

“Na noite de São Paulo você esquece que o dia vai nascer”. Visiones de la periferia urbana en narrativas gráficas brasileñas

“Na noite de São Paulo você esquece que o dia vai nascer”: Visions of the Urban Periphery in Brazilian Graphic Narratives

JASMIN WROBEL

Ruhr-Universität Bochum, Alemania

jasmin.wrobel@rub.de

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1099-2408>

Abstract: São Paulo reflects the conflictive issues of social conviviality. Drawing on Birgit Weyhe’s comic *Dez verdades sobre São Paulo* (2013), this article examines the representation of the Brazilian metropolis in two graphic novels that address social inequality and structural discrimination at the intersections of ‘race’ and ‘class’. In *Carolina* (2016), Sirlene Barbosa and João Pinheiro show how the São Paulo of the 1950s and 1960s affected author Carolina Maria de Jesus’s living conditions and writing. Marcelo D’Salete, on the other hand, addresses not only the challenges but also moments of solidarity in the city’s contemporary urban periphery in *Noite Luz* (2008). The article discusses how the works stage the city as a site of ambivalence.

Keywords: Carolina Maria de Jesus; Marcelo D’Salete; Urban Graphic Narratives; São Paulo; Social Inequality.

Resumen: São Paulo refleja las áreas de conflicto de la convivencia social. Partiendo del cómic *Dez verdades sobre São Paulo* (2013) de Birgit Weyhe, este artículo examina la representación de la metrópolis en dos novelas gráficas que tocan temas de desigualdad social y la discriminación estructural en las intersecciones de ‘raza’ y ‘clase’. En *Carolina* (2016), Sirlene Barbosa y João Pinheiro muestran la forma en que el São Paulo de los años 50 y 60

influyó en las condiciones de vida y la obra de la autora Carolina Maria de Jesus. Por su parte, Marcelo D'Saete aborda los desafíos y solidaridades en la periferia urbana contemporánea en *Noite Luz* (2008). El artículo analiza cómo las obras escenifican la ciudad como un lugar de ambivalencia.

Palabras clave: Carolina Maria de Jesus; Marcelo D'Saete; Narrativas gráficas urbanas; São Paulo; Desigualdad social.

A MODO DE INTRODUCCIÓN: *DEZ VERDADES SOBRE SÃO PAULO* (2013), DE BIRGIT WEYHE

En un artículo de viaje sobre São Paulo, publicado en 2007 en el *New York Times*, el autor presenta la mayor metrópolis de Sudamérica de la siguiente manera:

It may be the ugliest, most dangerous city you'll ever love. Gray high-rises stretch to the horizon, graffiti blankets downtown, where those who can afford it drive bulletproof cars, and power lines form a wire mesh that seems to block out the sun (Kugel 14 de octubre de 2007)

La ambigüedad de São Paulo y las estructuras segregacionistas implícitas en este breve comentario se hacen aún más visibles en otra 'mirada desde el exterior', esta vez en perspectiva de cómic. En 2012, la historietista e ilustradora alemana Birgit Weyhe (*1969) participó en un programa de intercambio de varias semanas del Instituto Goethe Porto Alegre para artistas del cómic en la ciudad brasileña.¹ Su estancia dio lugar al cómic bilingüe *Zehn Wahrheiten über São Paulo / Dez verdades sobre São Paulo* en el que identifica diez rasgos que caracterizan a la ciudad más poblada de Brasil desde su punto de vista. Aunque la mayoría de estos rasgos no son exclusivos de São Paulo, sino que, en un plano más general, describen condiciones o fenómenos característicos de varias regiones de Brasil, la autora consigue destacar y visualizar algunos aspectos muy específicos de la vida urbana y de las infraestructuras de la metrópolis. El primer punto que señala es que todo el mundo sabe algo sobre São Paulo, "Jeder weiß etwas über diese Stadt" / "Todos sabem alguma coisa sobre essa cidade", exponiendo la opinión (y, no por último, el *Western gaze*) de cinco personas con las que habló antes de su viaje en Alemania:

"Uma selva de pedra horrorosa!" / "Importante centro de produção da indústria alemã." / "Colapso total do trânsito!" / "Brutalidade desumana!!" / "E a pobreza nas favelas!!" (1).²

¹ En el marco del programa de intercambio coordinado por José Aguiar y comisariado por Augusto Paim, los historietistas brasileños Paula Mastroberti, João Montanaro y Amaral viajaron a Alemania, mientras que Aisha Franz, Mawil y Birgit Weyhe pasaron unas semanas en Brasil. Los resultados artísticos del intercambio se publicaron en el volumen *Osmose: Brasil e Alemanha em quadrinhos = Osmose: Brasilien und Deutschland in Comics* (Goethe-Institut Porto Alegre 2013).

² El cómic de Birgit Weyhe está disponible en su sitio web: <https://birgit-weyhe.de/sao-paulo/> (8 de agosto de 2022). En caso de citas y referencias solo se indicará la sección correspondiente entre paréntesis.

La artista consigue revisar estas reacciones y comentarios predominantemente negativos para sí misma al final de su estancia, pasando por temas como la belleza de São Paulo (2), su ritmo (3), sus sabores (4), la comunicación (5), la historia de Brasil (6), el consumo (7), el sexo (8), la playa (9). Sin embargo, su conclusión, "Was weiß ich? / O que eu sei?" (10), indica que la impresión altamente ambivalente de la ciudad permanece. A modo introductorio, discutiremos en lo que sigue algunas de las secciones de *Dez verdades sobre São Paulo* con el objetivo de destacar cómo el paisaje urbano paulistano con sus particularidades se relaciona, de forma visual y discursiva, con preocupaciones alrededor de las intersecciones entre las categorías de 'raza' y 'clase'.

En la sección "Schönheit" / "Beleza" (2), en la que Birgit Weyhe trata de captar el atractivo particular de la ciudad, evidencia la belleza diversa de São Paulo que se constituye del adorno natural (las flores y las raíces de los árboles), el urbano-infraestructural (los postes de electricidad) y el arquitectónico-artístico (los edificios "flotantes" del arquitecto estrella Oscar Niemeyer). En la última viñeta de esta sección, dirige la atención de sus lectores al arte urbano, más específicamente a la decoración de los muros, un aspecto que es retomado en la sección "Kommunikation / Comunicação" (5). Aquí observa, entre otras cosas, que se aprovecha "qualquer superfície livre para se expressar" y destaca el papel importante de las *pichações*, una forma de expresión artística urbana con un estilo distintivo y críptico: "A pichação é a maneira local de estabelecer um diálogo". A diferencia de los grafitis, las *pichações* usan una tipografía particular y unicolor que se inspira —*via* las bandas de heavy metal, punk rock y hardcore— en las runas germánicas y anglosajonas. Otro aspecto característico es su posicionamiento en edificios altos y lugares inaccesibles, como indica Weyhe en su cómic; a menudo son colocados por los *pichadores* a riesgo de sus vidas. A estas formas de protesta social gráficas sigue otra viñeta que muestra un guardia de seguridad sacando una pistola de su funda: "Já outros falam uma língua diferente". La próxima sección, "Geschichte / História" (6) tematiza justamente las raíces de la violencia estructural y la desigualdad social en Brasil, haciendo referencia, en un primer momento, al libro *Brasilien: ein Land der Zukunft* (1941) del escritor austriaco Stefan Zweig:³ "[...] dass alle diese schon durch die Farbe sichtbar voneinander abgezeichneten Rassen in vollster Eintracht miteinander leben".⁴ Weyhe se pregunta: "Brasilien, ein Land ohne Rassismus? / Brasil, um país sem racismo?" La viñeta, dibujada en blanco y negro como todo el cómic, muestra a cuatro personas con diferentes tonos de color de piel, diferentes estructuras de pelo y formas de ojos. La idea, o más bien el mito, de una 'democracia racial' fue establecido en

³ El escritor de origen judío había huido primero a Inglaterra en 1933, tras la llegada de los nazis al poder, antes de llegar al exilio brasileño en 1940 a través de varias estaciones: Nueva York, Argentina y Paraguay. Desde una visita anterior a Brasil, Zweig contaba con un permiso de entrada permanente al país donde se quitaría la vida dos años más tarde: junto con su segunda esposa, Lotte Zweig, se suicidó con una sobredosis de veronal el 23 de febrero de 1942 en Petrópolis.

⁴ "[...] que todas estas razas, que ya se distinguen visiblemente unas de otras por su color, convivan en completa armonía" (trad. nuestra).

1933 por la obra *Casa-grande & senzala* del sociólogo brasileño Gilberto Freyre. Freyre argumentó que varios factores, incluyendo las supuestas relaciones estrechas entre los propietarios de las plantaciones y los trabajadores esclavizados y el carácter supuestamente benévolo del imperialismo portugués, impidieron la formación de ‘categorías raciales’ estrictas en el Brasil colonial (Freyre 2002 [1933]). La idea de una ‘democracia racial’ sigue siendo un argumento evasivo, o antes falso, en su mayoría esgrimido por los conservadores de derecha, cuando se tematizan los problemas más urgentes de la sociedad brasileña, la desigualdad social, la discriminación racial y la violencia sistémica. Sin embargo, la segregación social y étnica en Brasil es una consecuencia directa de la no digerida historia de la esclavitud y del colonialismo. Como señala Weyhe, Brasil fue el último país de las Américas en abolir la esclavitud en 1888. Muchas personas anteriormente esclavizadas abandonaron entonces las plantaciones, pero volvieron poco después en condiciones de trabajo aún peores porque no podían emplearse en otro lugar. En las ciudades, también tuvieron que competir con los trabajadores inmigrantes (Rinke y Schulze 2013, 110-111). Muchos se trasladaron a las favelas emergentes en las afueras o en las colinas de la ciudad, como en Río de Janeiro, donde algunos de los primeros asentamientos se llamaron *bairros africanos*, “barrios africanos”. Esta segregación social y étnica continúa hasta cierto punto en la actualidad, como tematiza Weyhe en la séptima sección, “Konsum/ Consumo”. Observa en las primeras cinco viñetas: “São Paulo cresce vertiginosamente. / Existe uma sólida classe alta, / que não hesita em gastar 5000 euros / para festejar os aniversários das suas crianças em casas de festas especializadas. / Nos bem guardados templos de consumo, todos os desejos podem ser satisfeitos”. Las viñetas 2-4 muestran a los miembros de una familia nuclear blanca de la clase alta paulistana en una fiesta de cumpleaños infantil. En la quinta viñeta, la mirada de la lectora es dirigida a los centros comerciales. Mientras en el fondo se muestran etiquetas y carteles con palabras de moda en inglés que ilustran el mundo de consumo (“Cool!”, “New”, “Sweet”, etc.), se puede ver a un guardia de seguridad negro en primer plano. Esta viñeta conduce a una observación sobre la conexión entre el capitalismo y las estructuras neocoloniales: “Lá [refiriéndose a los “bem guardados templos de consumo”] também podem ser encontrados muitos afro-brasileiros.” La próxima viñeta muestra un total de 47 figuras esquemáticas, supuestos visitantes de los centros comerciales. Ocho de las figuras son marcadas con un círculo de puntos; representan la proporción de afrobrasileños en los centros comerciales observados por Weyhe, una representación que ilustra un fuerte contraste en Brasil que la filósofa brasileña y activista por los derechos de las mujeres Djamila Ribeiro resume de la siguiente manera: “[l]a población negra es mayoritaria con un 51%, pero sigue siendo minoritaria en términos de representación social y política” (Ribeiro 2022, s. p.; trad. nuestra). La siguiente viñeta complementa la observación irónica de que también hay muchos afrobrasileños en los centros comerciales: “Especialmente como seguranças, faxineiras e babás”, y muestra a tres personas negras en estas funciones. La sección 7 se cierra con una viñeta con una mancha de tinta negra, “A pobreza tem uma cor”, escrito en letras blancas. Se trata de una decisión artística que podría ser leída como simplista

sin el contexto anterior, porque la mancha de tinta parece ocultar la marginalización, la discriminación y la violencia sistémicas que son la causa de las precarias condiciones de vida de muchos afrobrasileños. También oculta su papel como formadores activos de la sociedad brasileña y normaliza o automatiza una clasificación socioeconómica en la intersección de 'raza' y 'clase'. Sin embargo, el contexto del capítulo anterior pone de manifiesto la continuación sistémica de las estructuras coloniales al cuestionar irónicamente no solo el mito de una 'democracia racial', sino también el de una supuesta meritocracia, según la cual la posición y el estatus social de una persona dependen únicamente de su propio rendimiento.

A partir de la intersección entre 'raza' y 'clase' (y, en un caso, también 'género'), se analizan a continuación dos narrativas gráficas brasileñas que tienen como escenario São Paulo y retoman los aspectos evidenciados en esta sección introductoria: la segregación social y étnica, la discriminación racial, la violencia sistemática, pero también la función resistente de los coleccionistas y narradores de cuentos urbanos. Mientras que la obra biográfica *Carolina*, de Sirene Barbosa y João Pinheiro, está ambientada principalmente en el São Paulo de los años 50 y 60, Marcelo D'Saete nos lleva a una excursión por el presente de la metrópolis en su debut gráfico *Noite Luz*.⁵

SEGREGACIÓN E IN/VISIBILIDAD: *CAROLINA* (2016), DE SIRLENE BARBOSA Y JOÃO PINHEIRO

Carolina Maria de Jesus (1914-1977) creció en Minas Gerais, pero vivió la mayor parte de su vida en São Paulo y entre 1947 y 1960 en la Favela do Canindé en la zona norte de la ciudad. Aquí tuvo a sus tres hijos a quienes crio sola, ganando algo de dinero como 'catadora' (recogía papel y cartones en la calle). Jesus apenas se alfabetizó en los dos años que asistió a la escuela cuando era niña; sin embargo, desarrolló una gran pasión por la lectura desde muy temprano. Recogía y leía los libros que encontraba en la calle y empezó a escribir su propio diario en 1955. Por casualidad, en 1958, conoció a Audálio Dantas, un periodista que llegó a Canindé para escribir un reportaje sobre la vida en la comunidad urbana. El diario de una residente de Canindé, una 'voz auténtica directamente desde la favela', le resultó más que conveniente a Dantas para su proyecto. Sin embargo, al leerlo, también reconoció el talento literario de Carolina de Jesus y acabó ayudándola a publicarlo. El diario fue publicado en 1960 con el título *Quarto de despejo: diário de uma favelada*; 'quarto de despejo' puede traducirse como

⁵ Agradezco a los editores de este dossier, Amadeo Gandolfo y Stefan Rinke, su atenta lectura y sus comentarios muy útiles. El artículo es el resultado de dos presentaciones para un taller (enero de 2019) y una conferencia (junio de 2019) organizados por James Scorer en el marco de su proyecto "Comics and the Latin American City" (2016-2019). Agradezco a él y a los demás participantes de los eventos por los valiosos debates.

‘trastero’, metáfora que Carolina de Jesus utiliza en su libro para la Favela do Canindé. El lanzamiento tuvo un éxito inesperado: se vendieron 10.000 ejemplares en los tres primeros días y más de 100.000 en los primeros meses. Hasta la fecha, *Quarto de despejo* se ha publicado en 40 países y 14 idiomas, lo que lo convierte en uno de los libros más leídos de la historia editorial brasileña (Barbosa y Pinheiro 2016, [109]).⁶ A pesar de este éxito mundial, el ascenso social de Carolina de Jesus fue solo temporal, probablemente por dos razones: en primer lugar, sus lectores de clase media la consideraban una especie de curiosidad; les gustaba leer la historia de vida ‘auténtica’ de una ‘autora de la favela’. Cuando Jesus empezó a escribir sobre ellos, sus nuevos vecinos –y lo hizo cuando se mudó de Canindé–, su presencia en el barrio de lujo se volvió molesta. En segundo lugar, voces como la de Carolina de Jesus han sido sistemáticamente silenciadas desde el inicio de la dictadura militar en 1964, ya que denunciaban la desigualdad social en Brasil y se oponían a la idea de una ‘democracia racial’ propagada también por el régimen militar. *Quarto de despejo* dejó de publicarse en Brasil a finales de los 60 y en los 70.

El historietista brasileño João Pinheiro (*1981) se encontró con la obra de Carolina de Jesus por casualidad mientras buscaba nuevo material en una librería de segunda mano en São Paulo. En ese momento, Sirlene Barbosa (*1984), su compañera y doctoranda en educación, estaba preocupada por la ausencia de escritores negros en los programas escolares y se fascinó por la obra y la biografía de Carolina Maria de Jesus. Juntos decidieron trabajar en una biografía gráfica de la autora, con el fin de hacerla accesible a un nuevo público a través del formato del cómic.

En su diario *Quarto de despejo*, Carolina Maria de Jesus muestra la polaridad entre la zona central de São Paulo y las periferias urbanas –o, en otras palabras, la segregación socioespacial– al hacer una perspicaz comparación, refiriéndose metafóricamente a la ciudad como la “sala de estar” y a la Favela do Canindé como el “cuarto trasero” de la sociedad paulistana:

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

En la novela gráfica *Carolina* de Sirlene Barbosa y João Pinheiro, esta dicotomía metafórica es retomada y se convierte en el escenario y la fuerza motriz de la obra, como se expondrá a continuación. Además de un breve prólogo y un epílogo que enmarcan la narración en una estructura invertida, comenzando con el final de la vida de Carolina y terminando con su infancia, el libro consta de tres partes o capítulos, cada uno de ellos introducido por un título de diario diferente: “Muito bem, Carolina”, que

⁶ *Carolina* no contiene números de página. Los números indicados entre corchetes se han contado a partir de la portada.

narra algunos episodios de su vida entre el 15 de julio de 1955, día en que comienza a escribir su diario, hasta 1958. La segunda parte, titulada “Escrevivências” —un término acuñado por la escritora afrobrasileña Conceição Evaristo⁷— se centra en el encuentro casual entre la autora y el periodista Audálio Dantas, y en la publicación de su diario, en 1960. La tercera parte, titulada “Vedete da favela” —que en realidad es el título de una de las sambas que Carolina Maria de Jesus compuso y cantó⁸— narra su vida después del éxito de *Quarto de despejo*, su traslado de la Favela do Canindé a su nueva casa en Santana, un barrio de clase media alta.

El primer contacto visual entre la protagonista y la lectora se produce de pasada, en una de las concurridas calles de São Paulo (Barbosa y Pinheiro 2016, [12]; fig. 1). La lectora se sitúa en la posición participativa de una transeúnte que se cruza con la escritora. Este momento fugaz del primer encuentro con Carolina Maria de Jesus está acompañado por un cartel en una pared cercana que muestra una cita del cuento “Abraçado ao meu rancor” del escritor y periodista João Antônio: “Na noite de São Paulo você esquece que o dia vai nascer”.

En el cuento que tematiza justamente la ambigüedad de la metrópolis brasileña, esta cita es un eslogan dirigido a los “boêmios”, refiriéndose, de tono irónico, a la atractiva vida nocturna de São Paulo:

Mas os folhetos gritam. Quatrocentas boates, quinze casas de samba. Restaurantes onde se bebe e se come como em nenhum outro lugar da América do Sul. Apoderam-se indebitamente de palavras de escritores famosos. E malham. No fecho de um deles, num salamaque, vem um remate estendido aos boêmios. Fricotado. “Na noite de São Paulo você esquece que o dia vai nascer” [...] (Antônio 2001 [1986], 73).

En la obra de Barbosa y Pinheiro, el mismo eslogan se sitúa desde la perspectiva marginalizada de la escritora, aún antes de la publicación de su libro. Colocado en un cartel de la calle, se convierte en una leyenda no oficial que no solo refleja las condiciones de vida difíciles de Jesus —cada día es una lucha por la supervivencia—, sino que

⁷ El *portmanteau* “escrevivências” fue introducido por Conceição Evaristo (*1946) como término que abarca una doble dimensión desde la perspectiva de la mujer negra: la vida que se inscribe en las vivencias del sujeto, y el mundo vivido y escrito por el sujeto. Evaristo lo describe de la siguiente forma: “Era um jogo que eu fazia entre a palavra ‘escrever’ e ‘viver’, ‘se ver’ e culmina com a palavra ‘escrevivência’. [...] Na verdade, quando eu penso em escrevivência, penso também em um histórico que está fundamentado na fala de mulheres negras escravizadas que tinham de contar suas histórias para a casa-grande. E a escrevivência, não, a escrevivência é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado, porque é um caminho já trilhado por uma autoria negra, de mulheres principalmente. Isso não impede que outras pessoas também, de outras realidades, de outros grupos sociais e de outros campos para além da literatura experimentem a escrevivência. Mas ele é muito fundamentado nessa autoria de mulheres negras, que já são donas da escrita, borrando essa imagem do passado, das africanas que tinham de contar a história para ninar os da casa-grande” (em Santana y Zapparoli 2020, s.p.). Carolina Maria de Jesus fue una de las autoras negras pioneras para Evaristo.

⁸ Se publicó en el LP *Quarto de despejo* en 1961.

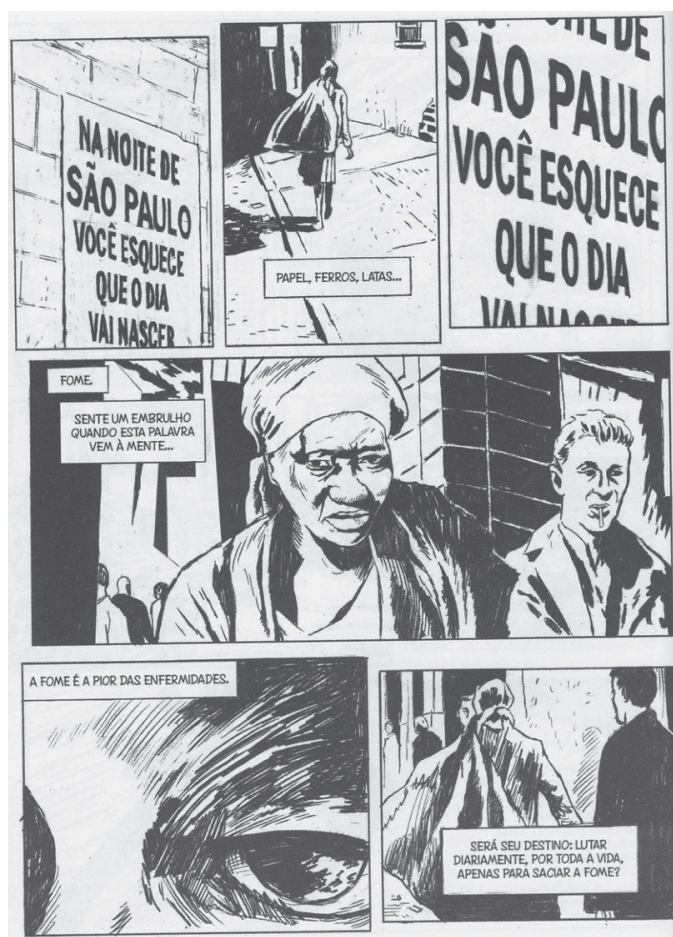


Fig. 1: La mirada de Carolina Maria de Jesus se cruza con la de la lectora (Barbosa y Pinheiro 2016, [12]).

también coincide con el tono desalentador de las demás leyendas. En su largo camino a casa por el laberinto urbano de São Paulo, con una gran bolsa llena de papeles a la espalda y humillada por otro transeúnte, Carolina se repite mantricamente a sí misma: “Sou poetisa” ([15]). Queda claro que esta autoafirmación la impulsa a continuar. La doble página que sigue (fig. 2) es un intento artístico de João Pinheiro de escenificar gráficamente la anteriormente mencionada dicotomía metafórica con que Carolina de Jesus caracteriza São Paulo. Contiene el trecho correspondiente de *Quarto de despejo* como leyenda.

Los rostros de los ‘residentes’ de la ‘sala de visita’ se muestran en primeros planos fragmentados, en algunos casos de forma casi monstruosa, comiendo y riendo; en el cuarto de la derecha del último panel, se ve a Carolina de Jesus pasando por detrás de los clientes del bar con su pesada bolsa de papel a la espalda. En el lado opuesto de



(*) Quarto de despejo, 1960, p. 37.

(*) Idem, p. 37.

Fig. 2a y 2b: Carolina Maria de Jesus compara la vida en la ciudad con la vida en Canindé (Barbosa Pinheiro 2016, [16-17]).

la página doble, en cambio, la lectora mira desde ángulos amplios a una bandada de urubús (un tipo de buitres) y a un perro que hurga en la basura; Canindé se representa como un lugar desolado y abandonado. Las citas de *Quarto de despejo* se adjuntan a cada una de las dos páginas como leyendas en cursiva. Esta perspectiva de la favela se refleja además en la visión que Carolina tiene de la ciudad: mientras que, para ella, solo ofrece sobras y basura, los ciudadanos de clase (media) alta tienen una abundancia de alimentos a su disposición (Barbosa y Pinheiro 2016, [36-37]). En *Quarto de despejo*, observa, subrayando de nuevo la polaridad de la ciudad y la favela:

Quando eu vou na cidade tenho a impressão que estou no paraíso. Acho sublime ver aquelas mulheres e crianças tão bem vestidas. Tão diferentes da favela. As casas com seus vasos de flores e côres variadas. Aquelas paisagens há de encantar os olhos dos visitantes de São Paulo, que ignoram que a cidade mais afamada da América do Sul está enferma. Com as suas úlceras. As favelas (sic; Jesus 1960, 84).

Es importante recordar en este contexto que Carolina Maria de Jesus nunca romanizó la vida en la favela, al contrario, derriba el estereotipo de los ‘favelados’⁹ unidos,

⁹ El término ‘favelado’ se ha utilizado principalmente en sentido peyorativo en todo Brasil. Sin embargo, en los últimos años, el término ha sido reclamado y reinterpretado por los habitantes de las periferias urbanas. En este caso, se usa exclusivamente en el contexto de la obra caroliniana.

solidarios y cordiales, sino que los muestra como seres humanos con cualidades e imperfecciones que son independientes de sus condiciones socioeconómicas. En *Quarto de despejo*, denuncia la insolidaridad, el abuso del alcohol, los chismes malintencionados entre las mujeres y la violencia doméstica que sufren, y registra también las propias incoherencias humanas (Barbosa y Pinheiro 2016, [115]).

Como ya fue mencionado, la crónica literaria de Carolina de Jesus tuvo un éxito inesperado, que además le permitió mudarse a una casa mejor en el barrio paulistano de Santana. Barbosa y Pinheiro llaman la atención de la lectora, al principio del tercer capítulo de *Carolina*, “Vedete da favela”, sobre las diferentes reacciones que la autora provoca en el nuevo entorno que varían entre sorpresa, incredulidad y también comentarios racistas ([89]). Al mismo tiempo, Carolina de Jesus recibió el reconocimiento y el aprecio de otros autores durante este período, incluyendo la escritora brasileña Clarice Lispector, una escena también captada por Pinheiro ([92]).



Fig. 3: Carolina rodeada por caras mironas (Barbosa y Pinheiro 2016, [98]).

Sin embargo, poco después de este éxito inicial, el reconocimiento empieza a decaer: Carolina no es considerada una ‘igual’ en la sociedad de clase (media) alta, sino una curiosidad –que poco a poco empieza a ser molesta. Se da cuenta muy pronto de que (resumiendo las leyendas de la fig. 3), aunque haya escrito uno de los mayores *bestsellers* brasileños de todos los tiempos, siempre será considerada una escritora de segunda clase.

Fue “consumida” por la clase media –un aspecto que se representa en la viñeta por las cabezas sobredimensionadas mirononas– como un producto que se usa y luego se desecha, una analogía amarga con su propia metáfora de la favela do Canindé como un “quarto de despejo”. Con su segundo libro, *Casa de Alvenaria*, publicado en 1961, no pudo igualar el éxito de su debut; “aos poucos”, como dice en la última leyenda de la fig. 4, “o nome de Carolina vai desaparecer do noticiário” ([99]).

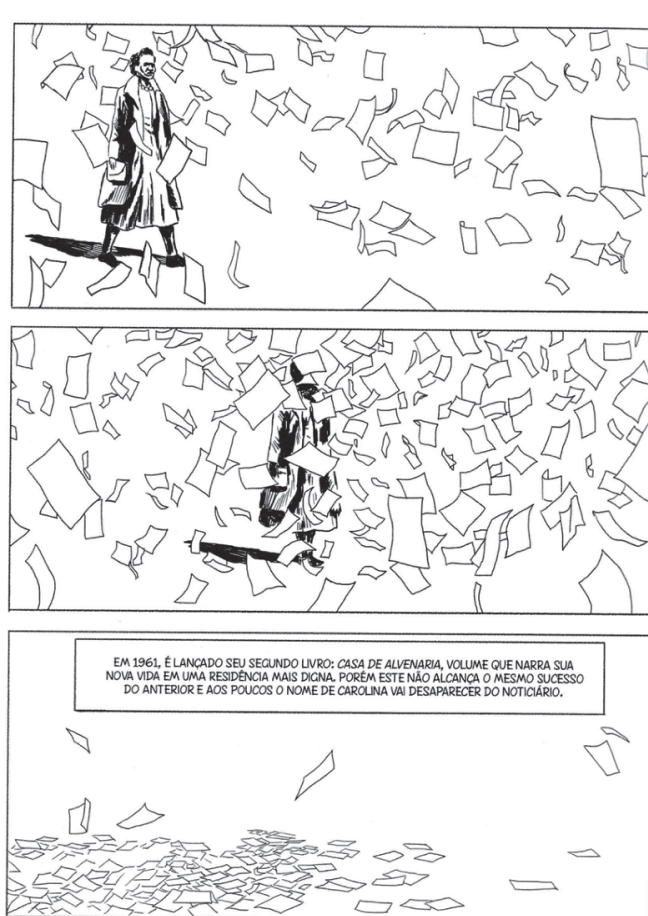


Fig. 4: La escritora desaparece ante los ojos de los lectores (Barbosa y Pinheiro 2016, [99]).

Al final del tercer capítulo de *Carolina*, la caída de la escritora, su deslizamiento hacia el olvido, se escenifica visualmente precisamente a través de las páginas de papel que la hicieron famosa. Como las hojas del otoño, las páginas caen y dejan que Carolina desaparezca del campo de visión de la lectora, dejándola, nuevamente, invisible.

RELATOS URBANOS, ENTRE SOMBRAS Y LUCES: *NOITE LUZ* (2008), DE MARCELO D'SALETE

Marcelo D'Salete, como Sirlene Barbosa y João Pinheiro originario de São Paulo, es sin duda uno de los artistas de cómic brasileños más conocidos internacionalmente. La obra de D'Salete incluye —además de numerosos trabajos menores— cinco novelas gráficas. En sus tres primeras obras, *Noite Luz* (2008), *Encruzilhada* (2011) y el cuento largo “Risco” (2014) que se incorporó a la edición de 2016 de *Encruzilhada*, aborda las periferias urbanas de São Paulo en la contemporaneidad. Las novelas gráficas *Cumbe* (2014) y *Angola Janga* (2017), son el resultado —según D'Salete— de una investigación de once años sobre la historia de la esclavitud en Brasil y, más concretamente, sobre el Quilombo dos Palmares, una comunidad fugitiva de esclavizados escapados y resistentes en el Brasil colonial que también llamaban, justamente, “Angola Janga”, Pequeña Angola. La obra más reciente, *Mukanda Tiodora* (2022), se centra en São Paulo en la década de 1860, cuando ideas abolicionistas circulaban por la ciudad.

Estilísticamente, D'Salete sigue la tradición del *chiaroscuro* en sus cómics: las narraciones urbanas se caracterizan por viñetas densamente rellenas y sombreadas, mientras que el, en palabras de Marcelo Yuka, “traço [...] sujo e poético”, se alterna en las narraciones de Palmares con amplias escenas de paisaje abierto debido a su ubicación en el Brasil colonial.¹⁰ Todas las obras tienen en común la mirada cinematográfica de D'Salete, las perspectivas de gran angular y los planos detalle que cambian rápidamente. Las relaciones de poder asimétricas entre las figuras se sugieren de manera similar, a través de planos sucesivos de ángulo alto y bajo o mediante el zoom sobre los pies o el calzado de las figuras. En *Noite Luz* y *Encruzilhada*, por ejemplo, a menudo se juxtaponen figuras con botas pesadas o zapatillas de deporte nuevas con figuras en chanclas; en *Cumbe* y *Angola Janga*, las pesadas botas de los propietarios de las plantaciones se juxtaponen con los pies desnudos de las figuras esclavizadas. Lo que también tienen en común sus obras es que se manejan casi sin texto: predominan las viñetas silenciosas y no existen leyendas. Por tanto, tampoco existe una voz narrativa dominante o superordinada, solo el diálogo de los personajes, también reducido al mínimo (Wrobel 2017, 109-110; 2019, 106-107 y 109).

¹⁰ El comentario de Marcelo Yuka sobre *Encruzilhada* está disponible en el sitio web de Marcelo D'Salete: https://www.dsalete.art.br/hq_encruzilhada.html (8 de agosto de 2022). En este contexto, véase también un estudio de Nohora Arrieta Fernández (2019), que analizó dos relatos de *Cumbe* en términos de una estética de la ambigüedad, inspirándose en el concepto de *opacité* de Édouard Glissant.

En sus narrativas gráficas urbanas D'Salete revela y documenta los aspectos problemáticos de la cultura metropolitana contemporánea que afectan la vida de sus protagonistas: la desigualdad social, la violencia (institucional y no institucional), la discriminación y el racismo. Las tramas de las historias no suelen estar vinculadas, pero, aunque los personajes no se crucen, sí viven experiencias similares en los márgenes de la sociedad. El formato de la antología parece especialmente atractivo para contar las historias urbanas, porque a través de los relatos individuales se puede ilustrar la simultaneidad de la desvinculación y de las conexiones entre los sujetos urbanos. El escenario de cada uno de los cuentos de D'Salete parece ser São Paulo, caracterizado por sus edificios altos que crean una sensación de estrechez y de 'estar atrapada'. Esta sensación se ve incrementada a menudo por el aprovechamiento congenial de la infraestructura del cómic (Davies 2019, 1-46), las perspectivas de ángulo alto y bajo que ayudan a crear un amenazante laberinto urbano en el que los protagonistas parecen pequeños y vulnerables. Las perspectivas de ángulo alto y bajo también se utilizan para ilustrar la confrontación y las jerarquías entre los personajes negros marginalizados y sus opresores, que a menudo aparecen bajando la mirada a sus víctimas. En general, los logotipos de las marcas están omnipresentes, representando el mundo del consumo, que de nuevo contrasta con las condiciones de vida de los que viven en la periferia de la sociedad. Los sombríos dibujos en blanco y negro crean una atmósfera bastante pesada y subrayan la ubicuidad de las amenazas a las que están expuestos los personajes. D'Salete utiliza exclusivamente tinta china negra y acrílico para sus ilustraciones. Sin embargo, como observa el investigador y experto en cómics portugués Pedro Moura en su reseña para *Encruzilhada*, Marcelo D'Salete no se limita a seguir la tradición del claroscuro, buscando efectos de alto contraste, sino procura "dar um protagonismo, uma organicidade activa a um conceito abstracto, vago, que una estas histórias, [...] através do uso dos pretos, e as densas sombras [que] criam" (Moura 2011, s. p.).

La novela gráfica *Noite Luz*, en la que centraremos nuestro análisis a continuación, está compuesto por seis relatos gráficos: "Noite Luz", "Entre Rosas e Estrelas", "Graffiti", "Bulldog", "O Patuá de Dadá" y "Sexta". Los cuentos están conectados no solo por el escenario paulistano, sino también por un bar o burdel que da título al primer relato y a todo el libro. El bar aparece en todas las historias, a veces desempeñando un papel clave en la trama, otras veces sirviendo solo como uno de los escenarios de fondo. Su nombre refleja, por un lado, el estilo de dibujo claroscuro de Marcelo D'Salete; por otro lado, refleja las situaciones vividas por los protagonistas de *Noite Luz*: el argumento principal siempre tiene lugar durante la noche, en la oscuridad. Algunos de los personajes permanecen en la sombra, como el perseguidor de la protagonista del cuento titular Márcia que lleva una gorra que le deja el rostro completamente sombreado, recurso que aumenta la sensación de amenaza que provoca el personaje (D'Salete 2008, 9; 13-15; 18; 21-22). Otras veces, llevan cascos, como en el cuento "Bulldog", dejando su identidad en la oscuridad al principio (52-53; 56-57). Este juego de ocultar identidades se intensifica con el estilo cinematográfico de Marcelo D'Salete: el autor cambia constantemente los ángulos, acercando y alejando el enfoque, y utilizando un

mínimo de texto. Esta forma de narración gráfica le permite mostrar pequeños detalles que, de otro modo, pasarían desapercibidos para la lectora; al mismo tiempo, se utiliza para ocultar otros detalles o enredos que solo quedan claros al final de cada historia. Otro elemento que forma parte de este juego son los símbolos relacionados con algunos de los personajes como, por ejemplo, el tatuaje del bulldog, en el caso del guardia de seguridad del cuento del mismo nombre, y que ya anticipa, en cierta medida, el momento de violencia brutal de este cuento. De hecho, todos los elementos visuales que ejercen esa función simbólica en *Noite Luz* aparecen como símbolos aislados en la primera página de cada historia (Wrobel 2019, 103-104).

A continuación, analizaremos un relato en particular para ilustrar el papel del escenario urbano en el desarrollo de la narración y mostrar, además, cómo este relato se relaciona con Carolina Maria de Jesus y con el propio Marcelo D'Saete. El cuento en cuestión, "Graffiti", comienza con la separación de los protagonistas Benê y Dito. Al principio, vemos a Benê rompiendo una fotografía de la pareja y lanzando los pedazos desde un puente alto; se queda solamente con un fragmento que muestra la cara de



Fig. 5: Aldair reconoce a Dito que es sorprendido por una patrulla policial (D'Saete 2008, 44-45).

Dito. Los restantes fragmentos de la fotografía son encontrados por Aldair, un catador mudo (coleccionista de papel, como Carolina). Aldair es el único personaje que aparece en dos relatos de *Noite Luz*, volveremos sobre ello más adelante. Mientras tanto, Dito, que quiere reconquistar a Benê, recuerda un pequeño cuadro que ella le regaló en una ocasión y que muestra a la diosa yoruba Yansá (Yànsá o más frecuentemente Oyá), la orisha de los vientos y tempestades, de la muerte y del renacimiento que se convierte en el *leitmotiv* de la narración. Dito decide crear un grafiti de esta imagen para impresionar a su ex-novia. Haciendo eso, es observado por Aldair que lo reconoce por el símbolo de su camisa que también es visible en la fotografía rasgada que encontró. También es observado por dos policías que se enfrentan a él y le pegan violentamente en la cara (fig. 5).

La página doble en que ocurre la acción es muy típica del estilo de D'Salete. Las viñetas relativamente pequeñas cambian rápidamente entre los diferentes puntos de vista. El proceso de *closure* entre la sexta viñeta de la página doble, cuando alguien pone una mano en el hombro del amigo de Dito por detrás, y el noveno panel, que muestra al dueño de esa mano, un policía, se interrumpe con una escena del bar Noite Luz, donde Benê está sentada y mira la foto de Dito, a quien espera allí, en vano. Si las viñetas son oscuras en su conjunto, ya que la acción tiene lugar por la noche en una callejuela lateral, el rostro del policía que ejerce la violencia, que además está anonimizado con lentes de sol y una gorra de béisbol, se retrata de forma aún más amenazante a través del sombreado oscuro. La escena de violencia se insinúa, más que se ejecuta, en dos viñetas más pequeñas: el primer plano de detalle solo permite a la lectora ver la mano levantada del policía a punto de golpear; en la segunda viñeta, acompañada del onomatopéyico "PAF", el golpe ya está dado. Esta forma de representación es también típica de D'Salete, en cuyas narraciones las acciones violentas son omnipresentes; sin embargo, nunca las muestra explícitamente. Los policías ordenan a Dito y a su amigo que suban al coche patrulla, orden que ambos obedecen, entre otras cosas por la escena que ocupa la penúltima viñeta de la doble página. Aquí, un policía se sitúa sobre una persona tumbada en el suelo con la mano en el gatillo de una pistola. La lectora atenta de *Noite Luz* reconocerá esta escena de una representación anterior: cuando Benê está viendo la televisión en su casa, se muestra la misma escena, con una leyenda que indica lo que ha sucedido: "Policiais execut..." (41). Este asesinato policial parece venir a la mente de Dito aquí. En la última viñeta se insinúa que él y su amigo subieron al coche de los policías y, por el momento, se deja abierto qué va a pasar con ellos. Aldair, que lo ha presenciado todo, se apresura a buscar a Benê, que está tomando una copa justamente en el bar Noite Luz, e intenta contarle lo sucedido, pero ella no lo entiende y le da unas monedas porque cree que está mendigando. Sin embargo, Aldair consigue orientarla en dirección del grafiti que ella reconoce inmediatamente como obra de Dito. Mientras tanto, Dito y su amigo son dejados solos por la policía que los marcó con su propia "pichação". El cuento termina con la pareja reunida y con Aldair reuniendo los fragmentos de la fotografía de ellos (fig. 6).



Fig. 6: El mosaico urbano (re)creado por Aldair como momento de luz (D'Salete 2008, 50).

En las últimas viñetas de “Graffiti” vemos que el catador colecciona las fotografías que encuentra en las calles, (re)creando, de esta forma, un mosaico urbano, así como Carolina coleccionaba libros que habían sido tirados, historias de otras personas que ambos, Carolina y Aldair, leen, compilan y documentan. Aunque las historias de Marcelo D’Salete casi nunca tengan un final feliz en el sentido clásico, el personaje de Aldair podría ser visto como un elemento de luz en sus historias, ya que también salva la vida de un niño pequeño en otra ocasión en el libro, en el cuento “O Patuá de Dadá” (D’Salete 2008, 78-80). Este aspecto también es ilustrado gráficamente en la última página de “Graffiti”, que comienza con cuatro viñetas aún sombrías, mostrando las fotografías. En el centro de la página nos encontramos justamente con el graffiti de Dito, una representación de la diosa Yansá: el día, y con él la luz, así parece, finalmente nacen en São Paulo (fig. 6).

El aspecto de coleccionar las historias de la periferia urbana, fragmentadas como las fotografías, y de unir los puntos relaciona al personaje de Aldair no solo con Carolina Maria de Jesus, sino con el propio autor del libro. Aldair puede ser visto como una especie de *alter ego* o meta-figura de Marcelo D’Salete, ya que ambos están recreando, a su manera, el mosaico urbano de São Paulo, mientras que el hecho de que Aldair sea mudo no solo combina con el estilo gráfico de Marcelo D’Salete —no hay narración externa a través de leyendas, sino que deja las (pocas) palabras a sus personajes—, tam-

bién puede relacionarse con la mudez simbólica, el silencio impuesto a personas como Aldair, o Carolina Maria de Jesus.

CONSIDERACIONES FINALES

Existe otra analogía interesante entre *Carolina*, de Sirlene Barbosa y João Pinheiro, y la obra *Angola Janga*, de Marcelo D'Saete, que nos servirá para concluir. El momento en que se publica el diario de Carolina Maria de Jesus se representa de una forma muy específica en la novela gráfica de Barbosa y Pinheiro. A medida que el punto de vista de la lectora se aleja cada vez más del punto de partida, la Favela do Canindé, obtiene una visión de São Paulo desde el espacio exterior. Comparte este punto de vista con Carolina, que también se levanta y alcanza una estrella en el cielo ([82-84]), reflejando el título del siguiente capítulo, "Vedete da favela" ([87]) e insinuando el cumplimiento del deseo más

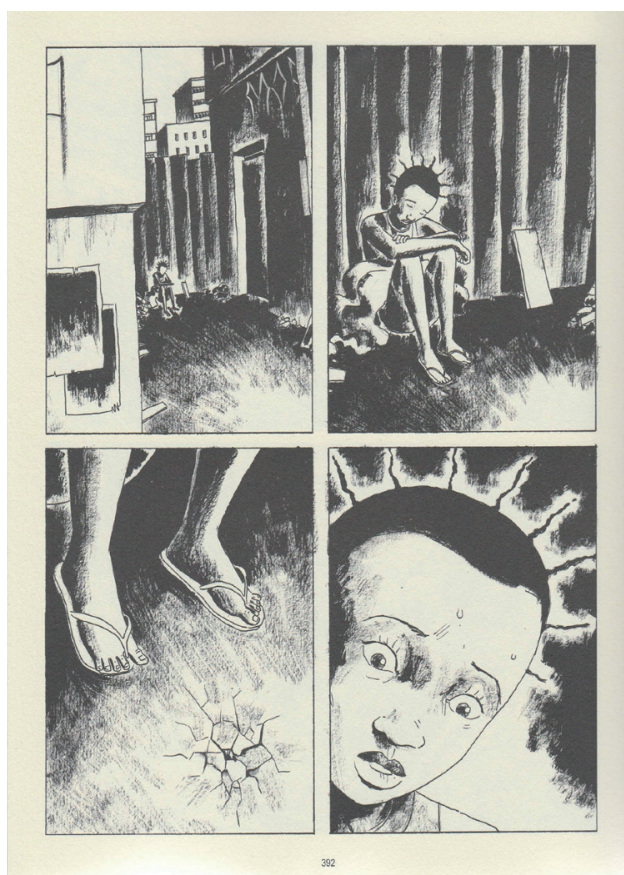


Fig. 7: Se abre un abismo ante los pies de Dara (D'Saete 2017, 392).

profundo de la escritora. Pero este ‘ascenso’, escenificado visualmente, solo será, como sabemos, temporal, al menos durante la vida de Jesus. *Angola Janga*, de Marcelo D’Salete, trata de la historia de la esclavitud y, por tanto, está ambientada en el Brasil colonial del siglo XVII, con una excepción. El último capítulo del libro, “Passos na noite”, muestra una inversión de la escena de *Carolina* anteriormente comentada: desde el espacio exterior, el punto de vista de la lectora se desplaza hacia São Paulo hasta llegar a una pequeña calle lateral donde está sentada una niña, una figura que la lectora reconocerá como Dara (fig. 7).

Dara es una de las protagonistas de *Angola Janga* y, en la ficción de D’Salete, la hija de Zumbi dos Palmares (1655-1695), el último líder del Quilombo dos Palmares. De repente se abre un abismo y la niña es tragada por él. Cae en una nada oscura que termina en una maquinaria que –quizás– produce una especie de jugo de caña y que, por tanto, representaría la maquinaria de la esclavitud, el pasado histórico no digerido que D’Salete considera responsable del precario presente de muchos afrobrasileños (D’Salete 2017, 390-396; Wrobel 2019, 115-116). En esta escena, la pequeña Dara representa a innumerables personas que tienen que ganarse la vida en las calles de las grandes ciudades de Brasil, como Carolina Maria de Jesus, que, como una de las primeras escritoras negras de Brasil, se puede considerar de forma simbólica también como hija de Zumbi, y como luchadora en la resistencia negra en Brasil. Especialmente en el contexto del gobierno de Bolsonaro (2019-2022), el tiempo en que se redactó el presente artículo, la reevaluación y la recreación de la(s) historia(s) negra(s) a lo largo de las intersecciones de raza, clase y género es de vital importancia. Los cómics y las narraciones gráficas sobre estos temas en particular también han atraído una mayor atención internacional en los últimos años. La traducción estadounidense de *Cumbe* ganó el Premio Eisner en la categoría de “Mejor Edición Estadounidense de Material Internacional” en 2018, la traducción alemana de *Angola Janga* recibió el Premio Rudolph Dirks en la categoría de “América del Sur: Mejor Escenario” en 2019, y *Carolina* fue honrada con el Prix du Jury œcuménique de la BD en Angoulême en 2019. A Carolina Maria de Jesus, que es una de las figuras centrales de referencia del feminismo negro y de las escritoras negras (aún subrepresentadas) en el Brasil actual, se le acabaría dando la razón. En la pieza teatral *Diário de Bitita* (2017), una adaptación de sus libros *Quarto de despejo* (1960) y *Diário de Bitita* (1977, póstumamente) dirigida por Ramon Botelho, la actriz, Andréia Ribeiro, cita a Carolina Maria de Jesus de la siguiente manera:

Uma palavra escrita não pode nunca ser apagada. Por mais que o desenho tenha sido feito a lápis e que seja de boa qualidade a borracha, o papel vai sempre guardar o relevo das letras escritas. Não, senhor, ninguém pode apagar as palavras que eu escrevi. [...] Assim como as palavras, as pessoas que as escrevem não podem ser apagadas. Sou Carolina Maria de Jesus. Sou uma cidadã negra brasileira. Eu não posso ser apagada.¹¹

¹¹ El último trecho del pasaje aquí citado es disponible en el perfil de YouTube del director Ramon Botelho, en un montaje de la pieza monológica actuada por Andréia Ribeiro: <https://www.youtube.com/watch?v=fS-DTXaYIYg> (05:36-05:54; consultado el 8 de agosto de 2022).

- Antônio, João. 2001 [1986]. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Arrieta Fernández, Nohora. 2019. “Lo que contiene esa oscuridad”: Estéticas de la ambigüedad en la novela gráfica *Cumbe* de Marcelo D’Saleté”. En *Mitologías hoy* 20, diciembre: 141-164.
- Barbosa, Sirlene y João Pinheiro. 2016. *Carolina*. São Paulo: Veneta.
- D’Saleté, Marcelo. 2008. *Noite Luz*. São Paulo: Via Lettera.
- 2014. *Cumbe*. São Paulo: Veneta.
- 2016 [2011]. *Encruzilhada*. São Paulo: Veneta.
- 2017. *Angola Janga*. São Paulo: Veneta.
- Davies, Dominic. 2019. *Urban Comics: Infrastructure and the Global City in Contemporary Graphic Narratives*. New York/London: Routledge.
- Freyre, Gilberto. 2002 [1933]. *Casa-grande & senzala*. Edição crítica. Coord. Guillermo Giucci, Enrique Rodríguez Larreta y Edson Nery da Fonseca. Madrid: Allca XX.
- Goethe-Institut Porto Alegre, coord. 2013 *Osmose: Brasil e Alemanha em Quadrinhos = Osmose: Brasilien und Deutschland in Comics*. 2013. Porto Alegre: Libretos.
- Jesus, Carolina Maria de. 1960. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Livr. Francisco Alves.
- 2014 [1977]. *Diário de Bitita*. São Paulo: SESI-SP.
- Kugel, Seth. 2007. “36 Hours in São Paulo”. En *The New York Times*, 14 de octubre. <https://www.nytimes.com/2007/10/14/travel/14hours.html> (16 de agosto de 2022).
- Moura, Pedro. 2011. “Encruzilhada. Marcelo d’Saleté (Barba Negra)”. En *Ler BD*, 5 de septiembre. <http://lerbd.blogspot.com/2011/09/encruzilhada-marcelo-dsaleté-barba.html> (8 de agosto de 2022).
- Ribeiro, Djamilá. 2022. “Wir bekämpfen das Bild von Karneval, Strand und sinnlichen Frauen”. Trad. al alemán de Nicola Abé. En *Der Spiegel*, 20 de febrero. <https://www.spiegel.de/ausland/rassismus-in-brasilien-wir-bekaempfen-das-bild-von-karneval-strand-und-sinnlichen-frauen-a-1159b1cc-5107-4793-8bde-15663cc62fb4> (8 de agosto de 2022).
- Rinke, Stefan y Frederik Schulze. 2013. *Kleine Geschichte Brasiliens*. München: C.H. Beck.
- Santana, Tayrine y Aleksandra Zapparoli. 2020. “Conceição Evaristo – ‘A escrivência serve também para as pessoas pensarem’”. En *Itaú Social*, 9 de noviembre. <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as- pessoas-pensarem/> (8 de agosto de 2022).
- Weyhe, Birgit. 2013. *Zehn Wahrheiten über São Paulo. Dez verdades sobre São Paulo*. <https://birgit-weyhe.de/sao-paulo/> (8 de agosto de 2022).
- Wrobel, Jasmin. 2017. “Narrating other Perspectives, Re-Drawing History. The Protagonization of Afro-Brazilians in the Work of Graphic Novelist Marcelo d’Saleté”. En *Literature and Ethics in Contemporary Brazil*, editado por Vinicius Mariano de Carvalho y Nicola Gavioli, 106-123. New York/London: Routledge.
- 2019. “História(s) redeseñada(s): visualizando analogias entre hoje e o passado – periferias urbanas, resistência negra e vozes femininas na obra de Marcelo D’Saleté”. En *ArtCultura* 21, n.º 39: 99-116.

Fecha de recepción: 11.10.2022

Fecha de aceptación: 19.12.2022