

KoBra Brasilicum

Ausgabe 241 | Juni 2016

Brasilicum ISSN 2199-7594

"Nós somos um caleidoscópio"

Kultur und Widerstand in Brasilien



Brasilianische „Kultur(en)“

Igor Birindiba Batista

„Wir sind ein Kaleidoskop“

Caren Miesenberger

Die Literatura marginal

Ingrid Hapke

Das dreckige Gedicht des Betons

Júlio César M. Matias

Partys für Alle

Niklas Franzen

Die schleichende Emazipation des Forró

Fabian Kern

Capoeira: Umkämpftes Kulturgut

Sarah Lempp

Funk gegen Diskriminierung

Caren Miesenberger

Wer steckt eigentlich hinter Mídia Ninja?

Fabian Kern

Religiöse Intoleranz auf dem Vormarsch

Jan Erler

Das ABC der Freiheit

Marc Guschal

KoBra-Kooperation Brasilien e.V.

ist ein **Netzwerk** an der Schnittstelle von Organisationen der Entwicklungszusammenarbeit, Akteur*innen der sozialen Bewegungen im deutschsprachigen Raum und Brasilien, wissenschaftlicher Organisationen und interessierter Öffentlichkeit.

Unser Ziel ist es, soziale Bewegungen in ihrem Engagement für eine gerechtere und nachhaltigere Welt zu stärken. Dabei verdeutlicht KoBra globale Zusammenhänge im brasilianischen Kontext.

Konkret heißt das:

Wir bieten ein **kritisches Austauschforum** für unsere Mitglieder und intensivieren den Dialog zwischen Organisationen im deutschsprachigen Raum und Brasilien.

Jährlich organisieren wir den **Runden Tisches Brasilien**, die größte Fachtagung zu Brasilien im deutschsprachigen Raum.

Die **Frühjahrstagung** ist Ort der Diskussion, Begegnung und Planung neuer Projekte.

Unsere Publikation **Brasilicum** berichtet über Politik, Soziales, Wirtschaft und Umwelt und bietet Hintergrundanalysen.

Die **Website www.kooperation-brasilien.org** informiert über unsere Schwerpunkte, Seminare, Veranstaltungen und vieles mehr. Außerdem haben unsere Mitglieder Raum, sich dort zu präsentieren.

Über unseren **Eilaktionsverteiler** verbreiten wir Aktionen zu Brasilien und versenden alle zwei Monate den **KoBra-Newsletter**.

Unterstützen Sie KoBra durch eine Mitgliedschaft oder ein Abonnement der Quartalszeitschrift Brasilicum!



Gefördert durch:

**Brot
für die Welt**

Brot für die Welt –
Evangelischer
Entwicklungsdienst

Brasilien im Unruhezustand
Menschenrechte und Demokratie auf dem Prüfstand

**Runder
Tisch
Brasilien**

18. - 20. November in Bonn

Herausgeberin KoBra - Kooperation Brasilien e.V.

V.i.S.d.P. Fabian Kern

Brasilicum ISSN 2199-7594

Redaktion Igor Birindiba Batista, Uta Grunert, Jan Erler, Fabian Kern, Marc Guschal, Yôko Woldering, Caren Miesenberger und Peter Zorn.

Übersetzungen Monika Ottermann.

Druck/Design printed auf Recycling Papier, Druckwerkstatt im Grün, Freiburg. Designkonzept: rainerjooss@hotmail.com, Artwork mit Scribus, Opensource Software unter GNU Lizenz: Fabiana Centzi-Filder.

Titelbild Das Afrofunk-Kollektiv im Zentrum Rio de Janeiro - Foto: David Peixoto | Rückseite: Ponto de Cultura Escologia - Foto: Janine Moraes (MinC) / flickr.

Bezug/Kontakt KoBra - Kooperation Brasilien e.V., c/o iz3w, Kronenstraße 16a, 79100 Freiburg
Telefon 0049 (0)761 600 69-26 | Mail: info@kooperation-brasilien.org | www.kooperation-brasilien.org

Die in den Artikeln geäußerten Standpunkte spiegeln die Meinung der Autor*innen wider und sind nicht zwangsläufig mit den Standpunkten der Redaktion identisch.

Editorial

„Nós somos um caleidoscópio“ (Coletivo Afrofunk)

Cultura de Luta (dt. kämpferische Kultur) – mit diesem Slogan reagierte die brasilianische Kulturszene auf die Ankündigung der Übergangsregierung Michel Temers, das Kulturministerium zu schließen.

Vorausgegangen war dieser Entscheidung die umstrittene Suspendierung der gewählten Präsidentin Dilma Rousseff. Zur Vorgeschichte: Im März verließ die Mitte-Rechts-Partei (PMDB) die Regierungskoalition. Eduardo Cunha, zu dieser Zeit Präsident der Abgeordnetenkammer, ließ Mitte April über die Einleitung eines Amtsenthebungsverfahrens abstimmen. In einer landesweit im Fernsehen übertragenen Abstimmung, bei der es zu Handgreiflichkeiten sowie sexistischen und homophoben Vorfällen kam, votierten weit mehr als die erforderlichen 2/3 des Parlaments für die Einleitung des Amtsenthebungsverfahrens. Im Anschluss bestätigte der Senat dieses Votum und suspendierte Dilma Rousseff von ihrem Amt.

Eine *Cultura de Luta* gibt es nicht erst, seitdem sie zum Slogan geworden ist. Widerstand findet sich schon lange auch in facettenreichen kulturellen Ausdrucksformen. Gesellschaftliche Debatten finden nicht nur in Parlamenten oder sozialen Netzwerken statt, sondern auch auf Tanzveranstaltungen, Konzerten und in der Literatur. In dieser Ausgabe wollen wir nur einige der unzähligen kulturellen Artefakte diskutieren, die gesellschaftliche Machtverhältnisse spiegeln, hinterfragen oder auch angreifen.

Kultur ist für uns nicht nur ein Hobby Privilegierter, sondern Ausdruck gesellschaftlichen Widerstands und künstlerischen Existenzkampfes. Wir haben in dieser Ausgabe elf Texte versammelt, die eine kleine Auswahl unterschiedlicher Aspekte des vielfältigen kulturellen Schaffens in Brasilien und dessen Wechselspiel mit anderen Kontinenten darstellt. Bereits die Auseinandersetzung um die Olympischen Spiele, wie im *Brasilicum* Nr. 240 dokumentiert, haben gezeigt weshalb

es der Ministerien für Kultur und Menschenrechte in Brasilien bedarf.

Für eine explizite Einschätzung der gegenwärtigen politischen Verhältnisse verweisen wir auf die Stellungnahme zum Impeachment-Verfahren, die auf der Homepage der Kooperation Brasilien zu finden ist.

Die vorliegende Ausgabe des *Brasilicum*s kann es nicht leisten, die Unübersichtlichkeit und Unstetigkeit der aktuellen politischen Situation in Brasilien abzuhandeln. Aber sie kann als Plädoyer verstanden werden: Für die bedingungslose Anerkennung der Schönheit vielfältiger, kultureller Widerstände in Brasilien! Das *Brasilicum* Nr. 241 zeigt daher ein Kaleidoskop kultureller Ausdrucksformen, anhand derer sich gesellschaftliche Verhältnisse ablesen lassen, die die Realpolitik durchaus berühren.

Wir wünschen eine anregende, ästhetische Lektüre!

die Redaktion



Das Sprechen von Kultur hat Konjunktur. Auf Kundgebungen von Pegida und aus Statements von AfD-Sympathisant*innen bekommt man häufig zu hören, es gehe um den „Schutz der christlich-jüdischen Abendlandkultur“. Auch in Brasilien bildet „Kultur“ heute einen unverzichtbaren Aspekt politischer Bewegungen. Im Gegensatz zum Pegida-Beispiel streben etwa die brasilianischen *Negritude*-Bewegungen einen plurikulturellen Staat an, der nicht vom Nationenkonstrukt, sondern von verschiedenen kulturellen Elementen getragen wird.

Brasilianische „Kultur(en)“: Die Entstehung eines Mythos

von Igor Birindiba Batista*

Der Kulturbegriff kann in bestimmten Situationen hilfreich sein, die unübersichtliche Gegenwart zu ordnen, wobei die Gefahr der wertenden Kategorisierung nicht auszuschließen ist. Das (Des)Interesse an Kultur kann zugleich als Diskursverstärker wirken (siehe Pegida). Die Faszinationskraft des Kulturbegriffes liegt auch darin, dass es heute fast nichts gibt, was nicht unter dem Aspekt der Kultur analysiert werden könnte. Die Zahl der Wortmeldungen und Definitionen zur Kultur steigen daher kontinuierlich an. Aber was ist denn eigentlich Kultur? Wie lässt sich Kultur empirisch erfassen? Wie sah und sieht es in Brasilien mit kultureller Eigenheit und Diversität aus?

Was sind wir?

Bereits in der Kolonialzeit hatten sich bei den brasilianischen Oberschichten kulturellen Mustern und Identitäten herausgebildet, die zwischen der Orientierung am Mutterland Portugal und am brasilianischen Umfeld schwankten. Die Brasilianer*innen waren in diesem Zusammenhang niemals „Junior-Portugiesen“, auch nicht kulturell. Die *grande raça*, die etwa Euclides da Cunha (1866-1909) in seinem berühmten Buch *Os Sertões* beschwor, war längst mehr als ein ethnisch-kultureller Ableger der Portugies*innen.

Die Neuformulierung der Frage nach einer brasilianischen nationalen Identität oder Kultur erzeugt womöglich ein gewisses Misstrauen gegenüber ihrer Zweckmäßigkeit. Hier stellt sich die Frage: Ist das nicht ein schon ausreichend bearbeitetes Thema und gelöstes Problem? Haben Freyre, Buarque de Holanda, Florestan Fernandes, Roberto Augusto DaMatta und andere nicht schon mehrfach dargelegt, dass die „brasilianische Kultur“ einen hohen Umfang an Diversität aufweist?

Es herrscht in den Sozialwissenschaften seit geraumer Zeit ein programmatischer Konsens, dass Kulturen historische und gesellschaftliche Konstruktionen sind. Es wird zusätzlich angenommen, dass Kultur die Grundlage der Identität eines Volkes darstelle. Diese Denkweise setzt jedoch voraus, dass Identität eher als ein Projekt – anstatt als etwas Erworbenes – betrachtet wird. Dies bedeutet, dass Identitätspolitik sowohl von dominanten Gruppen zur Erhaltung als auch von dominierten Gruppen zur Änderung des Status quo benutzt wird¹.

Die Diskussion darüber, was Kultur und Identität im brasilianischen Diskurs seien und was sie leisten sollten, gewann während des Staatsbildungsprozesses im Kontext der „Unabhängigkeit“ von Portugal im Jahre 1822 und der Abschaffung der Sklaverei 1888 eine große Bedeutung. Im Mittelpunkt des damaligen brasilianischen Denkens standen u.a. folgende Fragen: Welche Rolle kommt Brasilien in der Geschichte zu und welche Elemente machen eine genuine „brasilianische Kultur“ aus?

Im brasilianischen Prozess der Weitergabe des kulturellen Erbes eröffnete sich dabei die Möglichkeit, zu entscheiden, welche Traditionen fortgeführt werden sollten und welche nicht. Inspiriert von Freyres Werk *Casa grande e senzala* griff Brasiliens autoritär regierender Präsident Getúlio Vargas diese Frage ab 1930 auf und förderte somit den Nationalismus. Dabei verpflichtete er ethnische Minderheiten, wie beispielsweise Deutschbrasilianer*innen, per Dekret dazu, Portugiesisch zu sprechen. In seinem politischen Projekt gab es keinen Platz für kulturelle Vielfalt. Zu dieser Zeit war die Homogenisierung ethnischer und linguistischer Differenzen das oberste Ziel. Schon hier wird die Tendenz der „Traditionsfilterung“ deutlich.

Mestiçagem-Diskurs

Die „Nationsgründer*innen“ standen am Ende des 19. Jahrhunderts vor einem „unlösbaren Problem“: Gemäß des damaligen aus Europa rezipierten Wissenschaftswissens, brauchte eine moderne Nation das richtige „Kulturelle- und Menschenmaterial“, um sich erfolgreich entwickeln zu können. Diesem Gedanken zufolge wiesen weiße Europäer*innen und ihre kulturellen Traditionen eine naturgegebene Überlegenheit auf. Schwarze oder Indigene repräsentierten hingegen nur eingeschränkte Entwicklungsmöglichkeiten. Die rassische Ordnung ging mit einer sozialen und kulturellen Ordnung Hand in Hand. Um die Unterschiede zu verschleiern und eine „nationale Kultur“ zu etablieren, entwickelten die aufblühenden Nationalstaaten Lateinamerikas verschiedene Konzepte der rassischen und kulturellen Homogenisierungen (Indigenismus, *mestiçagem*, *branquiamento*).

Der prominenteste Verfechter des *mestiçagem*-Diskurses in

Brasilien war Gilberto Freyre (1900-1987), der Schüler des in die USA immigrierten deutschen Anthropologen Franz Boas war. Freyre stellte fest, dass die Konstruktion der „brasilianischen Nation“ ein geglückter Verschmelzungsprozess dreier Menschengruppen sei, welche ein inniges und zugleich auch komplementäres Verhältnis zueinander hätten. Für die „Nationsgründer“ stellt die ethnische und kulturelle Zusammensetzung Brasiliens nun kein Hindernis mehr dar, sondern lässt sich sogar positiv umdeuten. Damit wollte Freyre nicht nur ein inneres Zusammengehörigkeitsgefühl erzeugen – was unter bestimmten Aspekten positiv bewertet werden kann, sondern Brasilien als eigenständigen Teil des Doppelkontinents deuten, da das Land bis 1889 die einzige länger währende Monarchie war.

Den Portugiesen schrieb Freyre eine besondere „Beweglichkeit“ und „Mischbereitschaft“ zu. Demnach pfl egten die Portugiesen eine Vorliebe zu dunkelhäutigen maurischen Frauen, die sich unmittelbar auf indigene Brasilianer*innen niederschlug. Für Freyre ist Brasilien ein von den Portugies*innen vererbtes „kulturelles Gen“. Der Portugiese kommt in Berührung mit dem „nativen Element“ und bildet daraus – im Gegensatz z.B. zum angelsächsischen Kolonisateur – eine neue Verbindung, ein neues soziales und kulturelles Produkt. Die Rolle der Indigenen wird darin unterstrichen. Neben einem breiten kulinarischen Angebot, sollen sie ihren Sinn für Sauberkeit, Arbeitsamkeit und emotionale Stabilität in die brasilianische Kultur eingebracht haben. Der männliche Indigene hingegen prägte den brasilianischen Charakter durch seine fehlende Disziplin sowie die Nichtanerkennung des Privateigentums und der gesetzlichen Ordnung. Die nach Brasilien verschleppten Sklav*innen und ihre Nachfahren wiederum hätten den flexiblen und lockeren brasilianischen Umgangsformen eine Gestalt gegeben².

Im Kern versucht Freyre zu definieren, welche kulturellen Ausdrucksformen zum nationalen Geist gehören und welche ausgeschlossen werden sollen. Freyre wollte die Nation als eine homogene Einheit sehen. In seinem Werk wird die Bedeutung z.B. der *bandeirantes*, der *gaúchos* oder der *sertanejos* im Hinterland nicht erwähnt, woraus man schließen könnte, dass es für ihn keine Menschen in Bewegung gab.

Alles harmonisch?

Die kulturell und rassisch hybride Gesellschaft, von der Freyre und später Buarque de Holanda mit dem „*homem cordial*“



SP 10.05.2016 - Der damalige Kulturminister, Juca Ferreira, im Vorsitz einer außerordentlichen Ratssitzung
Foto: Ana Nascimento/MinC

sprechen, bedeutete keineswegs Gleichheit zwischen den Kulturen und ethnischen Gruppen. In kultureller Dimension handelte es sich hierbei um einen eindeutigen Versuch, die brasilianische Gesellschaft zu homogenisieren. Brasilianische Sozialwissenschaftler wie Florestan Fernandes, Octávio Ianni und Fernando Henrique Cardoso warfen Freyre daher vor, ein allzu idyllisches Bild der brasilianischen Gesellschaft gezeichnet zu haben. Die teilweise stark romantisierende Darstellung der Sklaverei wurde zur Hauptkritik an Freyres Werk. Denn die „Vermischung“ der Ethnien und Kulturen erfolgte nicht vorurteilsfrei und demokratisch. Die sexuellen Beziehungen zwischen Sklavenherren und Sklavinnen waren hauptsächlich durch die bestehenden Machtverhältnisse bestimmt und eher von Gewalt, als von rassendemokratischen Gedanken geprägt. Kritiker*innen aus dem ehemals von Portugal kolonisierten Guinea-Bissau und Angola bemängelten in diesem Kontext, dass Freyre mit seinen Schriften die ideologische Grundlage für die Verteidigung des portugiesischen Kolonialismus unter dem Salazar-Regime geliefert habe.

Gemäß den Vorstellungen der brasilianischen Eliten werden Weiße, also „die weiße Kultur“ – was auch immer sie sein soll –, als überlegen betrachtet, die anderen Kulturen sollen sich ihr nach Möglichkeit anpassen. Hier wird der Diskurs des *branquiamento*, der „Weißwerdung“, erkennbar³. Ein Phänomen, das schon in der kolonialen Gesellschaft präsent war. Theoretisch als „Mestizen“ geltende Nachfahren eines europäischen oder eines indigenen Elternteiles wurden damals in mancher Hinsicht als „Weiße“ gewertet, sofern sie den gesellschaftlichen Ansprüchen gerecht wurden. Ein gebildetes Auftreten oder das Tragen „westlicher“ Kleidung konnten in diesem Kontext zur größeren sozialen Akzeptanz sowie lega-

ler Privilegierung führen. Die brasilianische Gesellschaft – von der Kolonie bis hin in die 1970er Jahre – kann daher als ein sozio-politisches Gefüge betrachtet werden, in dem indigene und afroamerikanische Traditionen auf verschiedenen Ebenen abgewertet werden. Dies beruht auf den Überlegenheitsanspruch der „weißen Kultur“ und ihre Repräsentant*innen, die sich als zivilisiert und fortschrittlich verstehen, gegenüber den indigenen und afrobrasilianischen Kulturen, die als rück-schrittlich, wild und unzivilisiert gelten. Zum einen wurden später die Errungenschaften der indigenen und afrobrasilianischen Bevölkerungsgruppen hoch bewertet, zum anderen forderte man von ihnen mittels einer zentralistischen Kulturpolitik, ihre kulturellen Traditionen „im Namen der Nation“ aufzugeben. Das Recht auf Differenz in Brasilien wurde und wird, wie in der Kolonialzeit, nur in Anpassung an das von europäischen und amerikanischen Lebensentwürfen gewährt.

Überwindung des homogenisierenden Diskurses

Obwohl der Mestiçagem-Diskurs in Brasilien nicht mehr im Vordergrund des Politischen steht, ist Mestiçagem als Staatsdiskurs immer noch vorhanden. Seit Ende der 1970er Jahren ist jedoch eine Reihe von Phänomenen zu beobachten, die auf eine Wende im brasilianischen Nationsbild deuten. Während der Militärdiktatur gewannen regionale Konstrukte, beispielsweise des *Gaúchos* im Süden, der Kautschukzapfer*innen in Amazonien oder des *Vaqueiros* im Nordosten eine folklorisierende Darstellung. Dies geschah vor allem in der Literatur, Musik und Kunst. Ab Anfang der 1980er Jahre setzte eine neue Phase ein, in der bei verschiedenen Bevölkerungsgruppen eine Suche nach kulturellen Wurzeln zu erkennen ist. In diesem Kontext kann die Bevölkerungsgruppe der Deutschstämmigen im Süden Brasiliens als ein klares Beispiel für die Wiederbelebung und Erfindung von Festlichkeiten und Traditionen angeführt werden, die angeblich aus dem Herkunftsland der Vorfahren stammen. So wird seit 1984 in der Stadt Blumenau ein Oktoberfest gefeiert. Bei der indigenen Bevölkerung sowie anderen traditionellen Gruppen lassen sich derartige Ethnisierungstendenzen auch beobachten (siehe Brasilicum #238/239).

Typisch brasilianisch... auf den ersten Blick!

Wenn ich die gängigsten kulturellen Impressionen zu Brasilien innerhalb meines Freundeskreises zusammenfassen würde, dann wären sicher „die Stadt Rio de Janeiro, der Amazonas-Regenwald, endlose Meeresstrände, Kriminalität, menschliches Elend, Korruption und Fußball“ die meist genannten. Innerhalb meiner Familie und meines Freundeskreises in Brasilien sieht es häufig nicht besser aus. Nur die

wenigsten können z.B. etwas mit feministischen, antirassistischen Tanzveranstaltungen des „Afrofunk“ oder mit Brasiliens „marginaler Literatur“ anfangen⁴. Kulturelle Elemente, die die Idee einer „harmonischen und homogenen Nation“ in Frage stellen, scheinen kein attraktiver Aufhänger für die etablierten Medien zu sein.

Hinsichtlich des Kulturbegriffes lässt sich in diesem Zusammenhang feststellen, dass dieser eben keineswegs eindeutig definiert werden kann. Es existieren unterschiedliche und konkurrierende Kulturdefinitionen. Nach Alexander Thomas, ehemaliger Professor an der Universität Regensburg, ist Kultur beispielsweise „ein universelles Orientierungssystem, das je nach Gesellschaft, Organisation und Gruppe spezifisch ausgeprägt ist“⁵. Demzufolge wird dieses Orientierungssystem aus spezifischen kulturellen Codes gebildet und durch Sozialisation weitergegeben. Das kulturspezifische Orientierungssystem würde wiederum das Denken und Handeln aller Gesellschaftsmitglieder beeinflussen, sodass deren Zugehörigkeit zur Gemeinschaft dadurch definiert werde.

Eine Diskussion über die brasilianische Kultur...

Als Ergebnis wachsender, kultureller Globalisierung und Heterogenität lösen sich nationale Identitätskonstrukte immer mehr auf und werden durch lokale, partikularisierte Identitätsbildungen abgelöst. Dabei entstehen neue, hybride Identitäten (Siehe Beispiel MC Carol). Bereits hier wird unmissverständlich deutlich, dass eine Kultur kein abgeschlossenes System ist, sondern ständiger Wandlung unterliegt. Die Verankerung der Demokratie in Brasilien trug und trägt in dieser Hinsicht zur Erweiterung der verfügbaren Freiräume verschiedener Interessen bei. Vor allem die in sozialer und kultureller Hinsicht benachteiligten Gruppen profitieren davon. Dies spiegelt sich auch im sich langsam verändernden Fokus der brasilianischen Kulturpolitik wider. Die avisierten Maßnahmen zur Sicherung der kulturellen Besonderheiten von Minderheiten, z.B. brasilianische Roma⁶, können in diesem Zusammenhang als fortschrittliche Leitimpulse verbucht werden.

Die räuberische Aneignung von Ressourcen in Brasilien – z.B. durch Abholzung, Erdölförderung, Biopiraterie – kann jedoch zur Zerstörung kultureller und sozialer Gefüge führen. Eine Diskussion über die brasilianische Kultur oder Nationalidentität sollte daher begleitend zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der brasilianischen Geschichte und dem brasilianischen „Entwicklungsmodell“ erfolgen, ohne in Platitüden – wie dem Mythos der *democracia racial* – zu verfallen. Die Fahnen des ausufernden Nationalstolzes zu schwingen, ohne die Spannung zwischen nationaler Identität

und kultureller Diversität zu berücksichtigen, wie es Demonstrierende in hasserfüllten Massenaufmärschen für das Amtsenthebungsverfahren gegen Dilma Rousseff praktizierten, kann in diesem Kontext als kontraproduktiv angesehen werden. Schließlich werden in Brasilien soziale Diskrepanzen und kulturelle Diversität in gravierender Weise mit einer sehr subtilen Form des Rassismus zugedeckt, der treffend als „höflicher Rassismus“ bezeichnet wird. Die eklatanten und schreienden sozialen Unterschiede werden damit begründet, dass Afrobrasilianer*innen aufgrund mangelnder individueller und kultureller Voraussetzungen sozial schlechter abschneiden. Das afrobrasilianische Kultur-element und die *identidade negra* treten bis heute im öffentlichen Raum besonders gerne dort zutage, wo sie mit den erwarteten Klischees übereinstimmen: im Fußball (Eröffnungszereemonie der Fußball-WM 2014), im Karneval, in der Musikwelt etc. Die aktive Präsenz von Afrobrasilianer*innen in Spitzenpositionen ist dagegen immer noch eine Seltenheit. Die von Interims-Präsident Temer präsentierten Minister sind ausschließlich weiße, reiche Männer. Dieselben Sektoren der brasilianischen Gesellschaft, die heute Afrobrasilianer*innen, indigene oder andere kulturelle Minderheiten diskriminieren und sich für europäisch halten, sind gleichzeitig dieselben Gruppierungen, die die zahlreichen internalisierten afro- und indigene Elemente in ihrer Kultur vergessen. Eins steht fest: die Vorstellung einer einheitlichen und homogenisierenden nationalen Kultur und Identität verfällt, doch neue hybride Elemente gewinnen an Bedeutung. Sich als Brasilianer*in innerhalb dieser „Fülle“ zu situieren, verlangt schließlich eine Neuartikulation unserer Selbstdeutungen hinsichtlich unserer Geschichte und Zukunftsperspektiven.

* Igor Birindiba Batista ist Mitglied im KoBra-Vorstand und Mitarbeiter in der politischen Bildung.

- 1 SCHLEE, Günter/Werner, Karin (1996): Inklusion und Exklusion. Die Dynamik von Grenzziehungen im Spannungsfeld von Markt, Staat und Ethnizität. Köln, S. 16 -19.
- 2 COSTA, Sérgio (2007): Vom Nordatlantik zum Black Atlantic. Sozialtheorie, Antirassismus, Kosmopolitismus, Bielefeld, S. 151ff.
- 3 Siehe auch Interview mit der afrobrasilianischen Regisseurin Kbelá in diesem Heft.
- 4 Siehe Beitrag zur Literatura Marginal in diesem Heft.
- 5 Christin-Melanie Fuchs: Deutscher Studienpreis (Hrsg.): Mythos Markt? "Brasilianische Spielregeln - Kulturelle Unterschiede als „Störvariable“, S. 235ff.
- 6 vgl. Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC, außerdem: embaixadacigana.org.br/etnicidades_ciganas_no_brasil.html

Táisa wohnt in São João de Meriti, Renata in São Gonçalo und Sabrina in Madureira. Wie habt ihr euch kennengelernt?¹

Sabrina: Wir haben uns 2012 in der Lapa bei der Künstlergruppe *Tá na Rua* [Auf der Straße] kennengelernt, wo Táisa und Renata als Schauspielerinnen mitmachen. Mein Freund ist auch bei *Tá na Rua*, deshalb bin ich damals mitgegangen.

„Wir sind ein Kaleidoskop“ Interview mit dem Coletivo Afrofunk

von Caren Miesenberger*

Wie kamt ihr darauf, euch zum Kollektiv Afrofunk zusammenzuschließen?

Táisa: Wir waren schon befreundet und wollten etwas zusammen machen, aber wussten nicht richtig, was. Dann habe ich mal eine Performance gemacht, zusammen mit einem Freund, der schon länger mit dieser Idee von Afro und Funk² liebäugelte. Bei der Performance gab es eine *Pombagira*³ und eine Funk-Tänzerin. Danach kam ein Workshop und wir haben uns zusammengetan, um ein richtiges Kunstkollektiv zu gründen. Wir wollten diese Tänze zusammenbringen, aber auch den Funk-Tanz bekannter machen, innerhalb der Kreise, die sich in Rio de Janeiro mit Afrotanz befassen.

Ihr gebt Workshops, singt, tretet öffentlich auf – was macht ihr bei Afrofunk noch?

Táisa: Afrofunk Rio ist ein Kollektiv für künstlerische Produktion. Wir präsentieren uns als Tanztruppe, richtig als Show. Wir machen Veranstaltungen und geben Tanzunterricht für Kinder oder Frauen. Unser Kollektiv produziert Ideen, Konzepte und Kultur. Wir behandeln Fragen afrobrasilianischer Kultur, der aus Rio de Janeiro und der Kultur des Körpers. In unserem Workshop gehen wir speziell den afrobrasilianischen Tänzen nach, die von der offiziellen Geschichtsschreibung vergessen wurden. In den Shows integrieren wir Elemente wie Rap, Samba, Funk – immer mit Tanz, Gesang, Theater und so weiter. Wir organisieren auch Partys. Wir sind ein Kaleidoskop (lacht)!

Ihr werdet ein Lied namens „Nenn mich nicht Morena“ herausbringen. Könnt ihr beschreiben, worum es darin geht?

Sabrina: Hier in Brasilien wird das Problem der ethnischen

Zugehörigkeit und Hautfarben sehr wenig diskutiert und es ist sehr kompliziert. Um nicht zu sagen, dass ich eine „Schwarze“ [negra] bin, sagen die Leute, dass ich eine „morena“ bin. Aber wir verstehen uns nicht als „morenas“ – morena, das ist eine weiße Frau mit schwarzen Haaren. Wir sind keine morenas. Und dazu kommt noch, dass die Leute nicht „Schwarze“ [negra] sagen wollen, weil sie meinen, dass „Schwarzer“ [negro] eine Beleidigung wäre. Für uns ist „negro“ keine Beleidigung und das wollen wir mit dem Lied sagen.

Wie unterstützt eure Arbeit die sozialen Bewegungen?

Sabrina: Auf verschiedene Weisen. Das Wichtigste ist wohl, dass wir uns mit der Frage nach ethnischer Zugehörigkeit und dann auch mit der Frage des Frauseins befassen. Das sind die beiden Bewegungen, die bei uns ganz oben stehen. Und dann natürlich auch das Problem der fehlenden Chancengleichheit. Das hängt alles zusammen.

Mit welchen gesellschaftlichen Problemen befasst sich eure Arbeit?

Táisa: Wir befassen uns nicht direkt mit irgendeinem gesellschaftlichen Problem, sondern wir befassen uns mit der Freiheit; denn das größte Gesellschaftsproblem ist die Unterdrückung. Dadurch gehen wir ganz verschiedene Probleme zugleich an. In einer Stadt, die extrem gewalttätig, rassistisch, sexistisch und konservativ ist, ist es eine Frage der Menschenwürde, sich mit der Freiheit zu beschäftigen. Und außerdem gibt es da ja auch noch das Klischee, die Erwartung, dass alle an ihrem angeborenen Platz bleiben und an mehreren Stellen zugleich arbeiten müssen.

Was kann die brasilianische Gesellschaft von euch lernen?

Sabrina: Die brasilianische Gesellschaft kann lernen, sich von der Unterdrückung zu befreien, vom Rassismus, Sexismus, von Gewalttätigkeit, von dieser konservativen Struktur.

Wann habt ihr in eurem Leben zuletzt die gesellschaftliche, rassistische oder sexistische Unterdrückung erlebt?

Sabrina: Wir haben auf unserer Facebook-Seite des Afrofunk zwei Videos veröffentlicht, wo Táisa und ich tanzen. Und da hat ein Mann geschrieben: „Die sollten ihre Familie planen!“, und wollte damit sagen, dass wir nicht tanzen sollen. Und auch bei einem Clip, in dem Táisa tanzt und sich so richtig in den Hüften wiegt, hat einer geschrieben: „Das ist das Einzige, was diese Scheißgören können“, als ob das schlecht oder

falsch wäre. Das waren die letzten Vorfälle von Rassismus und Sexismus, die wir abgekriegt haben.

Renata: Aber wir spüren ständig irgendwelche Kleinigkeiten, die so sind wie diese Kommentare. Wir arbeiten auch daran, die Kriminalisierung des Hinterns, des Tanzens, des Körpers abzubauen. Es gibt nämlich immer noch viele Leute, die meinen, dass der Körper nur mit Sex zu tun hat, und dass Tanzen und sich in den Hüften wiegen nicht ein ganz allgemeines Körperverhalten ist.

Was sind die wichtigsten Kämpfe für die feministische Bewegung in Brasilien?

Sabrina: Die Freizügigkeit; die Freiheit, zu tun, was man möchte; anzuziehen, was man möchte; Raum und Chancen zum Handeln in allen Bereichen. Dass die Frau nicht nur Begleitung ist, sondern Protagonistin.

Könnt ihr von der Kulturarbeit allein leben?

Sabrina: Ich hatte immer zwei Jobs, also eine bezahlte Arbeit, um meine Kulturarbeit finanzieren zu können. Zur Zeit habe ich nur die Kulturarbeit – unsere gemeinsamen Shows und auch den Karneval. Im Moment leben wir von der Kunst, aber es ist sauschwierig; manchmal zählen wir jeden Cent. Es ist unmöglich, nur von der Kunst zu leben. Unsere größte Schwierigkeit ist, in den kulturellen „Markt“ reinzukommen, der uns einen gewissen Verdienst bringen würde. Wir machen unheimlich viel, aber dabei kommt nicht immer auch eine entsprechende Bezahlung raus.

Táisa: Es ist schwierig... In Rio gibt es ganz viele tolle Arbeit. Ich glaube, nein, ich bin sicher, mehr als irgendwo anders in Brasilien. Aber das ist alles ganz auf den Markt ausgerichtet. Was ein kritischeres Konzept hat, bleibt außen vor. Aber gleichzeitig glaube ich, dass die derzeitige Künstlergeneration in Rio immer mehr Raum für so etwas schafft. Mir scheint, dass vor fünf oder sechs Jahren die unabhängige Szene noch viel kleiner war. Heute gibt es viel mehr Veranstaltungen in allen möglichen Teilen der Stadt. Das bringt kein Vermögen, aber Leute wie wir werden mehr – Leute, die nicht im Geld schwimmen, aber die irgendwie durch die Kunst überleben. Wir leben nicht, wir überleben. Aber ich glaube, es wird langsam besser.

Ist es für alle im Kulturbereich arbeitenden Leute in Rio de Janeiro schwer, ein gutes Einkommen zu bekommen?

Sabrina: Nicht für alle, glaube ich, aber für die Meisten. Da gibt es Leute wie uns, eine Clique von Frauen, die sich mit Afrokultur befassen, und da ist es wie bei der brasilianischen

Gesellschaft insgesamt: Wer arm, schwarz und Frau ist, hat immer weniger Chancen. Das zeigt sich eben auch in der Kulturszene. Natürlich gibt es in Rio auch Leute, die schwarz und weiblich sind und trotzdem gut verdienen, aber das ist schwierig.

Renata: Ich mache bei *Tá na Rua* mit, und ich glaube, dass es für niemanden einfach ist. Viele Leute sind schon ganz lange in der Szene und haben Schwierigkeiten, ihren Unterhalt zu verdienen oder künstlerisch zu arbeiten. *Tá na Rua* ist eine Gruppe, die aus reiner Überzeugung auf die Straße geht, aber die Behörden interessieren sich meist nicht für unsere Arbeit. Ich glaube, generell ist es mehr eine Frage des Widerstands – es gibt eine Clique, die das als Form von Widerstand macht und sich auch durch diese Schwierigkeiten nicht davon abbringen lässt.

Welche Pläne habt ihr für die Zukunft?

Táisa (lacht): In ganz Brasilien und in der ganzen Welt auftreten! Unsere Idee ist wirklich interessant, und wir gebrauchen eine Sprache, die dem Sprachgebrauch hier auf der Straße sehr ähnelt, mit Einflüssen des Funks, des Karnevals mit seinem Glitzer, der Bedeutung, die der Körper bei den einfachen Leuten hat. Damit bieten wir etwas sehr Wichtiges an. Und im Moment ändert sich sehr viel in der brasilianischen Kulturszene. Schwarze haben immer mehr Raum, um ihre Kultur vorzustellen. Und das ist etwas, was wir selber schaffen, nicht etwas, was uns geschenkt wird. Wir sind Schwarze Frauen aus der Peripherie und haben sehr viel Lust darauf, so viel zu besetzen wie wir können. ■

* Caren Miesenberger ist Masterstudentin der Geographie an der Universität Hamburg, wo sie auch in der Arbeitsgruppe Kritische Geographien globaler Ungleichheiten angestellt ist. Außerdem arbeitet sie als freie Journalistin. Twitter: @carens_tweets

+ Übersetzt von Monika Ottermann.

Halt's Maul, Schwarze und Arme haben hier nichts zu melden. Halt's Maul! Von wegen halt's Maul, verdammt noch mal, jetzt sprechen wir, jetzt singen wir und ja, jetzt schreiben wir auch.
(Ferréz: „*Terrorismo Literário*“, 2001)

Das einleitende Zitat stammt aus dem Manifest *Terrorismo Literário*, das der Romanautor Ferréz (Künstlername von Reginaldo Ferreira da Silva) verfasste und mit dem er auf einen wichtigen Umstand der brasilianischen Literaturszene verweist: Arme und Schwarze, sogenannte 'Alteritäten' (auch Frauen und Arbeiter*innen) kommen weder als Autor*innen noch thematisch erheblich in der brasilianischen Literatur der Gegenwart vor. Der prototypische brasilianische Schriftsteller ist trotz vereinzelter Ausnahmen weiß und männlich und der sozialen, ökonomischen und kulturellen Elite des Landes zuzuordnen.

Die Literatura marginal - eine Literatur in Bewegung

von Ingrid Hapke*

Für die brasilianische Literaturwissenschaftlerin Regina Dalcastagné (2007: 18) stellt die brasilianische Literatur damit ein „Feld der Ausgrenzung“ dar, das auch die Verhältnisse der brasilianischen Gesellschaft spiegelt.

Als Paulo Lins 1997, ein in der literarischen Öffentlichkeit unbekannter schwarzer junger Mann aus Rio de Janeiro, seinen Roman *Cidade de Deus* über die Favela, in der er aufgewachsen war, veröffentlichte, wurde dies von der Literaturkritik als ein „Ereignis“ und ein „außergewöhnliches künstlerisches Abenteuer“ gefeiert. Mit dem Ende der 1990er Jahre gibt es einen ‚boom‘ an literarischen Produktionen aus den benachteiligten Randbezirken von São Paulo, den *periferias*:

Ferréz prägte den Namen der *Literatura marginal* für diese Neuigkeit und ist einer der bekanntesten Vertreter dieser Gattung. Mit dem Adjektiv ‚marginal‘ betont Ferréz selbstbewusst eine Randstellung gegenüber dem traditionellen Literaturverständnis und Buchmarkt und spielt gleichzeitig mit der Abwertung, die die Bewohner*innen der brasilianischen Favelas und ‚*periferias*‘ im öffentlichen Bewusstsein erfahren. Denn landläufig werden mit dem Substantiv ‚marginal‘ nicht nur die Ausgegrenzten und sozial Benachteiligten belegt, sondern auch Bandit*innen und Kriminelle. So stilisieren die brasilianischen Medien die *periferias* im Allgemeinen auch in ihrer

1 São João de Meriti und São Gonçalo sind Städte im Großraum Rio de Janeiro, Madureira ist ein Viertel in der Nordzone Rios, Lapa ein Viertel direkt im Stadtzentrum.
 2 Brasilianische Musikgattung, ähnelt Hip-Hop.
 3 Weibliches Geistwesen in brasilianischen Afroreligionen, vor allem bei der Umbanda.
 4 „Moreno“ heißt eigentlich braun, brünett, wird aber auch zur Bezeichnung Schwarzer Menschen gebraucht.



Preta Rose beim Sarau da Cooperifa
Foto: Mônica Cardim

Berichterstattung zu einem Tatort und die Bewohner*innen zu Täter*innen.

Die Autor*innen stammen hauptsächlich aus São Paulo, sind arm und häufig – nach eigener Erklärung – schwarz, sie zählen zu den Bewohner*innen der von Gewalt und Prekariat geprägten *periferias* und machen sich selbst und eigene Erfahrungen zum Subjekt und Objekt ihres Schreibens. In stark oral und von der ‚*gíria*‘ (dt. Slang) der *periferias* geprägten Texten, die vor allem Poesie und Kurzprosa, aber auch Romane umfassen, thematisieren die Autor*innen den fehlenden Zugang zur Bildung und die Verdrängung einer Geschichte und Kultur, die sie eng mit der Sklaverei verbunden sehen und die sich von der offiziellen Geschichtsschreibung unterscheidet. Über den Versuch ihrer Aneignung als Diskursmedium wird „die Literatur“ seitens der marginalen Autor*innen zu einem Austragungsort kultureller, politischer und sozialer Konflikte, die auch im Literaturbetrieb selbst wirksam sind. Ein weiteres erklärtes Ziel ist die ‚Popularisierung‘ der Literatur und das Heranziehen eines neuen Lesepublikums und Selbstbewusstseins unter den traditionell von nationalen symbolischen Gütern und Bildung Ausgeschlossenen, um auf diese Weise eine Verbesserung der sozialen Realität der *periferias* zu bewirken. Die Künstler*innen erschließen sich alternative Publikations- und Distributionsformen in den so genannten ‚sozialen Medien‘ wie Blogs, Facebook und Twitter, veranstalten *saraus*, d.h. offene Bühnen, auf denen sie ihre Literatur performativ darbieten und gründen alternative Verlage.

Der Dichter Sérgio Vaz, der den *Sarau da Cooperifa* gründete, versteht die *saraus* als „Werkstatt der Bürgerrechte“, die das marginalisierte Subjekt befähigen, seine Rechte als Bürger*in

wahrzunehmen (Vaz im Interview mit der Autorin: 2010).

Die Autor*innen verstehen sich zwar als eine Bewegung, deren literarische Praktiken weit über das Papier hinausgehen, verteidigen gleichzeitig aber dezidiert den Status der Literatur für ihr künstlerisches Schaffen und fordern einen sichtbaren Platz im nationalen Kulturbewusstsein ein.

Marginal, national und global?

Tatsächlich scheint dies in den letzten Jahren zumindest ansatzweise zu geschehen: Von öffentlichen Geldern und Ausschreibungen unterstützt, vermehrten sich die *saraus* der *periferias* erheblich und die marginale Kulturszene diversifizierte und verfeinerte sich. Auch die Kurzgeschichten von Ferréz z.B. fehlen in kaum einer Anthologie

der literarischen Gegenwart Brasiliens. Seine Bücher kommen in traditionellen Verlagen heraus und werden in andere Sprachen übersetzt.

Auf der *Virada Cultural*, dem alljährlich im Mai/Juni stattfindenden Kulturfestival der Stadt São Paulo, sind die *saraus* der *periferias* inzwischen fester Bestandteil des offiziellen Programms und auch auf den nationalen Buchmessen finden sie Platz.

Neben Einladungen zu kleineren Events in benachbarte Länder waren einzelne (männliche) Vertreter der *Literatura marginal/periférica* auch auf die häufig als wichtigsten eingeschätzten Buchmessen in Europa und Lateinamerika eingeladen: Die Internationale Buchmesse in Frankfurt (2013), den *Salon du Livre* in Paris (2015) und die *Feria del Libro* in Buenos Aires (2014).

Mit der Repräsentation der Nationalidentität durch die peripheren Autoren scheint sich hier ein Paradox aufzutun. Es stellt sich die Frage, ob es sich überhaupt noch um eine marginale Literatur handelt, wenn diese durch den traditionellen Literaturmarkt auf diese Weise eine ‚Konsekration‘ im traditionellen Sinne erfährt. Zunächst bleibt festzuhalten, dass dies eine Anerkennung ist, die nur einigen wenigen zu Teil wird. Außerdem bleibt die Frage, ‚wie‘ und ‚wie ernsthaft‘ sich die Kulturindustrie mit diesem Phänomen beschäftigt. Denn häufig wird der Autor oder die Autorin als ein exotisches und außergewöhnliches Einzelphänomen dargestellt.

Nach seinen Erlebnissen auf der Buchmesse in Frankfurt 2013 von Grünagel/Wieser (2015) befragt, antwortet Ferréz: „Die brasilianische Mittelklasse gibt niemandem eine Chance. Ich bin zum ersten Mal auf so ein Festival eingeladen worden und sobald ich eintrete, höre ich schon solche Witzchen: Sieh an,

die Quote der *periferia* ist da.“ Indem seine Anwesenheit einem rein rechnerischen, statistischen Umstand zu verdanken sein soll, die keine weitere (literarische) Leistung stützt, wird Ferréz also abgewertet.

Viele Autor*innen fühlen sich gegenüber ihrer *comunidade* verpflichtet, auch wenn sich ihre Einkommenssituation verbessert, so bleiben sie in den *periferias* wohnen und streben eine Besserung von innen, u.a. durch ihr Profil, das dem eines *marginal* so gar nicht entspricht, an. In den letzten Jahren kam es dort immer wieder zu *chacinas*, den sog. Mordzügen informeller Milizen. Der *Sarau Elo da Corrente* in der Nordzone musste aufgrund der Gefahr, die davon ausging, Ende 2012 die Veranstaltungen suspendieren. Es war zu befürchten, dass sonst Saraubesucher gefährdet würden. Diese konstante Bedrohung von Sicherheit, Würde und körperlicher Unversehrtheit in den *periferias* zeigt, dass gewisse Segmente der brasilianischen Bevölkerung, zu denen auch die marginalen Autor*innen zählen, nicht als vollwertige Bürger*innen mit den selben Rechten wie andere anerkannt werden.

Mit dem Umbruch auf Regierungsebene und dem Übernehmen der Regierungsgeschäfte durch Vizepräsident Temer, verschärft sich die Situation in den *periferias* und für die Kulturschaffenden dort weiter. Temers Rotstift fiel in den ersten Tagen seiner Amtszeit das brasilianische Kultusministerium anheim. Nach großen Protesten soll es nun zwar nicht ersatzlos gestrichen werden, doch ist zu befürchten, dass es ähnlich farblos und wenig Diversitäten zugewandt sein wird, wie sich der von Temer neu ins Amt gesetzte Regierungs-Kabinetts zeigt.

Die Erfahrungen der Marginalisierung jedenfalls sind nicht einfach auszulöschen, sind eingeschrieben in den Körper, die Vergangenheit, setzen sich fort, in die Gegenwart und in einer noch immer mangelhaften Nationalbio- und bibliographie. Wie die Racionais MCs, die berühmten brasilianischen Rapper, sagen: „Du kannst aus dem Ghetto verschwinden. Aber das Ghetto verschwindet nicht aus dir“. ■

* Ingrid Hapke promovierte zur marginalen Literaturbewegung in Brasilien. Aktuell co-organisiert sie die Ausstellung *Paraíso Ocupado* zur 1. Urbanisierung der Barra da Tijuca, dem olympischen Zentrum, in Rio de Janeiro.

Dalcastagnè, Regina (2007): „A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea“. In *Letras de Hoje* 42/4, 18-31.

Hapke, Ingrid und Yôko Woldering: Kommentierte Übersetzung von Ferréz' Manifesto do Terrorismo Literário. In: Shadia Hussein de Araújo, Tobias Schmitt, Lisa Tschorn (Hg.) (2013): *Widerständigkeiten im ›Land der Zukunft‹. Andere Blicke auf und aus Brasilien.* Münster: Unrast. S.111-117.

Garstig, widerwärtig und abscheulich – São Paulo ist so reizvoll gerade wegen des charmanten Drecks und des ausgeprägten Unbehagens seines strukturierten Chaos. „Es gibt keine Liebe in SP“ war das Lied, das Criolo in den Ruhm katapultierte. „Millionen Menschen, die sich höflich angreifen/ sich mit allem Hass lieben und mit aller Liebe hassen/ die zusammengeballte Einsamkeit/ zwischen Schornsteinen und Autos“, so malte Tom Zé in seinem ersten Album bereits 1968 die Hassliebe aus, die man gegenüber der brasilianischen Metropole empfindet. „Aber trotz allen Defekten/ trage ich dich in meinem Herzen“, ergänzt der Tropicalista. Die dynamische Paradoxie São Paulos inspiriert pulsierende, kreative Venen aus allen Richtungen:

Das dreckige Gedicht des Betons: São Paulos Pixa als Poesie und Narrativ

von Júlio César M. Matias*

Die allgegenwärtigen, von 20 Millionen Menschen geteilten Konfliktzonen regen Musik und Theater an, der Gestank der Flüsse und des Geldes gab schon Stoff für die Kunst und die Mode. Das Grau des Himmels und des Betons konkurriert mit den Farben einer facettenreichen Straßenkunst. So bilden Wände, Mauern, Gebäude und Hochhäuser einen gigantischen Malblock für farbenfrohe Zeichnungen – die Graffitis – und finster schwarze, unentzifferbare Zeichen – die Pixos.

Eine urbane Typographie mit unzähligen Variationen

Pixação ist omnipräsent in São Paulo. Wären die ganzen dauerhaften Interventionen in der Stadt – Gebäude, Brücken und Hochhäuser - transparent, als würden sie etwa aus Glas bestehen, hätte man beim Stadtbummel das Gefühl, sich in einem semiotischen Dschungel vorübergehender Interventionen zu bewegen - Bilder, Texte, Wörter. Aber wegen ihres linienförmigen, eckigen und runenähnlichen Stils werden diese Wörter meistens nur szenekennern verstanden. Die gemalten Wörter beziehen sich häufig auf die Bezeichnung einer Gruppe von Jugendlichen - der Marke - oder auf den Spitznamen eines einzigen Pixadors (Pereira 2010). In diesem Zusammenhang trifft es der Titel von François Chastenets ausführlichem Pixa-Katalog auf den Punkt: *Pixação - São Paulo Signature*. Denn jede Marke oder jede/r Pixador/a muss für die Signatur seines Pseudonyms eine eigene Straßentypographie entwickeln, die aber zum umfassenden, für São Paulo einzigartigen Stil gehört.

Der *Pixo* (dt. das Sprühen; Aussprache: pie-schu) oder die *pixação* (dt. der Sprüh; Aussprache: pie-scha-ssau) bezeichnen eine stilisierte Graphie von Wörtern in öffentlichen Räumen der Stadt (Pereira 2010). *Pixo* ist eine für São Paulo eigenartige urbane Typografie, die sich stilistisch von Tags unterscheidet. Während in Tags eher abgerundete Schriftarten verwendet werden, sind bei *Pixos* die Letter rau, eckig, linienförmig und runenartig gemalt. Diejenigen, die den *Pixo* praktizieren, heißen *Pixadores* (pie-scha-do-ris). Die *Pixadores* sind Jugendliche zwischen 14 und 25 Jahren aus den Peripherien von São Paulo, die zu verschiedenen Gangs bzw. Marken gehören. Je häufiger die Signatur einer Marke in der Stadt sichtbar ist, umso mehr Anerkennung erreicht die jeweilige Marke bzw. der *Pixador/a*. *Pixadores* sind meistens Männer, aber es gibt Frauen, die hohes Ansehen in der Szene haben bzw. hatten. Dazu empfehle ich die im Internet verfügbare Sendung *Os Pixadores - Nasi Noite a Dentro*, vom Vokalist der Rock Band Iral moderiert.

Aber *Pixo* ist mehr als nur die Schriftart. Das Sprühen verbirgt ein eigenes performatives Narrativ, das kompakt den Ausdruck einer Gegenkultur (Pignatari 1985) darstellt.

Nach dem Dokumentarfilm *Pixo* (2009 – Regie: João Wainer/ Roberto T. Oliveira) greift die Entstehung der *Pixação* in São Paulo auf die Jahre der Militärdiktatur (1964-1989) zurück, als lesbare Parolen gegen das herrschende System an die Mauer gesprüht wurden, wie z.B. „Abaixo a ditadura“ (Nieder mit der Diktatur!), „Diretas Já“ (Sofort direkte Wahlen!). Gleichzeitig waren in den 80ern besonders poetische Formen verbreitet, namentlich an Wände gemalte Liebesbotschaften. Aber die Grundlagen für die aktuelle *Pixo*-Graphie wurden von der Punkbewegung in São Paulo Ende der 80er gelegt. Damals wurden die runenartigen Logos von Punk und Heavy Metal Bands wie Kiss, Iron Maiden und AC/DC an Wände gesprüht. Daraus wurde allmählich, zum einen, eine komplexe Typographie für Namenszüge entwickelt. Zum anderen entstand eine neue Art, Wände zu besprühen: das Extremhochhäuserklettern, zu dessen Begründer*innen der *Pixador #Di#* gehört.

Die Kunst der Randständigen:

Marginal-periphere Poesie, Rap und Pixo

Berücksichtigt man die handelnden Personen, steht der *Pixo* in einem dialogischen Dreieck mit der marginal-peripheren Poesie und mit dem Rap. Alle drei Kunstmanifestationen strahlen aus Menschen heraus, die am Rande eines hegemonialen Wertesystems stehen. Es sind Menschen, die – trotz des

sozialen Aufstieges vieler Klassen zwischen 2003 und 2013 – mit Analphabetismus, Polizeigewalt, Inhaftierung, Drogen, Alkoholismus und Armut, aber auch mit Leidenschaft, Musik und Straßeninterventionen alltäglich in Kontakt kommen. So bietet diese Erfahrung den Stoff für ihr künstlerisches Handeln.

Die Poesie reizt zum einem die akustische Wahrnehmung, wenn man sie z.B. in einem *Sarau* willentlich hört, zum anderen spricht sie die visuelle Wahrnehmung an, wenn man das geschriebene Gedicht liest. Auf der Grundlage ihrer Erfahrungsbezogenheit ist die marginal-periphere Poesie für jede*n zugänglich und für alle Lesenden und Hörenden verständlich.

Es besteht eine enge Verbindung zwischen der marginal-peripheren Poesie und dem Rap. Der Rap betrifft jedoch in erster Linie die akustische Wahrnehmung eines ebenso nachvollziehbaren Textes, der gar mitgelesen werden kann. Anders als die Poesie erreicht der Rap durch die Tonverstärkung einen breiteren Kreis von Hörenden, in deren Ohren die Musik auch nebenbei gelangen kann, egal ob sie sie hören wollen oder nicht.

Der Rap ist der Soundtrack des *Pixos* und viele *Pixadores* rappen. *Pixo* ist der Rap in kompakter Form. Es ist die raue, konkrete Poesie der Randständigen, die – wie Décio Pignatari (1985) beobachtet – performativ in die Stadt verschriftet wird. Anders als die Poesie, die meistens willentlich gelesen oder gehört werden kann, geht es beim *Pixo* um eine erzwungene visuelle Wahrnehmung von aufdringlichen Zeichen, die den meisten Menschen unenträtselbar bleiben. In diesem Aspekt liegt übrigens ein wesentlicher Unterschied zwischen der *Pixação* und dem Graffiti.

Das brave Graffiti und die unzählbare Pixação

Trotz ihrer gemeinsamer Natur und obwohl beide die Vermittlung u.a. sozialkritischer Texte und Botschaften anstreben, vertreten Graffiti und *Pixação* sehr unterschiedliche Genres bzw. Diskurse. Das Graffiti - als Bild oder Schrift - erlaubt dem Betrachter das Nachvollziehen eines Narrativs, das unvermittelt aus dem Zeichen oder Bild hervorgeht. Ähnlich wie bei Worten in der Poesie, ergibt sich die subjektive Deutung des Graffitis aus der Lektüre einer bildhaften Zusammensetzung. Die Deutungen der *Pixos* hingegen sind meistens nur für Szeneangehörige entzifferbar. Ein interessantes Beispiel hierfür findet sich im Dokumentarfilm *Pixo* (2009). Dort wird ein junger *Pixador* interviewt (Minute 26:21), der nur mühsam und kärglich Blockschrift liest, während er die vielen *Pixação*-Signaturen an einer Wand flüssig und problemlos entziffert. Außerdem sind Graffitis gesellschaftlich akzeptiert

und werden zur Verschönerung der Stadt eingesetzt, wofür die Graffitiros häufig Geld erhalten. Dem brasilianischen Graffiti-Duo *Os Gêmeos* gelang sogar der Sprung in den Kunstmainstream. Pixação hingegen ist unzählbar, wie die bekannten Auftritte von Pixadores bei den Biennalen von Berlin (2012) und São Paulo (2008) offenbarten (dazu die Dokus *Pixo/2009* - und *Pixadores/2014*). Somit werfen Pixadores dem Graffiti vor, die Kunst als Transgression (Pereira 2010), d.h. als Grenzüberschreitung und -verletzung, aufzugeben. Denn hinter den Pixos an der Spitze eines Hochhauses steckt nicht nur die Geschichte eines Risikos und einer Leidenschaft, sondern auch das bewusste Auftreten an Orten, an denen sowohl das Pixo als auch die Pixadores unerwünscht sind. So machen sich die meistens aus der Peripherie stammenden Pixadores ihre Stimme in einem höchst ausschließenden Anonymitätsdschungel hörbar. Aus der Menge ihrer Wandsignaturen im Stadtbild ergibt sich eine Art kollektiv geschriebener Poesie des Betons – rau, derb, schmutzig, chaotisch und teilweise extrem konkret im Sinne der brasilianischen Avant-Garde-Poesie der 1960er Jahre. In einem Interview mit Cristina Fonseca in ihrem Buch *A poesia do acaso (na transversal da cidade)* (1985) sagt Décio Pignatari – einer der größten Namen des brasilianischen Konkretismus –, dass Sprühen eine Art Happening ist, bei dem die Schrift im Gegensatz zum einsamen literarischen Schaffen ein öffentliches Ereignis mit einer extremen emotionalen Belastung ist. Nach Pignatari besteht die Verbindung zwischen konkreter Poesie und Spray in dem Bewusstsein gegenüber dem eingesetzten Instrument. Der Spray, so Pignatari, ist nicht bloß eine konzeptuelle Idee, sondern er ist sich der Schrift als haptische Handlung bewusst. Die Pixadores wissen, dass die Letter und Wörter innerhalb gewisser Parameter und Einschränkungen strukturiert werden müssen, damit die Schrift gelingt. Bemerkenswert ist, dass die gesprühten Pseudonyme das Bild der Pixadores in den Augen der Öffentlichkeit widerspiegeln. So beobachtet Pereira (2010) drei große Themenbereiche unter den Namenszügen: das Verbrechen (z.B. *Acusados, Baderneiros, Delinquentes, Marginais, Parasitas, Kanalhas, Sacanas, Skopetas, Vândalos, Vítimas*), den Dreck (*Abutris, Arrotos, Dejetos, Katarro, Lixomania, Vômitos*) und den Wahnsinn (*Adrenalina, Aloprados, Alucinados, Brisados, Canabis, Chapados, Dopados, Pirados, Malucos, Matofas, Psicopatas, Psicose, Vício*). In diesem Zusammenhang schreibt Pereira (2010), dass die Bedeutung der Schriftart die des Wortes überwiegt. Die Pixado-

res eignen sich die Schrift spielerisch an, ohne sich um die Bedeutung der Wörter zu kümmern. Das Wichtigste ist, wie sie geschrieben werden.

Pixação als performatives Narrativ

Damit eine Gang Ansehen innerhalb der Pixadoresszene erhält, muss ihre Pixação erstens vielerorts zu lesen sein und zweitens an schwer zu erreichenden Punkten in der Stadt auftauchen. Die Pixadores klettern bisweilen spinnen ähnlich in schwindelerregende Höhen, um ihre Signatur an die Hochhäuserfassaden anzubringen. Die meisten Bewohner*innen São Paulos halten die Pixações für visuelle Verschmutzung, Vandalismus oder pure, sinnlose Zerstörungswut. Pixadores werden für Vandalen, Penner, Junkies, Psychos und kranke Menschen gehalten. Doch in jüngster Zeit haben eine Reihe universitärer Abschlussarbeiten und Dissertationen sowie die rege mediale Aufmerksamkeit etwas mehr Verständnis für die hochkomplexe Subkultur des Pixos erzielt. Die Pixadores verstehen ihre Handlung als den „Sport der Marginalisierten“ bzw. „die Kunst als Verbrechen und das Verbrechen als Kunst“. Insoweit lassen sich die Zeichen als eine visuelle Poesie und die dahinter steckenden Motivationen und Geschichten als Text und Diskurs interpretieren. Die Pixação als Praxis erzeugt eine Realität, die aus der Gesamtheit der Namenszüge in der Stadt besteht. Neben dem Ausdruck der Empörung über die gesellschaftlich-politischen Zustände verbirgt jeder Pixo ein Narrativ, das damit anfängt, dass die Pixadores ihre eigene, exklusive Typographie entwickeln. Sie verlassen ihre Häuser in den weiten Peripherien, beschaffen sich die Sprays oder Farben – häufig durch Diebstahl –, treffen sich an einem

Pixação in São Paulo
Foto: Ulisses Wermelinger



Zum Hören

- Criolo – Nó na orelha (2011)
- Tom Zé – Tom Zé (1968)

Zum Sehen

- Nasi Noite Adentro – Os Pixadores (TV Brasil – 16/10/2014)
<http://canalbrasil.globo.com/programas/nasi-noite-adentro/videos/3702097.html>
- Píxo (Regie: João Wainer/ Roberto T. Oliveira - 2009).
- Pixadores (Amir Escandari -2014).

Zum Lesen

- Becker, Mathias (2013): Pixadores von São Paulo – Kunst am Rande.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/pixadores-aus-s-o-paulo-kunst-am-rande-12132543.html> [15.5.2016].
- Chastanet, F., & Heller, S. (2007): Pixação: São Paulo Signature. XGpress.
- Fischermann, Thomas (2010): Das Alphabet der Wut. Zeitonline.
<http://www.zeit.de/2015/47/sao-paulo-jugendliche-favelas-sprayer> [15.5.2016].
- de Freitas, Larissa Ramos (2015): "Poesia e arte urbana: a cidade reescrita no trabalho do Coletivo Transverso." Estudos Linguísticos e Literários 1.49.
- Fonseca, C. (1985). Entrevista com Décio Pignatari. In: A poesia do acaso:(na transversal da cidade). TA Queiroz, Editor.
- Lassala, Gustavo & Guerra, Abílio (2012): Cripta - Djan Ivson, profissão pichador: "Pixar é crime num país onde roubar é arte" – Entrevista. Vitruvius /13
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.049/4281?page=1> [15.5.2016].
- Pereira, Alexandre B. (2010): As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. Lua nova, 79, 143-162.

Szenetreffpunkt, erklimmen eine Wand und malen daran ihre Unterschrift und die Angabe der dazugehörigen Marke bzw. Gang. Mit den in der Stadt verstreuten Unterschriften, schreiben sich die Pixadores in das kollektive Gedächtnis der Szene und der Öffentlichkeit ein. Als vorübergehende Intervention in der Stadt, wird die Pixação früher oder später gelöscht. Erhalten wird die Erinnerung an den Namen und vielmehr an die Taten des jeweiligen Pixadors - sei er/sie lebende, schon verstorben oder in Ruhestand. Somit wird durch die Pixação der urbane Raum in einen Erinnerungsraum für diejenigen umdefiniert, die sich an der Pixação beteiligen oder beteiligten, schreibt Pereira (2010). Durch eine materielle Neuorganisation oder Veränderung der Stadt versuchen die Pixadores, ein kollektives Gedächtnis schriftlich doch vorübergehend festzuhalten. Auf dieser Grundlage umfasst das Sprühen eines Namens im Sinne des Pixos ein grenzüberschreitendes Narrativ von Gedächtnis, Zusammengehörigkeit, Anarchie, Wut, Spaß, Risiko und Adrenalin.

Politische Empörung an den Wänden

Obwohl der Píxo eine Revolte gegenüber bestehenden, ungerechten Gesellschaftsverhältnissen ausdrückt, aus Wut und als Widerstand angebracht wird, können die Pixadores nicht genau formulieren, wogegen sie sich tatsächlich empören (Pereira 2010). Dennoch treibt die Enttäuschung über die Politik viele Pixadores an. Ihre Aktionen werden begleitet von dem Motto: „*Só paro de pixar quando os políticos pararem de roubar*“ („Ich höre erst auf zu sprühen, wenn die Politiker aufhören zu stehlen“). De facto äußerten die Pixadores ihre Unzufriedenheit mit der politischen Repräsentation bereits zehn Jahre, bevor das Land von der gegenwärtigen politischen Krise getroffen wurde, bereits vor den Massendemonstrationen um die WM im Jahr 2013, bei denen Blackblocks ebenso ihre Kritik an der Regierung durch Zerstörung zum Ausdruck brachten sowie bereits vor der jüngsten Demonstrationsswelle anlässlich der Enthüllung gigantischer Korruptionsskandale, die in das Amtsenthebungsverfahren der Bundespräsidentin mündeten. Wenn

Pixação als Dreck, Schmutz und Vandalismus, gar als hässlich angesehen wird, so ist sie wohl eine Metapher für den aktuellen Stand der brasilianischen Politik. ■

* Júlio César M. Matias ist Lektor für Brasilianisches Portugiesisch am Institut für Romanistik (Universität Hamburg), Dr. des. für Deutsch als Fremdsprache (Universität Leipzig) und M.A. in Angewandter Linguistik (Universidade Federal de Minas Gerais)

Das Schwert ragt senkrecht in den Himmel, das Pferd scharrt mit dem Vorderhuf. Majestätisch thront die Reiterstatue über dem Praça Princesa Isabel. Unterhalb des Sockels haben sich einige hundert Menschen vor einer kleinen Bühne versammelt. Die Anwesenden wippen zu elektronischen Beats. Getränkeverkäufer*innen manövrieren geschickt ihre Kühlwagen durch die Menge. Die Sonne knallt auf den Platz. Es ist ein heißer Sommertag in São Paulo.

Partys für Alle

von Niklas Franzen*

Die Mamba-Negra-Party findet im Herzen der Innenstadt statt, unweit der historischen Bahnstation Luz. Eine dicht befahrene Straße führt zum Platz, der in den 1960er Jahren Aushängeschild und Postkartenmotiv der Stadt war. Heute lässt sich der Charme dieser längst vergangenen Ära nur noch erahnen. Verwahrlosung bestimmt das Bild. Überall liegt Müll. Der Sockel der Statue ist großflächig mit Graffiti bedeckt. Palmen säumen die Ränder des Platzes. Darunter haben Obdachlose ihre Zelte aufgeschlagen. Das berüchtigte „Crackland“ beginnt auf der gegenüberliegenden Straßenseite. Dort hausen tausende Drogenkranke zusammengepfercht auf dem Bürgersteig. Die meisten Paulistanos meiden diesen Teil der Stadt – eigentlich.

Etwas andere Partys

„Unsere Idee war es von Anfang an, Partys an Orten zu veranstalten, die keine Funktion mehr haben und scheinbar nicht genutzt werden“, erklärt Carol Schutzer die Wahl des Ortes. Die 26-Jährige organisiert seit 2012 die Mamba-Negra-Party und legt als Djane mit dem Namen Cashu auf. Seit einigen Jahren organisieren unabhängige Gruppen Partys in São Paulo. Als Vorreiter gilt das Voodoohop-Kollektiv um den Deutschen Thomas Haferlach. Vor einer Bar auf der Feiermeile Rua Augusta fanden die ersten Veranstaltungen dieser Art statt. Die Idee damals: Kostenlose Events unter freiem Himmel. Mittlerweile gibt es an jedem Wochenende alternative Partys oder Konzerte. Von Rap über Techno bis hin zu brasilianischer Musik – fast alle Subkulturen haben diese neue Art zu Feiern für sich entdeckt. Die als grau und hässlich verschriene Metropole bietet ungeahnte Möglichkeiten: Die Kollektive machen sich Leerstand und den urbanen Charme der Metropole zu Nutzen. Scheinbar „tote Orte“ wie leerstehende Gebäude, heruntergekommene Plätze, stillgelegte Hochstraßen oder Brückenunterführungen werden zum Leben erweckt. Ständig kommen

neue Orte hinzu. Die Hochhausschluchten der Megalopolis bieten eine atemberaubende Kulisse für die Feiern.

Die Veranstalter*innen verstehen ihre Partys als Gegenbewegung zur kommerzialisierten Clubkultur. Die soziale Exklusion zieht sich in São Paulo bis in das Nachtleben. Eintrittspreise von 50 Euro sind nicht unüblich in der Stadt, die als Partyhauptstadt Lateinamerikas gilt. „Die Clubs in Brasilien sind sehr elitär: Hohe Preise, viele Verbote, kein Raum für Kunst. Daher war es für mich ein natürlicher Prozess, eine andere Art von Party zu veranstalten“, erklärt DJ und Partyveranstalter Paulo Tessuto im Backstage-Bereich einer leerstehenden Fabrik. Im Hintergrund wummert der Bass. Der Putz blättert von den besprühten Wänden. Von einer Decke tropft Wasser auf den Boden. „Die Clubbesitzer wollen einfach nur Geld machen.“ Paulo – 30 Jahre, schlaksige Figur, tätowiert – rief die heute stadtbekannte Capslock-Party ins Leben. In enger Zusammenarbeit mit Künstler*innen entstanden bunte Feste, die mittlerweile tausende Menschen anziehen und nicht selten am Abend des folgenden Tages enden.

Die Stadtverwaltung unterstützt gewisse Projekte. Bürgermeister Fernando Haddad von der Arbeiterpartei PT ist der Szene gegenüber deutlich freundlicher gestimmt als sein Vorgänger Gilberto Kassab. Dieser zog in einen regelrechten Kreuzzug der Ordnung: Für seine harte Hand gegen Graffiti und Straßenkünstler*innen zog er den Unmut der alternativen Szene auf sich. Sogar den Straßenkarneval ließ er verbieten.

Bezugspunkt Berlin

Mit Einbruch der Dunkelheit versammeln sich immer mehr Menschen auf dem Praça Princesa Isabel. Die Besucher*innen einer angrenzenden evangelikalen Kirche beobachten das bunte Treiben skeptisch von den Stufen ihrer Gemeinde aus. Obdachlose tanzen ausgelassen vor den Boxen. Eine Video-Projektion hüllt die Reiterstatue in ein mysteriöses blaues Licht. Viele der Anwesenden tragen aufwendige Kostüme oder kommen in Drag. Queere Menschen machen auch auf dieser Party einen Großteil der Anwesenden aus. Gibran Teixeira Braga, Anthropologe der Universität von São Paulo (USP), forscht zu Sexualität und Partykultur: „LGBT (Lesben, Schwule, Bisexuelle und Trans*, Anmerkung der Redaktion) waren schon immer ein wichtiger Bestandteil der Underground-Szene von São Paulo“, erklärt Braga. „Die Partys bieten einen Raum, alternative Formen der Sexualität zu erleben. Darüber hinaus bieten sie auch eine ästhetische Erfahrung, die weniger an strikte Vorschriften der sexuellen Orientierung und traditionelle Geschlechterrollen gebunden ist“.

Der modische Einfluss der queeren New Yorker Clubkid-Sze-



Party in einer leerstehenden Fabrik in São Paulo
Foto: Helena Yoshioka

ne der 1980er Jahre ist ebenso sichtbar wie der schwarz-schlichte Stil Berliner Partygänger*innen. Die Verbindungen in die deutsche Hauptstadt, die als weltweites Mekka elektronischer Musik gilt, sind ausgeprägt. Regelmäßig spielen brasilianische DJs in Berlin. Immer wieder finden Berliner Partys in São Paulo statt: Das sex-positive Pornconcept-Kollektiv und die queere CockTail d'Amore veranstalteten unlängst Partys in der brasilianischen Millionenstadt. „Berlin ist eine starke Referenz“, erklärt Carol, „aber wir versuchen nicht einfach nur den Stil von dort zu kopieren“. Paulo erklärt: „Die Inspiration für unsere Partys ist die Stadt São Paulo und die Erfahrungen hier“. Auch musikalisch geht die Szene ihren eigenen Weg. Der São Paulo-Stil ist hybrider – elektronische Beats treffen auf brasilianische Rhythmen. Oft begleitet Livegesang die Sets der DJs.

Ungewollte Aufwertung?

Die Entwicklung der alternativen Partys geht einher mit der Entwicklung des historischen Zentrums. Die Innenstadt von São Paulo hat in den vergangenen Jahrzehnten viele Wandel miterlebt. Zwischen den fünfziger und den achtziger Jahren war sie der kommerzielle und kulturelle Mittelpunkt der Metropole. Unzählige Kinos, Theater und Bürogebäude waren hier angesiedelt. Obwohl das Zentrum nie viel Wohnraum zur Verfügung stellte, war es stets das Herz der Stadt. Mit der fortschreitenden Segregation und dem Abwandern des Handels in die Einkaufszentren wurde der Verfall Anfang der achtziger Jahre eingeleitet. Als Folge standen tausende Gebäude leer. Der Ruf des „gefährlichen und hässlichen Zentrums“ hat sich bis heute gehalten. „Das Zentrum war total degradiert. Am Anfang war auch eine Faszination für diesen verlassenen Ort da“, gesteht Carol. In den vergangenen Jahren rückte die Innenstadt jedoch wieder ins Interesse von Inves-

tor*innen. Die eingeleitete „Revitalisierung“ drängt die Armen immer weiter an den Stadtrand. Auch der Zuzug von alternativen Milieus hat diese Prozesse verstärkt. Kreativszene als Vorbote von Gentrifizierung? „Es ist eine heikle Sache“, sagt Carol, „aber wir glauben, dass diese Prozesse auch ohne unsere Partys voranschreiten würden. Außerdem brauchen wir öffentliche Räume in der Stadt“.

Viele Kollektive versuchen daher neben „einfach nur Party“, auch mit der Logik der Stadt zu brechen, die radikal Segregationsprozesse vorantreibt und Vermischung von sozialen Klassen verhindert. Paulo erklärt: „São Paulo ist eine extrem ungleiche Stadt. Wir wollen helfen, diese Realität zu verändern“. 2014 organisierte er mehrere Partys in einem leerstehenden Kino, das von armen Vorstadtbewohner*innen besetzt wurde. „Die meisten Gäste waren zum ersten Mal in einer Besetzung“, erinnert sich Paulo. Die Einnahmen wurden mit den Bewohner*innen geteilt. Wer ein Kilo Lebensmittel oder Bücher für die Besetzer*innen mitbrachte, zahlte nur den halben Eintrittspreis.

Recht auf Feiern

Auch regen die Kollektive eine Debatte über die verfehlte Stadtpolitik an. Die Vermarktung der Stadt schreitet immer weiter voran. Öffentlicher Raum ist Mangelware. Jedoch regt sich Widerstand: Anfang 2015 besetzten Aktivist*innen den 25.000 Quadratmeter großen Augusta-Park und öffneten ihn für die verkehrsgeplagten Bewohner*innen São Paulos. Die Partyszene leistete musikalischen Beistand und organisierte zahlreiche Events auf dem Gelände. Tausende Menschen tanzten mehrere Wochen in einer der letzten Grünflächen der Stadt. Kurze Zeit später war der Traum jedoch auch schon wieder vorbei: Die Polizei räumte den Park und setzte die Besetzer*innen vor die Tür – um Platz für den Bau luxuriöser Bürogebäude zu machen.

Die Aktionen im Augusta-Park haben gezeigt, dass sich auch die alternative Partyszene in den Kontext von Bewegungen einordnen lässt, die sich in der ganzen Stadt urbanen Boden zurück erkämpfen. Und bestimmte Dinge haben sich in São Paulo bereits verändert. „Die Leute glauben heute daran, dass es möglich ist, unabhängige Kultur selbstständig zu organisieren“, erklärt Paulo nicht ganz ohne Stolz. Das vielfach geforderte „Recht auf Stadt“ schließt auch zunehmend Kunst und Musik mit ein. Immer mehr Menschen begreifen, dass die Straße für alle da ist – auch zum Feiern. ■

* Niklas Franzen lebt in Berlin und São Paulo. Er ist Lateinamerikanistik-Student und Redaktionsmitglied der Lateinamerika-Nachrichten. Twitter: @niklas_franzen

Unbemerkt von einer breiteren Öffentlichkeit etablierte sich über die letzten zehn Jahre ein neuer Tanz in Europa. Abseits der Standard-Tanzschulen tanzen vornehmlich junge Menschen in Universitätsstädten einen Tanz, der ursprünglich aus dem Nordosten Brasiliens stammt und sich

Die schleichende Emazipation des Forró

von Fabian Kern*

in den 1950er Jahren in ganz Brasilien ausbreitete. Bei diesem Kulturclash stoßen patriarchale Rollenbilder des traditionellen Forró auf vermeintlich emanzipierte Studierende und täglich werden daraus resultierende Konflikte auf dem Tanzparkett und in breiten Diskussionen ausgetragen.

Geschichte des Forró

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts migrierten Millionen Menschen innerhalb Brasiliens vom trockenen Nordosten in Richtung der Metropolen Rio de Janeiro und São Paulo. Einer von diesen Migranten war Luiz Gonzaga, der Ende der 1940er Jahre nach Rio de Janeiro kam und gemeinsam mit Humberto Teixeira die ersten Baião-Stücke auf der Straße spielte. Forró ist eigentlich die Bezeichnung für eine Art Volksfest in ländlichen Regionen des brasilianischen Nordostens. Später wurde Forró aber auch zum Sammelbegriff für verschiedene Rhythmen aus dem Nordosten.

Die Themen klassischer Forró-Texte sind von Künstler*innen im urbanen Raum geschrieben und beziehen sich größtenteils auf die Lebensumstände im ländlichen Nordosten. Daher auch die Bezeichnung Forró „pé-de-serra“ (vom Fuß der Berge). Die frühen Autor*innen schafften es, die Themen des ländlichen Nordostens einem urbanen Publikum in den Metropolen zugänglich zu machen und gleichzeitig die Sehnsucht der ständig ankommenden Migrant*innen nach ihrer verlassenen Heimat zu bedienen.

Gemeinsam waren sowohl dem ländlichen Nordosten als auch dem urbanen Südosten das patriarchal dominierte Rollenbild von Mann und Frau. Das akzeptierte Frauenbild war die sich dem Ehemann unterordnende Hausfrau, die in ihrer Kindheit auf die Ehe vorbereitet wird und sich nicht gegen den Mann im Haus auflehnt. Diesem gesellschaftlichen Kontext entsprechen auch die Rollenbilder der Frauen, die in den Texten des Forró abgebildet

wurden. Erst in den 1960er Jahren begann eine langsame Emanzipation der Frauenrolle innerhalb des Forró. Symptomatisch dafür steht die Rainha do Xaxado (Königin des Xaxado) Marinês. Sie begann ihre Karriere Ende der 1950er Jahre an der Seite ihres Ehemanns Abidas als Teil der „Patrulha de Choque do Rei do Baião“, die mit Luiz Gonzaga auf Tour ging. Das Aufkommen des Bossa Nova ab den 1950er Jahren und des Tropicalismo in den 1960er Jahren setzte die Forró Künstler*innen stark unter Druck und machte es für Produzent*innen immer schwieriger, erfolgreiche Schallplatten aufzunehmen und Konzerte zu füllen.

Der sogenannte Porno-Forró versuchte in den 1970er Jahren mit doppeldeutigen sexuellen Anspielungen Publikum zurück zu gewinnen. In den Texten wurden Frauen außerhalb der traditionellen Frauenbilder besungen. Allerdings wurden diese Charaktere durchaus kontrovers diskutiert; wie beispielsweise Genival Lacerdas „Severina Xique Xique“ (1975). Einerseits wurde Frauen eine deutlich aktive Rolle in der Gesellschaft zugewiesen – andererseits wurde diese Erweiterung des Handlungsspielraums von konservativen Kräften als moralisch verwerflich zurückgewiesen. Auch Musikerinnen wie Clemilda, Maria Alcina und Marinês erzielten Erfolge mit dem doppeldeutigen Porno-Forró. Allerdings verkaufte Marinês das von ihr geschriebene Lied „Gosto de tudo grande“ („Ich mag alles was groß ist“, 1980) noch an einen anderen Künstler, weil sie sich schämte, ihren Namen unter das Lied zu setzen. Trotz des Porno-Forró ging der Abstieg des Forró immer weiter, bis in den 1990er Jahren die Radios praktisch kein Forró mehr spielten.¹ Die versteckten Bezüge auf Sexualität wandelten sich dann um die Jahrtausendwende und sind heute das Hauptthema vieler populärer Songs des „Forró Eletrônico“.² Emblematisch für diese Musikrichtung ist die Bühnenshow der sehr erfolgreichen Gruppe „Aviões Do Forró“. Sie besteht praktisch nur aus dem Sänger Solange Almeida, der mit einer austauschbaren Band im Hintergrund und acht halb-nackten Tänzerinnen seine Show bestreitet.

Forró Universitário

Anfang der 1990er Jahre begann eine Gruppe Studierender an

„Tanz ist eine Art Sprache, also ein Kommunikationsmittel. Wie bei einer Sprache gibt es viele Aktzente, aber so lange man sich an einige Grundregeln hält, kann man sich auch verstehen. Wie bei einer Unterhaltung muss man sich auch beim Tanzen an die Umgebung anpassen und auf den Partner bzw. die Partnerin einlassen.“

Terra Pasqualini.



Quarta Democrática in Rio de Janeiro
Foto: Pedro Damasio

den populären „Forró Eletrônico“ ab. Beim „Forró Universitário“ erweiterten die Studierenden den rudimentären Tanz der Forró-Feste aus dem Nordosten durch Elemente aus vielen populären Tänzen wie „Samba de Gafiera“ (Salonsamba), „Coco“ oder „Rockabilly“.

Die Rückbesinnung auf den „Forró pé-de-serra“ und die Diversifizierung des Tanzes brachte viele neue Bands wie Falamansa, Circuladô de Fulô, Rastapé, Estakazero oder Bicho de Pé hervor.³ Eine lebhaft Szene pilgert seitdem jedes Jahr zu Festivals wie dem Festival Nacional Forró de Itaunas an der Küste von Espírito Santo oder dem Rootstock Festival im Bundesstaat São Paulo.

Obwohl sich die „Forró Universitário“ Szene redlich bemüht, sich vom „Forró Eletrônico“ abzugrenzen, gibt es zum Beispiel in Rio de Janeiro noch immer das Vorurteil, dass Forró Partys eigentlich nur von Männern besucht werden, die eine Frau abschleppen wollen. Diese Vorstellung führt dann leider auch dazu, dass bestimmte Veranstaltungen von Männern frequentiert werden, die auf der Suche nach einer Affäre sind.

Forró in Europa

Nach Europa gelangte der „Forró Universitário“ vor allem über die bereits bestehenden Capoeira Netzwerke. Dort fanden junge Exil-Brasilianer*innen sich mit Capoeira begeisterten Europäer*innen zusammen und tanzten Forró bei ihren Abendveranstaltungen. Auch als im Oktober 2006 die erste Brasil Party in Stuttgart stattfand kamen viele der Organisator*innen aus dem Umfeld der Capoeira Gruppe. Bei den Bra-

der USP (Universidade de São Paulo) den Absturz des „Forró pé-de-serra“ zu stoppen. Sie organisierten Feste, zu denen sie traditionelle Forró Bands, wie zum Beispiel das Trio Virgulino, einluden. Die Musik des „Forró Universitário“ grenzt sich dabei explizit gegen

sil Partys wurde neben Forró auch andere populäre Musikstile wie Axé und Funk gespielt. Allerdings gab es bei jeder Party einen Forró-Schnupperkurs. So wurde der Grundstein für die Forró de Domingo Partys gelegt, die noch heute jeden Sonntag in Stuttgart stattfinden.

Aus den Partys am Sonntagabend entstand schnell das Bedürfnis nach tiefer gehenden Tanzkursen, die an zusätzlichen Terminen unter der Woche stattfanden. Als Konsequenz daraus wurde im April 2008 das erste Forró-Festival in Stuttgart organisiert, welches das erste seiner Art in Deutschland und wahrscheinlich auch in Europa war. Mittlerweile gibt es an fast jedem Wochenende⁴ ein Festival in Europa⁵. An diesen Festivals gibt es immer Live-Musik und Tanzworkshops – oftmals ergänzt durch Vorträge, Musikworkshops oder Filmvorführungen. Die größeren Festivals bringen knapp tausend Teilnehmer*innen aus ganz Europa zusammen.

Die heutige Forró-Szene in Europa ist, von den Tanzlehrer*innen, über die DJs, hin zu den Musiker*innen, männlich dominiert. Bei der Produktion von Forró Events gibt es mittlerweile einige weibliche Produzentinnen und auch bei den Tanzlehrerinnen bewegt es sich langsam.

Bisher unterrichten außer der Tanz-Koryphäe Juliana Braga, die in Amsterdam schon seit Jahrzehnten Forró und Samba de Gafiera unterrichtet, fast ausschließlich männliche Tanzlehrer. Frauen unterrichten in der Regel immer nur gemeinsam mit einem Mann. Für viele Forrozeir@s ist das eine logische Konsequenz aus der Tatsache, dass in der Regel der Mann den Tanz führt und er deshalb anscheinend besser geeignet ist, einen Kurs zu geben. Deshalb richten sich die Workshops oftmals nur an führende Tänzer und ignorieren die Bedürfnisse der Tänzerinnen bzw. Geführtwerdenden weitestgehend. Diesen Missstand klagten Tanzlehrerinnen wie Camila Alves regelmäßig an, so dass die Forró Szene ihre internen Geschlechterrollen langsam überdenkt und versucht, auch weibliche Tanzlehrerinnen zu Festivals einzuladen.

Ein viel diskutiertes Thema innerhalb des Forró ist auch die Rollenverteilung beim Tanzen selbst. Einige Gruppen betonen bewusst die Rollen als Führende und Geführte und vermeiden die explizite Zuordnung von biologischem Geschlechtern. Bei den Partys und Festivals kommt es häufig vor, dass mehr Frauen als Männer anwesend sind. Um die Wartezeit zu verkürzen bzw. das Ungleichgewicht in der traditionellen Rollenverteilung auszugleichen, tanzen nicht selten Frauen mit Frauen. Einige finden auch gefallen an der Rolle der Führenden und bleiben für die Mehrheit ihrer Tänze dabei.

Auch in Kursen nehmen Frauen immer häufiger die Rolle der Führenden ein. Noch immer kommt es dabei zu Missverständnissen, bei denen Frauen in die Rolle der Geführten gedrängt

werden, weil Männer denken, dass die Frauen nur als Führende tanzen, um auszuhelfen. Sie verstehen nicht gleich, dass es teilweise eine bewusste Entscheidung der Frauen ist, als Führende zu tanzen. Die bestehenden Dominanzverhältnisse in der Gruppe führen dabei oftmals dazu, dass die Frauen ihre Bedürfnisse nicht artikulieren können und sich in die Rolle der Folgenden fügen.

Anfang März provozierte ein Post von Enrique Matos eine Diskussion in den sozialen Medien. Er zitierte einen Liedtext von Luiz Gonzaga: „Morro dizendo que não quero não aceito e não tolero dança de homem com homem...“ (”Ich sterbe mit der Meinung, das ich es nicht akzeptieren kann, dass Männer mit Männern tanzen...”).

Obwohl die meisten Kommentare die Aussage des Liedtextes nicht unterstützten, zeigt die Debatte, dass es weitaus weniger akzeptiert ist, wenn Männer mit Männern tanzen als wenn Frauen mit Frauen tanzen. Ein weiterer Ausdruck einer latenten Homophobie auch in der auf den ersten Blick so liberalen Forró-Szene Europas.

Anders als in den Standardtänzen, gibt es im Forró keine einheitlichen Bezeichnungen für Figuren oder Bewegungen. Je nachdem, aus welcher Region die Tänzer*innen kommen und von wem sie gelernt haben, unterscheiden sich die Bewegungsabläufe, Stilrichtungen und Bezeichnungen. Das führt schon einmal zu Diskussionen innerhalb der Szene über die Identität des Tanzes und die Art der Musik, die gespielt werden darf. Terra Pasqualini, einer der Gründer von Forró de Domingo beschreibt seinen persönlichen Ansatz wie folgt:

Anfangs hatte ich immer Bedenken: Was machen die da für Bewegungen oder was spielen sie da für Musik? Das ist doch nicht das richtige... Heutzutage denke ich mir: soll mir alles recht sein - Hauptsache die Leute haben Spaß! Was ich für sinnvoll halte, vermittele ich, sobald ich gefragt werde - wenn die Leute was anderes machen wollen, können sie das gerne tun. ■

* Fabian Kern ist Radiojournalist, Aktives Mitglied von Forrózin Freiburg und arbeitet seit August 2014 bei KoBra e.V. in der Geschäftsstelle.

- 1 Adriana do Nascimento Lira (2012): De Severina Xique Xique à Locadora de Mulher: representação do gênero feminino nas músicas de forró. Guarabira: UEPP.
- 2 ebd.
- 3 PT-Wikipedia: Forro Universitario.
- 4 Liste der Forró Festivals:
<http://forrozinfreiburg.de/tanzen/forro-festivals/>
- 5 Forrózin no ar 0009, Radio Dreyeckland: Juni 2015.
<http://www.forroz.in> -> Radio.

Capoeira gilt heute als „typisch brasilianisch“, der brasilianische Staat hat den Kampftanz vor einigen Jahren sogar zum immateriellen Kulturerbe des Landes erklärt. Das war nicht immer so. Lange Zeit war Capoeira verboten und fand erst langsam gesellschaftliche Anerkennung.

Umkämpftes Kulturgut Die Geschichte der Capoeira ist eng verknüpft mit gesellschaftlichen Entwicklungen Brasiliens

von Sarah Lempp*

Auf einem öffentlichen Platz hat sich nachmittags eine Gruppe junger Menschen versammelt. Alle sitzen im Kreis auf dem Boden, einige halten verschiedene Instrumente in der Hand, eine Person steht an einer großen Trommel. Die größte berimbau – eine Art Musikbogen – beginnt mit einer rhythmischen Melodie, woraufhin auch die anderen Musiker*innen einsetzen. Zwei Spieler*innen hocken sich vor den drei Berimbau-Musiker*innen auf den Boden; es herrscht eine ruhige, konzentrierte Stimmung. Der Vorsänger hebt zu einem Lied an, auf das die anderen im Chor antworten.

Nun beginnen die beiden in der Mitte des Kreises zu spielen. Zunächst, ganz langsam, neigen sie sich zur Seite und scheinen sich gegenseitig den Vortritt lassen zu wollen. Doch dann rollt sich die Frau geschmeidig über ein Bein ab und scheint zu einem ersten Tritt auszuholen. Ihr Mitspieler weicht aus, indem er sich mit einem niedrigen Radschlag außer Reichweite bringt. Die Musikbegleitung und der Gesang dauern an und scheinen dem Spiel, das mal wie ein Kampf, mal wie ein Tanz wirkt, den Rhythmus vorzugeben. Während sich beide für keine Sekunde aus den Augen lassen, entwickelt sich zwischen ihnen eine Art Frage-und-Antwort-Spiel, bei dem sie sich kaum gegenseitig berühren und bei dem sich nicht ohne weiteres erschließt, wer den „Kampf“ verliert und wer ihn gewinnt.

So oder ähnlich beginnt eine *roda* (Portugiesisch für Kreis), die auf Außenstehende zunächst unverständlich wirken kann. Mal erinnert Capoeira an eine Kampfkunst, mal hat es etwas Ritualhaftes, dann scheint es ein Spiel oder ein Tanz zu sein, stets begleitet von gleichförmiger Musik und Gesang.

Seit einigen Jahren sind *rodas* wie die hier beschriebene auch in Deutschland anzutreffen. Capoeira wird mittlerweile außerhalb Brasiliens, ähnlich wie Samba oder Karneval, eng mit



Gingando na roda de capoeira

Foto: Associação de Capoeira Angola Dobrada

Brasilien assoziiert – und hat sich auch innerhalb Brasiliens als „typisch brasilianisches“ Kulturgut etabliert. Die Geschichte des Kampftanzes ist eng verwoben mit Brasiliens Kolonialzeit, rassistischen Strukturen und dem Kampf um die Anerkennung afrobrasilianischer Kultur.

Zwischen Anpassung und Widerstand

Der Ursprung der Capoeira, so erzählen manche, liege darin, dass die afrikanischen Sklav*innen in Brasilien für den Widerstand trainierten. Damit niemand Verdacht schöpfte, tarnten sie den Kampf als Tanz – denn dass die Sklav*innen tanzten und musizierten, erschien den Plantagenbesitzer*innen „normal“. Viele verorten den Ursprung der Capoeira auch in den Quilombos, den Siedlungen entflohener Sklav*innen im kolonialen Brasilien. Auch Zumbi dos Palmares (1655-1695), dem berühmten Anführer des Quilombo von Palmares im brasilianischen Nordosten, wird nachgesagt, er sei ein Capoeirakämpfer gewesen. Einiges davon kann gewiss als rückwirkende Romantisierung verbucht werden. Einseitige Interpretationen unterschlagen gerne, dass die Quilombos häufig auf vielfältige Weise mit Teilen der Plantagensgesellschaft verwoben waren oder dass Angehörige der weißen Eliten ebenfalls Capoeira praktizierten. Die Capoeira hatte durchaus widerständigen Charakter, doch bewegte sie sich im Verlauf ihrer komplexen Geschichte, so der Historiker Matthias Röhrig Assunção, stets „zwischen Anpassung und Widerstand“.

Trotz der Kontroversen über ihren genauen Ursprung herrscht allgemein kein Zweifel daran, dass die Capoeira in ihrer heutigen Form ab 1800 im Kontext der kolonialen Sklavenkultur entstanden ist. Die ersten Erwähnungen des Begriffs „Capoeira“ finden sich in Quellen der Stadt Rio de Janeiro, nachdem im Jahr 1808 das portugiesische Königshaus dorthin übersiedelt war und Rio für 14 Jahre die Hauptstadt

des portugiesischen Reichs war.

Zu dieser Zeit praktizierten vor allem männliche Sklaven aus verschiedenen Regionen Afrikas Capoeira. Die Mitglieder der weißen herrschenden Elite und der städtischen Sklavenhalter-Mittelschicht sahen in der Capoeira eine Gefahr für die öffentliche Sicherheit und definierten sie daher als Verstoß gegen die öffentliche Ordnung. Ab ungefähr 1840 wurde Capoeira immer stärker mit den berüchtigten *malts* in Verbindung gebracht – rivalisierenden Banden, denen vor allem junge schwarze Männer aus den unteren Schichten angehörten. Sie setzten Capoeira als Kampftechnik ein und prägten so für lange Zeit das öffentliche Bild

der Capoeira. Das Image einer Aktivität von *vagabundos* (Herumtreibern) und *malandros* (Gauern) haftete Capoeira noch viele Jahrzehnte an und äußerte sich in starken Vorurteilen, die teilweise noch heute zu finden sind.

Modernisierung oder Wiederbelebung der afrikanischen Wurzeln

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbreitete sich Capoeira allmählich auch in andere Schichten der brasilianischen Gesellschaft. 1888 wurde die Sklaverei abgeschafft, und mit Beginn des 20. Jahrhunderts nahm die Kriminalisierung der Capoeira deutlich ab. Dies ist auch im Kontext eines sich etablierenden postkolonialen Nationalstaates zu sehen – Brasilien wurde 1889 zu einer Republik –, der auf der Suche nach nationalen Symbolen und „kulturellen Wurzeln“ die Capoeira als „genuin brasilianische“ Sportart für sich entdeckte. Vor diesem Hintergrund kam es ab den 1930er Jahren zu wesentlichen Veränderungen, die auch mit der Entstehung der beiden Stilrichtungen Capoeira Regional und Capoeira Angola zusammenhängen.

Erstere wurde von Mestre Bimba begründet, einem Capoeirista aus der Stadt Salvador da Bahia. Nachdem seit Anfang des Jahrhunderts asiatische Kampfkünste in Brasilien an Bekanntheit gewonnen hatten, zeigte sich für ihn im Vergleich dazu die technische Unterlegenheit der Capoeira, weshalb er wesentliche Neuerungen einführte.

Im Gegensatz zu Bimbas Bestrebungen, eine effizientere und modernere Capoeira zu entwickeln, ging es einigen Capoeiristas bewusst um eine Wiederbelebung der traditionellen Capoeira, für die sich ab den 1930er Jahren die Bezeichnung „Capoeira Angola“ etablierte. Vicente Ferreira Pastinha – besser bekannt als Mestre Pastinha – hatte wesentlichen Anteil an der Ausarbeitung eines verbindlichen Regelwerks. Er

stärkte insbesondere die Rolle der Musik und betonte den philosophisch-rituellen Charakter der Capoeira.

Ab Ende der 1970er Jahre setzte schließlich die weltweite Verbreitung der Capoeira ein. Sie nahm ihren Ausgang in den USA, erreichte aber bald auch Europa sowie in geringerem Ausmaß Israel, Südafrika und Kanada. Mittlerweile geht man davon aus, dass Capoeira in über 150 Ländern trainiert wird. Der weltweiten Ausbreitung der Capoeira ging ein Erstarken der afrobrasilianischen sozialen Bewegungen voraus. Sie stellen seit den 1970er Jahren das gesellschaftliche Selbstbild in Frage, demzufolge in Brasilien aufgrund des hohen Maßes an „ethnischer Mischung“ rassistische Unterscheidungen keine Rolle mehr spielten. Organisationen wie die 1979 gegründete Vereinigte Schwarzenbewegung (Movimento Negro Unificado) kämpften gegen den Mythos der *democracia racial* und für die Entwicklung einer positiven schwarzen Identität.

Dabei spielte zum einen der Bezug auf die afrikanische Diaspora eine zentrale Rolle, zum anderen die Aufwertung kultureller Ausdrucksformen, die mit Afrika assoziiert werden. Dieser Prozess der Reafrikanisierung hatte insbesondere auf die Capoeira Angola Einfluss, die nun ihre afrikanischen Wurzeln selbstbewusster betonte.

Gerade durch die Arbeit der maßgeblich an dieser Reafrikanisierung beteiligten Mestres wurde Capoeira in den folgenden Jahren in den USA und Europa populär. Umgekehrt trug die Globalisierung der Capoeira dazu bei, dass der Kampftanz auch in Brasilien anerkannter wurde. Dieser Wandel mündete 2008 darin, dass Capoeira zum immateriellen brasilianischen Kulturerbe erklärt wurde. Auch wenn die brasilianische Gesellschaft weiterhin rassistisch strukturiert ist, zeigt diese Anerkennung eines früher als „afrikanisch-barbarisch“ verschrienen Sports, dass es hier enorme Fortschritte gegeben hat.

Gleichzeitig kritisieren nicht wenige Capoeiristas die Erklärung zum immateriellen Kulturerbe als unzulässige staatliche Vereinnahmung einer alten, widerständigen Kultur. Jahrzehntlang habe sich der brasilianische Staat nicht für Capoeira interessiert; erst jetzt, wo der Kampftanz im Ausland großen Anklang finde und dort zur Verbreitung eines positiven Bildes von Brasilien beitrage, ändere sich das. Die Capoeira sowie die Deutung ihrer Geschichte bleiben also auch über 200 Jahre nach ihrer Entstehung weiter umkämpft. ■

* Sarah Lempp ist Ethnologin. Zum Thema erschien von ihr auch „Unterwegs im Black Atlantic – Capoeira zwischen Anpassung, Aneignung und Widerstand“ in dem Sammelband „Widerständigkeiten im ‚Land der Zukunft‘ – Andere Blicke auf und aus Brasilien“ (Unrast-Verlag 2013).

Die brasilianische Sängerin MC CAROL identifiziert sich als schwarz, fett, Favelada und Feministin – Attribute, die im Mainstream-Musikbusiness eher nicht zu einer erfolgreichen Karriere führen. Die 21-Jährige beweist, dass es trotzdem geht.

Funk gegen Diskriminierung

von Caren Miesenberger*

Wer Inspiration sucht, um Street Harassment in etwas Kreatives umzuwandeln, findet diese in Preventório, einer Favela im brasilianischen Niterói, der Nachbarstadt Rio de Janeiro. Hier lebt die Sängerin MC Carol, deren Musik heute in Brasilien Körper und Hirne gleichermaßen bewegt. Begonnen hat ihre Karriere mit einem verbalen Übergriff. Ein Taxifahrer rief der damals 17-Jährigen im Jahr 2011 auf ihrem Heimweg „Vou largar de barriga“ (sinngemäß: Ich werde dich schwängern und dann abhauen) hinterher. Carol war so aufgebracht, dass sie sich zu Hause eine Antwort überlegte. Als ihr der Mann bei der nächsten Begegnung am Taxistand wieder den gleichen Spruch hinterher rief, entgegnete sie: „Ich schicke dich hinter Gitter und zerstöre dein Leben, wenn du mich schwängerst und dich verpisst.“ Der Vers saß, alle lachten und Carols Demütigung verwandelte sich in einen Triumph.

Ihre Freund*innen animierten sie daraufhin, diese Antwort zu einem Baile-Funk-Lied zu machen. Eine Woche nach ihrem Sieg über den Taxifahrer stieg Carol bei einer Party in einer Nachbarfavela auf die Bühne und sang ihren neuen Song. Das Publikum feierte sie so frenetisch, dass sie wöchentlich wiederkam. Ihre Fangemeinde begann, Geld zu sammeln, um ihr die Fahrtkosten zu bezahlen. MC Carol war geboren. Sie schrieb neue Songs, kam auf eine Funk-DVD und 2011 auch ins Lokalfernsehen.

Funk

Baile Funk ist ein Musikgenre, das in den 1970ern in Rio de Janeiro entstand und dessen heutiger Sound auf Miami Bass (Hip-Hop mit schnellen Elektro-Beats) aus den USA basiert. Seine Geschichte ist grob vergleichbar mit der von Rap: Urbane Musik, gemacht von Schwarzen, die in den USA wie in Brasilien marginalisiert sind. Brasilien hat nach Nigeria die zweitgrößte schwarze Bevölkerung der Welt. Die strukturelle Diskriminierung von schwarzen Brasilianer*innen ist allgegenwärtig und zeigt sich u.a. in einer geringeren Lebenser-



MC Carol - I hate Flash
Foto: Marcella Zamith

wartung und einer höheren Arbeitslosigkeitsquote.¹ Baile Funk verhandelt die kulturelle Realität derjenigen, die in Favelas leben, er wurde aber im Laufe der Zeit auch von Nichtfaveladas gefeiert und mitunter angeeignet. International ist das Genre durch M.I.A. und Diplo berühmt geworden. Frauen sind als MCs im Funk sehr präsent – allerdings vereint keine die Verstrickung verschiedener Diskriminierungsformen so drastisch wie MC Carol.

Schmutzige Wäsche

2012 gewann sie mit der Single „Meu namorado é o maior otário“ (zu Deutsch: Mein Freund ist der größte Trottel) die Herzen brasilianischer Feministinnen. In dem durch soziale Netzwerke populär gewordenen Song verarbeitet sie eine von Gewalt begleitete Liebesbeziehung und singt: „Mein Freund ist der größte Trottel, er wäscht meine Unterhosen. Wenn er sich arrogant benimmt, schicke ich ihn in die Küche.“ Die Lyrics sind die humorvolle Umkehr einer bitteren Realität: Drei von fünf jungen Brasilianerinnen geben an, bereits Opfer von Gewalt in Beziehungen geworden zu sein. Schwarze Brasilianerinnen sind außerdem landesweit am häufigsten Opfer von Homizid.² Ihr in dem Song zur Schau gestelltes Selbstbewusstsein ist ein Schlag ins Gesicht einer Gesellschaft, die ihr als Schwarzer Frau aus der Favela jeden Respekt verweigert. Dass Carol einmal als Sängerin groß herauskommt, hätte sie selbst nicht gedacht. „Für eine Person aus der Favela ist es sehr ungewöhnlich, in den Medien anzukommen. Meine Karriere ist ganz und gar nicht typisch für eine Favelada“, sagt sie im Gespräch. Sie positioniert sich klar als Feministin und plädiert dafür, dass „Frauen unabhängig sein und sich Män-

nern gegenüber nicht kleiner machen sollen“.

Lucky Ladies

Der Durchbruch in den Mainstream gelang MC Carol vergangenes Jahr durch ihre Teilnahme an der Realityshow „Lucky Ladies“. In der Sendung lebte sie gemeinsam mit vier anderen, allesamt mehr dem Schönheitsideal entsprechenden, Funk-Sängerinnen für zwei Monate in einer Luxuswohnung am berühmten Strand von Copacabana. Ziel von „Lucky Ladies“ war es offiziell, aus den Teilnehmerinnen erfolgreiche Funkeiras zu machen. Als einzige verweigerte Carol in der Show das Tanztraining und lehnte Ernährungs einschränkungen strikt ab. Dafür erntete sie nicht nur Applaus, sondern war auch der gesamten Breitseite gesellschaftlicher Objektifizierung und Diskriminierung ausgesetzt. So finden sich unzählige Hasskommentare unter den Fotos, die sie in soziale Netzwerke postet, insbesondere, wenn sie darauf in knapper Bekleidung zu sehen ist. Keine Spur jedoch davon, dass sie das Bodyshaming trifft: „Ehrlich gesagt interessiert mich das überhaupt nicht. Mir ist gar nichts von dem, was die Leute sagen, wichtig. Alle haben Schwachstellen und ich liebe und akzeptiere meine eigenen. Ich bin fett und halte mich für die heißeste Frau der Welt“, sagt sie im Interview. Ihr nonkonformes Verhalten in „Lucky Ladies“ füllte die Klatschspalten brasilianischer Medien und verlieh ihrer Karriere einen ordentlichen Auftrieb. „Ich dachte immer, dass ich irgendwann in meiner Favela sterbe und nur dort Funk gemacht hätte. Aber heute ist Funk sehr viel größer geworden und mein größtes Publikum sind Schwule“, sagt Carol in einem Fernsehinterview im August 2015. Im Gespräch präzisiert sie: „Früher habe ich vor allem Bailes in den Favelas gemacht, mittlerweile performe ich eher auf Schwulenpartys. Das liegt daran, dass das schwule Publikum gut bezahlt. Sie sind organisiert, es gibt eine vertragliche Vereinbarung. So kann ich mein Geld sicher verdienen. Das sind dann keine Schwulen aus den Favelas, sondern welche aus der Mittelklasse.“

Wahre Geschichte

Mit wachsender Popularität wagt sich MC Carol auch an neue Themen in ihrer Musik. Während sie bisher hauptsächlich Genderverhältnisse und ihre eigene Sexualität thematisierte, schlägt sie mit ihrer jüngsten Single eine inhaltlich ganz andere Richtung ein. „Não foi o Cabral“ (Es war nicht Cabral)

kritisiert die im schulischen Geschichtsunterricht vermittelte Idee, dass Brasilien vom Portugiesen Pedro Álvares Cabral „entdeckt“ wurde, obgleich vor dessen Ankunft bereits mindestens vier Millionen Menschen dort lebten. Über die Entstehungsgeschichte des Songs erzählt MC Carol im Gespräch: „In einem Interview wurde ich zu meiner Schulzeit befragt. Ich sagte, dass ich sehr rebellisch war und vor allem viel mit meiner Geschichtslehrerin über die vermeintliche „Entdeckung“ Brasiliens diskutiert habe. Die Interviewerinnen fragten dann, warum ich nicht ein Lied darüber schreibe. Ich dachte erst, dass das nichts mit dem zu tun hat, was ich vorher gemacht hatte. Kaum zu Hause angekommen, hatte ich aber erste Ideen dazu im Kopf, habe sie niedergeschrieben, in die sozialen Netzwerke gestellt und innerhalb eines Monats wurde ich dann quasi in ganz Brasilien gebucht.“ ■

* Caren Miesenberger ist Masterstudentin der Geographie an der Universität Hamburg, wo sie auch in der Arbeitsgruppe Kritische Geographien globaler Ungleichheiten angestellt ist. Außerdem arbeitet sie als freie Journalistin. Twitter: @carens_tweets

> Dieses Porträt ist zuerst leicht verändert in der Zeitschrift an.schläge (VII/2015, „Frauen in der Musikindustrie“) erschienen: <http://anschlaege.at>



- 1 Quellen: <http://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,analfabetismo-entre-negros-e-mais-do-dobro-que-entre-brancos,611316>
<http://noticias.band.uol.com.br/cidades/noticia/?id=100000423105>
- 2 <http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/violencias/violencia-e-racismo/>.

Wo bekommen wir die Bilder für unser Brasilicum her? Diese Frage stellt sich für uns bei jeder Ausgabe und nicht selten stoßen wir bei unseren Recherchen auf die hervorragenden Bilder der Gruppe Mídia Ninja. International bekannt wurde die Gruppe durch ihre Video-Live-Berichterstattung während der Massenproteste 2013 im Vorfeld der Fußball-Weltmeisterschaft. Seitdem produziert die Gruppe ununterbrochen hochqualitative Fotostreams von Protestaktionen aus ganz Brasilien. Wir haben uns in der Redaktion bei der Auswahl der Bilder für unser Brasilicum 240 zu Olympia gefragt, wer diese Bilder wohl schießt, editiert, auswählt und dann noch unter einer Creative Commons Lizenz zur kostenlosen Weiternutzung zur Verfügung stellt. Bei unseren Nachforschungen stießen wir sehr bald auf die Gruppe Fora do Eixo (FdE), ein Netzwerk von Kulturschaffenden, das sich 2005 aus einem Erfahrungsaustausch von Kollektiven aus Cuiabá, Rio Branco, Uberlândia und Londrina gegründet hat. Der Name des Netzwerks illustriert einerseits, dass dessen Ursprung außerhalb der Achse Rio de Janeiro – São Paulo zu finden ist und verdeutlicht andererseits, dass es sich hier um eine Kultur abseits des Mainstreams handelt.

Wer steckt eigentlich hinter Mídia Ninja?

von Fabian Kern*

Von Beginn an baute sich die Bewegung eigene Infrastruktur auf. Heute haben sie Zugang zu eigenen Tonstudios, Plattenlabels, Veranstaltungsorten und zahlreichen Kommunikationskanälen. Außerdem entstanden überall in Brasilien Casas Fora do Eixo, in denen Aktivist*innen leben und für die Bewegung arbeiten. Der Schwerpunkt der Gruppe liegt in der Organisation alternativer Musikfestivals wie Grito Rock oder Festival Calango, die mittlerweile fast überall in Lateinamerika stattfinden. Für den Austausch zwischen den verschiedenen Projekten und den Künstler*innen führte FdE eine Alternativwährung ein, die von den Ideen von Paul Singer inspiriert ist und die Grundlage für die autonome Banco FdE bildet. Die Kulturschaffenden innerhalb des Netzwerks bekommen ihre Gagen zumindest teilweise in dieser Alternativwährung ausbezahlt und bezahlen damit die Tonstudios, Veranstaltungsräume und Unterkunft innerhalb des Netzwerks. Außerdem versucht das Netzwerk über die Universidade FdE eine Plattform für Erfahrungsaustausch zu etablieren. Als dritte Institution entstand die Partido FdE. Die-

se kümmert sich um das Bild von FdE in der Öffentlichkeit und versucht die staatliche Kulturpolitik in direktem Dialog mit dem Ministerio da Cultura (MinC) zu beeinflussen.

Offiziell ist Mídia Ninja kein Projekt von FdE. Aber laut ehemaligen Mídia Ninja Aktivist*innen werden praktische alle Entscheidungen bezüglich Mídia Ninja von den FdE-Führungspersonen getroffen. Wie ein kritischer Artikel in der Carta Capital (2013) nahelegt, soll die öffentliche Unterscheidung der beiden Gruppen verhindern, dass die Kritik an FdE auch Mídia Ninja betrifft. Eben dieser Artikel erhebt nämlich schwere Vorwürfe gegen FdE. Ehemalige Aktivist*innen, die in den Casas FdE gelebt haben, beklagen, dass ihr geistiges Eigentum von FdE geraubt wurde und sie während ihrer aktiven Zeit nicht ohne Erlaubnis die Casa FdE verlassen durften. Sie seien von ihrem bisherigen sozialen Umfeld isoliert worden. Intime Beziehungen nach außen waren geächtet, außer sie wurden von den Führungspersönlichkeiten um Pablo Capilé angeordnet.

Attraktive Bewohner*innen wurden angehalten, Single zu bleiben, um als Köder für potentielle neue Mitglieder zu fungieren.

Die Einnahmen der Festivals finanzieren die Bewegung. Außerdem speisen sich die Finanztöpfe der Bewegung durch öffentliche Gelder, die über Projekte eingeworben werden. Es gibt auch Berichte, dass Privatvermögen der Aktivist*innen für Einkäufe des Kollektivs verwendet werden. So wurde zum Beispiel die Kreditkarte eines Aktivisten mit 5000 € in einem Monat belastet, um Bustickets für Bands und ein MacBook für Pablo Capilé zu kaufen. Eine ehemalige Aktivistin beklagt, dass sie mit mehreren tausend Real Schulden aus dem Projekt geschieden sei. Außerdem könnte sie bei künftigen Bewerbungen auf keine eigenen Projekte verweisen, weil alles von ihr Erschaffene von der Bewegung FdE vereinnahmt wurde.

Hinter dem Vorzeigeprojekt Mídia Ninja verbirgt sich allem Anschein nach ein komplexes Netzwerk von Institutionen und Beziehungen, die streng hierarchisch organisiert und für Außenstehende nur schwer zu durchschauen sind. Nach einer Transparenzoffensive als Antwort auf die Kritik durch den Artikel in der Carta Capital gibt es heute nur noch wenige Informationen über die Bewegung im Internet. Der FdE-Gründer Pablo Capilé wurde aber am 17. Mai als Vertreter des Netzwerks zu Anhörungen im Senat eingeladen, als die Schließung des Kulturministeriums diskutiert wurde. Hinter den Kulissen arbeitet FdE also im Stillen weiter. ■

* Fabian Kern ist Radiojournalist, Aktives Mitglied von Forrózin Freiburg und arbeitet seit August 2014 bei KoBra e.V. in der Geschäftsstelle.

Mit großer Besorgnis haben wir in letzter Zeit von Übergriffen auf Angehörige und Einrichtungen afro-brasilianischer Religionsgemeinschaften in Brasilien gehört. Seit wann sind solche Fälle von Intoleranz gegenüber Religionen afrikanischen Ursprungs in Brasilien zu beobachten?

Ivanir: Eine Verfolgung der Religionen afrikanischen Ursprungs gab es in Brasilien schon immer, seit der Sklaverei.

Religiöse Intoleranz auf dem Vormarsch

Interview mit Prof. Ivanir dos Santos von der CCIR¹

von Jan Erler*

Während der Sklaverei waren diese Religionen von der katholischen Kirche verboten. Auch danach, in Zeiten der Republik, wurde ihre Ausübung weiterhin strafrechtlich verfolgt. In den 1980ern ging die Repression durch den Staat in eine Repression durch neupfingstkirchliche (neopentekostale) Glaubensgemeinschaften über. Neopentekostale Gruppen, die in den letzten Dekaden in Brasilien stark gewachsen sind, dämonisieren Religionen afrikanischen Ursprungs, was oft deren Verfolgung provoziert. De facto erfolgt eine institutionelle Verfolgung durch einflussreiche Gruppen dieses Religionssegments, die über die Medien wie Fernsehen, Internet und in ihren religiösen Veranstaltungen offen kommuniziert wird. Dies hat gesellschaftliche Folgen, die sich heute durch Konflikte im schulischen Umfeld, in familiären Beziehungen, Nachbarschaftsbeziehungen und im Arbeitsumfeld äußern. Bis hin zu extremen Fällen, wie der Invasion von religiösen Einrichtungen durch Einbrüche, Vandalismus und Brandanschläge, wie sie sich kürzlich in Brasilia und hier in der Baixada Fluminense ereignet haben. Der schlimmste Fall, der sich ereignete, war der Angriff auf ein elfjähriges Mädchen namens Kaylane, dem ein Stein an den Kopf geworfen wurde². Dämonisierung und Verfolgung von Teilen der Gesellschaft durch diese religiösen Gruppen sehe ich als eine Art wachsenden Faschismus an, der zunehmend eine Bedrohung für die Demokratie darstellt. Deshalb müssen wir darauf reagieren. Im Visier ihrer Verfolgung stehen nicht nur Anhänger*innen von Religionen afrikanischen Ursprungs wie Candomblé und Umbanda. Es werden beispielsweise auch Muslima und Muslime, Buddhist*innen und Roma verfolgt. Jede Gruppe, deren Identität nicht zu ihren Vorstellungen passt, wird verfolgt. Es sind auch nicht nur

Evangelikale, vielmehr faschistische Gruppierungen, die diese Angriffe ausüben. Diese Intoleranz ist keine Frage der Religion mehr, eher eine politische Frage. Jedes Mal, wenn Religion als Vorwand für Hass und Verfolgung benutzt wird, wird sie zum politischen Akt. In Brasilien gibt es die Lobby der christlichen Fundamentalist*innen im Parlament, die ein solches Gedankengut vertritt. Sie stellen eine Gefahr für die Menschenrechte dar, da sie sich die gegen die Rechte von Frauen, Homosexuellen und gegen viele andere Teile der Gesellschaft positionieren.

Wir haben einen Bericht mit Daten aus zehn verschiedenen Quellen erstellt, der demnächst in mehreren Sprachen erscheinen wird, um die Dimension religiöser Intoleranz aufzuzeigen. Mit den Daten können wir klarmachen, dass es sich dabei nicht um Einzelfälle handelt, wie oft von evangelikalen Anführenden behauptet wird.

Nach Informationen der Einrichtung CEPLIR (Zentrum zur Förderung von Religionsfreiheit und Menschenrechten), welche die Opfer religiöser Intoleranz bei der polizeilichen Registrierung ihrer Anzeigen unterstützt, richteten sich 71 % der registrierten Übergriffe (im Zeitraum zwischen April 2012 und August 2015) im Bundesstaat Rio de Janeiro gegen Anhänger*innen afrobrasilianischer Religionen.

Die Daten der staatlichen Organisation Disque 100, welche für den Zeitraum zwischen 2011 und 2015 über 600 Fälle dokumentieren, geben Aufschluss, wer die Aggressor*innen und wer die Opfer sind. Dabei kommen in 37 % der Fälle, die Aggressor*innen aus der Nachbarschaft und in 43 % der Fälle, ging der Hass von Unbekannten aus. 40 Fälle sind belegt, in denen religiös motivierte Gewalt von Lehrer*innen in der Schule praktiziert wurde. Das heißt, dass es im Bildungswesen Personen gibt, die an Kindern und Jugendlichen aufgrund ihrer Religionszugehörigkeit physische und psychische Gewalt anwenden.

Wie ist die aktuelle Situation? Wo in Brasilien finden diese Gewalttaten statt?

Ivanir: Diese Gewalttaten finden in allen Bundesstaaten an vielen Orten des Landes statt. Was fehlt, ist jedoch eine Sammlung von signifikanten Daten auf nationaler Ebene. Es ist unbedingt erforderlich, dass die Bundesregierung eine Basis zur Sammlung signifikanter Daten schafft, um das Problem dimensionieren zu können. Allein im Bundesstaat Rio de Janeiro sind über 1000 Fälle bekannt.

Um dieser Entwicklung zu begegnen, haben wir eine Allianz aus verschiedenen Gruppen mobilisiert und führen eine Debatte über religiöse Intoleranz. Nur mit einer breiten Allianz von Akteur*innen aus der Zivilgesellschaft können wir diesem

Problem begegnen. Eine wichtige strategische Rolle spielt dabei, dass wir die brasilianische Gesellschaft für das Problem religiöser Intoleranz sensibilisieren und ihm auch internationale Sichtbarkeit verleihen, die bisher kaum existiert.

Welche Möglichkeiten haben die Opfer, sich gegen die Übergriffe zu wehren? An wen können sie sich wenden?

Ivanir: Die Leute erstatten Anzeige bei der Polizei. Diese leitet aber nicht immer eine Untersuchung ein. Dann wenden sich die Leute an uns – die Kommission zur Bekämpfung religiöser Intertoleranz (CCIR) und wir beraten sie. Die Schwierigkeit ist, dass wir kein offizielles Büro, keine offizielle Struktur haben. Wir treffen uns einmal in der Woche auf ehrenamtlicher Basis, nehmen die Fälle auf und beraten, so gut es uns möglich ist.

Die Arbeit, die wir als Kommission leisten können, ist daher sehr begrenzt. Uns stehen wenig finanzielle Mittel zur Verfügung, die ein systematisches Arbeiten ermöglichen.

Eine der Schwächen unserer Kommission liegt in der juristischen Begleitung der Opfer. Uns fehlen die Mittel um Anwälte zu bezahlen, die einen Fall bis zur gerichtlichen Verhandlung begleiten. In dem einen oder anderen Fall sind wir jedoch erfolgreich.

Welche Aufgaben übernimmt die CCIR noch?

Ivanir: Wir veröffentlichen Bücher und Aufklärungsmaterial, organisieren Seminare und führen Diskussionen. Wir nehmen die Fälle auf, analysieren sie und führen sie in dem Bericht zusammen, der im Mai auf Portugiesisch und Englisch erscheint. Wir haben einen Guide zur Bekämpfung religiöser Intoleranz erstellt, der Auskunft gibt, wie sich Betroffene von religiöser Intoleranz engagieren können und an wen sie sich wenden können. Seit 2008 fordern wir von der brasilianischen Regierung einen nationalen Plan zur Bekämpfung religiöser Intoleranz. Wir haben uns mit Präsident Lula und später mit Präsidentin Dilma getroffen und unsere Forderungen übermittelt, aber es ging nicht voran. Letztlich mangelt es an politischem Willen, einen solchen Plan umzusetzen.

Außerdem organisieren wir zwei Aktionen im Jahr. Eine davon ist das Event „Caminhando a gente se entende“ (Zusammen laufend verstehen sich die Menschen) am 21. Januar, bei denen viele kulturelle und religiöse Gruppen zusammen eine öffentliche Diskussion führen. Dann veranstalten wir noch die „Caminhada em Defesa da Liberdade Religiosa“ (Wanderung zur Verteidigung der Religionsfreiheit), die immer am dritten Sonntag im September in Copacabana (Rio de Janeiro) mit etwa 6000 Teilnehmer*innen stattfindet. Das ist eine Aktion der



Prof. Ivanir dos Santos in seinem Büro
Foto: Jan Erler

Zivilgesellschaft, bei der religiöse und nicht-religiöse Menschen für die Verteidigung der Religionsfreiheit, der Demokratie und der Bürgerrechte gemeinsam auf die Straße gehen. Es kommen auch viele Menschen verschiedenster Religionszugehörigkeit von außerhalb, um an dieser einmaligen Erfahrung von Vielfalt teilzunehmen.

Ist CCIR nur im Bundesstaat Rio de Janeiro aktiv oder arbeitet ihr landesweit?

Ivanir: Wir bearbeiten vor allem Fälle aus Rio de Janeiro. In anderen Fällen, die sich außerhalb des Bundesstaates ereignen, arbeiten wir mit anderen Gruppen zusammen. Für eine landesweite Arbeit fehlen uns die Ressourcen. Es gibt jedoch auch in vielen anderen Bundesstaaten des Landes Gruppen, die sich dem Problem annehmen.

Was tut die brasilianische Regierung, um dem Problem der religiösen Intoleranz zu begegnen?

Ivanir: Auf bundesstaatlicher Ebene existiert das Zentrum zur Förderung von Religionsfreiheit und Menschenrechte (CEPLIR), von dem einige Personen auch in unserer Kommission aktiv sind. Dort werden Anzeigen aufgenommen und an Anwalt*innen weitergeleitet. Doch mit der ökonomischen Krise sind Kürzungen im sozialen Bereich zu befürchten, wobei

dann auch unser Bereich betroffen sein wird. Es fehlt an politischem Willen, das Problem anzugehen. Ein staatliches Organ nach dem anderen stellt seine bescheidene Unterstützung ein. Im politischen Szenario Brasiliens wächst der Einfluss intoleranter Personen, was auch hier in Rio beim letzten Wahlkampf um das Bürgermeister*innenamt deutlich wurde. Wenn sich die Religion in die politische Sphäre des Staates einmischt, ist das niemals gut. Diese Gefahr besteht gerade in Brasilien.

Fälle von Diskriminierung und gewalttätige Übergriffe auf Anhänger*innen von Religionen afrikanischer Herkunft gehören zu Brasiliens trauriger Realität. Das hier in Auszügen erschienene Interview hat Jan Erler von der KoBra-Geschäftsstelle mit Babalawo Ivanir dos Santos – Ansprechpartner der Kommission zur Bekämpfung religiöser Intoleranz (CCIR) – am 17. März 2016 in Rio de Janeiro geführt. Ivanir ist seit 35 Jahren im Candomblé von Bahia initiiert und seit elf Jahren Babalawo (Priester) des Ifá-Kultes aus Nigeria. Er arbeitet als Koordinator im Bereich afrikanische und afro-brasilianische Religionen, Rassismus und religiöse Intoleranz in der Forschungsgruppe für Geschichte der Religiösen Erfahrungen (LHER) im Postgraduierten-Programm Vergleichende Geschichte an der staatlichen Universität von Rio de Janeiro (UFRJ). ■

Weitere Informationen über die Kommission zur Bekämpfung religiöser Intoleranz (CCIR) unter: <http://ccir.org.br/>

** Jan Erler ist Geograph und arbeitet seit Mai 2015 bei KoBra e.V. in der Geschäftsstelle.*

** Jan Erler ist Geograph und arbeitet seit Mai 2015 bei KoBra e.V. in der Geschäftsstelle.*

- 1 CCIR – Comissão de Combate à Intolerância Religiosa (Kommission zur Bekämpfung religiöser Intoleranz)
- 2 Am 14. Juni 2015 wurde die elfjährige Candomblé-Initiierte Kaylane Campos in Vila da Penha, Nordzone von Rio de Janeiro, von einem Stein am Kopf getroffen, als sie mit ihrer Glaubensgemeinschaft eine Candomblé-Kultstätte verließ. Der Angriff ging von zwei Männern aus, welche die Gruppe beschimpften und dabei eine Bibel hochhielten (siehe auch: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160120_intolerancia_religioes_africanas_jp_rm).

Wenn Kinderbücher ernste Themen des Lebens behandeln, dann machen sie dies meist mit Humor, Fantasie und spielerischer Leichtigkeit. Kinder sollen auf diese Weise lesen üben, angstfrei ihre Umgebung entdecken und lernen, was es heißt, in dieser Welt zu leben. Geschichten lesen, Geschichte lernen – unter diesem Motto können sie alltägliche Probleme vernünftig einordnen und vergangene Fehler der Menschheit vermeiden.

Dieses Motto übernimmt auch die neue Kinderbuchreihe „Coleção Historinhas do Brasil“ des Verlags Objetiva. Sie erläutert wichtige Ereignisse der brasilianischen Geschichte jeweils aus den Augen eines berühmten Zeitzeugen im Kindesalter. Soziale, kulturelle und politische Realitäten werden in Abenteuer-

Das ABC der Freiheit

von Marc Guschal*

format und leichter Sprache dargestellt – begleitet von verspielten Zeichnungen, die bestimmte Momente der entsprechenden historischen Strukturen kindgerecht illustrieren. Im ersten Teil, „Entre raios e caranguejos“ (Zwischen Blitzen und Krebsen), geht es um den späteren Kaiser von Brasilien, Dom Pedro, der im November 1807 als 9-Jähriger auf der Flucht vor Napoleon von Portugal nach Brasilien übersiedeln muss. Im zweiten Teil, „Abecê da liberdade“ (Das ABC der Freiheit), gehen die Autoren José Roberto Torero und Marcus Aurelius Pimenta auf einen besonders schmerzhaften Teil der brasilianischen Geschichte ein: die Sklaverei.

Held ist der Junge Luiz Gonzaga Pinto da Gama, besser bekannt als Luiz Gama. Geboren wurde Gama 1830 in Salvador de Bahia als Sohn einer afro-brasilianischen Straßenhändlerin und eines weißen Kartenspielers aus reicher Familie. Gama wuchs bei seinen Eltern zunächst in Freiheit auf. Doch während der Sabinada-Revolution 1837 unterstützten diese die Unabhängigkeit Bahias. Nachdem die Revolution von der Regierung niedergeschlagen worden war, flüchtete die Mutter nach Rio de Janeiro. Gama blieb bei seinem Vater zurück, der ihn drei Jahre später zur Begleichung einer Spielschuld in die Sklaverei verkaufte.

Dieses traurige Schicksal brachte Gama mit Umweg über Rio de Janeiro nach São Paulo, wo er nach einigen harten Jahren als Sklave schließlich mit 17 Jahren lesen und schreiben lernte und unter ungeklärten Umständen den Weg zurück in die Freiheit fand. Er arbeitete danach unter anderem als Sekretär und Journalist, bis er sich als Anwalt für die – in Brasilien erst

1888 erfolgte – Abschaffung der Sklaverei einsetzte und als Verteidiger der Armen und Schwarzen in die brasilianische Geschichte einging.

Warum die Autoren Gama als Protagonisten wählten? Selbst im 21. Jahrhundert ist Brasilien von sozialer Ungerechtigkeit geprägt. Nicht selten resultiert diese aus rassistisch-historischen Strukturen, die bis heute fortwähren. Umso wichtiger ist es, Kindern diesen tragischen Teil der brasilianischen Geschichte durch umfassende Bildungsangebote zu vermitteln. Und genau dies versucht das ABC der Freiheit.

Die Zeichnungen sind kindlich verspielt, die teils tragischen Ereignisse in sanfter Form vorgetragen. Die Autoren romanisieren keineswegs das Leben aus den Augen eines Kindes, es würde ihnen bei dieser Thematik auch schwerfallen. Sie verzichten aber auf erdrückende Zahlen oder umfangreiche historische Hintergründe der Sklaverei. Das Kinderbuch soll nur einen Einstieg in die Materie bieten und endet, als Gama lesen und schreiben lernt, gewissermaßen mit einem Happy End.

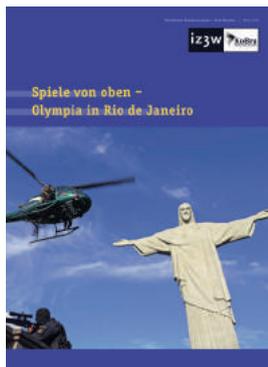
Solange Gama noch bei seinen Eltern lebt, wirkt sein Leben frei und unbefangen. Die jungen Leserinnen und Leser merken aber schnell, dass dies nicht so ist. Schon bevor Gama in die Sklaverei verkauft wird, erzählt er zum Beispiel, dass er mit einem Sklavenmädchen spielt. Als diese eines Tages die Uhrzeit vergisst, wird sie von ihrem Sklavenhalter wie ein Rind mit einem Brandzeichen markiert. Spätestens hier wegen die Autoren eine schmale Gratwanderung: Die Geschichte der Sklaverei ist grausam, und dies kindgerecht zu vermitteln, keine leichte Aufgabe. Die Autoren geben auch keine genaue Altersangabe für ihr Zielpublikum vor, die Zeichnungen und der Text lassen aber auf sechs bis zwölf Jahre schließen.

Am Ende jeder Geschichte erklären die Autoren zudem, was denn nun der Realität entsprach, und wo sie ein bisschen mit fiktiven Charakteren nachhelfen mussten. Im ABC der Freiheit hält sich zweiteres in Grenzen, aber ganz ohne Fantasie kommen wohl die wenigsten historischen Autor*innen aus.

* Marc Guschal ist Absolvent der Politischen Ideengeschichte und arbeitete zuletzt in Brasilien zu den Themen Demokratie, Menschenrechte und Umweltgerechtigkeit.



Außerdem erhältlich:



Brasilicum #240 | März 2016 - *Spiele von oben - Olympia in Rio de Janeiro*

»Nein danke« hieß es in Hamburg und München, als die dortige Bevölkerung über die Olympiabewerbungen abstimmte. Die EinwohnerInnen von Rio de Janeiro hätten vielleicht auch dankend abgelehnt, wenn sie denn je gefragt worden wären.



Brasilicum #238-239 | Oktober 2015 - *Neue alte Vielfalt*

Diese Ausgabe führt in die Debatten über traditionelle Völker und Gemeinschaften ein. Die Autor*innen des ersten Heftteils befassen sich mit der Definition, der strategischen Bedeutung, politischen Vertretung, Wirtschaftsweise, Rechtssituation, Bildung und Jugendmigration traditioneller Völker und Gemeinschaften.



Brasilicum #237 | Juni 2015 - *Der Traum auf dem Trockenen*

Ende 2015 fand in Paris die Weltklimakonferenz COP21 statt. KoBra nimmt dies zum Anlass, einen vielschichtigen Blick auf das aktuelle Geschehen und die Entwicklungen in der Umweltpolitik in Brasilien zu werfen.

Unsere Zeitschrift Brasilicum erscheint dreimal jährlich (eine Doppelausgabe) zu wechselnden Themenschwerpunkten. Sie können das Brasilicum im Jahresabonnement bestellen und erhalten damit nicht nur aktuelle Hintergrundinformationen zu Brasilien, sondern unterstützen auch die Arbeit von KoBra. Abo-Gedruckt: 20€ (Inland); Abo- PDF: 16€

Einzelbezug: 5€ (zzgl. 1,50€ Versandkosten)

