoge unter dem Gesichtspunkt der Bildung, da das Gesetz 10.639/2003 den Unterricht in afrikanischer Geschichte und afrobrasilianischer Kultur inzwischen verpflichtend macht? Und, um die Frage andersherum zu stellen: Denkst du, dass es möglich ist, die Auswirkungen dieser Bildungspolitik unter dem Gesichtspunkt einer größeren Nachfrage nach Schwarzen Protagonist*innen in Comics zu analysieren?

NCh: Wie gut, dass du dieses Thema ansprichst. Ich habe 2020 einen wissenschaftlichen Aufsatz genau zu diesem Thema veröffentlicht. Es war mir immer ein Bedürfnis, den Umfang meiner Forschung zu erweitern, um ein Publikum zu erreichen, das über die an Comics Interessierten hinausgeht. Als Wissenschaftler an einer öffentlichen Institution und Stipendiat des Nationalen Rates für wissenschaftliche und technologische Entwicklung (CNPq), einem Organ der brasilianischen Regierung, hielt ich es für wichtig, dass die Ergebnisse meiner Forschung in irgendeiner Weise der Gesellschaft zugutekommen, um der Bevölkerung einen Teil dessen zurückzugeben, was sie als Steuerzahler in meine Forschung investiert hat. Einer der Wege, auf die ich gestoßen bin, war die Verteidigung der Verwendung von Comics bei der Umsetzung des Gesetzes 10.639/03. Ich hatte die Gelegenheit, einige Pilot-Workshops für Grundschullehrer*innen aus der Metropolregion von São Paulo durchzuführen, außerdem war ich Teil eines Teams, das für die Stiftung *Demócrito Rocha* in Fortaleza Inhalte für einen Kurs für Lehrer*innen produzierte, der den Einsatz von Comics im Unterricht in verschiedenen Fächern vermitteln sollte. Mein Kapitel in der oben genannten Publikation betraf das Gesetz 10.639. Zahlreiche Studien belegen die Wirksamkeit und den Erfolg des Einsatzes von Comics als Lehrmittel, und offizielle Initiativen wie das *Programa Nacional Biblioteca da Escola* [Nationales Schulbibliotheksprogramm] haben die Anschaffung von Comics zur Verteilung an öffentliche Schulbibliotheken vorangetrieben. Damit waren alle Voraussetzungen für den Einsatz von Comics über die afrobrasilianische Kultur im Unterricht gegeben. In meinem Buch empfehle ich Comic-Titel, die meiner Meinung nach für die Behandlung Schwarzer Themen im Unterricht durchaus geeignet sind sowie einige Materialien, die speziell mit der Absicht konzipiert wurden, das Gesetz umzusetzen. Leider war ich nicht in der Lage das Feedback zu dokumentieren und Daten von Lehrenden über den Einsatz oder Nicht-Einsatz von Comics zu erhalten, und – wenn sie zum Einsatz kamen –, ob sie das erwartete Ergebnis gebracht haben.

ILG: Im zeitgenössischen Brasilien sind Comics zu einem privilegierten Raum für den Kampf gegen geschlechtsspezifische und rassifizierte Formen von Unterdrückung geworden. Schwarze,



Antonio Cedraz: *Resistência e coragem: a história de Zumbi dos Palmares*. Salvador: Cedraz, 2009 (s/p.).

Antonio Cedraz: *Resistência e coragem: a história de Zumbi dos Palmares*. Salvador: Cedraz, 2009 (o.S.).

do que ela, como contribuinte, investiu em minha pesquisa. Um dos caminhos que eu vislumbrei foi a defesa do uso das HQs na aplicação da lei 10.639/03. Eu tive a oportunidade de ministrar algumas oficinas-piloto para professores de Ensino Básico da rede municipal de São Paulo. Também integrei a equipe que produziu conteúdo para um curso voltado a professores, orientando o uso dos quadrinhos em sala de aula em diferentes disciplinas, para a Fundação Demócrito Rocha, de Fortaleza. Meu capítulo, foi sobre a lei 10.639. Há vários estudos que demonstram a validade e a eficácia do uso dos quadrinhos como ferramenta de ensino e iniciativas oficiais como o *Programa Nacional Biblioteca da Escola* (PNBE) têm contemplado a aquisição de obras em quadrinhos para distribuição às bibliotecas de escolas públicas. Existiam, portanto, todas as con-

dições para uso dos quadrinhos no ensino da cultura afro-brasileira. Em meu livro, recomendo os títulos em quadrinhos que, a meu ver, são bastante adequados para a abordagem de temáticas negras em sala de aula, além de alguns materiais concebidos especificamente com o objetivo de atender à lei. Infelizmente, não tive condições de medir o retorno e obter dados dos professores sobre a utilização ou não dos quadrinhos e, caso tenham utilizado, se trouxe o resultado esperado.

ILG: No Brasil contemporâneo, os quadrinhos se tornaram um espaço privilegiado para o combate às opressões e silenciamentos de gênero e raça. Artistas negros, trans, homossexuais reconhecem nesta arte um potencial especial para

„Es ist die Herstellungsweise von Comics, die Diversität und Sichtbarkeit zulässt, sodass diese Themen im Zusammenhang mit Identitätsfragen an Raum gewinnen, weil sie eben nicht durch den Filter des Marktes gehen müssen, der notwendigerweise an Verkaufsergebnisse gebunden ist.“

homosexuelle und trans* Künstler*innen erkennen in dieser Kunst ein besonderes Potenzial für die Wertschätzung anderer Lebensformen, die man als effektive ‚Re-Existenzen‘ definieren kann. Wie beobachtest du die Produktion Schwarzer Künstler*innen und Figuren heute, wenn man auf diese intersektionale Perspektive achtet und Comics als einen affirmativen Raum des (Über-)Lebens ansieht?

NCh: Ich glaube, es hat viel damit zu tun, dass es relativ niederschwellig ist, einen Comic zu erstellen, und mit der Ansicht, dass Comics ein hervorragendes Medium sind, um Konzepte und Ideen zu vertreten. Ich will nicht sagen, dass es grundsätzlich simpel ist, aber die Gestaltung eines Comics ist weit weniger komplex als beispielweise die Produktion eines Films. Die geringen Kosten für die Herstellung und den Druck eines Comicbuchs oder sogar die Möglichkeit der Verbreitung in digitalen Medien erlauben es heute, einen Titel völlig unabhängig vom Markt zu veröffentlichen. Und es ist genau diese Herstellungsweise, die Diversität und Sichtbarkeit zulässt, sodass Themen im Zusammenhang mit Identitätsfragen an Raum gewinnen, weil sie eben nicht durch den Filter des Marktes gehen müssen, der notwendigerweise an Verkaufsergebnisse gebunden ist. In Brasilien erleben wir gerade eine Zeit [gemeint ist die Zeit der Bolsonaro-Regierung, Anm. d.

Hg.], in der die wenigen und langsamen Fortschritte der sogenannten Minderheiten behindert werden, sodass es wichtig ist, dass talentierte Menschen auch weiterhin bereit sind, alternative Geschichten zu erzählen. Es ist nicht so, dass ich behaupte, dass jede Gruppe mit reduzierten politischen Ausdrucksmöglichkeiten zwingend engagierte Comics produzieren muss, aber es handelt sich um überaus dringende Themen, und die Künstler*innen, die die Realität dieser Gruppen leben, haben das Recht, sich dazu zu äußern, basierend auf ihren eigenen Erfahrungen. Bei meinen Recherchen bin ich auf einige Comics gestoßen, die diese Schnittmenge abbilden. In den 1980er Jahren wurden Comics veröffentlicht, deren Hauptfigur die im frühen 20. Jahrhundert berühmt gewordene Schwarze trans* Person Madame Satã war. In jüngerer Zeit wurde die Serie *Katita* von Anita Costa Prado nach ihrer lesbischen Protagonistin benannt, die einen Schwarzen homosexuellen Freund hat. Das Problem ist, dass selbst diese Initiativen durch die zunehmende Intoleranz gefährdet sind, die von einer Regierung gefördert wird, die Minderheiten gegenüber offen feindselig eingestellt ist und sozialen Fragen gleichgültig gegenübersteht. Gerade deshalb sind es Produktionen, die es verdienen, hervorgehoben zu werden.

“É na produção de quadrinhos que essa diversidade e a visibilidade que esses temas relativos a questões identitárias tem ganhado espaço, pois não passam pelo filtro do mercado que necessariamente está vinculado a resultados de vendas.”

a valorização de outras formas de vida, que podemos definir como efetivas “re-existências”. Como você observa a produção de artistas e de personagens negros e negras hoje, atentando para esta perspectiva interseccional e para os quadrinhos enquanto um espaço de afirmação de sobrevivências?

NCh: Acredito que tenha muito a ver com uma relativa facilidade em se criar uma história em quadrinhos e a percepção de que são um excelente meio de transmissão na defesa de conceitos e ideias. Não que seja simples, mas fazer uma HQ envolve uma complexidade muito menor do que produzir um filme, por exemplo. Hoje, os custos de produção e impressão de uma HQ ou ainda a possibilidade de veicular em meios digitais, tornaram viável a publicação de uma história em quadrinhos de forma independente. E é nessa produção que essa diversidade e a visibilidade que esses temas relativos a questões identitárias tem ganhado espaço, pois não passam pelo filtro do mercado que necessariamente está vinculado a resultados de vendas. No Brasil, vivemos uma época em que os poucos e lentos avanços obtidos pelas chamadas minorias estão sendo tolhidos [refere-se ao governo Bolsonaro; nota dxs editorxs], por isso é fundamental que as pessoas que têm talento e disposição para isso continuem produzindo. Não que eu cobre de todo autor negro,

gay, mulher, trans ou de qualquer outro grupo com menor poder de expressão, obrigatoriamente precise produzir quadrinhos engajados, mas são temas urgentes e os artistas que vivem a realidade desses segmentos teriam mais propriedade para falar, baseados, inclusive, em sua própria experiência. Em minha pesquisa, eu descobri alguns quadrinhos que fazem essa interseccionalidade. Nos anos 1980, foram lançados álbuns em quadrinhos tendo como personagem principal o transformista negro Madame Satã fez fama no começo do século XX. Mais recentemente, a série *Katita*, de Anita Costa Prado, tem o nome de sua protagonista lésbica, que tem um amigo gay negro. Estamos muito distantes de um quadro de representatividade minimamente significativa, mas são produções que merecem ser destacadas. O problema é que mesmo essas iniciativas estão correndo risco com o aumento da intolerância propiciada por um governo abertamente hostil às minorias e indiferente às questões sociais.



Bennê Oliveira

Bennê Oliveira ist Illustratorin und Comiczeichnerin. Sie hat eine afrobrasilianische Mutter und einen indigenen Vater und bezeichnet sich selbst als „weder Fisch noch Fleisch, aber auf jeden Fall Brasilianerin“. Sie ist die Schöpferin von *Levemente insana* [Leicht verrückt], einer Instagram-Seite, auf der sie Comics zu alltäglichen, oft autobiografischen Themen veröffentlicht. Ihr Ziel ist es, das Leben der brasilianischen Peripherie zu zeigen, ihre Freuden und ihre Tragödien. Ihre Arbeiten erschienen in Publikationen wie *Mina de HQ*, *Continente* und kürzlich in der Zeitschrift *Piauí*, für die sie im Rahmen des *Querino*-Projekts einen Comic mit dem Titel „A santa feminista“ gezeichnet hat.



Bennê Oliveira

Bennê Oliveira é ilustradora e quadrinista. Com mãe negra e pai indígena se define como “nem pedra nem tijolo, mas com toda certeza brasileira”. É a criadora do *Levemente insana*, página no instagram onde produz tirinhas sobre temas cotidianos, e muitas vezes autobiográficos. Tem como objetivo compartilhar a vida do periférico brasileiro, suas delícias e suas tragédias. Seu trabalho já fez parte de publicações como *Mina de HQ*, revista *Continente* e mais recentemente revista *Piauí* onde produziu a arte de um quadrinho para o projeto *Querino*, intitulado “A santa feminista”.



EXISTE UM TIPO DE HERANÇA QUE É PASSADA DE MÃE PARA FILHA.



UM LEGADO DIFÍCIL DE NEGAR QUANDO AS OPÇÕES NÃO PARECEM PROMISSORAS.



EU LEMBRO QUE QUANDO TINHA 13 ANOS ALGUÉM DISSE PRA MINHA MÃE:



NÃO QUIS DE JEITO NENHUM NO MUNDO. POR TROCADO NENHUM.



NÃO QUE EU COMO ADOLESCENTE NÃO QUISESSE DINHEIRO.

MAS EU NÃO QUERIA HERDAR ESSE LEGADO...



MINHA MÃE TRABALHAVA NO APARTAMENTO DE UMA SENHORA.

NO APARTAMENTO DA FRENTE TRABALHAVA MINHA TIA.



ESSAS MULHERES QUE LIMPAM CASAS, CUIDAM DE CRIANÇAS, FAZEM REFEIÇÕES COMPLETAS...



FAZEM AS COMPRAS, BUSCAM CRIANÇAS EM ESCOLAS, E ENGOLEM COMENTÁRIOS.



PASSAM POR CIMA DE DESAVENÇAS E RECEBEM MUITO, MUITO MENOS DO QUE DEVERIAM.

TALVEZ POR NUNCA TEREM ENXERGADO OUTRA OPÇÃO. É DIFÍCIL ARRISCAR SEM UM CENTAVO NO FIM DO MÊS.



VOCÊ NÃO PENSA, APENAS PEGA O ÔNIBUS LOTADO E FAZ O QUE SABE FAZER HÁ TANTO TEMPO QUE NEM LEMBRA COMO APRENDEU.



TÃO QUERIDA PELO PATRÃO QUANTO UMA ÚTIL PEÇA DE MOBÍLIA.



BENÊ

QUASE (E APENAS QUASE) UMA PARTE DA FAMÍLIA.



QUERIDA, E SUBSTITUÍVEL.



PORÉM, ESSAS MULHERES MERECEM MUITO MAIS...



UM MUNDO ONDE NÃO SEJAM APENAS...

UMA HERANÇA DE FAMÍLIA.



Es gibt ein Erbe, das von der Mutter an die Tochter weitergegeben wird. //

Ein Vermächtnis, das man nur schwer ausschlagen kann, wenn die Alternativen wenig vielversprechend erscheinen. //

Ich erinnere mich, wie jemand, als ich 13 Jahre alt war, zu meiner Mutter sagte: /

Bitte deine Tochter, auf mein Baby aufzupassen. Ich zahle ihr ein Taschengeld. //

Um nichts in der Welt wollte ich das, für kein Taschengeld der Welt. /

NEIN??? //

Es ist nicht so, dass ich als Jugendliche kein Geld gewollt hätte. /

Aber ich wollte dieses Erbe nicht antreten. //

Meine Mutter arbeitete in der Wohnung einer Dame. /

In der Wohnung gegenüber arbeitete meine Tante. //

Diese Frauen, die die Wohnungen putzen, auf Kinder aufpassen, ganze Mahlzeiten zu-

bereiten, //



einkaufen, die Kinder von der Schule abholen und Kommentare schlucken müssen, //

sehen über Streitigkeiten hinweg und bekommen viel, viel weniger, als sie verdienen. /

Vielleicht, weil sie nie eine andere Möglichkeit gesehen haben. Sie können es nicht riskieren, am Monatsende ohne einen Cent dazustehen. //

Du denkst nicht nach. Du steigst einfach in den überfüllten Bus und machst das, was du schon so lange machst, dass du nicht mehr weißt, wie du es gelernt hast. //

Der Hausherr hat dich liebgewonnen wie ein praktisches Möbelstück. //

Beinahe (und wirklich nur beinahe) ein Teil der Familie. //

Liebgewonnen, und austauschbar. //

Aber diese Frauen verdienen so viel mehr... //

Eine Welt, in der sie mehr sind als... /

MAMI! /

...das Erbe einer Familie.

Koloniales Erbe, parallele Welten: Die Problematisierung von Haushaltsarbeit in brasilianischen Comics

Jasmin Wrobel

In ihrem zweiseitigen Comic *Herança de família* [Familienerbe], der diesem Aufsatz vorangeht, legt die brasilianische Illustratorin und Comiczeichnerin Bennê Oliveira den Finger auf eine der sich nicht schließen wollenden Wunden der brasilianischen Gesellschaft, die sich am der Schnittpunkt der Diskriminierungskategorien *Race*, *Gender* und *Class* verortet. Aus einer autobiografischen Perspektive präsentiert Oliveira, deren Mutter Hausangestellte ist, in 15 Panels eine aufschlussreiche Reflexion über die scheinbar automatisierte, systemische Weitergabe dieses Berufs von Mutter an Tochter über Generationen hinweg – eben als „Familienerbe“. In dem Comic lehnt sie dieses Erbe vehement ab, wobei deutlich wird, dass dieses gerade nicht von der Mutter über- oder gar vorgegeben wird, sondern von einer Gesellschaft, die noch immer am Mythos einer vermeintlichen *democracia racial* im Sinne Gilberto Freyres festzuhalten scheint und ihre rassistischen Strukturen ignoriert.

In *Herança de família*, das uns als Einstieg in die Reflexion über die Problematisierung von Haushaltsarbeit in brasilianischen Comics dienen soll, wird in der Abfolge der ersten drei Panels eine Weitergabe dieses scheinbar unausweichlichen Erbes angedeutet: Im ersten Bild sehen wir Mutter und Tochter nebeneinander, gleich groß, während die autobiografische Erzählstimme in der Bildlegende kommentiert: „Es gibt eine Art Erbe, das von der Mutter an die Tochter weitergegeben wird“. Das folgende Bild scheint diese Aussage zu bestätigen: Wir sehen Bennê's Avatar, wie sie ihrer Mutter durch eine geöffnete Tür folgt und dabei einen Rucksack trägt, eine Altersmarkierung, die sie als Schülerin lesbar macht und die gleichzeitig auch als symbolischer Ballast dieses Erbes gelesen werden könnte. „Ein Vermächtnis, das man nur schwer ausschlagen kann“, lesen wir in der Bildlegende, „wenn die Alternativen wenig vielversprechend erscheinen“. Bezeichnenderweise folgt Bennê ihrer Mutter nicht durch die eigene Haustür, sondern, wie wir in dem letzten Panel dieser Sequenz sehen, in das Haus der *patroa*, ihrer Arbeitgeberin. Ausgehend von diesen beiden eher symbolischen Darstellungen, die bestimmte Botschaften vermitteln sollen – die enge Verbindung zwischen Mutter und Tochter, der Ballast, das Folgen durch die Tür – zeigt die dritte Szene eine konkrete Erinnerung der Autorin: „Ich erinnere mich, wie jemand, als ich 13 Jahre alt war, zu meiner Mutter sagte: // Bitte deine Tochter, auf mein Baby aufzupassen. / Ich zahle ihr ein Taschengeld“. Wir sehen diese Szene aus der Perspektive von Bennê. Die Haltung der Arbeitgeberin – eine *weiße* Frau, die jünger ist als die Mutter der Autorin und namenlos, weil sie ein System repräsentiert – kontrastiert mit der von Bennê's Mutter: Während erstere mit den Händen in den Hüften dargestellt wird, leicht auf die Mutter hinabblickend, ein zufriedenes Lächeln auf den Lippen, in dem Glauben, sie tue ihrer Hausangestellten einen Gefallen, blickt Bennê's Mutter sie ausdruckslos, fast ungläubig an. Die empörte Reaktion der Tochter wird durch den rosaroten Panelhintergrund, der sich in der Komposition der sonst gelbdominierten Seite abhebt, sowie durch das verzerrte Gesicht und die ablehnende Körperhaltung grafisch hervorgehoben: „NEIN???“ Die Bildlegende fügt hinzu: „Um nichts in der Welt wollte ich das, für kein Taschengeld

Herança colonial, mundos paralelos: como quadrinhos brasileiros problematizam o trabalho doméstico

Jasmin Wrobel

Em sua HQ de duas páginas *Herança de família*, que precede o presente texto, a ilustradora e quadrinista brasileira Bennê Oliveira põe o dedo em uma das feridas abertas e persistentes na sociedade brasileira, uma ferida que se localiza na intersecção das categorias de discriminação de raça, gênero e classe. Desde uma perspectiva autobiográfica, Bennê, cuja mãe é empregada doméstica, apresenta em 15 vinhetas uma reflexão perspicaz sobre a transmissão – aparentemente automatizada, sistêmica – desta profissão de mãe para filha através de gerações – como, justamente, uma “herança de família”. Na HQ, a artista resiste a esta herança que, aliás, não é transmitida ou ditada por sua mãe, senão por uma sociedade que ainda parece se agarrar ao mito de uma suposta “democracia racial” no sentido freyriano, e ignora suas estruturas racistas.

Em *Herança de família*, que nos servirá como entrada para reflexionar sobre a representação crítica do trabalho doméstico em quadrinhos brasileiros, se insinua a retomada do ‘legado alegado’ na sequência das primeiras três vinhetas: vemos, na primeira imagem, mãe e filha, da mesma altura, lado a lado, enquanto a narradora autobiográfica comenta na legenda: “Existe um tipo de herança que é passada de mãe para filha.” A seguinte imagem parece confirmar esta declaração: vemos o avatar de Bennê seguindo a mãe pela porta, carregando uma mochila nas costas que, como marcador de idade, faz ela legível como estudante de colégio, mas que bem poderia ser lida também como uma bagagem simbólica dessa herança. “Um legado difícil de negar”, lemos na legenda, “quando as opções não parecem promissoras.” Significativamente, não é pela porta da própria casa que Bennê segue sua mãe, mas sim, como vemos na última vinheta dessa sequência, da casa da patroa. Partindo dessas duas representações simbólicas, intencionadas de transmitir certas mensagens – a união entre mãe e filha, a bagagem, o seguir das pegadas da mãe – a terceira cena mostra uma lembrança concreta, específica da autora: “Eu lembro que quando tinha 13 anos, alguém disse pra minha mãe: // Chama sua filha para cuidar do meu bebê. / Dou um trocado pra ela.” Assistimos essa cena a partir da perspectiva de Bennê. A postura da patroa – uma mulher branca, mais jovem que a mãe da autora, sem nome porque ela representa um sistema – contrasta com a da mãe: enquanto aquela é representada com as mãos nos quadris, olhando levemente de cima para a mãe, um sorriso contente nos lábios, achando que está fazendo um favor à empregada, a mãe de Bennê é representada olhando inexpressiva e imobilizada para a patroa. Já a reação da filha, de indignação, ressalta-se graficamente através do fundo vermelho-rosado que se destaca na composição da página caracterizada pela cor chave amarelo, e também pela face distorcida, a postura corporal de rejeição e a exclamação: “NÃO???” A legenda ainda agrega: “Não quis de jeito nenhum no mundo. Por trocado nenhum”. Sentada na cozinha e vendo sua mãe lavando a louça, a voz autobiográfica reflete: “Não que eu como adolescente não quisesse dinheiro. / Mas eu não queria herdar esse legado.” Nas próximas vinhetas, ela expande suas reflexões sobre sua família – vemos que a tia trabalha no apartamento da frente – para a situação geral das trabalhadoras domésticas no Brasil, realçando as múltiplas funções que desempenham e que abarcam

Koloniales Erbe, parallele Welten

der Welt“. Während Bennê in der Küche sitzt und ihrer Mutter beim Abwaschen zusieht, reflektiert die Erzählstimme in der Bildlegende: „Es ist nicht so, dass ich als Jugendliche kein Geld gewollt hätte. / Aber ich wollte dieses Erbe nicht antreten.“ In den folgenden Panels weitet sie ihre Überlegungen von der Familie – wir sehen, dass ihre Tante in der gegenüberliegenden Wohnung arbeitet – auf die allgemeine Situation der Hausangestellten in Brasilien aus und hebt die vielfältigen Funktionen hervor, die diese ausüben: von Putzen über Kinderbetreuung bis hin zu Kochen und Einkaufen, während sie sich zusätzlich noch die Bemerkungen der *patroas* gefallen lassen müssen. Die Interdependenz von Prekarität und Menschenwürde zeigt sich auch in der scheinbar oberflächlichen Zuneigung der Arbeitgeber*innen, wie Bennê ironisch anmerkt: „Der Hausherr hat dich liebgewonnen wie ein praktisches Möbelstück. // Beinahe (aber wirklich nur beinahe) ein Teil der Familie. // Liebgewonnen, und austauschbar. // Aber diese Frauen verdienen so viel mehr...“ In den letzten Panels sehen wir, wie Bennês Mutter durch die Tür ihres eigenen Hauses tritt, wo sie erleichtert aufatmet und wo ihre Tochter sie erwartet. Die Szene spiegelt asymmetrisch die Szenen am Anfang des Comics wider, als Bennê ihrer Mutter durch die Tür des Hauses der *patroa* folgt und sie bei der Arbeit in der Küche beobachtet. In dem letzten Panel von *Herança de família* sehen wir nun – diesmal aus der Perspektive der Mutter, die durch die Zimmertür ihrer Tochter eintritt, eine erwachsene Bennê, die ihrer Leidenschaft nachgeht, dem Zeichnen. Was diese Frauen verdienen, so heißt es in der Bildlegende, ist „eine Welt, in der sie mehr sind als [...] das Erbe einer Familie“, eine Welt der Möglichkeiten und der echten Zuneigung, die sich im Lächeln der Tochter und in dem glücklichen und liebevollen Ausruf „Mainha!“, „Mami!“, widerspiegelt, der nicht zuletzt auch Dankbarkeit dafür zum Ausdruck bringt, dass sie die Möglichkeit hatte, einen anderen Weg zu wählen.

Bennê Oliveira thematisiert in ihren Comicstrips, die sie meist auf Instagram unter dem Benutzernamen @leve_mente_insana veröffentlicht, häufig die Bedingungen prekärer Arbeit, aber auch LGBTQ+-Themen, die Kämpfe indigener Gemeinschaften in Brasilien und humoristische Alltagsgeschichten. Aber es sind vor allem ihre Comics über die Situation der Hausangestellten in Brasilien, die mit dem Werk, das im Folgenden besprochen wird, in Dialog treten. Die Episoden der Comicserie *Confinada*, einer Zusammenarbeit zwischen dem Comiczeichner Leandro Assis und der afrobrasilianischen Cyberaktivistin Triscila Oliveira, die wie Bennê Oliveira Tochter und Nichte von Hausangestellten ist, wurden zwischen dem 11. April 2020 und dem 1. April 2021 in etwa wöchentlichen Abständen auf den Instagram-Profilen der Autor*innen (@leandro_assis.ilustra und @soulanja) veröffentlicht. *Confinada* ist ein *spin-off* der Serie *Os Santos. Uma tira de humor ódio*, die seit dem 5. Dezember 2019 ebenfalls auf Instagram veröffentlicht wird. Die Serien sind durch die Familien der Protagonist*innen miteinander verbunden und problematisieren, wie Bennê Oliveiras Comic, die prekäre Situation von Hausangestellten in Brasilien, indem sie Phänomene der sozialen Segregation sowie sexualisierter und rassifizierter Diskriminierung und Gewalt thematisieren. All dies findet im Kontext der Präsidentschaft Jair Bolsonaro (2019 – 2022) und einer damit einhergehenden politischen Radikalisierung der (oberen) Mittelschicht statt. Die Serie *Confinada* spielt zudem vor dem Hintergrund der COVID-19-Pandemie, wie der Titel bereits andeutet: „confinada“ bedeutet „eingeschlossen/ eingeschränkt“ und bezieht sich auf die Quarantänezeit. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass die erste Person, die im Bundesstaat Rio de Janeiro an den Folgen der durch das Coronavirus verursachten Krankheit starb, eine 63-jährige Hausangestellte war, die sich mutmaßlich bei ihrer Arbeitgeberin angesteckt hatte. Diese war zuvor infiziert von einem Italienaufenthalt zurückgekehrt, ein Umstand auf den auch in



Leandro Assis e Triscila Oliveira: *Confinada*, n. 1, 11.04.2020, „Good Vibes“.

Leandro Assis und Triscila Oliveira: *Confinada*, Nr. 1, 11.04.2020, „Good Vibes“.

os âmbitos da limpeza, do cuidado infantil, do preparo de alimentos e das compras, tudo isso enquanto “engolem comentários”. A interdependência da precariedade, por um lado, e da dignidade humana, por outro, é evidente no afeto aparentemente superficial dos patrões, como Bennê comenta ironicamente: “Tão querido pelo patrão quanto uma útil peça de mobília. // Quase (e apenas quase) uma parte da família. // Querida, e substituível. // Porém, essas mulheres merecem muito mais...” Vemos nas últimas vinhetas como a mãe de Bennê entra pela porta da sua própria casa, onde ela solta um suspiro de alívio – e onde a está esperando a filha. A cena espelha assimetricamente as cenas do começo da HQ quando Bennê segue a sua mãe entrando pela porta da casa da patroa, e quando a observa trabalhando na cozinha. Nesta última imagem vemos, dessa vez a partir da perspectiva da mãe que entra pela porta do quarto da filha, uma Bennê adulta trabalhando no que é a paixão dela, o desenho. O que as mulheres merecem, diz a legenda, é “[u]m mundo onde não sejam apenas uma herança de família”, um mundo de opções e afeto verdadeiro, refletido no sorriso da filha e na exclamação feliz e carinhosa “Mainha!”, que também inclui a gratidão de ter tido a oportunidade de escolher outro caminho.

Bennê Oliveira aborda frequentemente as condições do trabalho precarizado nas tiras que publica, em sua maioria, no Instagram sob o nome de usuária @leve_mente_insana, além de assuntos LGBTQ+, as lutas das comunidades indígenas no Brasil e histórias do cotidiano. Mas são especialmente os quadrinhos sobre o trabalho doméstico que dialogam com a obra que discutiremos a seguir. Os episódios da série em quadrinhos *Confinada*, uma colaboração entre o quadrinista Leandro Assis e a ciberativista afro-brasileira Triscila Oliveira – que, como Bennê Oliveira, é filha e sobrinha de empregadas domésticas –, foram publicados em intervalos aproximadamente semanais nos perfis de Instagram dxs autorxs entre 11 de abril de 2020 e 1 de abril de 2021 (@leandro_assis.ilustra e @soulanja). Trata-se de um *spin-off* da série *Os Santos. Uma tira de humor ódio*, que também está sendo publicada no Instagram desde 5 de dezembro de 2019. As séries estão interligadas através das famílias das protagonistas e, como a HQ de Bennê Oliveira, problematizam a situação precária das trabalhadoras domésticas no Brasil, abordando fenômenos de segregação social, assim como de discriminação e violência sexualizadas e racializadas. Tudo isto acontece no contexto da presidência de Jair Bolsonaro (2019 – 2022) e de uma consequente radicalização política da classe média (alta). A série *Confinada* também se enquadra – como o título sugere – no cenário da pandemia da COVID-19. Neste contexto, vale lembrar que a primeira pessoa a morrer no estado do Rio de Janeiro como resultado da doença causada pelo coronavírus foi uma empregada doméstica de 63 anos. Ela contraiu o vírus provavelmente da patroa que esteve na Itália e estava com a doença, uma circunstância também aludida em *Confinada*.



Leandro Assis e Triscila Oliveira: *Confinada*, n. 68, 24.03.2021, “Seja bem-vinda”.

Leandro Assis und Triscila Oliveira: *Confinada*, Nr. 68, 24.03.2021, „Seja bem-vinda“.

Confinada angespielt wird. Die Serie hat zwei Protagonist*innen: auf der einen Seite die der Oberschicht angehörige Influencerin Fran Clemente, die in einer riesigen Wohnung in São Conrado lebt, einem Stadtviertel in der Südzone von Rio de Janeiro. São Conrado zeichnet sich durch große soziale Ungleichheit aus: Luxuriöse Wohngebäude in der Nähe des Strandes stehen dem Stadtviertel Rocinha entgegen, das lange als die größte Favela Brasiliens galt und das in Sichtweite der Eigentumswohnungen der Oberschicht liegt (Abb. S. 55).

Zum anderen die Hausangestellte Ju, die während des größten Teils der Serie für Fran arbeitet und die Quarantänezeit bei ihr verbringt. Ju stammt aus der Großstadt Duque de Caxias in der Baixada Fluminense, wo auch ihre Familie lebt, darunter ihre kleine Tochter: Ju ist alleinerziehende Mutter. Am Ende der Serie wird auch Ju zu einer Influencerin (Abb. S. 56), allerdings nicht für Lifestyle (und Konsumwaren, wie Fran), sondern für Schwarzen Aktivismus.

Confinada wurde für die Plattform Instagram produziert und auch über Twitter veröffentlicht, wobei die Serie nicht zuletzt als künstlerische Meta-Reflexion über die Funktionsweise und Dynamiken sozialer Medien zu verstehen ist und in diesem Zusammenhang Phänomene wie die Verbreitung von Fake News, das vermeintliche „Cancelling“ von Personen oder den Influencer-Jargon voller Anglizismen thematisiert. Die Protagonistinnen Fran und Ju unterhalten sogar eigene Instagram-Profilen, auf denen sie während der Serie „Posts“ und „Stories“ veröffentlichten (@franclementeoficial und @soujuh_95). Das Format der quadratisch angelegten Panels in *Os Santos* und *Confinada* ist an die Posts auf Instagram angepasst, einer Plattform, die sich generell sehr gut für die Präsentation sequenzieller Kunst eignet, da sie es den Leser*innen ermöglicht, von einem Panel zum nächsten zu klicken, ohne direkt den vollständigen Comic zu überblicken. *Confinada* setzt sich aus insgesamt 70 Episoden zusammen, wobei jede Episode aus neun Panels besteht. Sie behandelt hochkomplexe Themen und zeigt Szenen sexualisierter und rassifizierter Gewalt, die Auswirkungen des Bolsonarismus, die Konsumwelt, die Heuchelei und Oberflächlichkeit einiger Vertreter*innen der Oberschicht in Rios Südzone.

Zu Beginn von *Confinada* (dieser fällt mit dem Beginn der Pandemie zusammen) hält sich Frans Ehemann mit dem sprechenden Namen Toni Feioso in Italien auf und kann nicht nach Brasilien zurückkehren, da alle Flüge gestrichen wurden. Die sechste Episode mit dem Titel „#forzaitalia“ – nicht zuletzt eine Anspielung auf die konservative Partei von

A série tem duas protagonistas: por um lado, a *influencer* de classe alta Fran Clemente que mora num apartamento gigantesco em São Conrado, um bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro que se caracteriza por grande desigualdade social e prédios residenciais de luxo que contrastam com a comunidade da Rocinha que está à vista dos condomínios de classe alta (fig. pág. 55).

Por outro, a empregada doméstica Ju que trabalha durante a maior parte da série para Fran e passa o tempo de quarentena com ela. Ju é residente do município Duque de Caxias na Baixada Fluminense, onde também mora sua família, incluindo sua filha pequena (ela é mãe solteira). Ao final de *Confinada*, Ju também se torna uma *influencer* (fig. pág. 56), mas não de *lifestyle* (e consumismo, como Fran), mas de ativismo negro.

Confinada, produzida para a plataforma Instagram (e que também foi divulgada via Twitter) é ainda uma meta-reflexão artística sobre como funcionam as mídias sociais, incluindo fenômenos como a distribuição de *fake news*, o suposto ‘cancelamento’ de pessoas, o jargão de *influencer* cheio de anglicismos, etc. As figuras de Fran e Ju possuem inclusive um próprio perfil no Instagram onde elas, durante a série, fizeram postagens e publicaram ‘stories’ (@franclementeoficial e @soujuh_95). O formato das vinhetas quadradas tanto em *Os Santos* como em *Confinada* é adaptado às postagens no Instagram, uma plataforma muito apta para a arte sequencial porque possibilita à



Leandro Assis e Triscila Oliveira: *Confinada*, n. 6, 07.05.2020, “#forzaitalia”.

Leandro Assis und Triscila Oliveira: *Confinada*, Nr. 6, 07.05.2020, „#forzaitalia“.

Berlusconi (1994–2009) – zeigt einerseits Frans Interaktion mit ihren Follower*innen, aber auch die parallelen Realitäten, in denen sie und Ju leben, die unterschiedlichen Prioritäten und Privilegien während der Pandemie und die Heuchelei bei der Frage, für wen Mitgefühl ausgedrückt wird. Das erste Panel (Abb. S. 57), das den Post eines Fotos auf Instagram wiedergibt, zeigt Fran mit Toni Feioso in Italien, eine Reiseerinnerung, die sie mit der typischen Sprache der sozialen Medien kommentiert, um ihr Mitgefühl mit den Italiener*innen auszudrücken – einschließlich einer gehörigen Portion Selbstmitleid.

Ebenso fragwürdig wie Frans Aufrichtigkeit sind die Kommentare von ihren Follower*innen – oder „seguimores“, wie sie sie nennt, ein Portmanteau der Influencersprache („seguir“ = folgen, „amores“ = „Lieben“, „Liebste“): „Viel Kraft, Kriegerin! Mit der Pandemie klarzukommen ist schon hart, aber nicht mehr an die Orte zu reisen, die du am meisten liebst, muss noch schlimmer sein! Es wird vorübergehen! #gratiliz // du repräsentierst mich! Schön, gesund und dann auch noch dein Philosophieren über diesen grausamen Moment, den wir erleben, gefangen in unseren eigenen Häusern. Wo bleibt das Recht sich frei zu bewegen????“. Während Fran entzückt die Kommentare zu ihrem Instagram-Post liest, wird sie von Ju bedient, ohne diese auch nur anzuschauen, und von dieser Szene an folgen die Leser*innen der Handlung aus Jus Perspektive. In starkem Kontrast zu den Dingen, die Fran umtreiben, steht Jus Sorge um ihre Familie, ihre Mutter und ihre Tochter, die weiter in Duque de Caxias leben, wo zu diesem Zeitpunkt, im Mai 2020, bereits viele Menschen der Pandemie zu Opfer gefallen waren. Zudem ist allein die Tatsache, dass Ju die Pandemie getrennt von ihrer kleinen Tochter durchleben muss, eine große Herausforderung. Zwei Panels, die an zwei authentischen Online-Artikeln (April 2020) der Tageszeitung *O Globo* inspiriert sind, erinnern an die katastrophalen Bilder aus Italien; die Situation in Duque de Caxias erhielt damals jedoch weit weniger Aufmerksamkeit (Abb. S. 58). Dieser Eindruck zweier paralleler Welten wird in dem letzten Panel dieser Episode noch unterstrichen: Es zeigt die beiden Frauen jeweils im Bett, Fran friedlich schlafend und Ju wach, in Sorge um ihre Familie.

Eine am 11. Juni 2020 veröffentlichte Folge von *Confinada* tritt bereits über ihren Titel „Herança“, „Erbe“, mit Bennê Oliveiras Comic in Dialog. Sie setzt ebenfalls aus der



Leandro Assis e Triscila Oliveira: *Confinada*, n. 6, 07.05.2020, “#forzaitalia”.

Leandro Assis und Triscila Oliveira: *Confinada*, Nr. 6, 07.05.2020, „#forzaitalia“.

leitora avançar de uma vinheta para outra sem ver ainda o conjunto das imagens. A série consiste em um total de 70 episódios, e cada episódio tem nove vinhetas. Apresenta temáticas muito densas e mostra cenas de violência sexualizada e racializada, as repercussões do bolsonarismo, o mundo consumista, a hipocrisia e a superficialidade de alguns dos representantes da classe alta na Zona Sul do Rio.

No começo de *Confinada* (que coincide com o começo da pandemia), o marido de Fran, com o nome descritivo Toni Feioso, encontra-se na Itália e não consegue voltar para o Brasil porque todos os voos foram cancelados. O sexto episódio, intitulado “#forzaitalia” – também uma alusão ao partido conservador de Berlusconi (1994–2009) –, mostra, por um lado, a interação de Fran com xs seguidorxs, mas também as realidades paralelas em que ela e Ju vivem, as diferentes prioridades e privilégios durante a pandemia e a hipocrisia na hora de sentir compaixão. A primeira vinheta (fig. pág. 57), a ‘postagem’ de uma fotografia no Instagram, mostra Fran justamente com Toni Feioso na Itália, uma lembrança de viagem que ela comenta com a linguagem típica das mídias sociais, expressando sua compaixão com xs italianxs (que inclui uma boa parte de autocompaixão).

Tão questionáveis quanto a sinceridade de Fran são os comentários dxs seguidorxs (ou “seguimores”, como ela xs chama): “Força guerreira! Lidar com a pandemia tem sido difícil, mas deixar de viajar para lugares que você mais gosta deve ser ainda pior! Vai passar! #gratiliz // você me representa! Linda, saudável e ainda filosofando sobre esse momento cruel que estamos passando, aprisionados em nossas próprias casas. Onde está o direito de ir e vir????”. Enquanto Fran lê os comentários a sua postagem no Instagram, ela está sendo servida por Ju, nem olhando para ela, e partindo dessa cena a leitora segue a perspectiva de Ju. Em alto contraste com as preocupações de Fran, a família de Ju, a mãe e a filha – e já o fato dela ter que passar a pandemia separada da própria filha é um grande desafio – encaram outras realidades em Duque de Caxias onde a essa altura, em maio de 2020, muitas pessoas já estavam morrendo. Duas vinhetas, baseadas em dois artigos do jornal *O Globo* de abril de 2020, lembram as imagens da Itália, mas que naquele momento não receberam a mesma atenção (fig. pág. 58). Essa visão de duas realidades é realçada ainda na última vinheta desse episódio que mostra as duas mulheres na cama, Fran dormindo tranquilamente, e Ju acordada, preocupada com a família.

Outro episódio de *Confinada* se conecta com a HQ de Bennê Oliveira já pelo título: “Herança”, publicado em 11 de junho de 2020. Também parte da perspectiva de Fran, que está reclamando de alguns comentários que ela tem recebido ultimamente nas suas publicações no Instagram. O que é particularmente interessante neste episódio é a forma em que as paisagens urbanas dialogam com o que está sendo dito (fig. pág. 61), ao mesmo tempo sugerindo como as duas situações, a de Fran, e de Ju e de Dinah (outra empregada de Fran), são interdependentes. Enquanto nos afastamos de São Conrado, ‘ouvindo’ ainda as palavras de Fran que está defendendo seus privilégios baseado em uma suposta ‘meritocracia’ – “Muita gente não tem a mesma sorte. Ou não se esforçou. E a culpa é minha?” – os balões de diálogo (ou antes, de monólogo) de Fran se convertem em legendas, porque estamos entrando em outro diálogo, *zooming in* na Rocinha, que na vinheta anterior já conseguimos enxergar desde longe. Dinah está falando por telefone com Ju e expressa sua preocupação de não deixar nada para xs filhxs caso lhe aconteça algo durante a pandemia, tematizando a falta de opções problematizada também por Bennê Oliveira em sua HQ. Enquanto Dinah está falando com Ju por telefone, ela está olhando da comunidade para a praia, para onde está a casa de Fran, inalcançável:

Koloniales Erbe, parallele Welten

Perspektive Frans ein, die sich über einige Kommentare beschwert, die sie in letzter Zeit auf ihre Instagram-Posts erhalten hat. Besonders interessant an dieser Episode ist die Art und Weise, wie die städtischen Landschaften mit dem Gesagten in Dialog treten (Abb. S. 61) und gleichzeitig andeuten, wie die Lebensumstände – die von Fran auf der einen Seite und die von Ju und Dinah (eine weitere Hausangestellte von Fran) auf der anderen – miteinander verschränkt sind. Während wir aus São Conrado herauszoomen, ‚hören‘ wir noch Frans Worte in der Bildlegende, die ihre Privilegien auf der Grundlage einer angeblichen ‚Meritokratie‘ verteidigt: „Viele Leute haben nicht das gleiche Glück. Oder sie haben sich nicht angestrengt. Und das ist meine Schuld?“ Gleichzeitig steigen wir in einen anderen Dialog ein, während die Bildperspektive nun Rocinha heranzoomt. Dinah telefoniert mit Ju und äußert ihre Besorgnis darüber, dass sie ihren Kindern nichts hinterlassen kann, falls ihr im Zuge der Pandemie etwas zustößt, und thematisiert damit den Mangel an Möglichkeiten, den auch Bennê Oliveira in ihrem Comic thematisiert. Während Dinah mit Ju telefoniert, blickt sie von ihrem Fenster aus zum Strand von São Conrado, wo Frans Haus zwar in Sichtnähe, aber dennoch unerreichbar ist:



Leandro Assis e Triscila Oliveira: *Confinada*, n. 59, 22.02.2021, “Senzala”.
Leandro Assis und Triscila Oliveira: *Confinada*, Nr. 59, 22.02.2021, „Senzala“.



Leandro Assis e Triscila Oliveira: *Confinada*, n. 15, 11.06.2020, “Herança”.
Leandro Assis und Triscila Oliveira: *Confinada*, Nr. 15, 11.06.2020, „Herança“.

“Que o futuro deles não é garantido. Não é igual o povo aí de baixo. Quando eu morrer, não vou deixar nada para eles”. Na última vinheta, que mostra Ju no telefone, voltamos para o lugar de antes, para o apartamento de Fran na praia de São Conrado, mas vemos que dentro dessa casa privilegiada também existe um ‘lugar outro’, de periferia, mantendo as superestruturas hegemônicas, que é o quarto da empregada doméstica, pequeno, sem janela. É justamente aqui que Ju lembra a Dinah que o legado que elas podem passar para xs filhxs não é material: “Para com isso, Dinah! E você vai deixar para eles o baita exemplo de mulher que você é!”.

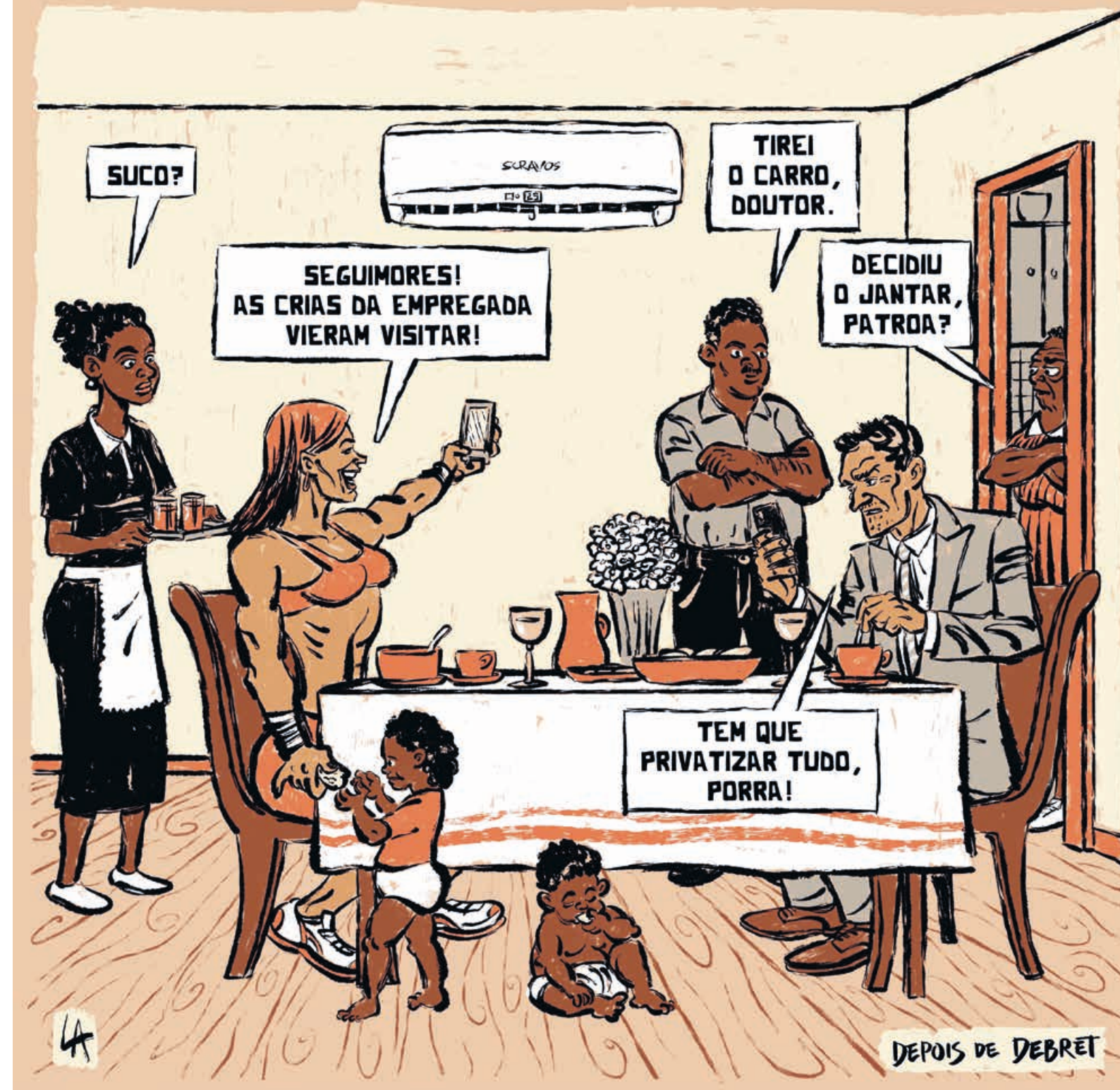


Jean-Baptiste Debret: *Um jantar brasileiro, 1827.*

Jean-Baptiste Debret: *Ein brasilianisches Abendessen, 1827.*

„Ihre Zukunft ist nicht gesichert. Es ist nicht wie bei den Leuten da unten. Wenn ich sterbe, hinterlasse ich ihnen nichts“. Im letzten Panel, das Ju am Telefon zeigt, kehren wir in Frans Wohnung am Strand von São Conrado zurück, sehen aber, dass es auch innerhalb dieses privilegierten Hauses eine ‚Peripherie‘ gibt, einen Ort, der die hegemonialen Strukturen aufrechterhält, nämlich das Zimmer der Hausangestellten: klein, abgelegen, ohne Fenster. Genau in diesem Raum erinnert Ju Dinah daran, dass das Erbe, das sie ihren Kindern vermachen können, nicht materiell ist: „Hör schon auf damit, Dinah! Und du wirst ihnen das Vorbild der großartigen Frau hinterlassen, die du bist!“

Die Handlung in *Confinada* gewinnt an Fahrt, als Fran während der Quarantänezeit eine Party in ihrer Wohnung schmeißt und alle Anwesenden an Covid erkranken – außer Ju, die sich mit einer Maske geschützt hat. Diese Episode soll hier nicht im Detail besprochen werden, aber sie führt zu einer Entwicklung der Ereignisse, in der Ju sich schließlich gegen Fran auflehnt: In einem rebellischen Akt des Widerstands hackt sie das Instagram-Profil der digitalen Influencerin und schickt eine Reihe von Nachrichten an Frans Follower*innen (Abb. S. 60). Es ist bedeutsam, dass im ersten Panel die vierte Wand durchbrochen wird, die Leser*innen den Raum der Follower*innen von Fran einnehmen und Ju damit auch die Menschen anspricht, die den Comic *Confinada* lesen. Dann wechselt die Perspektive, damit die Leser*innen Jus Umgebung sehen können, was ihre Klage über die prekären Lebens- und Arbeitsbedingungen der Hausangestellten bekräftigt; zudem bringt sie ihre Beobachtungen mit der allgemeinen Situation der Schwarzen Bevölkerung Brasiliens in Verbindung. Insbesondere die Überlegung, dass die Bewohner*innen der Südzone nicht ohne ihre Putzfrauen, Kindermädchen und Köchinnen leben können – „so nah und doch so fern“ – steht im Dialog mit der visuellen



Leandro Assis: *Depois de Debret, 19.01.2021.*

Leandro Assis: *Depois de Debret, 19.01.2021.*

A trama em *Confinada* ganha impulso quando Fran dá uma festa em seu apartamento durante o confinamento e todxs – com exceção de Ju, que se protege com uma máscara – pegam covid. Não discutirei este episódio detalhadamente, mas ele leva a um desenvolvimento de eventos em que Ju finalmente se levanta contra Fran: num ato de resistência e rebeldia, ela se apropria do perfil de Instagram da influenciadora digital e manda uma série de mensagens aos seguidorxs de Fran (fig. pág. 60). É signficante que na primeira vinheta a quarta parede está sendo quebrada, nós como leitorxs ocupamos o

Darstellung der zuvor besprochenen Episode. Im letzten Drittel der Folge wechselt dann der Schauplatz und die Handlung verlagert sich auf ein Landhaus, in dem sich Fran in diesem Moment mit ihrer Schwester aufhält, nachdem sie wegen der Party während der Quarantäne von ihren Follower*innen ‚gecancelled‘ wurde; in der Bildlegende lesen wir noch Jus letzte Bemerkung: „In diesen Senzalas von heute“, wobei „Senzala“ auch der Titel dieser Folge ist. Hier wird wiederum der Mythos einer vermeintlichen *democracia racial* problematisiert, denn Ju scheint sagen zu wollen, dass das System der *Casa-Grande & Senzala* (Gilberto Freyre, 1933), von „Herrenhaus und Sklavenhütte“, immer noch existiert in der Mikrostruktur der Wohnungen der oberen (Mittel-)Klasse in den brasilianischen Städten.

Das Andauern des ‚kolonialen Erbes‘, die Tatsache, dass die Geschichte der Sklaverei nicht wirklich aufgearbeitet wurde, manifestiert sich in *Confinada* und *Os Santos* in einigen Episoden oder auch separaten Beiträgen, die durch die visuelle und humorvolle Sprache des Comics einige der bekanntesten Werke im Zusammenhang mit der Sklaverei in einem gegenwärtigen Kontext wieder aufleben lassen. Ein Beispiel ist das berühmte Aquarellbild „Um jantar brasileiro“ („Ein brasilianisches Abendessen“, ca. 1827) des französischen Künstlers Jean-Baptiste Debret, das von Leandro Assis für den heutigen Kontext adaptiert wurde: „Depois Debret“ („Nach Debret“), veröffentlicht am 19. Januar 2021, verweist darauf, wie weit die brasilianische Gesellschaft aus Sicht des Künstlers noch vom Ende dieses ‚kolonialen Erbes‘ entfernt ist (Abb. S. 62–63).

espaço dxs seguidorxs de Fran e Ju se dirige, assim, também às pessoas que estão lendo o quadrinho *Confinada*. Depois, a perspectiva muda justamente para que xs leitorxs possam ver os arredores de Ju, para fortalecer o seu argumento sobre as condições em que as empregadas domésticas vivem e trabalham, observações, que ela conecta com a situação geral de pessoas negras no Brasil. Especialmente a reflexão que xs residentes da Zona Sul “[n]ão vivem sem suas faxineiras, babás e cozinheiras. Mantém elas sempre a mão. Tão perto, mas tão longe” dialoga com a representação visual do episódio anterior. No último terço do episódio, o cenário muda e a ação é levada a uma fazenda onde Fran se encontra nesse momento com sua irmã (ela está sendo ‘cancelada’ pela festa durante o confinamento), mas, na legenda, ainda ouvimos o último comentário de Ju: “Nessas senzalas de hoje”, “Senzala” também sendo o título desse episódio. O que é evocado aqui, ou antes refutado, é o mito de uma suposta “democracia racial” freyriana e Ju parece querer dizer que o sistema de “casa-grande e senzala” ainda existe, inclusive, na microestrutura, dentro dos apartamentos da classe (média) alta nas cidades brasileiras.

A continuidade da “herança colonial”, o fato da história da escravidão não ser trabalhada e digerida devidamente, se manifesta, em *Confinada* e também em *Os Santos*, em alguns episódios ou também postagens particulares que reevocam, através da linguagem visual e humorística dos quadrinhos, algumas das obras mais conhecidas dentro do contexto da escravidão. Um exemplo é a famosa aquarela “Um jantar brasileiro” (1827) do artista francês Jean-Baptiste Debret, readaptada por Leandro Assis para o contexto de hoje: “Depois de Debret”, publicado em 19 de janeiro de 2021, problematiza o quão longe estamos ainda do fim da herança colonial (figs. pág. 62–63).

Übersetzung von Jasmin Wrobel

Ich danke Leandro Assis und Triscila Oliveira für die Bereitstellung der Bilddateien. Gedankt sei auch der Arbeitsgruppe „Brasilien im globalen Kontext“ der Deutschen Arbeitsgemeinschaft für Lateinamerika-Forschung (ADLAF) für die Diskussion einer ersten Fassung dieses Textes und insbesondere Elisângela Faustino und Luca Bacchini für ihre hilfreichen Kommentare.

Agradeço a Leandro Assis e Triscila Oliveira por fornecer as imagens e pela licença de usá-las neste ensaio. Pela discussão de uma primeira versão deste texto agradeço ao grupo de pesquisa “Brasil no contexto global” da Associação Alemã de Pesquisas sobre a América Latina (ADLAF), e especialmente a Elisângela Faustino e Luca Bacchini por seus comentários.

„Ich habe mich schon immer für Outsider interessiert und ein Guineer, der auf portugiesischer Seite kämpft, ist ein Outsider“: Interview mit Luís Zhang und Fábio Veras

Júlia Garraio

Der ehemalige portugiesische Diktator António de Oliveira Salazar hielt noch erbittert am Kolonialsystem fest, als zahlreiche Staaten Afrikas längst unabhängig waren und schickte hierfür unzählige junge Menschen in einen aussichtslosen Krieg. Doch neben portugiesischen Soldaten gab es auch Personen der lokalen Bevölkerung, die auf Seiten der portugiesischen Truppen in den Krieg zogen. Der Comic Filhos do Rato [Kinder der Ratte] von Luís Zhang und Fábio Veras spielt im Jahr 1974 in Guinea und berichtet von so einem Soldaten. Kurz vor der Unabhängigkeit Portugals, ist der Protagonist mit einer Zukunft konfrontiert, in der ihm droht, zwischen den Stühlen zerrieben zu werden. Die Kulturwissenschaftlerin Júlia Garraio hat mit den beiden Künstlern über ihren Comic gesprochen, über die dem Werk vorangegangene Recherchearbeit und ihre künstlerischen Inspirationsquellen. Auch die Reaktionen auf die Publikation und die jüngste Debatte innerhalb der portugiesischen Öffentlichkeit um den späteren Umgang mit jenen Soldaten werden thematisiert.

Júlia Garraio: *Filhos do Rato* ist für Portugal ein geradezu außergewöhnlicher Comic, nicht nur, weil wir wenige Comics über den Kolonialkrieg haben, sondern auch, weil ihr einen Schwarzen Söldner zur Hauptfigur gemacht habt, der auf der Seite des portugiesischen Militärs kämpft. Wie kam diese Idee auf, den Krieg aus der Perspektive eines Schwarzen Soldaten zu erzählen, der gegen die Unabhängigkeitsbewegung kämpft?

Luís Zhang: Die Geschichte, wie ich sie ursprünglich geplant hatte, war ganz anders, viel länger und aus der Perspektive der Tochter eines ehemaligen Kämpfers, die die Vergangenheit ihres Vaters erforscht. Ich hielt es für eine gute Perspektive, um den neuen Generationen den Krieg näherzubringen. Im Sommer 2016 sprach ich mit Fábio über diese Geschichte; der Kontakt zu ihm kam über Joana Mosi, eine portugiesische Comiczeichnerin, zustande. Das Problem mit dieser Erzählung war technischer Art: Es wären über 1.000 Seiten geworden und es hätte Jahre gedauert, sie zu zeichnen. Also beschloss ich, aus finanziellen und zeitlichen Gründen, eine kürzere und verdichtete Geschichte zu erzählen. Ich habe einen Kollegen, dessen Vater im Krieg in Guinea war und mit dem ich darüber sprechen konnte. Wir haben auch ehemalige Kämpfer interviewt, zum

Beispiel in Braga, wo wir den Präsidenten des Veteranenverbandes trafen. Er hat viele Kontakte hergestellt, aber schon das Treffen mit ihm selbst war eine interessante Erfahrung. Als wir am Bahnhof in Braga ankamen, sah ich einen weißhaarigen, überaus skeptischen Mann vor mir. Er stand vor einem chinesischen Jungen und einem anderen, der Fábio ähnlich sieht und dachte sicher: „Sind das die beiden? Was wollen diese Burschen von uns?“, aber dann haben wir einen fantastischen Tag zusammen verbracht, er hat uns viele Geschichten erzählt und was mir von diesem Treffen am meisten in Erinnerung geblieben ist, ist die immense Zärtlichkeit, mit der er sich an seine Kameraden und die gemeinsamen, freundschaftlichen Momente erinnerte. Das fiel mir später noch bei vielen anderen Kämpfern auf. Natürlich leiden auch viele von ihnen unter PTBS, aber ich fand es interessant, diese menschliche Seite zu erkunden. Drei Freunde, die am Lagerfeuer sitzen und ein bisschen Fleisch grillen – das ist die normalste Situation, die man sich vorstellen kann. Ausgehend davon habe ich dann Schicht um Schicht den historischen und sozialen Kontext ergänzt. Wie es der Zufall wollte, stieß ich während meiner Forschungen auf einen Text über einen portugiesischen Soldaten, dessen bester Freund guineischer Söldner war und der es bitter bereute, ihn

“Sempre me interessei por outsiders, e um guineense que luta pelo lado português é um outsider”: Entrevista com Luís Zhang e Fábio Veras

Júlia Garraio

O ex-ditador português António de Oliveira Salazar ainda se agarrou amargamente ao sistema colonial quando há muito tempo vários estados africanos já haviam se tornado independentes e enviou inúmeros jovens para uma guerra sem esperança. Mas, além dos soldados portugueses, havia também indivíduos da população local que combateram na guerra ao lado das tropas portuguesas. A banda desenhada Filhos do Rato, de Luís Zhang e Fábio Veras, é ambientada na Guiné em 1974 e fala de um desses soldados. Agora, pouco antes da independência de Portugal, o protagonista se vê confrontado com um futuro no qual está ameaçado de ficar enclachado entre dois bancos. A pesquisadora de ciências culturais Júlia Garraio falou com os dois artistas sobre o texto, a pesquisa que o precedeu e as fontes de inspiração artística. As reações à publicação e o recente debate na sociedade portuguesa sobre o posterior atendimento desses soldados, também são discutidas.

Júlia Garraio: Os *Filhos do Rato* são uma BD quase única em Portugal, não só por termos poucos volumes de BD sobre a guerra colonial, mas por vocês terem escolhido como personagem principal um miliciano negro das Forças Armadas Portuguesas. Como surgiu esta ideia de contar a guerra a partir da perspectiva de um combatente negro que lutou contra os movimentos independentistas?

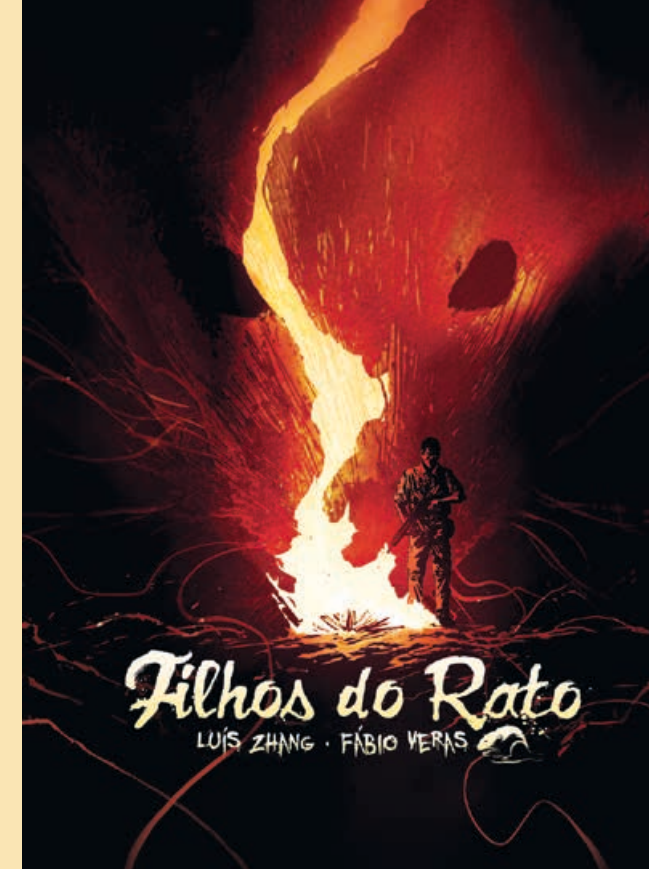
Luís Zhang: O meu argumento inicial era muito diferente, e muito mais longo, sobre a filha de um ex-combatente que ia à procura do passado do pai. Achei que era uma boa perspectiva para mostrar a guerra às novas gerações. No verão de 2016 falei sobre esta história com o Fábio, que me tinha sido recomendado pela Joana Mosi, uma banda desenhista portuguesa. O problema com esta história foi de ordem técnica, ia ficar um volume com 1000 páginas possivelmente, a nível logístico ia demorar anos a ser feito. Então pensei que por uma questão de tempo e recursos devia pegar numa história mais curta e mais condensada. Tenho um colega, cujo pai esteve na guerra da Guiné, com quem fiz pesquisa. Fizemos entrevistas a ex-combatentes, fomos até Braga falar com o presidente da Liga de Ex-combatentes e ele deu-nos vários contactos, foi uma experiência

muito interessante. Chegámos à estação de Braga e vejo um homem de cabelo branco com ar desconfiado. Ele viu um rapaz chinês e outro parecido com o Fábio e ficou a pensar “São estes? O que é que estes miúdos querem de nós?”, mas tivemos um dia fantástico, ele contou-nos muitas histórias e o que me ficou mais dessa reunião é que ele falava disso com uma ternura imensa, porque se lembrava dos camaradas, das experiências de convívio com os amigos. E notei isto em muitos combatentes, claro que muitos sofrem de stress pós-traumático, mas achei interessante explorar este lado humano, que é uma coisa universal. Três amigos à volta de uma fogueira a fazerem um churrasco, que é a situação mais comum que existe e a partir de aqui acrescentei as camadas do contexto histórico e social. À medida que ia fazendo trabalho de pesquisa, lendo livros, li uma história sobre um combatente português que tinha um melhor amigo que era miliciano guineense e tinha um grande arrependimento por ter deixado esse amigo lá depois do 25 de abril, sabendo que tinha sido executado. Foi o que aconteceu em muitos países colonizadores, como a França na Argélia, deixaram lá os combatentes nativos que combatiam no exército, e, porque tanto para a história da Guiné como para a de Portugal são pessoas não gratas, foram um pouco esquecidas.



Luís Zhang e Fábio Veras: *Filhos do rato*. Lisboa: G. Floy Studio, 2019 (s/p.).

Luís Zhang und Fábio Veras: *Filhos do rato*. Lissabon: G. Floy Studio, 2019 (o.S.).



Luís Zhang e Fábio Veras: *Filhos do rato*. Lisboa: G. Floy Studio, 2019 (capa).

Luís Zhang und Fábio Veras: *Filhos do rato*. Lissabon: G. Floy Studio, 2019 (Cover).

JG: Mas vocês fazem parte de uma geração que já estudou a guerra colonial na escola, não é?

LZ: Sim, mas era uma coisa muito por alto e era mais o lado positivo, falava-se um pouco do soldado, um pouco do Estado Novo, mas as aulas de História não eram muito aprofundadas, nem sequer se falava dos comandos e milicianos guineenses. Falava-se um pouco da guerra em Angola e em Moçambique e muito por alto da Guiné, que foi um cenário mais traumático onde a guerra foi muitíssimo violenta.

JG: Vocês falaram com antigos combatentes, mas foram apenas combatentes brancos?

LZ: Sim, porque a maior parte dos guineenses que combateram no exército português foram depois executados ou perseguidos ou presos.

JG: E, Fábio, como foi contigo? Uma parte da tua família saiu de Angola em 1975 enquanto retornados. Tens também ex-combatentes na tua família?

Fábio Veras: É possível que tenha algum membro afastado que tenha combatido, mas sempre fui mais exposto a histórias do ultramar na perspetiva dos

que tiveram de retornar a Portugal. Isto serviu como ponto de partida para estar um pouco mais de mim na história, também por saber que não é um tema muito falado. Por isso fiquei muito interessado na história do Zhang e porque conheço histórias desses tempos, senti uma ligação imediata à história.

JG: Pedia-vos para falarmos um pouco sobre a estética, os desenhos, quais as vossas inspirações, o que vos influenciou. *Filhos do Rato* é um volume muito bem conseguido em termos estéticos, mas também desafiante, não é nada linear...

FV: Vê-se um pouco ali de influência do expressionismo alemão, de que eu gosto muito, e também do noir norte-americano, as pinceladas soltas, os contrastes entre o preto e o branco, achei que era uma estética que iria chamar a atenção, e como é uma história de guerra, achei que poderia convidar à leitura. Na faculdade tive uma educação muito eclética, normalmente tenho sempre muitas inspirações no que faço, muitas referências. Nunca fui grande apologista de a história servir o artista, o estilo do artista, mas o contrário, ou seja, o artista servir a história. Acho que devemos tentar perceber o que é que ela pede, de estilo, de linha, de cor e depois devemos tentar juntar um conjunto de estilos que fa-

” Ich glaube, wir sollten versuchen wahrzunehmen, was die Geschichte einfordert, welchen Stil, welchen Strich, welche Farben, und davon ausgehend verschiedene Stile zusammenbringen, die gemeinsam einen Sinn ergeben.

nach dem 25. April zurückgelassen zu haben, obwohl er wusste, dass sie ihn exekutieren würden. Das ist etwas, was in vielen Kolonialländern passierte, zum Beispiel mit Frankreich in Algerien. Sie alle haben die lokalen Kämpfer, die in ihrer Armee kämpften, zurückgelassen und sowohl in der Geschichte Guineas als auch in der Geschichte Portugals sind es *personae non gratae*, der Vergessenheit ausgesetzt.

JG: Allerdings gehört ihr beide zu einer Generation, bei denen Informationen zum Kolonialkrieg schon in der Schule vermittelt wurden, oder?

LZ: Ja, aber sehr oberflächlich und eher aus einer positiven Warte heraus. Wir sprachen ein wenig über die Soldaten, ein wenig über den Estado Novo, aber unser Geschichtsunterricht war nicht sonderlich tiefgründig, so sprachen wir z.B. nie über guineische Kommandos und Söldner. Man sprach ein bisschen über den Krieg in Angola und Mosambik und überflog ganz kurz Guinea, was sicher das traumatischste Szenario war, wo der Krieg am grausamsten war.

JG: Die ehemaligen Kämpfer, die ihr interviewt habt – waren das alles *weiße* Kämpfer?

LZ: Ja, weil der größte Teil der Guineer, die im portugiesischen Heer gekämpft haben, danach exekutiert, verfolgt oder verhaftet wurde.

JG: Fábio, wie war das für dich? Ein Teil deiner Familie hat Angola 1975 als „Rückkehrer“ verlassen. Gibt es in deiner Familie auch ehemalige Kämpfer?

Fábio Veras: Es ist gut möglich, dass es einen entfernten Verwandten gibt, der im Krieg war, aber die

Übersee-Erzählungen, denen ich ausgesetzt war, kamen immer mehr aus der Perspektive derer, die nach Portugal zurückkehren mussten. Das war für mich ein Ausgangspunkt, um mich selbst in der Geschichte zu verorten und um zu lernen, dass über diese Themen wenig gesprochen wird. Deshalb war ich auch so interessiert an der Geschichte von Zhang. Ich spürte eine direkte Verbundenheit, eben weil ich so viele Geschichten aus dieser Zeit kenne.

JG: Ich würde gerne eine bisschen über die Ästhetik der Zeichnungen sprechen. Was sind eure Inspirationen, was hat euch beeinflusst? *Filhos do Rato* ist hinsichtlich der Ästhetik ein sehr gelungener Band, aber auch herausfordernd, weil er in keiner Weise linear ist...

FV: Man kann einen leichten Einfluss des deutschen Expressionismus erkennen, den ich sehr mag, aber auch des US-amerikanischen Noir. Der lockere Pinselstrich und der starke Kontrast zwischen schwarz und weiß erregen Aufmerksamkeit und da es sich um eine Kriegserzählung handelt, dachte ich, dass man auf diese Art zur Lektüre einladen könnte. An der Universität habe ich eine sehr eklektische Ausbildung erhalten, ich habe immer vielfältige Inspirationen für das, was ich tue, vielfältige Referenzen. Ich war nie sehr apologetisch, fand nie, dass die Geschichte dem Künstler und seinem Stil zu dienen habe, sondern im Gegenteil, ich finde, der Künstler sollte der Geschichte dienen. Ich glaube wir sollten versuchen wahrzunehmen, was sie einfordert, welchen Stil, welchen Strich, welche Farben, und davon ausgehend verschiedene Stile zusammenbringen, die gemeinsam einen Sinn ergeben. Ich bin ein großer Fan ein paar US-amerikanischer Zeichner aus den 1990er Jahren, wie Kent Williams, Jon J. Muth, George Pratt, Bill Sienkiewicz. Sie alle sind Comiczeichner mit einem Hang zur Malerei, die Superhelden nutzten, um für den US-amerikanischen

” Acho que devemos tentar perceber o que é que a história pede, de estilo, de linha, de cor e depois devemos tentar juntar um conjunto de estilos que façam sentido.

çam sentido. Sou particularmente fã de alguns autores dos anos 1980, inícios dos anos 1990 dos EUA, como Kent Williams, Jon J. Muth, George Pratt, Bill Sienkiewicz. Eram autores de BD mas inclinados para a pintura que pegavam em super-heróis e criavam obras completamente fantásticas no mercado dos cómics americanos.

JG: E em relação à BD portuguesa? Vocês conheciam os *Vampiros* (Filipe Melo e Juan Cavia), que teve grande projeção mediática em 2016?

LZ: Sim, os *Vampiros* mostraram que havia interesse pelo tema. Inicialmente queria fazer um argumento para cinema, mas é muito difícil arranjar um milhão de euros, sobretudo quando se está a começar, e então decidi fazer um livro. O Filipe Melo conseguiu fazer um livro fantástico e bastante denso e, apesar de ser uma obra mais direcionada para o terror, foi uma boa inspiração. Temos também as *Cinzas da Revolta* (Miguel Peres e João Amaral, 2012), mas de resto não existem muitos livros de BD portugueses sobre esta temática.

FV: Não leio tanta BD portuguesa quanto gostaria, mas lembrei-me do Filipe Abranches, um autor com um estilo camaleónico, com o expressionismo muito impregnado, pinceladas muito brutas. Tem sobretudo coletâneas de histórias muito curtas e faz um estilo diferente para cada uma delas. Não sei se me influenciou a fazer *Filhos do Rato*, mas inconscientemente faz parte das minhas referências nacionais.

JG: E de que maneira *Filhos do Rato* tem uma estética diferente dos teus outros trabalhos, Fábio?

FV: A primeira história que escrevi foi de quatro páginas para o concurso *Amadora BD*, o concurso nacional de maior porte. Na altura o tema era os 50 anos da Ponte 25 de abril, e nesta história usei aparo, tinta da china e por cima aguarela. A história também de quatro páginas para o concurso de *Odemira* foi em digital com um aspeto também a simular aguarela. Nos trabalhos mais recentes, gosto muito do preto e branco, tento alterar as feições das personagens, a maneira como desenho a vegetação, porque é um leitmotiv nas histórias em que participo. No *Jardim dos Espectros* toda a história foi desenhada de pincel, tinta de china e aguadas com várias tonalidades. *Filhos do Rato* também tem muita vegetação, já é um bocadinho mais abstrato, porque havia cenas muito escuras e então, em vez de representar árvores como árvores, por vezes ocultava-as ou representava-as como manchas ou como riscos. Usei pincéis caseiros, cortava os filamentos em casa e atava com uma linha e depois ia buscar o pau de um ramo e tinha um pincel novo. Usava esse tipo de pincel para fazer manchas, para linhas de ação, que são linhas que seguem uma direção específica para dar ênfase à ação, uma cena de luta, de velocidade.

JG: Como foram as reações a *Filhos do Rato*? Foi difícil encontrar editor?

FV: Felizmente em Portugal todos os temas são bem-vindos, porque isto não é o ganha-pão de ninguém, não é dos editores e muito menos dos autores. São apostas, as pessoas fazem isto porque gostam. A BD é um hobby e muitas vezes está em terceiro ou quarto lugar na vida dos autores. E quando uma pessoa não faz algo pelo dinheiro não tem medo em fazê-lo. É uma pequena comunidade, não é sequer uma indústria ainda. Ninguém tem medo de escrever sobre o que quer que seja. Temos

Interview mit Luís Zhang und Fábio Veras

Comicmarkt durch und durch fantastische Werke zu erschaffen.

JG: Und euer Bezug zum portugiesischen Comic? Kanntet ihr *Vampiros* von Filipe Melo und Juan Cavia, ein Buch, über das 2016 sehr viel berichtet wurde?

LZ: Ja, *Vampiros* hat gezeigt, dass es ein Interesse für diese Themen gibt. Ganz zu Beginn wollte ich eine Geschichte für das Kino erzählen, aber es ist sehr schwer, eine Million Euro aufzutreiben, vor allem am Anfang der Karriere, also entschied ich, ein Buch zu machen. Filipe Melo hat es geschafft, ein fantastisches und überaus dichtes Buch zu schreiben, und obwohl es ein Werk ist, das eher dem Horror-Genre zuzuschreiben ist, war es doch eine große Inspiration. Und dann war da noch *Cinzas da Revolta* (Miguel Peres und João Amaral, 2012), aber darüber hinaus gibt es im portugiesischen Comic nicht mehr viele andere Bücher über dieses Thema.

FV: Ich lese nicht so viel portugiesischen Comic wie ich gerne möchte, aber ich erinnere mich an Filipe Abranches, ein Autor mit einem chamäleonartigen Stil, durchtränkt vom Expressionismus, mit einem sehr groben Pinselstrich. Von ihm gibt es vor allem Sammlungen sehr kurzer Geschichten, wobei jede Geschichte in einem anderen Stil gezeichnet ist. Ich weiß nicht, ob er mich beeinflusst hat, als ich an *Filhos do Rato* gearbeitet habe, aber unterbewusst gehört er sicher zu meinen nationalen Referenzen.

JG: Und auf welche Art unterscheidet sich *Filhos do Rato* ästhetisch von deinen anderen Werken, Fábio?

FV: Die erste Geschichte, die ich schrieb, war vier Seiten lang und für eine Ausschreibung von *Ama-dora BD*, dem größten Comic-Festival des Landes. Damals war das Thema das 50-jährige Jubiläum der Brücke vom 25. April und für diese Geschichte habe ich eine Schreibfeder und Aquarellfarben verwendet. Eine andere vierseitige Geschichte habe ich für die Ausschreibung von *Odemira* gemacht – digital, aber auch mit dem Eindruck von Aquarellfarben. In meinen aktuelleren Comics arbeite ich gerne in schwarz-weiß und versuche stärker,

die Gesichtszüge der Menschen zu alternieren oder auch die Art, wie ich die Vegetation zeichne, da sie häufig ein Leitmotiv der Geschichten ist, an denen ich beteiligt bin. In *Jardim dos Espectros* habe ich die ganze Erzählung mit Pinsel, Tusche und Wasserfarben in verschiedenen Farbtönen gemalt. *Filhos do Rato* hat auch viel Vegetation, ist aber schon etwas abstrakter, da es sehr dunkle Szenen gibt, in denen Bäume nicht als Bäume dargestellt werden, sondern als Flecken oder Striche. Ich habe selbstgemachte Pinsel verwendet, ich schnitt zu Hause verschiedene Pinselhaare ab und band sie als neues Bündel zusammen. Dann nahm ich das Holz von einem Ast und hatte einen neuen Pinsel. Diese Art von Pinsel habe ich benutzt, um Flecken zu machen, aber auch für Aktionslinien, also Linien, die einer bestimmten Richtung folgen, um eine bestimmte Aktion zu betonen, eine Kampfszene oder Geschwindigkeit.

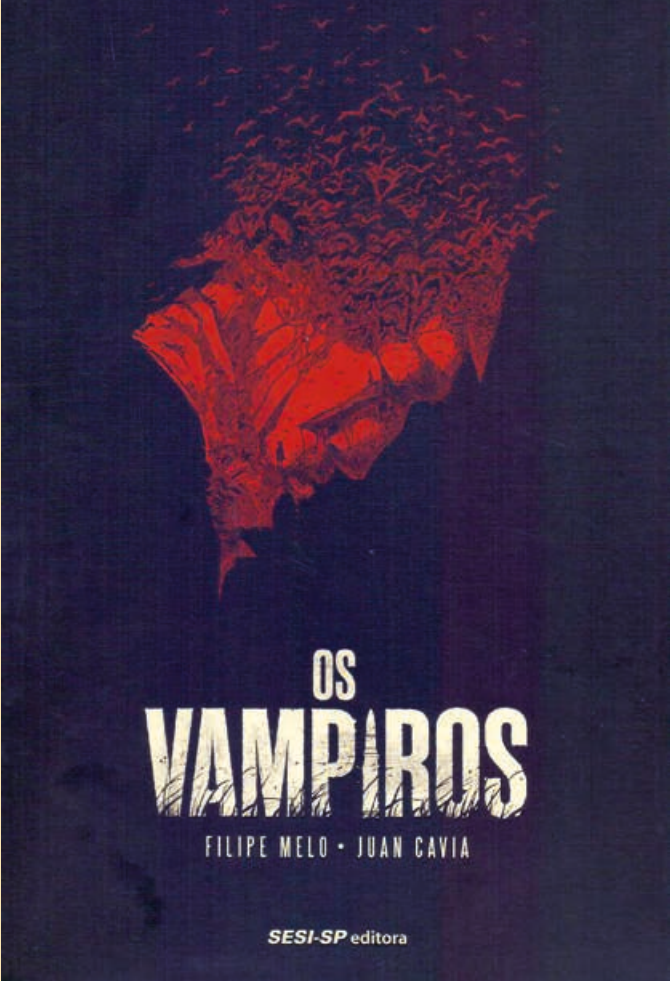
JG: Wie waren die Reaktionen auf *Filhos do Rato*? War es schwierig, einen Verlag zu finden?

FV: Zum Glück sind in Portugal alle Themen willkommen, weil Comics für niemanden der primäre Broterwerb sind, weder für die Verleger*innen, noch für die Autor*innen. Es sind gewisse Risiken, aber die Leute machen das, weil sie Spaß daran haben. Comics sind ein Hobby und kommen oft erst an dritter oder vierter Stelle im Leben der Autor*innen. Und wenn man eine Sache nicht des Geldes wegen tut, ist man auch weniger besorgt, sie zu tun. Es ist eine kleine Gemeinschaft und bei weitem noch keine Industrie. Niemand hat Angst über irgendein beliebiges Thema zu schreiben. Es gibt etliche Geschichten, die nicht kommerziell sind, sondern Erfahrungen und die Herausgeber*innen werden zu Komplizen dieser Erlebnisse. Sie geben uns größtmögliche Freiheit und es ist wirklich selten, dass ein Herausgeber Änderungen an der Geschichte einfordert, sie zensiert. Was wir manchmal sehen, sind Kommentare, um den Lesefluss in einem Teil der Geschichte zu verbessern oder Empfehlungen für kleinere Änderungen. In unserem Fall gab es zwei Seiten, die wir der Geschichte noch hinzugefügt haben, als sie eigentlich schon fertig war. Die Verleger lasen die Geschichte mehrmals und sagten, es gäbe diese eine Szene, die noch zwei zusätzliche Seiten vertragen könnte, und interessanterweise sind inzwischen genau diese beiden Seiten die beliebtesten



Luís Zhang e Fábio Veras: *Filhos do rato*. Lisboa: G. Floy Studio, 2019 (s/p.).

Luís Zhang und Fábio Veras: *Filhos do rato*. Lissabon: G. Floy Studio, 2019 (o.S.).



Filipe Melo e Juan Cavia: *Os Vampiros*. Lisboa: Tinta da China, 2016 (capa).
Filipe Melo und Juan Cavia: *Os Vampiros*. Lissabon: Tinta da China, 2016 (Cover).

in unserem Buch. Es ist die traumartige Szene im Kamin, in der der Vogel auf Camões zufliegt.

LZ: Es war eine kleine Auflage, 1.000 Exemplare, was aber die übliche Größenordnung in Portugal ist, vor allem bei jungen Autor*innen. Als ich den Herausgeber fragte, ob er eine zweite Auflage machen würde, sagte er „Bei einem Erstlingswerk!“ und lachte. Aber wir haben gute Kritiken in den Zeitungen bekommen und waren zu Signierstunden auf Festivals eingeladen. Dort kam ein sehr gemischtes Publikum, die üblichen Besucher*innen von Comic-festivals, Studierende, aber auch Grundschulkinder. Wir haben erfahren, dass ihre Lehrerin ihnen das Buch empfohlen hatte und ich war ziemlich besorgt deswegen, weil ich unser Buch eher als einen Titel für Erwachsene verstand.

JG: In den Debatten um den Kolonialismus und den Kolonialkrieg wird sehr oft das Wort „Stille“ verwendet. Wie trägt euer Buch zu diesen Debatten bei, mit welchem Schweigen bricht es?

FV: Es ist eine Geschichte, die in erster Linie die Kämpfer als menschlich zeigt, die von Verbundenheit zu Zeiten des Krieges erzählt. Bei *Vampiros*, zum Beispiel, haben sie stärker den Krieg themati-

siert, ihn zur Metapher gemacht. Zhang wollte aber eine bodenständigere Geschichte schreiben, eine Geschichte von Menschlichkeit... Was denkst du?

LZ: Ja, absolut. Filipe Melo wollte eher das Horror-Genre erkunden, ich hingegen wollte eine kurze, alltägliche Episode behandeln und anhand dieser Episode eine Konfliktstudie machen, eine Art Parabel. Drei Freunde, die um ein Feuer sitzen und über ihre Träume sprechen, über ihre Kindheit. Deshalb auch das Bild der Ratten, die zentrale Metapher des Buches, die es durchzieht und bestimmt.

JG: Sicherlich habt ihr die Debatte um den Tod von Marcelino da Mata im Februar 2021 mitverfolgt. Bei seiner Beerdigung waren nicht nur hohe Generäle der Armee anwesend, sondern sogar der Präsident der Republik, außerdem gab es eine Kondolenzbekundung im Parlament. Es war eine sehr polarisierte Debatte: Einerseits sagte man, dass diese Art der Ehren völlig unangebracht sei, dass man an die Kriegsverbrechen erinnern müsse, in die Marcelino da Mata verwickelt war. Andererseits sagte man, dass der ehemalige Soldat ein Nationalheld sei und dass Schwarze Kämpfer des portugiesischen Militärs von Portugal betrogen wurden – sie sollten folglich als Opfer der Revolution und der Unabhän-

histórias que não são comerciais, são experiências, e os editores são cúmplices nisto, dão-nos toda a liberdade, é muito raro um editor exigir uma alteração na história, uma censura. O que vemos às vezes são comentários para melhorar um bocadinho a fluidez de alguma parte da história, ou sugerir uma pequena mudança. No nosso caso, houve duas páginas que acabámos por acrescentar na história quando ela já estava quase terminada. Os editores leram e releram e disseram que havia uma cena que merecia mais duas páginas, e curiosamente estas páginas acabaram por ser as mais populares do nosso livro, é aquela cena meio onírica da lareira, quando o pássaro voa na direção do Camões.

LZ: Foi uma edição pequena, 1000 exemplares, mas é o número habitual em edições portuguesas, sobretudo de primeiros autores. Quando perguntei ao editor se ia haver segunda edição ele disse “primeiros autores?!” e riu-se. Mas tivemos boas reações nos jornais e estivemos em sessões de autógrafos em festivais de BD com um público bastante eclético, as pessoas habituais dos festivais de BD, alguns estudantes universitários, até tivemos miúdos do 4º ano a virem ter connosco. Soubemos que uma professora lhes tinha apresentado o livro e fiquei muito espantado, pois achava que era um livro mais para adultos.

JG: A palavra silêncio é muito frequente nos debates sobre colonialismo português e a guerra colonial. O que é que o vosso livro acrescenta a estes debates, que silêncios é que rompe?

FV: É uma história que acima de tudo humaniza os combatentes, fala de laços em tempos de guerra. Pegando nos *Vampiros*, por exemplo, ali ficcionaram

mais a guerra, metaforizaram-na e o Zhang quis escrever uma história mais terra a terra, mais humana... O que achas?

LZ: Sim, sim, o Filipe Melo quis explorar o género de terror, eu quis abordar um episódio curto do dia a dia, e através desse episódio fazer quase um estudo do conflito, quase uma parábola, três amigos à volta de uma fogueira, a falar dos seus sonhos, da infância. Daí a metáfora central das ratazanas, uma imagem que define o próprio livro.

JG: Vocês devem ter acompanhado o debate que se gerou aquando da morte de Marcelino da Mata, em fevereiro de 2021. No funeral estiveram presentes não só altas patentes das Forças Armadas, mas o próprio Presidente da República, e tivemos também um voto de pesar na Assembleia da República. Foi um debate muito polarizado, de um lado quem dizia que este tipo de honras era totalmente despropositado, que deveríamos recordar os crimes de guerra em que Marcelino da Mata estivera envolvido, do outro quem considera o militar um herói nacional e acha que os combatentes negros das forças militares portuguesas foram traídos por Portugal, e devem ser lembrados como vítimas da revolução portuguesa e dos movimentos independentistas. Muitos destes combatentes foram fuzilados a seguir à independência e Marcelino da Mata apenas terá escapado a este destino por acaso, já que quando se deu o 25 de abril estava em Portugal para tratamento médico. O protagonista do vosso livro é um destes militares negros que é fuzilado depois da guerra. O que é que vos atraiu na vida destes homens colonizados que lutaram do lado do colonizador?

” Es ist leicht, eine Person dafür zu dämonisieren, welche Seite sie gewählt hat, aber mich interessiert die menschliche Seite. Und wenn wir unseren Feind wieder menschlich werden lassen, sehen wir, dass das, was uns trennt, in Wirklichkeit sehr unklar ist.

gigkeitsbewegungen betrachtet werden. Viele dieser Kämpfer wurden nach der Unabhängigkeit erschossen und Marcelino da Mata entkam diesem Schicksal nur durch Zufall, weil er sich am 25. April 1974 für eine medizinische Behandlung in Portugal aufhielt. Der Protagonist in eurem Buch ist einer dieser Kämpfer, der nach dem Krieg hingerichtet wird. Was hat euch so fasziniert an der Geschichte dieser Männer, die kolonisiert wurden, aber trotzdem an der Seite der Kolonisatoren kämpften?

LZ: Im Rahmen meiner Vorbereitungen habe ich verschiedene Quellen konsultiert, eine davon war der Dokumentarfilm *A Guerra* [Der Krieg] von RTP1, der verschiedene Perspektiven zeigte: die der PAIGC, aber auch die der portugiesischen Kämpfer. Ich las auch viele Berichte im Internet, Zeitungsartikel, Bücher. All diese Quellen habe ich genutzt, um eine fiktionale Erzählung zu produzieren, allerdings ist es nicht so leicht, ein guineisches Kommando oder guineische Milizen in Portugal zu finden. Es ist schwer zu sagen, ob sie Helden oder Verräter waren – die Geschichte wird immer von den Siegern geschrieben. Sie kämpften für die Portugiesen, es ist ihnen passiert, was auch im Rahmen von Dekolonisierungsbewegungen vieler anderer Länder geschah und es ist nicht leicht, an diese Geschichten zu erinnern. Ich habe mich schon immer für Outsider interessiert und ein Guineer, der auf portugiesischer Seite kämpft, ist ein Outsider. Wir dürfen auch nicht vergessen, dass es in Guinea viele Ethnien gab und es zu Rivalitäten und Spaltungen im gesamten Territorium kam. Es ist leicht, eine Person dafür zu dämonisieren, welche Seite sie gewählt hat, aber mich

interessiert die menschliche Seite. Und wenn wir unseren Feind wieder menschlich werden lassen, sehen wir, dass das, was uns trennt, in Wirklichkeit sehr unklar ist.

FV: Sie erhielten auch Vergünstigungen vom portugiesischen Staat, oder?

LZ: Sie wurden bezahlt, aber sie haben sehr schlecht gelebt, ich weiß nicht, ob es am Geld lag... Die Strategie von General Spínola war es, den Krieg mit Propaganda und sozialer Manipulation zu gewinnen. Das ist günstiger, als alles Geld in Bomben zu stecken. Mit einer Indoktrinierung der Bevölkerung ist es leichter, einen Krieg zu gewinnen, die Menschen beginnen, der Unabhängigkeitsbewegung zu misstrauen.

JG: Euer Buch wurde bereits übersetzt...

FV: Die Druckerei des Verlags ist polnisch, weshalb viele portugiesische Comics sehr schnell ins Polnische übersetzt werden, ohne Polen je zu verlassen.

LZ: Im Oktober 2020 hat uns das Instituto Camões zu einem Comic-Festival in Warschau eingeladen, wo wir den Übersetzer trafen, Jakub Jankowski, ein Professor für Lusitanistik an der dortigen Universität. Wir verbrachten nur wenig Zeit dort, aber die Reaktionen von Künstler*innen und Studierenden waren sehr gut. Die Übersetzung ins Englische habe ich selbst gemacht. Sie ist im gleichen Verlag erschienen und richtet sich an Ausländer*innen, die in Portugal wohnen.

“ É muito fácil demonizar uma pessoa pelo lado que escolheu, mas eu interessei-me pelo lado humano, e se humanizamos o nosso inimigo vemos que o que nos separa pode ser muito ambíguo...

LZ: Na preparação da história, consultei várias fontes, uma foi o documentário *A Guerra*, da RTP1, que dava várias perspetivas, do PAIGC, de combatentes portugueses. Também li vários relatos na internet, artigos de jornais, livros. Usei todas estas fontes para criar uma história de ficção, mas não é fácil chegar a um comando ou miliciano guineense em Portugal. É difícil dizer se foram heróis ou traidores, a história sempre foi escrita pelos vencedores, lutaram pelos portugueses, aconteceu-lhes o que aconteceu nas descolonizações de muitos outros países e não é fácil lembrar estas histórias. Sempre me interessei por outsiders, e um guineense que luta pelo lado português é um outsider. Também não podemos esquecer que a Guiné tinha muitas etnias e havia rivalidades e divisões no território. É muito fácil demonizar uma pessoa pelo lado que escolheu, mas eu interessei-me pelo lado humano, e se humanizamos o nosso inimigo vemos que o que nos separa pode ser muito ambíguo...

JG: O livro já foi traduzido...

FV: A gráfica da editora é polaca e por isso muitos dos livros de BD portuguesa saem logo traduzidos para polaco, nem chegam a sair da Polónia.

LZ: Em outubro de 2020, fomos convidados pelo Instituto Camões para estar no festival de BD de Varsóvia, e lá estivemos com o tradutor, o professor Jakub Jankowski, que é professor de Estudos Portugueses na universidade. Estivemos pouco tempo lá, mas as reações de artistas e de alunos foram muito boas. A tradução para inglês foi feita por mim, é da mesma editora, destina-se a estrangeiros a residir em Portugal.

FV: Eles também recebiam regalias do estado português, não é?

LZ: Eram pagos, mas viviam muito mal, não sei se seria pelo dinheiro... A estratégia do general Spínola era vencer a guerra com propaganda e engenharia social. É mais barato do que investir tudo em bombas. Com uma doutrinação da população é mais fácil vencer uma guerra, as pessoas começam a ficar desconfiadas dos movimentos independentistas...



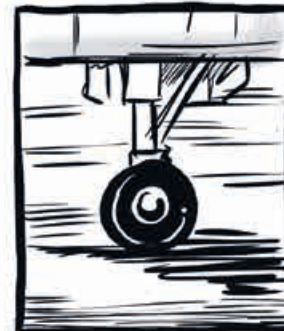
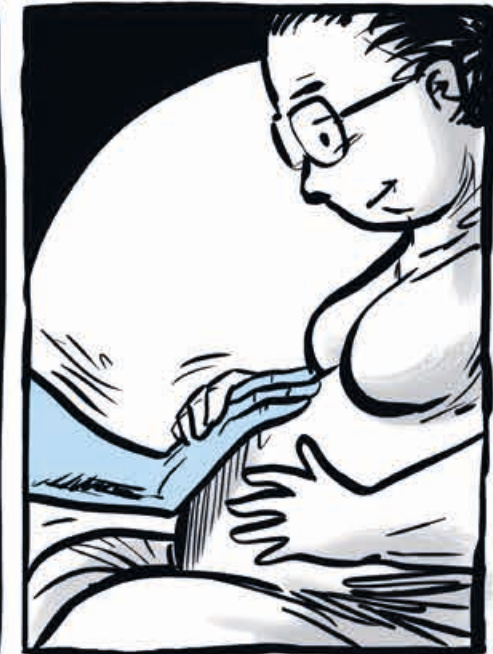
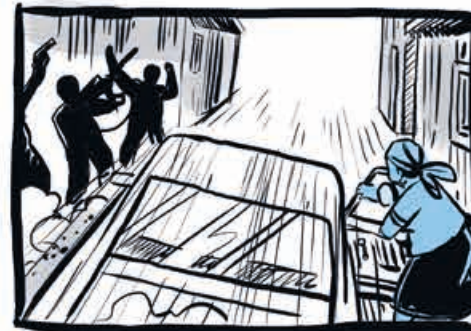
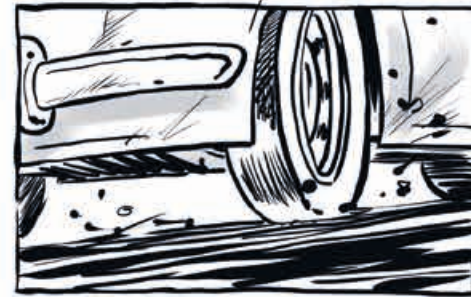
Oswaldo Medina

Oswaldo Medina wurde noch vor der Unabhängigkeit in Luanda geboren, wobei er eigentlich kapverdische Wurzeln hat. Er kam vor seinem zweiten Lebensjahr nach Portugal, wo er bis heute lebt. 1997 begann er bei der Produktionsfirma *Animanostra* zu arbeiten, wo er Animation erlernte und nach wie vor tätig ist, obwohl er auch schon bei anderen Animationsfirmen gearbeitet hat. Medina animiert Kurz- und Spielfilme, entwirft Storyboards, Illustrationen und Graphic Novels (*Formula of Happiness*, *Kong the King*, *Macho Alpha*) und unterrichtet Animation und Storyboard an der Universidade Lusófona.



Oswaldo Medina

Oswaldo Medina, nascido em Luanda, antes da independência, com origens em Cabo Verde, chega a Portugal ainda antes de fazer dois anos e vive lá até hoje. Em 1997 começa a trabalhar na produtora *Animanostra*, onde aprendeu animação e continua fazendo projetos, apesar de já ter trabalhado com outras produtoras de animação. É animador de curtas a longa metragem, faz storyboard, ilustração, BD (*Fórmula da Felicidade*, *Kong the King*, *Macho Alpha*) e dá aulas de animação e storyboard na Universidade Lusófona.



Comics in Portugal – Ein kurzer Überblick

Alexandra Lourenço Dias

Zu einem internationalen Publikum auf einer begrenzten Seitenzahl über portugiesische Comics zu sprechen, ist eine Herausforderung, aber gleichzeitig eine einmalige Gelegenheit, um Namen, Werke und Momente Revue passieren zu lassen, die die Geschichte der neunten Kunst in Portugal geprägt haben und die unumgängliche Lektüren für alle diejenigen darstellen, die dieses Universum entdecken möchten.

Es ist wichtig hervorzuheben, dass Portugal eines der ersten Länder weltweit war, in dem die neunte Kunst debütierte – eine Tradition, die unmittelbar mit der Entwicklung des Zeitungswesens verknüpft ist, wo regelmäßig kurze Sequenzen satirischer oder politischer Zeichnungen veröffentlicht wurden. Die Produktion comicartiger Erzählungen beginnt in Portugal im Jahr 1850 mit der Zeitung *Revista Popular*. Darin erschienen die „Aventuras Sentimentaes e Dramáticas do Senhor Simplício Baptista“ [emotionalen und dramatischen Abenteuer des Simplício Baptista], signiert von Flora, ein Name, der pseudonym für einen der bedeutendsten Karikaturisten der damaligen Zeit, António Nogueira da Silva, steht. Flora folgte dem Muster dessen, was später als Comics im Stil Rodolphe Töpffers bezeichnet werden sollte und setzte sich damit deutlich von der nordamerikanischen und franko-belgischen Schule ab; nicht zuletzt auch, weil er sich von Anfang an an ein erwachsenes Publikum richtete und eine ironische und kritisch-humoristische Sprache verwendete.

Raphael Bordallo Pinheiro (1846–1905), ein Keramikkünstler und Karikaturist, ist die wichtigste Figur in diesen Anfangsjahren, denn auch wenn er kein Pionier im eigentlichen Sinne war, so hat er doch am meisten dazu beigetragen, dass sich der Comic im Land etablieren und weiterentwickeln konnte, weshalb er bis heute als Vater des portugiesischen Comics angesehen wird. Bordallo Pinheiro veröffentlichte seine ersten Bilderfolgen in der Zeitschrift *O Binóculo* (1870) und auf den lithografischen Flugblättern zur Gründung von *A Berlinda*, einer Zeitschrift, die gänzlich in Comicform gestaltet war und grafische Satiren über das politische und kulturelle Leben im Land verbreitete. 1872 veröffentlichte er sein erstes Album, *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a Picaresca Viagem do Imperador de Rasilb pela Europa* [Raphael Bordallo Pinheiros Notizen über die pikareske Reise des Kaisers von Rasilb nach Europa], in dem Dom Pedro II von Brasilien die Hauptrolle spielt – ein Text, der durchaus als erste portugiesische Graphic Novel bezeichnet werden könnte. Der Text erzählt mit bissigem Humor von der Europareise des Kaisers Dom Pedro II im Jahr 1871, wobei Rasilb als Anagramm für Brasilien steht.

Im Kontext der Comics, die sich exklusiv an ein erwachsenes Publikum richten, ist zu beobachten, dass mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs und dem langsamen Aufkeimen der Portugiesischen Republik die Seiten der Zeitschriftenpresse voll waren von satirischen Karikaturen und ironischen Registern, die die politische Agitation und die geopolitische Unsicherheit der damaligen Epoche nachzeichnen. Interessanterweise

A banda desenhada portuguesa – Um breve olhar

Alexandra Lourenço Dias

Falar de banda desenhada portuguesa a um público internacional num número limitado de páginas é desafiante, mas ao mesmo tempo uma oportunidade única de revisitare nomes, obras e momentos que marcam a história da nona arte em Portugal e que fazem parte de um elenco de leituras fundamental para quem pretende descobrir este universo.

Importa dizer que Portugal está entre os primeiros países do mundo a estrearse na nona arte, tradição diretamente associada ao desenvolvimento da imprensa com sequências curtas de desenhos satíricos e políticos publicados regularmente nos jornais. A produção de histórias em banda desenhada começa, em Portugal, em 1850, na *Revista Popular*, com a publicação de “Aventuras Sentimentaes e Dramáticas do Senhor Simplício Baptista”, assinado por Flora, nome que se pensa constituir o pseudónimo de António Nogueira da Silva, um dos mais importantes caricaturistas desta época. Flora seguia os padrões do que viria a ser definido como banda desenhada de inspiração Töpfferiana, distinguindo-se da tendência norteamericana e franco-belga por se dirigir, desde a sua génese, a um público adulto e usar uma linguagem irónica e de crítica humorística.

Raphael Bordallo Pinheiro (1846–1905), ceramista e caricaturista, é a figura de maior destaque neste período inaugural e, não sendo propriamente o pioneiro, foi quem mais contribuiu para a criação e o desenvolvimento da banda desenhada no país, sendo, por isso, considerado o pai da BD portuguesa. Bordallo Pinheiro teve as suas primeiras séries de desenhos publicadas no jornal *O Binóculo* (1870) e nas folhas volantes litografadas inaugurais de *A Berlinda*, uma revista toda em banda desenhada, onde divulgava sátiras gráficas sobre a vida política e cultural do país. Em 1872, lança o seu primeiro álbum, os *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a Picaresca Viagem do Imperador de Rasilb pela Europa*, tendo como protagonista D. Pedro II do Brasil, que pode ser considerado o primeiro romance gráfico português. Rasilb representa um anagrama de Brasil e conta, com um humor mordaz, a história da visita do Imperador D. Pedro II à Europa, em 1871.

Num contexto em que a banda desenhada é dedicada em exclusivo aos adultos, com o eclodir da I Guerra Mundial e a República Portuguesa a despontar, as páginas da imprensa periódica transbordam de caricaturas satíricas e registos irónicos que retratam a agitação política e a incerteza geo-estratégica da época. Curiosamente, começam a fazer a sua aparição os primeiros jornais infantis com banda desenhada destinada às crianças. Assim, em 1915, surgem as primeiras aventuras de Quim e Manecas, de Stuart Carvalhais, n’*O Século Cómico* (suplemento do jornal *O Século*), inicialmente intituladas *Quim, Manecas e o seu cão Piloto*. A genialidade de Stuart Carvalhais residiu na criação de artifícios gráficos e literários inovadores como o discurso em calão acompanhado de onomatopeias, sinais icónicos representativos de dor, ruído, surpresa, e situações cinéticos vários, antecipando o uso de uma linguagem visual que viria mais tarde a cano-nizar-se neste meio. Quim e Manecas são herdeiros dos pioneiros da banda desenhada



Da esquerda para a direita: Capas dos livros (1) *Balada para Sophie*, de Filipe Melo e Juan Cavia (Companhia das Letras, 2021), (2) *Beterraba: A vida numa colher*, de Miguel Rocha (Levoir, 2015), (3) *Coisas de adornar paredes*, de José Aguiar (Polvo, 2016), (4) *Kong the King*, de Osvaldo Medina (Kingpin, 2015), (5) *Andrómeda ou o longo caminho para casa*, de Zé Burnay (A Seita, 2020).

Von links nach rechts: Cover der Bücher (1) *Balada para Sophie* von Filipe Melo und Juan Cavia (Companhia das Letras, 2021), (2) *Beterraba: A vida numa colher* von Miguel Rocha (Levoir, 2015), (3) *Coisas de adornar paredes* von José Aguiar (Polvo, 2016), (4) *Kong the King* von Osvaldo Medina (Kingpin, 2015), (5) *Andrómeda ou o longo camnho para casa* von Zé Burnay (A Seita, 2020).



ist es genau zu jener Zeit, als auch die ersten Kinder- und Jugendmagazine mit Comics publiziert werden, explizit an ein junges Publikum gerichtet. So erschienen beispielsweise im Jahr 1915 in *O Século Cómico* [das komische Jahrhundert] die ersten Abenteuer von Quim und Manecas, von Stuart Carvalhais, die zu Beginn noch mit *Quim, Manecas e o seu cão Piloto* [Quim, Manecas und ihr Hund Piloto] überschrieben waren. Die Genialität von Stuart Carvalhais bestand in der Entwicklung innovativer grafischer und literarischer Kniffe, wie beispielsweise slanghafte Sprache, begleitet von Onomatopoetika: ikonische Signale, die Schmerz, Lärm, Überraschung und verschiedene kinetische Situationen abbilden. Damit greift er einer Bildsprache voraus, die später innerhalb dieses Mediums kanonisch werden sollte. Quim und Manecas sind Erben der Pioniere des europäischen Comics, es sind starke Einflüsse von Töpffer und Hoffmann erkennbar, von Künstlern der sagenumwobenen Zeitschrift *Punch* und von der US-amerikanischen Comicszene, bei offensichtlichen Ähnlichkeiten zwischen den Figuren Yellow Kid und Manecas.

Hiernach manifestieren sich die ersten Säulen eines künstlerischen Ausdrucks, der sich entwickelt hat aus einem Phänomen humoristischer und karikaturesker politischer sowie sozialer Kommentare innerhalb der Presse, zu einem kulturellen und künstlerischen Phänomen eigenen Rechts. Die kreativen Phasen, die sich ab der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts entwickelten, können in vier grundlegende Tendenzen unterteilt werden: der Abenteuercomic, mit eigenen Inhalten, aber mit klaren Einflüssen US-amerikanischer Ästhetik; der Abenteuercomic einer erweiterten Tradition, Neuschöpfungen mit großer Originalität, aber erkennbaren franko-

europäer, verificando-se fortes influências de Töpffer e Hoffmann, dos artistas da mítica revista *Punch*, assim como da banda desenhada norteamericana, com semelhanças evidentes entre as personagens Yellow Kid e Manecas.

Estão assim solidificados os pilares de uma expressão artística que de fenómeno de imprensa, de comentário social e político marcadamente humorista e caricatural, evolui para um fenómeno cultural e artístico autónomo. A partir da segunda metade do século XX, o período criativo que então se constitui pode ser caracterizado por quatro tendências fundamentais: a banda desenhada de aventuras, com argumentos originais, mas claramente influenciada pela estética norte-americana; a banda desenhada de aventuras de tradição mais alargada, recriada com uma maior originalidade, de influência franco-belga; as adaptações de obras literárias; e, por fim, a banda desenhada histórica que engloba, por um lado, períodos da História de Portugal e biografias de personalidades históricas e, por outro, adaptações de romances históricos. Importa aqui destacar o nome de José Ruy (1930-2022) que colaborou em muitas das publicação periódicas da época, nomeadamente *Mosquito*, *Mundo de Aventuras* e *Cavaleiro Andante*, num tempo em que a banda desenhada era lida sobretudo em revistas, e cujos álbuns informativos de banda desenhada, de pendor histórico, e as adaptações de obras literárias, sempre com um traço realista, lhe conferiram a notoriedade que o distingue.

A década de 1960 representa uma viragem na história da banda desenhada, altura em que se começa a usar o termo “banda desenhada” em detrimento de “histórias aos



Artistas portuguesxs no fanzine *BDLP*: (1) Joana Afonso (BDLP #1, pág. 7), (2) Paulo Monteiro (BDLP #2, pág. 29), (3) Álvaro (BDLP #1, pág. 29).
Portugiesische Künstler*innen im Fanzine *BDLP*: (1) Joana Afonso (BDLP #1, S. 7), (2) Paulo Monteiro (BDLP #2, S. 29), (3) Álvaro (BDLP #1, S. 29).

belgischen Einflüssen; Adaptationen literarischer Werke; sowie schließlich historische Comics, die einerseits Etappen der Geschichte Portugals sowie Biografien historischer Persönlichkeiten umfassen und andererseits historische Romane adaptieren. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, José Ruy (1930–2022) hervorzuheben, der an zahlreichen Zeitschriftenpublikationen der damaligen Zeit beteiligt war, zum Beispiel *Mosquito*, *Mundo de Aventuras* und *Cavaleiro Andante*. In einer Zeit, in der Comics hauptsächlich in Zeitschriften gelesen wurden, erlangte er durch seine informativen, historisch angehauchten Comic-Alben und die Adaptionen literarischer Werke, die immer eine realistische Note hatten, die Bekanntheit, die ihn auszeichnet.

Die 1960er Jahre stellen einen Wendepunkt in der Geschichte der Comics dar. Man sprach nun zunehmend von *Banda Desenhada* [wörtlich: gezeichnetes Band], zu Ungunsten der Bezeichnung *Histórias aos Quadrinhos* [wörtlich: Geschichten in kleinen Tafeln] und es waren erste Signale von thematischen Öffnungen und ästhetischen Überschreitungen erkennbar: Das Ausstellen von Körpern und der Geist der 68er Bewegung führten zu Geschichten, die mit einer gewissen Erotik durchzogen waren. In diesem Jahrzehnt stellte der Comic, genau wie die Welt an sich, zahlreiche klassische Werte in Frage. Diese Krise wirkte wie ein Katalysator und stieß – vor allem in den darauffolgenden Jahrzehnten – positive Veränderungen der Comiclandschaft an. Victor Mesquita war einer der wichtigsten Zeichner*innen dieser Zeit. Er war Gründer und Herausgeber der Zeitschrift *Visão* (ab 1973), in der er den vielseitigen Charakter seines Stils erforschte und mit der Veröffentlichung jenes Werkes begann, das den portugiesischen Comic revolutionieren sollte: *Eternus 9*.

Später, inspiriert von einem Klima sozialer Veränderung und unter dem Einfluss des nordamerikanischen Modells der *comic books*, begannen junge Künstler*innen zunehmend, sich von traditionellen Verlagshäusern zu distanzieren und veröffentlichten ihre kreativen Arbeiten auf unabhängigen Wegen. Erst in den 1980er Jahren und mit den Öffnungen, die sich durch den Zusammenbruch der Salazar-Regierung ergaben,

A banda desenhada portuguesa

quadrinhos”. Verificam-se os primeiros sinais de abertura temática e de transgressão estética, com a exposição do corpo e o espírito do Maio de 68 a revelar-se em histórias já revestidas de algum erotismo. Ainda nesta década, a banda desenhada criativa, assim como o próprio mundo, estavam em plena renovação dos valores. Esta crise revelou-se positiva funcionando como um catalisador para a reconfiguração da banda desenhada em particular nas décadas que se seguiram. Victor Mesquita foi um dos mais importantes criadores deste período, fundador e editor da revista *Visão*, em 1973, onde explorou o caráter eclético do seu estilo, iniciando a publicação da obra que revolucionou a banda desenhada portuguesa, *Eternus 9*.

Mais tarde, inspirados pelo clima de mudança social e fortemente influenciados pelo modelo norteamericano dos *comic books*, os jovens artistas afastam-se de editoras tradicionais e publicam as suas próprias criações de forma independente. Em Portugal, só na década de 1980, e com a abertura que o derrube da ditadura salazarista permitiu, é que se começam a forjar as linhas dominantes que caracterizarão a década seguinte: uma banda desenhada de teor intelectualista e literário, de raiz urbana, oriunda de um universo de periferia e de marginalidade, evoluindo para um movimento crescente de banda desenhada independente, que levou ao abandono da fórmula narrativa da banda desenhada tradicional. Guiados pelo exemplo da banda desenhada *underground*, muitas bandas desenhadas alternativas cultivaram uma abordagem mais artística, menos dependente da exploração de temas tabu e mais aberta à possibilidade de criação de narrativas mais extensas e ambiciosas.

Os criadores de banda desenhada alternativa, nomeadamente o pioneiro Will Eisner, Art Spiegelman, Harvey Pekar, Gilbert e Jaime Hernandez, abriram a possibilidade de a banda desenhada ser entendida, não apenas como uma forma de cultura de massas ou um repositório de Arte Pop, mas também e essencialmente como uma forma revestida de uma dimensão intelectual e literária. Desta revisão da banda desenhada nasceu um movimento vital que se caracteriza pela rejeição de fórmulas destinadas a grandes audiências, pela exploração de novos géneros e o revivalismo de géneros antigos, pela diversificação de estilos gráficos e pela exploração de temas políticos e pessoais. Este período convidou ainda a um novo formalismo, isto é, a uma revisão das tensões formais inerentes à banda desenhada. Os seus criadores expandiram as possibilidades formais da nona arte fora das convenções das publicações em série, levando a cabo experiências mais empolgantes a nível da estrutura da narrativa. Importa referir, entre os autores que marcaram este período, os nomes de Luís Louro, Nuno Saraiva, Maria João Worm, João Fazenda, Miguel Rocha, José Carlos Fernandes, Diniz Conefrey, António Jorge Gonçalves e Nuno Artur Silva. A banda desenhada alternativa alargou ainda o seu repertório temático através da exploração de géneros até então negligenciados, tais como a autobiografia, a reportagem e a ficção histórica. Ultrapassou os limites da banda desenhada tradicional a todos os níveis, incluindo o formato, a publicação, a forma narrativa e o conteúdo temático. De todo este processo brotou o género *graphic novel* que se tornou um passaporte para a valorização do universo da nona arte. Na verdade, a *graphic novel* foi repetidamente invocada como sendo a mais radical novidade, e o prenúncio de uma nova forma de literacia visual.

O recente influxo das ambições artísticas do romance gráfico conduziu a mudanças salutareas no meio crítico e uma tendência confirmada nasceu também no meio académico.

war es in Portugal möglich, dass sich Tendenzen herausbilden konnten, die auch im folgenden Jahrzehnt noch vorherrschend blieben: urbane Comics intellektueller und literarischer Prägung, die einer peripheren und marginalisierten Welt entstammten und die allmählich zu einer wachsenden Bewegung unabhängiger Comics führten, mit der eine Abkehr von der erzählerischen Formel traditioneller Comics einherging. Nach dem Vorbild der *Underground Comics* verfolgten viele alternative Comics einen künstlerischen Ansatz, bei dem es weniger darum ging Tabuthemen zu erforschen, sondern eher um die Möglichkeit, ausführliche und anspruchsvolle Erzählungen zu schaffen.

Einige Macher alternativer Comics, wie z.B. die Pioniere Will Eisner, Art Spiegelman, Harvey Pekar sowie Gilbert und Jaime Hernandez machten es möglich, dass Comics nicht nur als Form der Massenkultur und Fundgrube für Pop Art verstanden wurden, sondern auch und insbesondere als eine Form mit eindeutig intellektueller und literarischer Dimension. Ausgehend von diesem neuen Verständnis des Comics entwickelte sich eine lebendige Bewegung, die geprägt war von der Ablehnung vorgefertigter Formen und eines großen Publikums, um neue Genres zu entdecken bzw. alte Genres wiederzubeleben, mit dem Ziel, die zeichnerischen Stile zu diversifizieren und soziale wie politische Themen zu erkunden. Auch lud diese Zeit zu einem neuen Formalismus ein, das heißt zu einer Revision formaler Spannungen, die dem Medium Comic inhärent sind. Die Autor*innen haben die formalen Möglichkeiten der neunten Kunst, auch außerhalb der Konventionen seriellen Erzählens, erweitert, indem sie außergewöhnliche Versuche mit der Erzählstruktur unternommen haben. Zu den Künstler*innen, die diese Epoche maßgeblich mitprägten, gehören Luís Louro, Nuno Saraiva, Maria João Worm, João Fazenda, Miguel Rocha, José Carlos Fernandes, Diniz Conefrey, António Jorge Gonçalves und Nuno Artur Silva. Der alternative Comic konnte sein thematisches Repertoire noch weiter ausbauen, indem Erzählformen erkundet wurden, die bis dahin keine Rolle spielten, beispielsweise die Autobiografie, die Reportage oder historische Fiktionen. Die Grenzen des traditionellen Comics wurden in vielerlei Hinsicht überschritten: beim Format, dem Publikationskanal, der narrativen Form und den thematischen Inhalten. Dieser Prozess brachte schließlich das Genre der Graphic Novel hervor, die zum Aushängeschild für die Wertschätzung der neunten Kunst wurde. In der Tat wurde die Graphic Novel immer wieder als radikalste Neuerung und Vorbote einer neuen Form der visuellen Bildung beschworen.

Die Zunahme künstlerischer Ambitionen innerhalb der Graphic Novel hat in jüngster Zeit zu heilsamen Meinungsänderungen bei Kunstkritiker*innen geführt, und auch im akademischen Bereich entwickelten sich Tendenzen der Anerkennung.

In den letzten Jahren kam es dank neuer Verlagshäuser, Initiativen und individueller Projekte zu einem Paradigmenwechsel. Digitale Technologien und das Aufkommen des multimodalen Erzählens haben der portugiesischen Comiclandschaft ebenso neue Impulse gegeben wie digitale Plattformen, Videospiele und dort stattfindende Interaktionen. Diese zeigen sich beim Umgang mit den Farben, bei ästhetischen Entscheidungen und beim Seitenaufbau, da das Internet die Doppelseite ausschließt. Die junge Generation entwickelt und veröffentlicht ihre Comics digital und ist stark von der asiatischen Kultur der Manga und des Anime beeinflusst. Neue Themen, die weltweit von großer Aktualität sind, beispielsweise die Situation von Geflüchteten oder Fragen der geschlechtlichen Identität, werden von jungen Künstler*innen aufgegriffen, wobei auch zunehmend mehr Zeichnerinnen Aufmerksamkeit erlangen, sodass die männliche Hegemonie des Mediums etwas zurückgeht. In diesem Zusammenhang sind

Os anos mais recentes viram uma mudança de paradigma, com o aparecimento de novas editoras, coletivos e projetos individuais. As novas tecnologias digitais e o advento das narrativas multimodais, das plataformas digitais, dos video jogos e da interatividade trouxeram um novo impulso à banda desenhada portuguesa — muito visível a nível do tratamento da cor, das opções estéticas e de composição da página, que na internet exclui a página dupla — por uma geração que cria digitalmente e publica em suportes digitais e é fortemente influenciada pela cultura asiática da manga e anime. Novos temas que fazem a atualidade mundial como a situação dos refugiados e a identidade de género, são abraçados por esta geração de jovens autores, onde um número cada vez maior de mulheres marca presença, diminuindo a hegemonia masculina do meio. Vale mencionar nomes como Joana Afonso, Ema Gaspar, Ana Maçã, Alexandra Saldanha, e Cátia Serrão.

O artista angolano Tiago Abrantes no fanzine *BDLP* #2 (pág. 31).
Der angolansische Künstler Tiago Abrantes im Fanzine *BDLP* #2 (S. 31).



Namen wie Joana Afonso, Ema Gaspar, Ana Maçã, Alexandra Saldanha und Cátia Serrão zu nennen.

Bemerkenswert ist auch die Auseinandersetzung mit Themen wie Rassismus und dem portugiesischen Kolonialkrieg, dessen Erinnerung und zahlreiche Auswirkungen in den Graphic Novels nach wie vor nur spärlich thematisiert werden. Auch wenn die Zahl der Comic-Alben gering ist, was darauf hindeutet, dass dieses Thema in Portugal noch immer mit Schweigen belegt wird und eine gewisse Unkenntnis der Vergangenheit erkennbar ist, so ist der Kolonialkrieg in den zeitgenössischen portugiesischen Comics dennoch präsent. Hiervon legen Bücher wie *Os Vampiros* von Filipe Melo und Juan Cavia, *Os Filhos do Rato* von Luis Zhang und Fábio Veras (s. Interview m. d. Autoren S. 66–77) sowie *Cinzas da Revolta* von Jhion und Miguel Peres Zeugnis ab, die jeweils Gruppen portugiesischer Soldaten zeigen, die in spezifischen Militäroperationen eingesetzt werden, wo sie mit verschiedenen Dämonen konfrontiert sind: den Dämonen eines Krieges, den sie nicht verstehen und in dem sie Gewalt, Hass und Rassismus erleben, sowie den Dämonen, die sie in sich selbst tragen und die im Moment des Krieges nach außen dringen.

Abschließend soll noch ein portugiesischsprachiges Kollektiv erwähnt werden, das das Fanzine *BDLP – A Banda Desenhada de Língua Portuguesa* hervorgebracht hat, eine gemeinsame Veröffentlichung des angolanischen Studios *Olindomar* und der portugiesischen Gruppe *Extractus*. Das Projekt entstand 2012 auf dem Festival *Luanda Cartoon* und hat sich mit den folgenden Ausgaben stets erweitert, sodass – neben Angola und Portugal – auch Autor*innen von den Kapverden, aus Brasilien, Osttimor und Mosambik daran beteiligt waren. Dieses Kollektiv ist in Portugal eine Initiative sondergleichen und bringt innerhalb der Länder des lusophonen Raums junge, aufstrebende Künstler*innen in Kontakt mit etablierten Comic-Zeichner*innen. *BDLP* zeigt die multikulturelle Fülle verschiedener Realitäten und grafischer Zugänge von Autor*innen aus den diversen Kontinenten, auf denen die portugiesische Sprache gesprochen, geschrieben und gezeichnet wird.

De notar também a exploração de temas como o racismo e a Guerra Colonial, cuja memória, e as suas muitas repercussões, continua a ser parcamente explorada em romances gráficos. Não obstante o número de álbuns em BD ser exíguo, indicador de que este continua a ser um assunto envolvido em silêncio em Portugal e que revela ainda alguma inconciliação com o passado, a guerra colonial tem, apesar de tudo, uma presença na banda desenhada portuguesa contemporânea. São disso exemplo *Os Vampiros* de Filipe Melo e Juan Cavia, *Os Filhos do Rato* de Luis Zhang e Fábio Veras (veja entrevista com os artistas, p. 66–77) e as *Cinzas da Revolta* de Jhion e Miguel Peres que retratam grupos de soldados portugueses destacados para operações militares onde são confrontados com sucessivos demónios: os de uma guerra que desconhecem onde experienciam a violência, o ódio e o racismo e os que carregam dentro de si e que ali se exteriorizam.

A finalizar, importa mencionar o coletivo lusófono que trouxe a lume à fanzine *BDLP – A Banda Desenhada de Língua Portuguesa*, uma edição conjunta do angolano *Estúdio Olindomar* e do português *Grupo Extractus*, que surgiu em 2010 no Festival *Luanda Cartoon* e que se estendeu, nas edições que se sucederam, a autores de países como Cabo Verde, Brasil, Timor e Moçambique, além de Angola e Portugal. Este coletivo é uma iniciativa sem precedentes em Portugal e que põe em contacto tanto artistas emergentes como autores já consagrados do universo da lusofonia. *BDLP* reflete a riqueza multicultural das diferentes realidades e abordagens gráficas criadas em cada continente onde a língua é falada, escrita e desenhada.

„Ich wollte, dass es regional spezifisch ist und nicht so ein allgemeiner Afrika-Blick wird“: Interview mit Birgit Weyhe

Jutta Müller-Tamm e Ingo Schulze

*Birgit Weyhes 2016 erschienene und mehrfach prämierte Graphic Novel Madgermanes erzählt ein wenig bekanntes Kapitel deutsch-mosambikanischer Geschichte. In drei ineinandergreifenden Episoden werden die Lebenswege mosambikanischer Vertragsarbeiter*innen in der DDR nachgezeichnet. Die Erzählung basiert auf persönlichen Gesprächen, die die Künstlerin und Autorin vor Ort mit den „Madgermanes“ führte – ein Begriff, der seit den 1990er Jahren zur Bezeichnung der Rückkehrer*innen Verwendung findet. In diesem im Mai 2021 geführten Interview spricht Birgit Weyhe mit der Germanistin und Literaturwissenschaftlerin Jutta Müller-Tamm und dem Schriftsteller Ingo Schulze über den Entstehungsprozess der Graphic Novel und die damit einhergehenden künstlerischen Herausforderungen.*

Jutta Müller-Tamm: Bei meiner ersten Frage möchte ich direkt auf das Thema der Erinnerung zu sprechen kommen. In *Madgermanes* bilden sich sehr deutlich verschiedene Formen der Erinnerung ab, wenn die drei Figuren nach ihren Erlebnissen in der DDR befragt werden. In den Antworten sind verschiedene Weisen, damit umzugehen, erkennbar – von: ‚die Erinnerung ist ein klarer See‘, über: ‚ich versuche mich zu erinnern‘, bis hin zu: ‚es ist eigentlich ein traumatisierendes Erlebnis, woran man nicht gerne rührt‘. Ich habe mich gefragt, wie sehr Ihnen das aus den Interviews entgegengekommen ist. Diese drei Figuren, die in dem Buch sozusagen als synthetische Figuren auftauchen, sind ja auf eine bestimmte Weise miteinander verknüpft. Das funktioniert sehr gut, weil es die Individualitäten deutlicher herausbringt und verschiedene Erlebnisweisen derselben Umgebung und derselben Settings erläutert. Waren die Geschichten, die Ihnen erzählt wurden, auch in irgendeiner Weise verwoben oder war es eine spätere Entscheidung, auf diese Weise zu erzählen?

Birgit Weyhe: Sie waren gar nicht verwoben, die meisten kannten sich nicht, also zumindest nicht in der Zeit, als sie in der DDR waren. Das heißt, diese ganze Konstellation ist von mir aus rein dramaturgischen Gründen erfunden worden. Zum Beispiel

dachte ich, dass Liebe immer gut funktioniert, genauso wie Drama, wenn jemand verlassen wird. Und die Geschichte von Annabellas Schwangerschaft war mir wichtig, weil das für mich ein wirklich schlimmes Interview war. Diese Frau wollte nicht genannt werden, weil das für sie das Schlimmste war, was sie je getan hat, dass sie dieses Kind hat abtreiben lassen. Eine Sache, die sie mir nicht erzählt hat, die ich dann erst bei meiner ersten Lesung in Berlin erfahren habe, ist, dass es gar nicht legal war, für Mosambikanerinnen einen Schwangerschaftsabbruch vorzunehmen, weil das immer an das Recht der Herkunftsländer geknüpft war. Und da es in Mosambik illegal und gesellschaftlich geächtet war, konnte sie das nur heimlich durchführen lassen. Sie wollte auf gar keinen Fall zurück nach Mosambik und gleichzeitig ist diese Abtreibung etwas, was sie sich nie vergeben hat, deshalb wollte sie auch auf gar keinen Fall, dass es in irgendeiner Form als ihre Geschichte wiedererkennbar ist. Gleichzeitig war es für sie eine unglaubliche Erleichterung, das mal zu erzählen, jemandem wie mir, die einfach nur zuhört und das dann nicht verurteilt. Aus diesem Grund habe ich auch die Entscheidung getroffen, dass Annabella diejenige ist, die Karriere macht und die bleibt. Damit war auch gesichert, dass ihre Geschichte auf gar keinen Fall auf irgendeine meiner Interviewpartnerinnen zurückfallen konnte. Außerdem dachte ich, dass es ja auch mal schön ist, wenn eine Frau es schafft, weil die meis-

“Queria que fosse específico daquela região e não uma visão geral sobre a África”: Entrevista com Birgit Weyhe

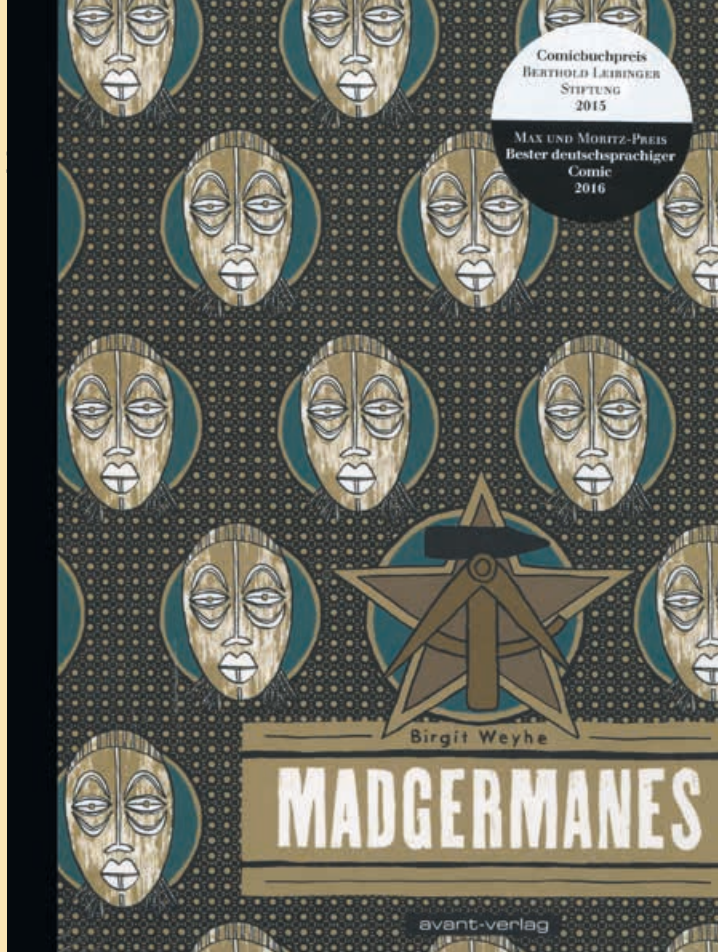
Jutta Müller-Tamm e Ingo Schulze

O romance gráfico Madgermanes de Birgit Weyhe, publicado em 2016 e vencedor de diversos prêmios, conta um capítulo pouco conhecido da história alemã-moçambicana. Em três episódios interligados, são relatadas as vidas dos trabalhadores convidados moçambicanos na República Democrática Alemã (RDA). A narrativa é baseada em conversas pessoais que a artista e autora realizou presencialmente com os ‘Madgermanes’ – um termo que tem sido usado desde os anos 1990 para descrever os retornados. Nesta entrevista realizada em maio de 2021, Birgit Weyhe conversa com a germanista e crítica literária Jutta Müller-Tamm e o escritor Ingo Schulze sobre o processo de criação do livro e os desafios artísticos envolvidos.

Jutta Müller-Tamm: Na minha primeira pergunta, gostaria de abordar diretamente o tema das memórias. Em *Madgermanes*, quando os três personagens são questionados sobre as suas experiências na RDA, emergem claramente várias formas de memória. Nas respostas, podem-se reconhecer diferentes maneiras de lidar com a questão, desde: ‘a lembrança é um mar de águas claras’, passando por ‘tento me lembrar’, até ‘na verdade, é uma vivência traumática em que não se gosta de mexer’. Fiquei me perguntando o quanto você percebeu isto a partir das entrevistas. Estes três personagens que, por assim dizer, aparecem no livro como figuras sintéticas estão, de certa forma, ligadas umas às outras. Isto funciona muito bem porque realça mais as individualidades e elucida diferentes formas de vivenciar o mesmo meio e o mesmo contexto. As histórias que lhe foram contadas também estavam entrelaçadas de algum modo ou foi uma decisão posterior narrar desta forma?

Birgit Weyhe: Elas não estavam entrelaçadas de maneira alguma, a maior parte nem se conhecia, pelo menos não durante o tempo em que viviam na RDA. Quer dizer que esta constelação toda foi inventada por mim por motivos puramente dramaturgicos. Por exemplo, achei que o amor sempre cai bem, assim como o drama da situação

do abandono. E a história da gravidez de Annabella me parecia importante porque foi uma entrevista horrível para mim. Esta mulher não quis ser identificada porque abortar essa criança foi a pior coisa que ela teve que fazer na vida. Uma coisa que ela não me contou, e que só descobri na primeira leitura do livro em Berlim, é que era ilegal para moçambicanas realizar um aborto, uma vez que isto estava sempre vinculado às leis do país de origem. E por ser ilegal e completamente rejeitado pela sociedade em Moçambique, ela só podia fazer clandestinamente. Ela não queria voltar de forma alguma para Moçambique e, ao mesmo tempo, esse aborto é algo pelo qual ela nunca se perdoou, por isso ela não queria que, de maneira alguma, essa história fosse reconhecível como a sua. Ao mesmo tempo, foi um alívio incrível para ela contar isso a alguém como eu, que só escuta e não julga depois. Por este motivo, tomei a decisão de que Annabela seria a personagem que faz carreira e fica, para garantir que não haveria a possibilidade de associação a alguma de minhas entrevistadas. Além disso, pensei que também seria bom que uma mulher tivesse sucesso, já que a maioria das mulheres, na verdade, tinham mais dificuldades que os homens neste sistema de contrato laboral, pois tinham que assinar que retornariam assim que ficassem grávidas. Na verdade, elas eram instadas a tomar a pílula, o que muitas vezes não faziam porque pensavam que depois não poderiam mais ter



Birgit Weyhe: *Madgermanes*. Berlin: Avant, 2016 (capa).

Birgit Weyhe: *Madgermanes*. Berlin: Avant, 2016 (Cover).

ten Frauen es eigentlich wirklich noch viel schwieriger hatten als die Männer in diesem Vertragsarbeiter-System, weil sie eben unterschreiben mussten, dass sie, sobald sie schwanger sind, zurückgehen. Eigentlich wurden sie sogar dazu angehalten, die Pille zu nehmen, was sie aber oft nicht getan haben, weil sie dachten, dass sie dann gar keine Kinder mehr kriegen könnten, also dass das so eine Art Sterilisationstablette ist.

Ingo Schulze: Mich interessiert das Bildnerische Ihrer Arbeit. Ich beneide Sie ein wenig, nicht nur auf die Schrift, auf das Wort angewiesen zu sein, sondern dann noch eine ganz andere Ebene zu haben, nämlich diese Spannung zwischen Schrift und Bild, die ja doch etwas ganz Eigenes ausmacht, was mich dann auch beim Lesen und beim Anschauen immer wieder überrascht hat, weil durch die Bilder ja plötzlich ganz andere Dimensionen hereinkommen. Auch dass die Geschichte und Kultur von Mosambik auf eine Art und Weise präsent sind, wie man das sonst gar nicht machen könnte. Mich würde interessieren: Wie kommt es zu so einem Text, wie entsteht er? Sitzen Sie da und kritzeln erst oder schreiben Sie erst? Was und wieviel ist bei Ihnen Plan, Konst-

ruktion und Entwurf? Und wie viel passiert eigentlich während der Arbeit?

BW: Ich bin überhaupt nicht typisch für eine Comic-Zeichnerin, weil ich ja auch von der Literatur komme. Tatsächlich habe ich erst einen Master in Literatur und Geschichte gemacht, bevor ich dann mit 31 noch angefangen habe, Illustration zu studieren. Und ich komme eigentlich immer vom Text. Wenn ich schreibe, sieht es eher aus wie ein episches Gedicht, weil ich die Sätze immer schon so unterbreche, wie sie vom Rhythmus her für mich mit einem Bild gekoppelt sind. Das heißt, ich habe diese Strophen, die ich teilweise auch schon positioniere, ich denke also zum Beispiel, ‚hier ist ein Bruch, hier müsste eine neue Seite anfangen‘. Aber ich habe zu dem Zeitpunkt noch keine Bilder. Erst im nächsten Schritt überlege ich mir, was da für Bilder dazukommen könnten und dann baue ich die Seiten auf. Und dann werden auch manchmal aus so einem Text-Päckchen zwei oder drei Seiten. Manchmal schrumpft der ganze Text aber auch wieder, weil man im Comic nicht alles schreiben muss. Zu Ihrer letzten Frage kann ich sagen: Die Geschichte verändert sich tatsächlich die ganze Zeit. Bei den *Madgermanes* zum Beispiel hat sich diese ganze Geschichte, dass Annabella Karriere macht, erst



Birgit Weyhe: *Madgermanes*. Berlin: Avant, 2016 (pág. 229).

Birgit Weyhe: *Madgermanes*. Berlin: Avant, 2016 (S. 229).



Birgit Weyhe: *Madgermanes*. Berlin: Avant, 2016 (pág. 79 e 135).
Birgit Weyhe: *Madgermanes*. Berlin: Avant, 2016 (S. 79 u. 135).



ganz spät ergeben. Da hatte ich schon das Exposé bei der Leibinger Stiftung eingereicht und daraufhin den Preis bekommen. Bei der Laudatio saßen in der Reihe hinter mir einige Schwarze Menschen im Anzug und ich habe mich gefragt: ‚Wer ist das, ist das eine mosambikanische Delegation aus der Botschaft in Berlin?‘. Tatsächlich war es eine Gruppe ehemaliger Vertragsarbeiter aus Stuttgart. Diese Menschen gingen nach der Wende zu Mercedes, weil es dort Arbeitsplätze gab. Bei Mercedes war man begeistert, dass Leute kamen, die super Deutsch konnten und schon integriert waren. Deswegen gibt es in Stuttgart eine große mosambikanische Gemeinde, von denen einige zu meiner Preisverleihung kamen, um mir ‚den Professor‘ vorzustellen. Der ‚Professor‘ ist bei Porsche Ingenieur geworden und damit der Stolz der ganzen Gemeinschaft. Mit ihm habe ich mich dann verabredet und bin noch ein paar Mal nach Stuttgart gefahren, um ihn zu interviewen. Seine Geschichte ist schließlich zur Vorlage für Annabella geworden. Das heißt, ich habe dann alles noch mal umgeschrieben und den ganzen Teil kom-

plett anders gezeichnet. Eigentlich ist es bei mir immer so, dass ich die Dinge, während ich sie mache, auch fortwährend verändere.

IS: Ich stimme Ihnen zu, dass ein Buch immer eine Einheit ist, dass es regelrecht organisch wächst. Ich persönlich empfinde die Bilder als sehr angemessen zu dem, was erzählt wird. Es hat etwas Reduziertes. Gerade dieses Skizzenhafte, diese Variabilität innerhalb der Ausdrucksmöglichkeiten, das finde ich sehr überzeugend. Deshalb, glaube ich, nimmt man Ihr Buch auch mehrmals zur Hand, und entdeckt Sachen, die ich, als ich es zum ersten Mal gelesen habe, überhaupt noch nicht verstanden hatte.

BW: Ja, bei den *Madgermanes* habe ich mich extrem bemüht, weil ich festgestellt habe, dass ich nur zitieren kann, zumindest was die DDR betrifft, weil ich sie ja nicht mehr besuchen kann, als Land oder als Staat. Daher habe ich mich ganz stark aufs Zitieren

filhos, ou seja, que era uma espécie de comprimido de esterilização.

Ingo Schulze: Me interessa especialmente o aspecto visual do seu trabalho. Tenho um pouco de inveja de quem pode contar com algo além da escrita, da palavra, e tem uma esfera de ação adicional completamente diferente. Esta tensão entre a escrita e a imagem, que constitui algo bastante único, o que me surpreendeu repetidamente ao ler e ver o seu trabalho, uma vez que as imagens de repente trazem dimensões completamente diferentes. E também o fato de a história e a cultura de Moçambique estarem presentes como não seria possível de outra forma. Me interessaria o seu processo criativo: Como se chega a um texto assim, como surge? Primeiro você se senta e rabisca ou escreve? O que é para você plano, construção e projeto e em que medida? E o que acontece de fato durante o trabalho?

BW: Eu não sou de maneira alguma uma cartunista típica porque também venho da literatura. Na verdade, fiz primeiro um mestrado em Literatura e História e depois comecei a estudar Ilustração com 31 anos. E a verdade é que eu sempre parto do texto. Quando escrevo, parece mais um poema épico, porque sempre interrompo as frases da maneira como as vejo ritmicamente ligadas a uma imagem. Isto significa que tenho estrofes e já posiciono algumas delas, então eu penso, por exemplo, ‘aqui tem uma ruptura, aqui deveria começar uma nova página’. Mas até este momento, eu ainda não tenho imagens. É só no próximo passo que eu penso nas imagens que poderiam entrar e depois construo as páginas. E então, às vezes, um “pacotinho de textos” destes se transforma em duas ou três páginas. Às vezes, o texto acaba encolhendo, porque nos quadrinhos não há necessidade de escrever tudo. Respondendo à sua última pergunta: a história vai mudando, de fato, o tempo inteiro. No caso de

Madgermanes, por exemplo, toda essa história de Annabella fazer carreira surgiu muito depois, quando eu já tinha entregado o esboço à Fundação Leibinger e ganho o prêmio. Na cerimônia de entrega, havia algumas pessoas negras de terno sentadas na fila atrás de mim e eu me perguntei: ‘Quem são essas pessoas, são uma delegação moçambicana da embaixada em Berlim?’ Na verdade era um grupo de antigos trabalhadores temporários de Stuttgart. Essas pessoas foram trabalhar na Mercedes após a reunificação porque lá tinha empregos. Na Mercedes, eles ficaram entusiasmados com a chegada de pessoas que conheciam bem o alemão e já estavam integradas. É por isto que existe uma grande comunidade moçambicana em Stuttgart, e alguns dos seus membros vieram à minha cerimônia de entrega de prêmio para me apresentar ao ‘professor’. O ‘professor’ se tornou engenheiro da Porsche e, portanto, o orgulho de toda a comunidade. Combinei então de me encontrar com ele e fui a Stuttgart mais algumas vezes para entrevistá-lo. A sua história acabou por se tornar a inspiração para Annabella. Isso significa que reescrevi tudo e desenhei toda a parte dela de forma completamente diferente. Na verdade, eu vou mudando constantemente as coisas enquanto as faço.

IS: Concordo com você, que um livro é sempre uma unidade, que realmente cresce de maneira orgânica. Pessoalmente acho que as imagens são muito adequadas à narrativa. Tem algo de reduzido. É justamente este aspecto de esboço, esta variabilidade dentro das possibilidades de expressão que considero muito convincentes. Por isto, acho que a gente pega o seu livro várias vezes e acaba por encontrar coisas que eu, na primeira leitura, não tinha entendido de forma alguma.

BW: Sim, *Madgermanes* exigiu muito esforço da minha parte, pois percebi que só podia citar, pelo menos no que diz respeito à RDA, pois não podia

verlassen müssen, habe Dinge abgezeichnet, Verpackungen, Filmplakate, Cover... Das gleiche habe ich dann für Mosambik getan. Ich wollte, dass es regional spezifisch ist und nicht so ein allgemeiner Afrika-Blick wird. Genau das wurde mir allerdings vorgeworfen. Ich hätte kulturelle Aneignung betrieben, weil ich mich an afrikanischer Kunst bedient hätte. Einige Bilder beziehen sich z.B. auf Holzschnitte von John Ndevasia Muafangejo und von Malangatana Ngwenya, die ich beide ganz toll finde.

Man sagte mir, ich müsse das kennzeichnen, obwohl ich ja nicht den Holzschnitt abgezeichnet, sondern ihn für diese emotionalen Bilder genutzt habe, sozusagen als Zitat... Jetzt merke ich tatsächlich, dass ich ein bisschen den Elan verloren habe. Bei meinem momentanen Buch [Anm. d. Hg.: *Rude Girl*, 2022] bin ich wahnsinnig vorsichtig, weil ich immer das Gefühl habe: ‚Darf ich das jetzt? Ist das in Ordnung? Oder muss ich jetzt irgendeine Fußnote setzen?‘ Gerade dieses Zitieren lokaler Kunst war etwas, was mir bei *Madgermanes* wahnsinnig Spaß gemacht hat, was ich mich bei dem neuen Buch aber gar nicht mehr trauen würde.

JMT: Das ist bestürzend, aber es ist auch eine Frage, die sich jetzt, hier und heute aufdrängt: ‚Wer darf worüber und für wen sprechen?‘ Häufig lautet die Antwort dann, dass dies nur die direkt Betroffenen seien, aber ich würde fast sagen, dass dieses Buch der Beweis dafür ist, wie sinnvoll und gut, wie richtig und nötig es ist, dieses Thema überhaupt aufzubereiten und darüber zu sprechen. Jemandem wie mir bringen Sie damit ein für mich vollkommen verschlossenes Kapitel deutscher Geschichte nahe. Aber natürlich steht dieses Buch auch nicht frei im Raum, sondern ist ebenfalls in die Geschichte entlassen und hat unterschiedliche Formen der Rezeption.

Diese sind häufig nachvollziehbar, aber gleichzeitig ist es schwierig, wenn das in einer derartigen Weise zurückschlägt auf die Produktion.

BW: Ja, ich stimme Ihnen absolut zu. Ich glaube nicht, dass ich alles selbst erfahren haben muss, worüber ich schreibe. Denn sonst kann ich nur noch über eine mittelalte Frau in Norddeutschland schreiben, obwohl ich Norddeutschland gar nicht so gut kenne. Nachdem ich im Anschluss an diese Vorwürfe erst mal ein Jahr lang beleidigt war, habe ich für mich festgestellt, dass es aber trotzdem eine sinnvolle Diskussion ist und eine gute Anregung, den eigenen Standpunkt und Blickwinkel wirklich noch einmal zu überprüfen. Ich habe das für mich jetzt ein bisschen ins Positive gedeutet und mich noch einmal mehr damit auseinandergesetzt, welche Privilegien ich habe und was wirklich meine Meinung, mein Blickwinkel ist. Diese Fragen haben mich auch in Bezug auf *Rude Girl* beschäftigt, weil es um eine Afroamerikanerin mit karibischen Wurzeln geht, Priscilla Layne, die in Berlin studiert hat und da ein Punk war – genau genommen war sie eine Skinhead. Sie hat sämtliche Identitäten über Kreuz laufen lassen und ist inzwischen Germanistik-Professorin in den Südstaaten. Von den Afroamerikaner*innen wird sie auch irgendwie als Außenseiterin wahrgenommen, genauso wie als Schwarze Germanistik-Professorin in Deutschland. Beim Zeichnen und beim Nachdenken stolpere ich täglich über tausend Dinge und Fragen, wo ich immer wieder auch überlegen muss, wie ich damit umgehe. Trotzdem habe ich mir gedacht: ‚Ich will dieses Buch machen und ich werde es machen‘.

JMT: Sie haben über Ihren Stil gesprochen. Beim Lesen fiel mir eine gewisse Schlichtheit und Direktheit auf – mir fehlt ein wenig das Vokabular, um das gut zu beschreiben –, die für mich aber

„Beim Zeichnen und beim Nachdenken stolpere ich täglich über tausend Dinge und Fragen, wo ich immer wieder auch überlegen muss, wie ich damit umgehe.“

„Desenhando e refletindo, me deparo diariamente com mil coisas e questões que me fazem pensar em como lidar com elas.“

mais visitá-la, como país ou como Estado. Por isso tive de contar muito com a citação, copiei coisas, embalagens, cartazes de filmes, capas... fiz o mesmo para Moçambique. Queria que fosse específico daquela região e não uma visão geral sobre a África. Mas é exatamente disso que estava sendo acusada. Fui acusada de apropriação cultural por ter usado a arte africana. Alguns quadros, em particular, fazem referência a xilogravuras de John Ndevasia Muafangejo e Malangatana Ngwenya, que eu considero ótimos artistas. Me disseram que eu tinha que identificar aquilo, embora não tivesse copiado a xilogravura, mas usado como base para criar essas imagens emocionais, como citação, por assim dizer. Agora eu realmente noto que perdi um pouco do meu impulso. Com meu livro atual [nota dxs editorxs: *Rude Girl*, 2022], estou altamente cuidadosa porque tenho sempre a sensação: ‘Será que eu posso fazer isto? Está bem assim? Ou será que tenho que inserir uma nota de rodapé?’. Foi exatamente esta citação da arte local o que mais me agradou no livro *Madgermanes*, mas não me atreveria a repetir com o novo livro.

JMT: Isto é perturbador, mas é também uma questão que se coloca agora, aqui e hoje. ‘Quem pode falar sobre o quê e por quem?’ Muitas vezes, a resposta é que são apenas as pessoas diretamente afetadas, mas quase diria que este livro é a prova do quão sensato e bom, quão correto e necessário é abordar esta questão e falar sobre ela em geral. Para alguém como eu, você trouxe à luz um capítulo da história alemã que estava completamente fechado. Mas é claro que este livro não fica solto no espaço, mas também faz parte da história e tem diferentes formas de recepção. Estas são frequentemente compreensíveis, mas ao mesmo tempo é perturbador quando isto afeta de tal forma a produção.

BW: Sim, concordo absolutamente com você. Acho que não tenho que ter experimentado tudo aquilo sobre o que escrevo. Porque se não, eu só posso escrever sobre uma mulher de meia idade no norte da Alemanha, embora eu não conheça muito bem o norte da Alemanha. Depois de ter ficado ofendida durante um ano após estas acusações, descobri por mim mesma que, apesar de tudo, é uma discussão significativa e um bom estímulo para realmente reexaminar o próprio ponto de vista e a perspectiva. A minha visão pessoal sobre isto agora é mais positiva e me confrontei uma vez mais com quais privilégios eu tenho e qual é a minha opinião, o meu ponto de vista de verdade. Estas reflexões foram importantes também em relação a *Rude Girl*, porque se trata de uma afro-americana com raízes caribenhas, Priscilla Layne, que depois estudou em Berlim e que foi *punk* lá, de fato ela foi *skinhead*. Ela cruzou todas as identidades e agora trabalha como professora de Filologia Germânica no sul dos Estados Unidos. De alguma forma, ela é vista como uma *outsider* tanto pelos afro-americanos como também pelos alemães enquanto professora negra de Filologia Germânica. Desenhando e refletindo, me deparo diariamente com mil coisas e questões que me fazem pensar em como lidar com elas. Apesar disso, pensei ‘Quero escrever este livro e vou fazê-lo’.

JMT: Você falou sobre o seu estilo. Notei uma certa simplicidade e urgência – me falta um pouco do vocabulário para descrever bem isto –, que têm este efeito central e muito intenso para mim. De outra forma, eu consideraria realmente inadequada uma superinstrumentalização que se perde em brincadeiras e maneirismos. Uma pergunta que me ocupou muito neste contexto foi a coloração em *Madgermanes*. Como aconteceu esta escolha, como você tomou esta decisão?



ganz zentral diese wirklich sehr intensive Wirkung des Textes generiert. Ein Über-Instrumentieren, das sich in Spielereien oder Manierismen verliert, würde ich im Gegensatz dazu als regelrecht unangemessen empfinden. Eine Frage, die mich in diesem Zusammenhang aber sehr beschäftigt hat, ist die Farbgebung in *Madgermanes*. Wie kam es zu dieser Wahl, wie haben Sie diese Entscheidung getroffen?

BW: Also ich habe eigentlich ursprünglich nur schwarz-weiß gezeichnet. Und die ersten Schwarzen Menschen, die ich in meinen Comics gezeichnet habe, sahen entsprechend schrecklich aus, weil die wirklich komplett schwarz waren. Es hat mich sehr an Blackfacing erinnert und damit war ich überhaupt nicht glücklich. Und dann habe ich versucht, meine Tusche einfach mit Wasser zu verdünnen, was dazu geführt hat, dass alle aussahen, als ob sie irgendwie hautkrank seien, weil die Tusche sich so unregelmäßig fleckig verteilt hat. Das war auch keine so gute Idee. Als dann *Madgermanes* anstand, war

für mich ganz klar, dass ich irgendwie eine andere Methode finden musste. Ich habe lange hin und her überlegt und gedacht: Okay, vielleicht ein Grauton, dann bleibe ich im Schwarz-Weiß. Aber auch das sah irgendwie doof aus. Also habe ich weiter herumprobiert und irgendwann kam mir die Idee, den Farbton so zu veredeln, dass er golden wirkt. Da meinte aber mein Verleger, ich hätte ein Rad ab. Erstens muss man Gold immer zweimal drucken, damit es deckt, wodurch das ganze Buch zweimal so teuer werden würde. Und zweitens spiegelt Gold, was beim Lesen eher stören würde. Schließlich habe ich einen Branton über einen Pantone-Fächer rausgesucht und ihn im Computer angelegt. Bei meinen Scans habe ich darauf geachtet, dass es immer genau dieser Ton ist, allerdings nicht bedacht, dass später beim Druck der Papierton mit ins Spiel kommt. Und als ich das Buch das erste Mal in der Hand hatte, habe ich geheult, weil der Farbton überhaupt nicht mehr golden, sondern eher oliv wirkte. Inzwischen habe ich mich daran gewöhnt, aber das war ein absoluter Schock, so wollte ich das eigentlich gar nicht haben.

BW: Bem, originalmente eu só desenhava em preto e branco. E as primeiras pessoas negras que desenhei em meus romances gráficos tinham uma aparência terrível porque eram mesmo completamente pretas. Me lembravam muito o *blackfacing* e eu não estava nada satisfeita com isso. E depois tentei diluir a minha aquarela com água, o que fez com que todos eles parecessem ter algum tipo de doença de pele, porque a aquarela se espalhava de forma muito irregular e manchada. Isso também não foi uma boa ideia. Quando foi a vez de *Madgermanes*, estava claro para mim que tinha que encontrar outro método de alguma forma. Pensei durante muito tempo e disse: ok, talvez um tom de cinza, assim fico no preto e branco. Mas isso também parecia um pouco estranho, por isso continuei experimentando e, em algum momento, tive a ideia de refinar a tonalidade, de modo a que parecesse dourada. Mas então a minha editora pensou que eu estava enlouquecendo.

Em primeiro lugar, para cobrir, o dourado precisa ser impresso duas vezes, o que tornaria o livro inteiro duas vezes mais caro. E em segundo lugar, o dourado reflete, o que seria bastante incômodo para a leitura. Finalmente escolhi esse tom de marrom num sistema Pantone e o inseri no meu computador. Enquanto escaneava, eu tomava cuidado para que sempre fosse exatamente esse tom. Mas esqueci que o tom do papel também entra em jogo durante a impressão. Então, quando vi o livro pela primeira vez, chorei porque a tonalidade não tinha mais o efeito dourado e sim mais para o verde-oliva. Agora já me acostumei com isto, mas foi um grande choque à primeira vista, já que não saiu nada como eu queria.



Birgit Weyhe: *Rude Girl*. Berlin: Avant, 2022 (capa).

Birgit Weyhe: *Rude Girl*. Berlin: Avant, 2022 (Cover).

JMT: Ah, das ist interessant, denn wenn man das Buch heute in die Hand nimmt, geht man davon aus, dass alles so sein sollte und empfindet es auch als absolut passend und stimmig.

BW: Nach den *Madgermanes* habe ich dann beschlossen, in Zukunft einfach alle Hautfarben wegzulassen und stärker mit der Haarstruktur oder der Physiognomie zu arbeiten. Das habe ich auch bei meinem neuen Buch zunächst beibehalten, wo es ja hauptsächlich um die afroamerikanische und karibische Protagonistin geht. Und dann hat Priscilla Layne in einer der Korrekturschleifen gesagt: „Übrigens, eigentlich fände ich es schöner, wenn du uns eine Hautfarbe geben könntest. Ich möchte sichtbar sein mit dieser Hautfarbe, da ich über sie immer exponiert und sichtbar bin. Durch deine Zeichnungen tust du so, als ob wir in einer postrassistischen Gesellschaft leben, wo das keine Rolle mehr spielt – was sicher eine schöne Idee ist, aber nicht meiner Realität und meiner Erfahrung entspricht.“

JMT: Für welche Farbe haben Sie sich dann entschieden? Haben Sie eine andere Schattierung aus dem Farbfächer gewählt oder ist es wieder die Farbe aus *Madgermanes*?

BW: Da Priscilla Layne in ihrer Jugend Skinhead und Punk war, habe ich lange überlegt, welche Farben diese Erfahrungswelt abbilden können. Ich wollte

zwei Farben nehmen und habe mich schließlich für zwei Outsider-Farben entschieden. Irgendwie war das passend, denn auch sie selbst blieb ja unangepasst. Also habe ich mich für ein rotziges Grün entschieden und für ein fieses Orange, weil Orange so eine Art Pariah unter den Farben ist, eine schlechtgelittene Farbe, die eigentlich immer nur als Signalfarbe genommen wird. Also habe ich mich für diese beiden Farben entschieden und festgestellt, dass sie einen wirklich schönen Farbton ergeben, wenn man sie mischt.

JMT: Mit solchen Themen muss man sich beschäftigen, wenn man nicht nur mit Wort und Schrift arbeitet, sondern auch mit Bild und Zeichnung. Vielen Dank, liebe Birgit Weyhe, für das überaus spannende und lehrreiche Interview, das uns die hohe Bedeutung und Komplexität von Bildmedien für derartige gesellschaftspolitische Fragestellungen eindrucklich vor Augen führt!

*Das Interview wurde am 11. Mai 2021 als Videokonferenz geführt und von Jasmin Veeh und Julius Böhm transkribiert. Die Zusammenstellung und Kürzung einzelner Passagen oblag den Herausgeber*innen.*



Birgit Weyhe: *Rude Girl*. Berlin: Avant, 2022 (pág. 305).

Birgit Weyhe: *Rude Girl*. Berlin: Avant, 2022 (S. 305).

JMT: Ah, isto é interessante, pois ao se folhear o livro hoje, a pessoa supõe que tudo estava planejado assim e percebe o resultado como absolutamente adequado e harmônico.

BW: Depois de *Madgermanes*, decidi deixar de fora todos os tons de pele no futuro e trabalhar mais com tipos de cabelo ou fisionomias. Mantive esse procedimento também no meu novo livro, onde se trata sobretudo de uma protagonista afro-americana e caribenha. Mas então, Priscilla Layne disse em uma das correções: ‘A propósito, para ser sincera, eu acharia melhor se você desse cor à nossa pele. Quero ser visível com esta cor de pele, já que não paro de ser exposta e percebida por causa dela. Nos seus desenhos, é como se vivêssemos numa sociedade pós-racista, na qual a questão não tem mais importância – o que com certeza é uma bela ideia, mas que não corresponde à minha realidade e à minha experiência.’

JMT: Por qual cor você decidiu então? Você escolheu outra tonalidade da paleta de cores ou é novamente a cor de *Madgermanes*?

BW: Como Priscilla Layne era uma *skinhead* e *punk* em sua juventude, refleti longamente sobre quais cores poderiam retratar essas experiências. Eu queria usar duas cores e finalmente me decidi por duas cores ‘outsider’, pouco usadas. De algum

modo, isto era adequado, pois ela mesma sempre permaneceu não-adaptada. Assim, me decidi por um verde ranhoso e um laranja hediondo, porque a cor laranja é uma espécie de pária entre as cores, uma cor muito mal apreciada que, na verdade, só é utilizada como cor de sinal. Assim, me decidi por essas duas cores e constatei que elas formam uma tonalidade realmente agradável quando misturadas.

JMT: Temos que lidar com estes temas quando trabalhamos, não somente com palavras escritas, mas também com imagens e desenhos! Muito obrigada, querida Birgit Weyhe, pela entrevista extremamente interessante e instrutiva, que nos mostrou de forma impressionante a enorme relevância e complexidade das mídias visuais para tais questões sociopolíticas!

A entrevista foi realizada em 11 de maio de 2021 e transcrita por Jasmin Veeh e Julius Böhm. A compilação e o corte de algumas passagens ficaram a cargo dxs editorxs.

Traduzido do original alemão por Mariana Santos Coimbra, Johanna Schoop, Maya Saupe Morocho, Leilah Vasconcelos Paiva e Stefanie Schmitt, no âmbito do curso “Sprachmittlung A ins Portugiesische”, sob a supervisão de Albertino Moreira.



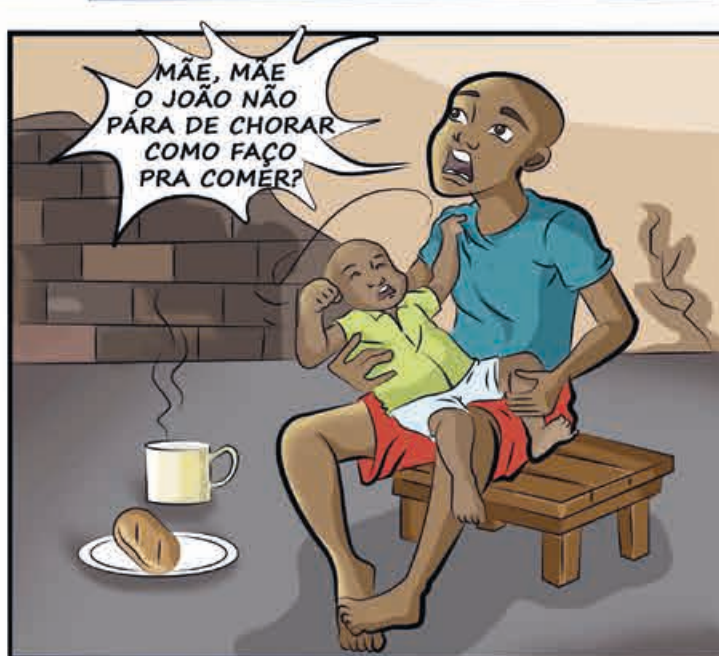
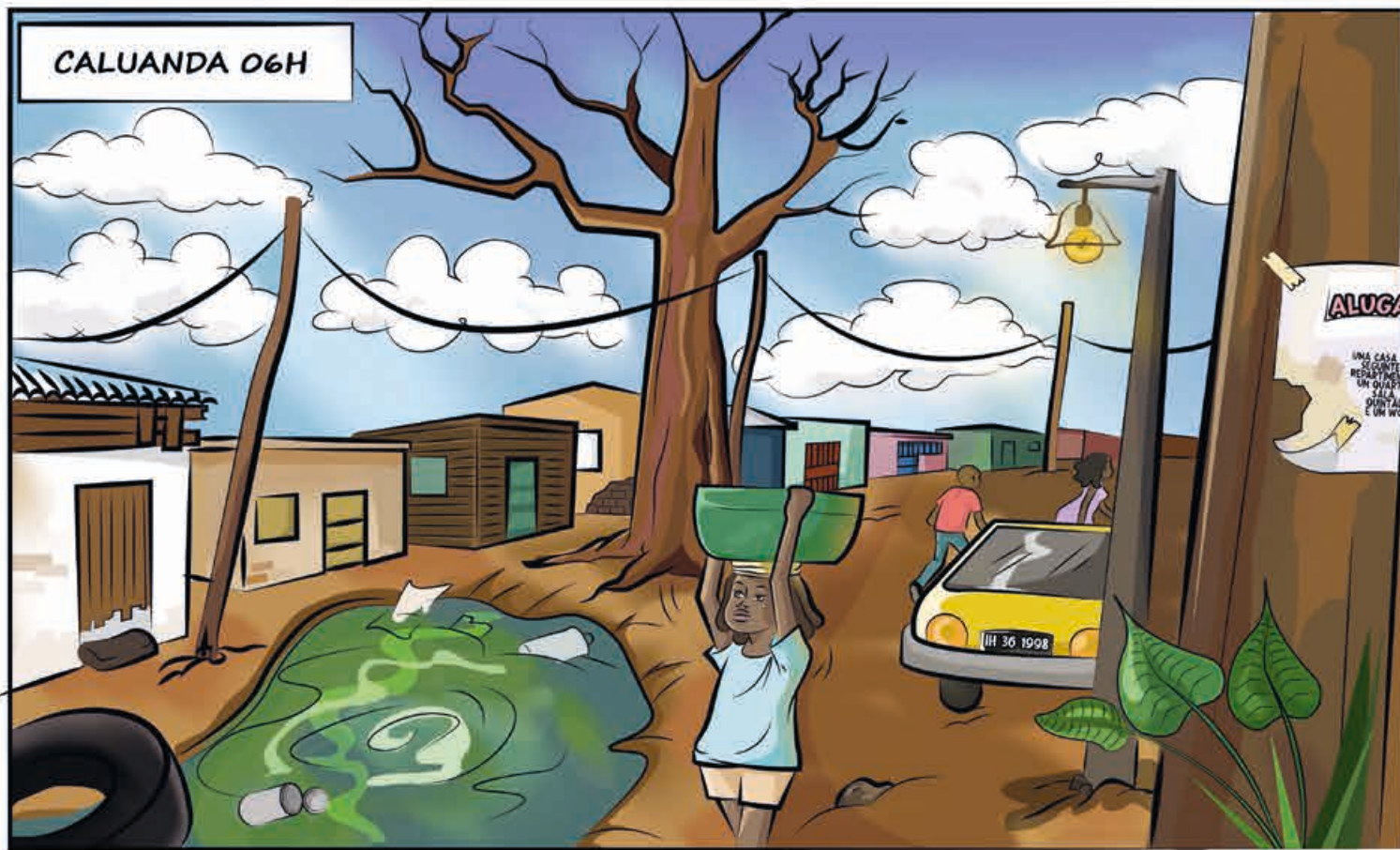
Isabel de Carvalho Honde (Hondisa)

Hondisa lebt in Angola, wo sie 1998 geboren wurde. 2017 nahm sie an einem Grundkurs im Zeichnen teil, den das *Studio Olindomar* organisierte. Um die Sichtbarkeit von Frauen in der angolanischen Comic-Szene zu erhöhen, baten ihr die Inhaber des Studios, Olímpio und Lindomar de Sousa, einen Praktikumsplatz an und ermutigten sie, ihrer Leidenschaft auch professionell nachzugehen. 2019 schrieb sie sich für den Studiengang Visuelle und Plastische Künste an der Fakultät für Kunst der Universität Luanda ein. Mit ihren Arbeiten nahm sie am 17. und 18. Festival für Comics und Animation *Luanda Cartoon* teil, außerdem publiziert sie ihre Zeichnungen in Comic-Zeitschriften und nationalen sowie internationalen Projekten.



Isabel de Carvalho Honde (Hondisa)

Hondisa vive em Angola, onde nasceu em 1998. Em 2017, participou de um curso básico de desenho organizado pelo *Estúdio Olindomar*. Para aumentar a visibilidade das mulheres no cenário dos quadrinhos angolanos, os donos do estúdio, Olímpio e Lindomar de Sousa, propuseram a ela um estágio e a incentivaram a seguir sua paixão de maneira profissional. Em 2019, entrou no curso de Artes Plásticas e Visuais da Faculdade de Letras da Universidade de Luanda. Com seu trabalho, participou do 17º e 18º Festival de Quadrinhos e Animação de Luanda, *Luanda Cartoon*. Além disso, ela publica seus desenhos em revistas de quadrinhos e projetos nacionais e internacionais.





Caluanda, 6:00 Uhr //

Wach auf, Kind!

Du musst dich für die Schule fertig machen. //

Ahhhhhhh //

Mama, schon vergessen? /

Wir sind drei Monate mit dem Schulgeld hinterher und sie erlauben mir nicht am Unterricht teilzunehmen. /

Schon gut, mein Kind, steh auf. Deine Mama wird eine Lösung finden. //

Mutter, Mutter, João hört nicht auf zu weinen, wie soll ich da essen? //



Tschüss, meine Kleinen. Eure Mama ist bald zurück, passt auf euch auf. /

Tschüss, Mama! /

Tschau. //

Heute wird ein ziemlich schwieriger Tag. Die Polizei wird immer aggressiver. /

Aber was sollen wir machen? Wenn wir nichts auf der Straße verkaufen, wie sollen wir dann unsere Familien ernähren? /

Gott beschütze uns! //

Ich hab's euch schon einmal gesagt... Das war meine letzte Warnung. /

All diese Gewalt gegen unbewaffnete Frauen /

Lauft! //

Was haben sie bloß mit dir gemacht, meine Freundin? Wir versuchen doch nur zu überleben! Und jetzt?

Comics aus dem lusophonen Afrika: Zwischen Tradition und Moderne

Janek Scholz

In den letzten Jahren hat sich der luso-afrikanische Comic zunehmend verjüngt und internationalisiert. Als treibende Kraft ist hier zweifelsohne das in Luanda ansässige Studio *Olindomar* der beiden Brüder Olímpio und Lindomar de Sousa zu nennen, das sowohl die jährliche Messe *Luanda Cartoon* organisiert als auch zahlreiche Beiträge zu der fünfbändigen Publikation *BDLP – Banda desenhada de língua portuguesa* liefert. Das bislang fünfbändige Fanzine bringt Künstler*innen aus Portugal, Brasilien, Angola, Mosambik (z.B. Zorito Chiwanga) und Kap Verde (z.B. Sai Rodrigues) zusammen. Im Umfeld des angolanischen Studios arbeiten z.B. Nelo Tumbula, Júlio Pinto, Altino Chindele, Carnott Junior und Tche Gourgel. Oftmals erfüllen die Comics dieser Generation eine unterhaltende Funktion und werfen einen ironisch-liebevollen Blick auf die Realität im jeweiligen Land. Diese Funktion des Comics konnte sich schon früh etablieren, beispielsweise waren die beiden Zeichner Sérgio Tique und Sérgio Zimba im Mosambik der 1990er Jahre ausgesprochen erfolgreich. Beide sind für ihre humoristischen Darstellungen des Alltagslebens bekannt.

Neben der unterhaltenden Funktion zahlreicher luso-afrikanischer Comics lassen sich zwei weitere Tendenzen ausmachen, die das Medium auch in anderen Ländern prägen: Einerseits sind dies Produktionen mit einem archivierenden Anspruch, die historische Ereignisse nachzeichnen und somit stärker im kollektiven Gedächtnis verankern. Andererseits sind Karikaturen in Tageszeitungen zu nennen, deren vorrangige Funktion in einer kritischen Kommentierung aktueller gesellschaftspolitischer Problemfelder liegt. Diese letzte Gruppe gleicht häufig den Zeitungskarikaturen, wie sie beispielsweise in Deutschland bekannt sind, geht jedoch gelegentlich auch darüber hinaus: Durch wiederkehrende Figuren und Motive wird oftmals eine Form der Serialität generiert, die in der deutschsprachigen Zeitungskarikatur weniger verbreitet ist. Beispielsweise hat der Angolaner Sérgio Piçarra mit *Mankiko – O imbumbável* eine Figur geschaffen, die seinen Karikaturen eine fortwährende Konsistenz sichert (die Figur des Mankiko existiert in Angola bereits seit der Zeitschrift *Jornal do Man'kiko* aus den 1990er Jahren). Ähnliche Figuren sind auch in Mosambik (Xiconhoca) und Guinea-Bissau (N'Tori Palan) zu finden.

Je nachdem, in welchem der fünf PALOP-Staaten sie erscheinen, haben Zeichnungen, die sich offen gegen amtierende Politiker*innen wenden, einen ungleich schwereren Stand als unterhaltende Comics, da sie nur in oppositionellen Medien oder im Ausland abgedruckt werden können. So werfen beispielsweise die beiden bereits erwähnten Zeichner Piçarra und Zimba einen kritischen Blick auf die sie umgebenden gesellschaftlichen Verhältnisse, wobei Piçarra seine Kritik stärker an die amtierende Regierung Angolas richtet, während Zimba eher das Fehlverhalten einzelner Individuen thematisiert. Viel deutlicher gilt dies jedoch für den Comic *O Pesadelo de Obi* der drei Zeichner Chino, Tenso Tenso und Ramón Esono Ebalé aus Äquatorialguinea, der 2014 zunächst in Barcelona veröffentlicht wurde und fünf Jahre später als portugiesische

Quadrinhos da África lusófona: entre tradição e modernidade

Janek Scholz

Nos últimos anos, os quadrinhos luso-africanos se revitalizaram e se internacionalizaram cada vez mais. Como força motriz pode-se mencionar, sem dúvida, o *Estúdio Olindomar* dos irmãos Olímpio e Lindomar de Sousa, com sede em Luanda, que organiza a feira anual *Luanda Cartoon* e fornece inúmeras contribuições para a antologia de quadrinhos *BDLP – Banda desenhada de língua portuguesa*. O fanzine, que até agora tem cinco volumes publicados, reúne artistas de Portugal, Brasil, Angola, Moçambique (Zorito Chiwanga) e Cabo Verde (Sai Rodrigues). Alguns dos nomes, que trabalham junto ao estúdio angolano são: Nelo Tumbula, Júlio Pinto, Altino Chindele, Carnott Junior e Tche Gourgel. Muitas vezes, os quadrinhos desta geração desempenham um papel de entretenimento e oferecem um olhar irônico-afetuoso sobre a realidade de seus respectivos países. Esta função dos quadrinhos se estabeleceu desde o início. Os dois cartunistas Sérgio Tique e Sérgio Zimba, por exemplo, foram extremamente bem-sucedidos em Moçambique nos anos 1990. Ambos são conhecidos por suas representações humorísticas da vida cotidiana.

Junto à função de entretenimento dos inúmeros quadrinhos luso-africanos, podem-se determinar duas outras tendências que também os caracterizam em outros países: por um lado, são produções com caráter de arquivo, que redesenham os fatos históricos e os ancoram, assim, na memória coletiva de modo ainda mais incisivo; por outro lado, devem-se mencionar as caricaturas nos jornais diários, cuja principal função é comentar as problemáticas sociopolíticas recentes nos vários países. Esse último grupo equivale às caricaturas de jornais também conhecidas na Alemanha, contudo ocasionalmente as ultrapassam: através de personagens e motivos recorrentes, é frequente surgir uma forma de serialidade, o que é menos comum com as caricaturas de jornais alemães. O angolano Sérgio Piçarra, por exemplo, criou, através de *Mankiko – O imbumbável*, um personagem que possibilitou uma consistência contínua com suas caricaturas (o personagem Mankiko já existia em Angola desde a revista *Jornal do Man'kiko*, da década de 1990). Personagens semelhantes também se encontram em Moçambique (Xiconhoca) e na Guiné-Bissau (N'Tori Palan).

Dependendo do país dos PALOP em que são publicados, os trabalhos que se posicionam deliberadamente contra políticos no poder se encontram numa situação claramente mais difícil do que quadrinhos de entretenimento, já que só podem ser impressos em canais de oposição ou no exterior. Os ilustradores já mencionados, Piçarra e Zimba, lançam um olhar crítico sobre as relações sociais que os cercam, sendo que Piçarra direciona sua crítica com intensidade ao governo angolano atual, enquanto Zimba tematiza mais a conduta inadequada do indivíduo. No entanto, isso se aplica ainda mais ao quadrinho *O Pesadelo de Obi*, dos ilustradores Chino, Tenso Tenso e Ramón Esono Ebalé, da Guiné Equatorial, inicialmente publicado em 2014 em Barcelona e relançado cinco anos depois, na versão em português, pela livraria lisboeta *Tigre de Papel*. Ramón Esono Ebalé, um dos ilustradores, foi preso em setembro de 2017 e levado para a infame

Comics aus dem lusophonen Afrika



Sérgio Piçarra: *Mankiko – O imbumbável* (07.04.2021).

Sérgio Piçarra: *Mankiko – O imbumbável* [Mankiko, der Tunichtgut] (07.04.2021).

Übersetzung im Lissabonner Verlag *Tigre de Papel* erschien. Einer der Zeichner, Ramón Esono Ebalé, wurde im September 2017, als er nach Äquatorialguinea reiste, um seinen Pass zu verlängern, verhaftet und in das berühmte Gefängnis Black Beach gebracht. Erst nach großem Druck internationaler Kampagnen wurde der Zeichner im März 2018 wieder freigelassen und konnte zwei Monate später das Land verlassen. Der Comic bleibt weiterhin verboten.

Der Comic in den afrikanischen Ländern portugiesischer Sprache geht allerdings über die drei genannten Funktionen noch hinaus, da das Medium oftmals auch eine bildende und informierende Funktion übernimmt. Diese Art ‚Sachcomics‘ trat bereits im Kontext der Befreiungsbewegungen auf, so beispielsweise die von der FRELIMO kreierte Figur des Xiconhoca in Mosambik oder der Comic *Contra a escravidão pela liberdade – História ilustrada* der angolanischen MPLA (bereits Mitte der 1960er Jahre von Henrique Abranches illustriert, der erste Seriendruck erschien dann 1974). Comics aus der Zeit der Unabhängigkeit sind häufig politische Comics in dem Sinne, dass sie von der jeweiligen Unabhängigkeitsbewegung in Auftrag gegeben wurden. Neben den bereits erwähnten Texten muss in diesem Zusammenhang auf zwei weitere Phänomene hingewiesen werden: So beauftragten sowohl in Angola als auch in Guinea-Bissau die Regierungen Comickünstler*innen damit, die jeweilige nationale Alphabetisierungskampagne zu illustrieren. Daraus entstanden Texte wie *Nô Pintcha* in Guinea-Bissau oder *A vitória é certa* in Angola (ebenfalls von Henrique Abranches). In Mosambik war das staatliche Interesse am Comic so groß, dass das *Instituto Nacional do Livro e do Disco* zwei eigenständige Reihen initiiert hat, nämlich die Serie *Banda desenhada* und die Serie *BD pequena*, jeweils mit vier Titeln (1981–1984). In den 1980er Jahren erschienen zudem auch in Angola vier Comichände, erneut unter der Schirmherrschaft und Mitarbeit von

MESMO SEM QUERER ACEITAR, OBI DESCOBRE QUE SE TORNOU NUM GUINEENSE... NORMAL.

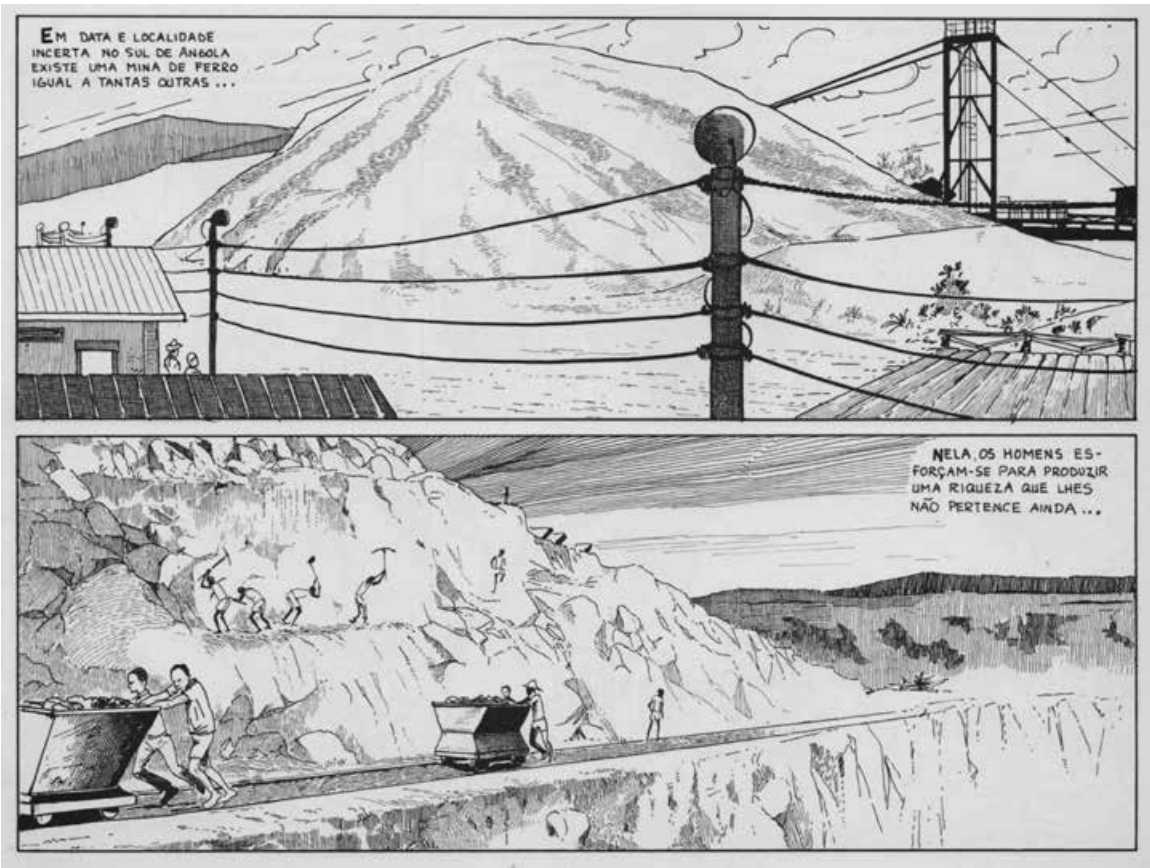


Chino, Tenso Tenso, Ramón E. Ebalé: *O Pesadelo de Obi*. Lisboa: Tigre de Papel, 2019 (pág. 42-43).

Chino, Tenso Tenso, Ramón E. Ebalé: *O Pesadelo de Obi* [Obis Albraum]. Lissabon: Tigre de Papel, 2019 (S. 42-43).

prisão *Black Beach*, enquanto viajava à Guiné Equatorial para renovar seu passaporte. Somente após grande pressão de campanhas internacionais, o ilustrador foi solto em março de 2018 e pôde deixar o país dois meses depois. O quadrinho permanece proibido.

Nos países africanos de língua portuguesa, os quadrinhos efetivamente chegam a ultrapassar as três funções mencionadas, já que frequentemente assumem uma função educativa e informativa. Esta forma de “quadrinhos técnicos” começou a ser produzida já no contexto dos movimentos de libertação, tal como a personagem *Xiconhoca*, criada pela FRELIMO em Moçambique, ou o quadrinho angolano *Contra a escravidão pela liberdade – História ilustrada* do MPLA (ilustrado por Henrique Abranches já em meados da década de 1960, com a primeira impressão em série em 1974). Os quadrinhos do período das independências são geralmente quadrinhos políticos, já que eles foram encomendados pelos respectivos movimentos de libertação. Paralelamente aos textos já mencionados, deve-se chamar a atenção para dois outros fenômenos nesse contexto: tanto o governo de Angola quanto o da Guiné-Bissau incumbiram seus quadrinistas de ilustrar as respectivas campanhas de alfabetização. Assim, foram criados textos como *Nô Pintcha*, na Guiné-Bissau, ou *A vitória é certa*, em Angola (também de Henrique Abranches). Em Moçambique, o interesse do Estado em quadrinhos era tão grande,



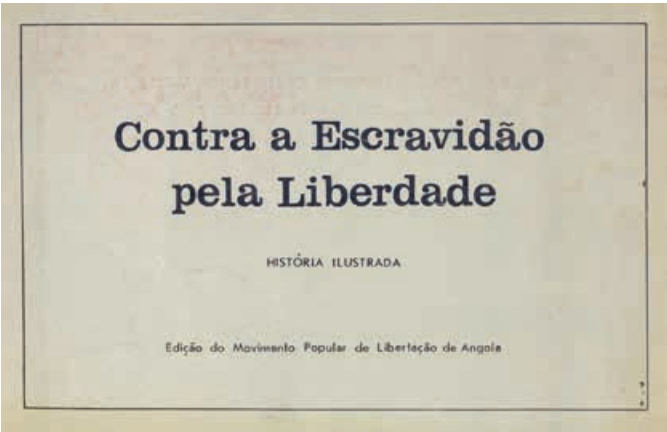
Henrique Abranches: *Os bucaneiros do KK*. Rio Tinto: Edições ASA, 1989 (pág. 1).

Henrique Abranches: *Os bucaneiros do KK* [Die Minenarbeiter von KK]. Rio Tinto: Edições ASA, 1989 (S. 1).

Henrique Abranches: *Os bucaneiros do KK* (1989), der erste Band der Reihe *Estórias angolanas; Masala, o leopardo* (ebenfalls 1989), als zweiter Band der Reihe; sowie die beiden Anthologien *Fragmentos Angolanos 1* (1989) und *2* (1997).

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts haben sich Sachcomics verstärkt dem Thema der öffentlichen Gesundheitsfürsorge zugewandt, insbesondere im Zusammenhang mit der Prävention von HIV und Aids. Zu nennen sind hier noch einmal die Comics des Mosambikaners Sérgio Zimba, die 2011 unter dem Titel *As Camisinhas* erschienen sind, sowie der kapverdianische Comic *Viver com VIH-SIDA é Possível! Com Estigma e Discriminação Não!* von Aires Melo aus dem Jahr 2017. Doch auch andere gesundheitspolitische Themen werden aufgegriffen. 2015 erschien beispielsweise in Mosambik Justino António Cardosos Comic *Sorriso da Ébola*, mit dem der Zeichner auf die Ebola-Krise in seinem Land hinweisen möchte; darüber hinaus hat Cardoso auch ein *Abecedário da saúde* illustriert, womit er Gesundheitsfürsorge und die Tradition illustrierter Handbücher zur Alphabetisierung zusammenbringt. Das angolansiche Studio *Olindomar* wiederum unterstützt mit seinen Zeichnungen regelmäßig Präventionskampagnen wie den *Outubro Rosa* zur stärkeren Bewusstmachung der Gefahren von Brustkrebs oder den internationalen Tag für den Kampf gegen Malaria.

Einige Beispiele für historische Comics bedürfen ebenfalls der Erwähnung: Angolanische Geschichte greift beispielsweise der Zeichner Osvaldo Medina auf, der 1973 in Angola geboren wurde, allerdings bereits seit 1975 in Portugal lebt. Seine dreibändige Reihe *Agostinho Neto* beschreibt den Werdegang sowie das politische Schaffen des ehemaligen angolansichen Präsidenten. In Mosambik hat sich der Künstler Luis Adriano Guevane



Henrique Abranches: *Contra a escravidão pela liberdade – História ilustrada*. Luanda: MPLA, 1974 (capa).

Henrique Abranches: *Contra a escravidão pela liberdade – História ilustrada* [Gegen die Sklaverei, für die Freiheit. Illustrierte Geschichte]. Luanda: MPLA, 1974 (Cover).

que o *Instituto Nacional do Livro e do Disco* lançou duas séries próprias, a série *Banda desenhada* e *BD pequena*, lançadas entre 1981 e 1984, com quatro títulos cada. Também na Angola dos anos 1980 foram lançados quatro volumes de quadrinhos, novamente com o patrocínio e a cooperação de Henrique Abranches: *Os bucaneiros do KK* (1989), o primeiro volume da série *Estórias angolanas; Masala, o leopardo* (também em 1989), sendo o segundo volume; assim como os dois volumes da antologia *Fragmentos Angolanos*, lançados respectivamente em 1989 e 1997.

A partir do início do século XXI, os quadrinhos técnicos passaram a se dedicar fortemente à questão da assistência em saúde pública, sobretudo no contexto da prevenção contra o HIV e a AIDS. Aqui se faz novamente necessário mencionar tanto as obras do quadrinista moçambicano Sérgio Zimba, que lançou, em 2011, uma coleção intitulada *As Camisinhas*, como o quadrinho caboverdiano *Viver com VIH-SIDA é Possível! Com Estigma e Discriminação Não!* de Aires Melo, publicado em 2017. No entanto, outras questões de políticas de saúde também foram tematizadas. Em 2015, por exemplo, o quadrinho *Sorriso da Ébola*, de Justino António Cardoso, foi publicado em Moçambique; nele, o ilustrador tenta salientar a crise do ébola em seu país. Além disso, Cardoso também ilustrou um *Abecedário da Saúde*, no qual reúne a assistência médica e a tradição de alfabetização por livros ilustrados. Em Angola, o *Estúdio Olindomar*, por sua vez, apoia regularmente campanhas de prevenção em seus quadrinhos, como a *Outubro Rosa*, reforçando a conscientização sobre os perigos do câncer de mama e o dia mundial da luta contra a malária.

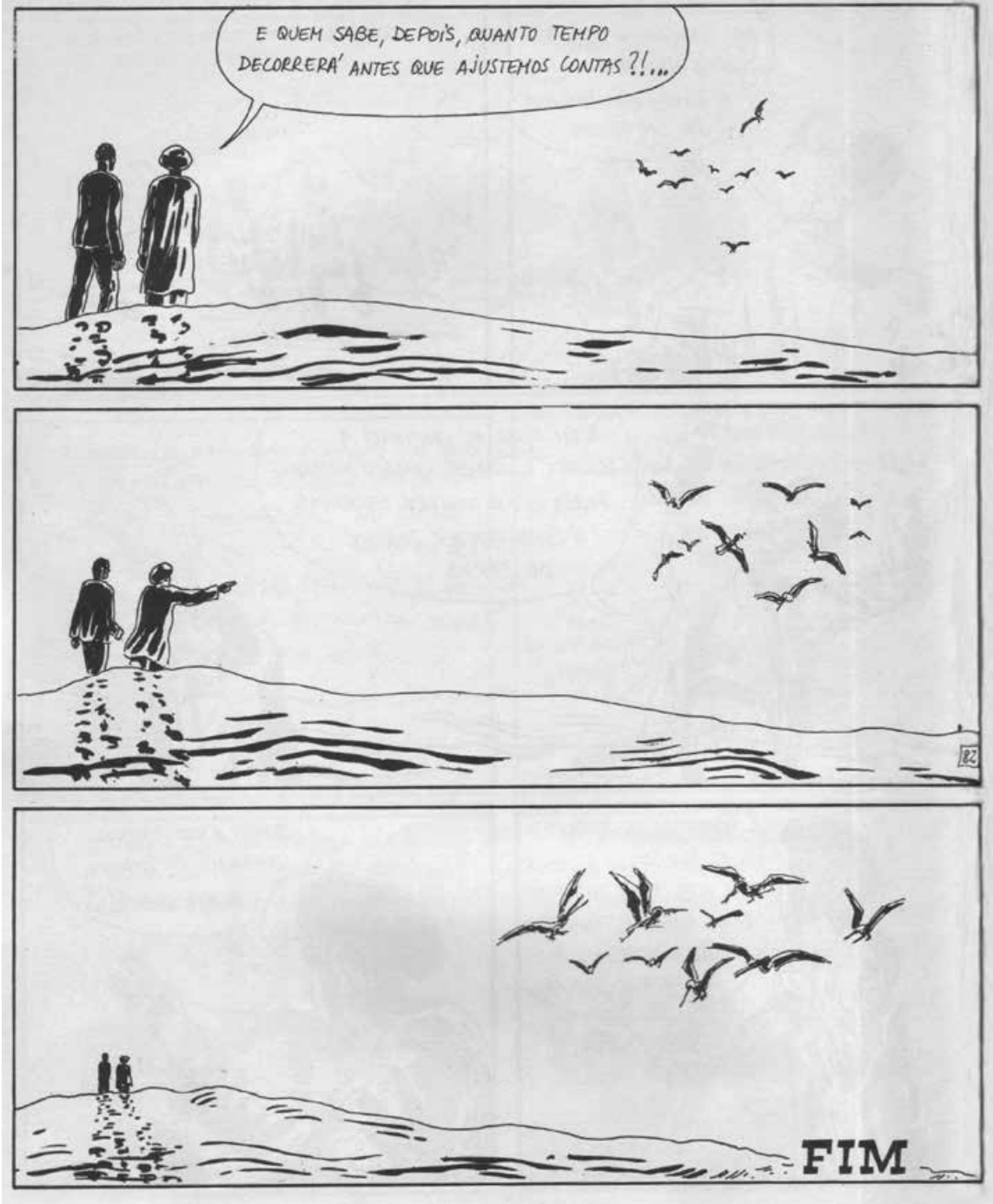
Algumas produções do âmbito dos quadrinhos históricos também exigem menção: o ilustrador Osvaldo Medina, nascido em Angola em 1973, mas que vive em Portugal desde 1975, aborda uma parte da história angolana. A sua série de três volumes, *Agostinho Neto*, descreve a carreira e o desenvolvimento político do antigo presidente do país. Em Moçambique, o artista Luis Adriano Guevane se dedicou à ilustração do massacre de WiriYamu, perpetrado em 1972 na província de Tete por soldados portugueses. O

zeichnerisch mit dem Massaker von Wiriyamu beschäftigt, das 1972 in der Provinz Tete von portugiesischen Soldaten begangen wurde. Der Historiker und Comic-Zeichner João Paulo Borges Coelho, von dem auch Romane wie *O Olho de Hertzog* stammen, hat 1981 den Comic *Akapwitchi Akaporo – Armas e Escravos* lanciert, drei Jahre später folgte *No Tempo do Farelahi* (beide in der Reihe *Banda desenhada* des *Instituto Nacional do Livro e do Disco*), 1985 dann *Namacurra*, abgedruckt im mosambikanischen Comic-Magazin *Kurika*. Alle drei Werke beschäftigen sich mit Aspekten des portugiesischen Kolonialismus in Mosambik.

In Bezug auf die moderne Comic-Szene in den afrikanischen Ländern portugiesischer Sprache muss von einem sehr disparaten Bild gesprochen werden. Während in Angola, wie zu Beginn des Textes erwähnt, eine sehr lebendige und vernetzte Szene auszumachen ist, sind es in den übrigen Ländern eher einzelne Zeichner*innen, die nur selten die Möglichkeit haben, ihre Comics an sichtbarer Stelle zu publizieren. Diese Situation ändert sich allerdings zunehmend, aus zweierlei Gründen: Einerseits durch das Internet, mit zahlreichen Möglichkeiten der Selbstpublikation. Vor allem Foren zum afrikanischen Comic werden von Künstler*innen genutzt, um ihre Zeichnungen einem breiteren Publikum zu präsentieren. Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang beispielsweise Mauro Manhica, der seine Arbeiten gelegentlich auf behance.net veröffentlicht. Ein zweiter Weg, eine größere Aufmerksamkeit für die eigenen Arbeiten zu generieren, sind internationale Wettbewerbe. Eine besondere Rolle kommt hier dem italienischen Zentrum *Africa e Mediterraneo* zu, das über viele Jahre hinweg den *Premio Africa e Mediterraneo* ausgeschrieben hat. Aus den Einreichungen entstanden jährliche Anthologien, in denen sich auch zahlreiche grafische Narrative mosambikanischer und angolischer Zeichner*innen befinden.

Die in den genannten Anthologien veröffentlichten Texte sind sehr gesellschaftskritisch und kreisen um Themen wie Armut, Gewalt, Korruption, Umwelt- und Naturschutz oder Gesundheitsfürsorge. Weniger üblich sind Comics, die sich mit persönlichen Erinnerungen und Krisen auseinandersetzen, wie dies beispielsweise im Comic *Aya* der ivoirischen Autorin Marguerite Abouet der Fall ist. Im Gegensatz dazu gibt es jedoch zahlreiche Texte ausländischer Zeichner*innen, die sich mit der Geschichte und der aktuellen Situation der entsprechenden Länder beschäftigen. Für Mosambik ist ein solcher Comic beispielsweise *Madgermanes* der deutschen Zeichnerin Birgit Weyhe (s. Interview m. d. Autorin S. 92-103), für São Tomé/Príncipe sind dies die beiden in Portugal erschienenen Texte *E3 – Einstein, Eddington e o Eclipse* von Ana Simões und Ana Matilde Sousa (2019) sowie *As Luzes do Príncipe* von João Ramalho-Santos und Rui Tavares (2019). Die fünfteilige, 2015 von der BBC produzierte Comic-Animation *Hooked* von Tayo Fatunla setzt sich hingegen mit dem Drogenhandel in und über Guinea-Bissau auseinander.

Abschließend ein paar Worte zum Zeichenstil: Der Stil der älteren Produktionen zeichnet sich durch eine erkennbare Reduktion der Komplexität des visuellen Codes aus. Es handelt sich um schwarz-weiß Zeichnungen ohne ausgearbeiteten Hintergrund.



João Paulo Borges Coelho: *No tempo do Farelahi*. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1984 (pág. 90).
João Paulo Borges Coelho: *No tempo do Farelahi* [Zur Zeit des Farelahi]. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1984 (S. 90).

historiador e quadrinista João Paulo Borges Coelho, também autor de romances como *O Olho de Hertzog*, lançou, em 1981, o quadrinho *Akapwitchi Akaporo – Armas e Escravos*, seguido, três anos depois, por *No Tempo do Farelahi* (ambos da série *Banda Desenhada* do *Instituto Nacional do Livro e do Disco*). Em 1985, publicou *Namacurra* na revista de quadrinhos moçambicana *Kurika*. As três obras tematizam aspectos do colonialismo português em Moçambique.

A respeito do cenário moderno dos quadrinhos nos países africanos de língua portuguesa, faz-se necessário destacar a extrema desigualdade que se observa. Enquanto Angola, como mencionado no início do texto, é marcada por um cenário fortemente vivo e conectado, os outros países são caracterizados por ilustradores isolados, que apenas ocasionalmente conseguem publicar seus quadrinhos com um journal ou com uma editora relevante. Esta situação, porém, está mudando por dois motivos: por um lado a



Kitty Blunt, Wilson Lopes: *Tunuka*. BDPALOP, 2021 (s/p.).

Kitty Blunt, Wilson Lopes: *Tunuka*. BDPALOP, 2021 (o.S.).

Diese Entscheidung lässt sich vermutlich auf zwei Gründe zurückführen: Zum einen waren die Produktionsbedingungen äußerst prekär, sodass eine farbige oder besonders detailreiche Darstellungsweise schlichtweg nicht finanzierbar war (lediglich die Cover wurden gelegentlich in Farbe gedruckt). Darüber hinaus richteten sich die Comics an ein Publikum, das bis dahin mit der Gattung nur wenig vertraut war. Eine klare und übersichtliche Bildsprache sowie eine hohe Redundanz zwischen Text und Bild – gerade in den frühen Veröffentlichungen funktionieren die Bilder oftmals problemlos auch ohne den Text – sprechen ebenso für diese Vermutung wie kleine Pfeile zwischen den Panels, die die Lesenden durch die Seitenstruktur führen. Internationale Einflüsse lassen sich nur schwer ausmachen, obwohl die Werke von Quino, Hugo Pratt, Franco Caprioli und Jesus Blasco den lokalen Künstler*innen ebenso bekannt gewesen sein dürften wie Donald Duck und die Peanuts. Für die Verbreitung dieser Comics sorgte u.a. die bereits erwähnte mosambikanische Zeitschrift *Kurika* des Herausgebers Machado da Graça.

Der Comic in den afrikanischen Ländern portugiesischer Sprache befindet sich an einem interessanten Wendepunkt: Zwar spielen die großen Akteure der 1970er und 1980er Jahre noch immer eine wahrnehmbare Rolle, aber zunehmend rücken junge Zeichner*innen nach, die andere Stile nutzen, andere Themen bearbeiten und sich verstärkt auch an ein anderes Publikum wenden, nämlich an eine gebildete Mittelschicht, die das Lokale

internet, com inúmeras possibilidades de publicação autônoma, onde sobretudo fóruns de quadrinhos africanos são utilizados por ilustradores para apresentar seus desenhos a um público mais amplo. Nesse contexto, seria importante mencionar, por exemplo, Mauro Manhica, que ocasionalmente publica suas obras em behance.net. Uma segunda forma de aumentar a visibilidade da própria obra são competições internacionais. O centro italiano *Africa e Mediterraneo*, que durante muitos anos promoveu o prêmio de mesmo nome, merece aqui uma menção especial: antologias anuais foram criadas a partir dos conteúdos entregues, nas quais se encontram também numerosos quadrinhos de ilustradores moçambicanos e angolanos.

Os textos publicados nas antologias mencionadas apresentam alto teor de crítica social e giram em torno de temas como pobreza, violência, corrupção, proteção do meio-ambiente e natureza ou assistência médica. Os quadrinhos que debatem memórias e crises individuais, como, por exemplo, *Aya*, da autora costamarfinense Marguerite Abouet, são menos comuns. Por outro lado, há inúmeros textos e ilustradores estrangeiros que tematizam a história e a situação atual dos PALOP. Sobre Moçambique, um desses quadrinhos é, por exemplo, *Madgermanes*, da ilustradora alemã Birgit Weyhe (veja entrevista com a artista, p. 92-103); sobre São Tomé e Príncipe, há os textos *E3 – Einstein, Eddington e o Eclipse*, de Ana Simões e Ana Matilde de Sousa (2019), assim como *As Luzes do Príncipe*, de João Ramalho-Santos e Rui Tavares (2019), ambos publicados em Portugal. A animação em quadrinhos *Hooked*, de Tayo Fantula, produzida em cinco partes pela BBC em 2015, debate, por outro lado, o tráfico de drogas em e oriundo da Guiné-Bissau.

Para concluir, algumas considerações sobre os diversos estilos de ilustração: o estilo das produções mais antigas é caracterizado por uma redução evidente da complexidade dos códigos visuais. Trata-se de ilustrações em preto e branco sem planos de fundo complexos. Essa decisão pode ser devida a dois motivos: inicialmente, as condições de produção eram bastante precárias, tornando simplesmente inviável o financiamento de imagens ricas em cores ou detalhes (por vezes, somente as capas eram impressas a cores). Ademais, os quadrinhos tinham um público alvo que até então estava pouco familiarizado com o gênero. A linguagem de ilustração clara e compreensível e a alta redundância entre texto e imagem – sobretudo nas primeiras publicações, as ilustrações eram também facilmente compreensíveis sem o texto – fomentam essa suposição, assim como setas entre os painéis, que tinham a função de guiar xs leitorxs pela estrutura da página.

É difícil identificar influências internacionais, embora se possa supor que os quadrinhos de Quino, Hugo Pratt, Franco Caprioli e Jesus Blasco fossem tão conhecidos pelos ilustradores locais quanto Pato Donald e Peanuts. A já mencionada revista moçambicana *Kurika*, do editor Machado da Graça, entre outras, foi a que assegurou a popularidade desses textos.

Os quadrinhos dos países africanos de língua portuguesa se encontram em um momento de transição interessante: por mais que os grandes personagens das décadas de 1970 e 1980 ainda sejam de relevância, ilustradores jovens tomam cada vez mais espaço, usando outros estilos, debatendo temas diferentes e abordando outros públicos, isto é, a classe média culta, que volta a visitar o regional a partir de uma visão

mit einem globalen Blick neu befragt. Auch lässt sich feststellen, dass sich die Comic-Szene zunehmend professionalisiert und stärker vernetzt hat. Die Zeichnungen werden immer häufiger digital erstellt und vermarktet, was den Künstler*innen u.a. dabei hilft, auch außerhalb ihrer jeweiligen Länder wahrgenommen zu werden. Initiativen wie z.B. *AfriComics* des Goethe Instituts (2021–2022) sind begrüßenswert, da sie diesen Trend nicht nur unterstützen, sondern auch einen Dialog zwischen Gestern und Heute initiieren, sodass auch weiterhin eine authentische Comickultur entstehen kann, die sich ihrer Wurzeln bewusst ist und selbstbewusst in die Zukunft schaut.

In diesem Zusammenhang ist schließlich auch die neue Initiative *BDPALOP* zu erwähnen, die im April 2022 an die Öffentlichkeit getreten ist. Die Förderung bietet jungen Künstler*innen die Möglichkeit, von einem Bildungs- und Mentoringprogramm zu profitieren und im Verlauf des Förderzeitraums eigene Comics zu erstellen und mit den anderen zu diskutieren. Erfreulich ist, dass unter den 16 geförderten Zeichner*innen aus Angola, Mosambik und Cabo Verde immerhin sieben Frauen sind – weibliche Perspektiven werden also zunehmend sichtbarer innerhalb des lusoafrikanischen Comics. Die im Rahmen des Projekts entstandenen Arbeiten werden online auf der Website der Initiative (www.bdpalop.com) publiziert, darüber hinaus ist bereits eine zweite Ausschreibung für das Jahr 2023 angekündigt. Die Comicszene in den afrikanischen Ländern portugiesischer Sprache ist erkennbar dynamisch und zweifellos können wir in den kommenden Jahren mit noch zahlreichen weiteren interessanten Entwicklungen rechnen.

global. Pode-se observar também que o cenário quadrinístico está cada vez mais se profissionalizando e conectando. Os quadrinhos estão sendo cada vez mais ilustrados e comercializados digitalmente, o que, entre outros fatores, auxilia xs ilustradorxs a se tornarem reconhecidxs fora de seus países. Iniciativas como a *AfriComics*, do Instituto Goethe (2021–2022), são oportunas, já que não só apoiam, mas também fomentam um diálogo entre o ontem e o hoje, possibilitando, assim, o surgimento de uma cultura de quadrinhos autêntica, consciente de suas raízes e que olha autoconfiante para o futuro.

A nova iniciativa *BDPALOP*, que se tornou pública em abril de 2022, deve ser mencionada neste contexto. O financiamento oferece a jovens artistas a oportunidade de se beneficiarem de um programa de formação e orientação, além de criar seus próprios quadrinhos e discuti-los com outros ao longo do período do financiamento. Gratificante é o fato de que entre 16 artistas de Angola, Moçambique e Cabo Verde que receberam financiamento, sete são mulheres – as perspectivas femininas estão se tornando cada vez mais visíveis dentro das histórias em quadrinhos luso-africanas. Os trabalhos produzidos no âmbito do projeto são publicados on-line no site da iniciativa (www.bdpalop.com), e uma segunda edição do concurso já foi anunciada para 2023. O cenário dos quadrinhos nos países africanos de língua portuguesa é reconhecidamente dinâmico e, sem dúvida, muitos outros desdobramentos podem ser esperados nos próximos anos.

Traduzido do original alemão por Maria Vitória Simião França no âmbito do curso “Sprachmittlung C ins Portugiesische”, sob a supervisão de Albertino Moreira.

Vorwort | Prefácio

Seite | Página 8: Marcelo D’Salete: *Encruzilhada*. São Paulo: Veneta, 2016 (Pág. 158 | S. 158). © Cortesia do artista. | Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Seite | Página 9: Marcelo D’Salete: *Noite Luz*. São Paulo: Via Lettera, 2008 (Pág. 50 | S. 50). © Cortesia do artista. | Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Text von | Texto de Peter W. Schulze

Seite | Página 20: La Cruz: *Mandando o Real*. Instagram, 2020. © Cortesia do artista. | Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Seite | Página 22: La Cruz: *Quadrinhos viáveis com Victoria Santa Cruz*. Instagram, 2018. © Cortesia do artista. | Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Seite | Página 23: La Cruz: *Quadrinhos viáveis com Racionais MC’s*. Instagram, 2020. © Cortesia do artista. | Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Seite | Página 25: La Cruz: *Legacy*. Belo Horizonte, 2022 (Capa | Cover). © Cortesia do artista. | Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Seite | Página 28: La Cruz: *Legacy*. Belo Horizonte, 2022 (Pág. 14 | S. 14). © Cortesia do artista. | Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers // La Cruz: *Legacy*. Belo Horizonte, 2022 (Pág. 15 | S. 15). © Cortesia do artista. | Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Seite | Página 29: La Cruz: *Legacy*. Belo Horizonte, 2022 (Pág. 16 | S. 16). © Cortesia do artista. | Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers. // La Cruz: *Legacy*. Belo Horizonte, 2022 (Pág. 17 | S. 17). © Cortesia do artista. | Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Interview mit | Entrevista com Nobu Chinen

Seite | Página 34: Nobu Chinen: *O negro nos quadernos do Brasil*. São Paulo: Petrópolis, 2019 (Capa | Cover).

Seite | Página 35: Roberto Elisio dos Santos et al.: *Gibi. A Revista Sinónimo de Quadrinhos*. São Paulo: Via Lettera, 2012 (Capa | Cover). // GIBI. Rio

de Janeiro: *Edições O Globo*, ano 1, n. 1, abr. 1939 (Capa). | GIBI. Rio de Janeiro: Edições O Globo, Jahr 1, Nr. 1, April 1939 (Cover).

Seite | Página 38: Alvaro Moya/Clóvis Moura: *Zumbi dos Palmares*. Betim: Prefeitura Municipal de Betim/Funarbe, 1995 (Pág. 7 | S. 7).

Seite | Página 40: Marcelo D’Salete: *Angola Janga: uma história de Palmares*. São Paulo: Veneta, 2017 (Capa | Cover). © Cortesia do artista. | Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Seite | Página 41: Marcelo D’Salete: *Angola Janga: uma história de Palmares*. São Paulo: Veneta, 2017 (Pág. 190 | S. 190). © Cortesia do artista. | Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Seite | Página 43: Antonio Cedraz: *Resistência e coragem: a história de Zumbi dos Palmares*. Salvador: Cedraz, 2009 (s/p. | o. S.).

Text von | Texto de Jasmin Wrobel

Seite | Página 55: Leandro Assis/Triscila Oliveira: *Confinada*, 11.04.2020, “Good Vibes”. © Cortesia dxs artistas. | Mit freundlicher Genehmigung der Künstler*innen.

Seite | Página 56: Leandro Assis/Triscila Oliveira: *Confinada*, 24.03.2021, “Seja bem-vinda”. © Cortesia dxs artistas. | Mit freundlicher Genehmigung der Künstler*innen.

Seite | Página 57: Leandro Assis/Triscila Oliveira: *Confinada*, 07.05.2020, “#forzaitalia”. © Cortesia dxs artistas. | Mit freundlicher Genehmigung der Künstler*innen.

Seite | Página 58: Leandro Assis/Triscila Oliveira: *Confinada*, 07.05.2020, “#forzaitalia”. © Cortesia dxs artistas. | Mit freundlicher Genehmigung der Künstler*innen.

Seite | Página 60: Leandro Assis/Triscila Oliveira: *Confinada*, 22.02.2021, “Senzala”. © Cortesia dxs artistas. | Mit freundlicher Genehmigung der Künstler*innen.

Seite | Página 61: Leandro Assis/Triscila Oliveira: *Confinada*, 11.06.2020, “Herança”. © Cortesia dxs artistas. | Mit freundlicher Genehmigung der Künstler*innen.

Seite | Página 62: Jean-Baptiste Debret: *Um jantar brasileiro* | *Ein brasilianisches Abendessen*. 1827.

Seite | Página 63: Leandro Assis: *Depois de Debret*. 19.01.2021. © Cortesia do artista. | Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Interview mit | Entrevista com Luís Zhang e Fábio Veras

Seite | Página 68: Luís Zhang/Fábio Veras: *Filhos do rato*. Lissabon: G. Floy Studio, 2019 (s/p. | o.S.). © Cortesia dos artistas. | Mit freundlicher Genehmigung der Künstler.

Seite | Página 69: Luís Zhang/Fábio Veras: *Filhos do rato*. Lissabon: G. Floy Studio, 2019 (Capa | Cover). © Cortesia dos artistas. | Mit freundlicher Genehmigung der Künstler.

Seite | Página 73: Luís Zhang/Fábio Veras: *Filhos do rato*. Lissabon: G. Floy Studio, 2019 (s/p. | o.S.). © Cortesia dos artistas. | Mit freundlicher Genehmigung der Künstler.

Seite | Página 74: Filipe Melo/Juan Cavia: *Os Vampiros*. Lissabon: Tinta da China, 2016 (Capa | Cover).

Text von | Texto de Alexandra Lourenço Dias

Seite | Página 84: Capas dos livros | Cover der Bücher: (1) Filipe Melo/Juan Cavia: *Balada para Sophie* (Companhia das letras, 2021), (2) Miguel Rocha: *Be-terraba: A vida numa colher* (Levoir, 2015), (3) José Aguiar: *Coisas de adornar paredes* (Polvo, 2016).

Seite | Página 85: Capas dos livros | Cover der Bücher: (1) Osvaldo Medina: *Kong the King* (Kingpin, 2015), (2) Zé Burnay: *Andrómeda ou o longo caminho para casa* (A Seita, 2020).

Seite | Página 86: Joana Afonso: *Onde jaz o teu sorriso*. BDLP #1, 2011 (Pág. 7 | S. 7). © Cortesia da artista. | Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin. // Paulo Monteiro: *Mortos não dançam*. BDLP #2, 2012 (Pág. 29 | S. 29). // Álvaro: *Jóni Sadd*. BDLP #1, 2011 (Pág. 29 | S. 29). © Cortesia do artista. | Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Seite | Página 89: Tiago Abrantes: Sem título | ohne Titel. BDLP #2, 2012 (Pág. 31 | S. 31). © Cortesia do artista. | Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Interview mit | Entrevista com Birgit Weyhe

Seite | Página 94: Birgit Weyhe: *Madgermanes*. Avant, 2016 (Capa | Cover). © Cortesia da artista. | Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Seite | Página 95: Birgit Weyhe: *Madgermanes*. Avant, 2016 (Pág. 229 | S. 229). © Cortesia da artista. | Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Seite | Página 96: Birgit Weyhe: *Madgermanes*. Avant, 2016 (Pág. 79 | S. 79). © Cortesia da artista. | Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin. // Birgit Weyhe: *Madgermanes*. Avant, 2016 (Pág. 135 | S. 135). © Cortesia da artista. | Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Seite | Página 102: Birgit Weyhe: *Rude Girl*. Avant, 2022 (Capa | Cover). © Cortesia da artista. | Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Seite | Página 103: Birgit Weyhe: *Rude Girl*. Avant, 2022 (Pág. 305 | S. 305). © Cortesia da artista. | Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Text von | Texto de Janek Scholz

Seite | Página 112: Sérgio Piçarra: *Mankiko – O imbumbável*. Facebook, 07.04.2021.

Seite | Página 113: Chino, Tenso Tenso, Ramón E. Ebalé: *O Pesadelo de Obi*. Tigre de Papel, 2019 (Pág. 42-43 | S. 42-43). © Cortesia da editora. | Mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Seite | Página 114: Henrique Abranches: *Os bucaneiros do KK*. Rio Tinto: Edições Asa, 1989 (Pág. 1 | S. 1).

Seite | Página 115: Henrique Abranches: *Contra a escravidão pela liberdade – História ilustrada*. Luanda: MPLA, 1974 (Capa | Cover).

Seite | Página 117: João Paulo Borges Coelho: *No tempo do Farelahi*. Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1984 (Pág. 90 | S. 90). © Cortesia do artista. | Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Seite | Página 118: Kitty Blunt, Wilson Lopes: *Tu-nuka*. BDPALOP, 2021 (s/p. | o. S.). © Cortesia do projeto BDPALOP. | Mit freundlicher Genehmigung des Projekts BDPALOP.

Alexandra Lourenço Dias ist Camões-Lektorin in der Abteilung für spanische, portugiesische und lateinamerikanische Studien am King’s College London, wo sie auch Direktorin des Camões Centre for Portuguese Language and Culture ist.

Birgit Weyhe ist eine Deutsche Comiczeichnerin und Illustratorin, die für ihr Werk mehrfach ausgezeichnet wurde. Für ihre Graphic Novel *Madgermanes* erhielt sie den Comicbuchpreis der Berthold Leibinger Stiftung und den Max-und-Moritz-Preis des Comic-Salon Erlangen.

Fábio Veras hat in Lissabon Bildende Kunst studiert und möchte als Comiczeichner von seiner Kunst leben. Er gewann 2016 den ersten Preis beim Comic-Wettbewerb Amadora BD und 2018 beim Comic-Wettbewerb Odemira. *O Jardim dos Espectros* (2018) ist sein erster Comic-Band.

Ingo Schulze ist ein vielfach ausgezeichnete deutscher Schriftsteller, dessen Werke *Neue Leben. Die Jugend Enrico Türmers in Briefen und Prosa* (2005), *Handy. Dreizehn Geschichten in alter Manier* (2007), *Adam und Evelyn* (2008) und *Der Herr Augustin* (2008) auch ins Portugiesische übersetzt wurden.

Ivan Lima Gomes ist außerplanmäßiger Professor für moderne und zeitgenössische lateinamerikanische Geschichte an der Universidade Federal de Goiás. Sein Forschungsinteresse gilt der historiografischen Untersuchung kultureller Praktiken mit besonderem Schwerpunkt auf der Ästhetik, Geschichte und Theorie von Comics.

Janek Scholz ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Portugiesisch-Brasilianischen Institut der Universität zu Köln. Er arbeitet im Bereich der Literaturwissenschaft, mit besonderem Interesse an brasilianischer Literatur, sequentieller Kunst, Postkolonialismus, Gender und Queer Studies und literarischen Beziehungen zwischen Brasilien und Italien.

Jasmin Wrobel ist Marie Curie Postdoctoral Fellow an der School of Arts, Languages and Cultures der University of Manchester, wo sie an einem Buchprojekt über das antikoloniale und (queer)feministische Potenzial von Comics arbeitet.

Júlia Garraio ist Forscherin am Zentrum für Sozialstudien der Universität Coimbra. Sie ist Mitbegründerin der internationalen Forschungsgruppe SVAC–Sexual Violence in Armed Conflict und gehört dem Herausgeberkreis des *European Journal of Women’s Studies* an. Derzeit ist sie Vertragsforscherin des Projekts DECODEM (Des)Codificar Masculinidades.

Alexandra Lourenço Dias é leitora do Instituto Camões no Department of Spanish, Portuguese & Latin American Studies do King’s College London, onde também é Diretora do Centro Camões de Língua e Cultura Portuguesa.

Birgit Weyhe é uma quadrinista e ilustradora alemã muito premiada. Por seu romance gráfico *Madgermanes*, ela recebeu o Prêmio de Quadrinhos da Berthold Leibinger Stiftung e o Prêmio Max-und-Moritz do Comic-Salon Erlangen.

Fábio Veras estudou Belas Artes em Lisboa e tem como objetivo viver da sua arte enquanto banda desenhista. Ganhou o primeiro prêmio do concurso de banda desenhada do Amadora BD 2016 e, em 2018, o concurso de banda desenhada de Odemira. *O Jardim dos Espectros* (2018) é o seu primeiro volume de BD.

Ingo Schulze é um escritor alemão muito premiado cujas obras *Celular* (2007), *Senhor Augustín* (2009), *Vidas Novas* (2009) e *Adam e Evelyn* (2013) se publicaram também em português, editadas pela Cosac & Naify.

Ivan Lima Gomes é professor adjunto de História Moderna e Contemporânea Latino-Americana na Universidade Federal de Goiás. Seu interesse de pesquisa diz respeito ao estudo historiográfico das práticas culturais, com foco particular na estética, história e teoria dos quadrinhos.

Janek Scholz faz parte da equipe do Instituto Luso-Brasileiro da Universitât zu Köln e do Centro Mundo Lusófono (ZPW) em Colônia. Atua na área de Letras, com ênfase em literatura brasileira, narrativas gráficas, pós-colonialismo e estudos de gênero, assim como as relações ítalo-brasileiras na literatura.

Jasmin Wrobel é Marie Curie Postdoctoral Fellow na School of Arts, Languages and Cultures da University of Manchester onde trabalha em um projeto de livro sobre o potencial anti-colonial e (queer)feminista de quadrinhos.

Júlia Garraio é investigadora do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. É membro co-fundador do grupo de investigação internacional SVAC–Sexual Violence in Armed Conflict e faz parte do Conselho Editorial da revista *European Journal of Women’s Studies*. Atualmente é investigadora contratada do projeto DECODEM (Des)Codificar Masculinidades.

Jutta Müller-Tamm ist Professorin für Neuere Deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin und Direktorin der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien (FSGS) an derselben Institution.

Luís Zhang gab sein Debüt im Comicbereich mit *Filhos do Rato* (2019), mit Zeichnungen von Fábio Veras. Zurzeit arbeitet er an seinem zweiten Comicband, ebenfalls mit Veras, eine Geschichte, die uns in die indonesische Besetzung Osttimors führt.

Marcelo D’Salete ist Comiczeichner und Lehrer. Seit vielen Jahren beschäftigt er sich mit der Geschichte Schwarzen Widerstandes gegen die Sklaverei in Brasilien. Seine Werke wurden mehrfach ausgezeichnet (HQ Mix, Jabuti, Eisner) und in acht Sprachen übersetzt.

Nobu Chinen ist Autor, Herausgeber und Forscher im Bereich Comics, Mitglied des Comic Observatoriums, des Organisationskomitees des Troféu HQ Mix und Hochschullehrer an der Universidade de São Paulo.

Peter W. Schulze ist Professor für Lateinamerikanistik und Direktor des Portugiesisch-Brasilianischen Instituts an der Universität zu Köln, wo er auch das Zentrum Portugiesischsprachige Welt leitet.

Jutta Müller-Tamm é professora de Literatura Alemã Contemporânea na Freie Universität Berlin e diretora do colégio de graduação de Estudos Literários de Friedrich Schlegel (FSGS) na mesma instituição.

Luís Zhang estreou na BD com *Filhos do Rato* (2019), com desenhos de Fábio Veras. Atualmente está envolvido na preparação do seu segundo volume de BD, também com Veras, uma história que nos leva para a ocupação indonésia de Timor-Leste.

Marcelo D’Salete é quadrinista e professor. Há muitos anos se dedica à história da resistência negra contra a escravidão no Brasil. Sua obra ganhou vários prêmios (HQ Mix, Jabuti, Eisner) e foi traduzida para oito idiomas.

Nobu Chinen é escritor, redator e pesquisador na área de histórias em quadrinhos, membro do Observatório de Histórias em Quadrinhos, da Comissão Organizadora do Troféu HQ Mix, e professor universitário na Universidade de São Paulo.

Peter W. Schulze é professor de Estudos Latino-Americanos na Universidade de Colônia, onde é também diretor do Instituto Luso-Brasileiro e do Centro do Mundo Lusófono.

Impressum | **Ficha técnica**

geschichte/n über/zeichnen: comics und schwarzer widerstand |
re/traçar história/s: quadrinhos e resistência negra

Reihenherausgeber | **Editor da série**

Peter W. Schulze

Herausgeber | **Organizadores**

Janeke Scholz

Jasmin Wrobel

Comics | **Quadrinhos**

La Cruz, Bennê Oliveira, Osvaldo Medina, Isabel de Carvalho Honde

Transkription des Interviews mit Birgit Weyhe | **Transcrição da entrevista com Birgit Weyhe**

Jasmin Veeh, Julius Böhm

Übersetzungen | **Traduções**

Bettina Zellner Grieco: Übs. des Vorworts ins Portugiesische und Übersetzung des Textes von Ivan Lima Gomes ins Deutsche | Trad. do prefácio para o português e do texto de Ivan Lima Gomes para o alemão

Albertino Moreira da Silva Júnior: Übs. des Textes von Peter W. Schulze ins Portugiesische | Trad. do texto de Peter W. Schulze para o português

Mariana Santos Coimbra, Johanna Schoop, Maya Saupe Morocho, Leilah Vasconcelos Paiva, Stefanie Schmitt, Albertino Moreira da Silva Júnior: Übs. des Textes von Jutta Müller-Tamm und Ingo Schulze ins Portugiesische | Trad. do texto de Jutta Müller-Tamm e Ingo Schulze para o português

Maria Vitória Simião França, Albertino Moreira da Silva Júnior: Übs. des Textes von Janeke Scholz ins Portugiesische | Trad. do texto de Janeke Scholz para o português

Jasmin Wrobel: Übs. des Textes von Jasmin Wrobel ins Deutsche | Trad. do texto de Jasmin Wrobel para o alemão

Janeke Scholz: Übs. der Texte von Júlia Garraio und Alexandra Lourenço Dias ins Deutsche | Trad. dos textos de Júlia Garraio e Alexandra Lourenço Dias para o alemão

Janeke Scholz, Jasmin Wrobel: Übs. der vier Comics ins Deutsche | Trad. dos quatro quadrinhos para o alemão

Korrektorat | **Revisão**

Bettina Zellner Grieco

Grafisches Konzept | **Projeto gráfico**

Camila Gonzatto

Gestaltung | **Design**

Camila Gonzatto

Coverabbildung | **Imagem da Capa**

Marcelo D'Saete

Bildbearbeitung | **Tratamento de Imagens**

Bettina Zellner Grieco

Gesamtherstellung | **Impressão**

Druckhaus Sportflieger, Deutschland | Alemanha

Schlagwörter: Comics, Kunst, Schwarzer Widerstand, Kolonialismus, Geschichte

Palavras-chave: quadrinhos, arte, resistência negra, colonialismo, história

Die Texte und Bilder in dieser Publikation dürfen nicht ohne die Genehmigung der Autorinnen und Autoren reproduziert werden. | Os textos e imagens desta publicação não podem ser reproduzidos sem a prévia autorização das autoras e autores.

Erste Auflage Köln 2023 | Primeira edição Colônia 2023

© 2023 Portugiesisch-Brasilianisches Institut

Künstler/innen, Autor/innen | Artistas, autoras/autores

ISBN 978-3-948399-07-8

