

Portugiesisch-Brasilianisches Institut der  
Universität zu Köln

**Vom Samba zum Mangue-Beat:  
Brasilianische Identitätsdiskurse in der  
Musik**

Diplomarbeit im Rahmen des Studiengangs  
Regionalwissenschaften Lateinamerika

Prüfer: Prof. Dr. Claudius Armbruster

Vorgelegt von:  
Ramona Krämer  
Fachsemester 10

Wintersemester 2011/12

## Inhaltsverzeichnis

Vom Samba zum Mangue-Beat.....	3
Theoretischer Hintergrund.....	5
Der Identitätsdiskurs .....	5
Globalisierung .....	7
Die Postmoderne und ihre Auswirkungen .....	9
Historischer Hintergrund Brasiliens .....	12
Auf der Suche nach einer nationalen Identität.....	15
Samba .....	17
Ein Rhythmus entsteht.....	17
Textanalyse.....	21
„Quem não gosta de samba, bom sujeito não é“: Der Aufstieg des Samba.....	21
„Pois quem é bom não se mistura“: `Vila` versus `morro` .....	23
„Lenço no pescoço, navalha no bolso“: Der `malandro` .....	26
„Diplomada em matéria de samba e batucada“: Die `mulata` .....	30
„É negócio casar“: Der `malandro regenerado` .....	31
„O meu Brasil brasileiro“: Samba-exaltação.....	36
„Disseram que voltei americanizada“: Nationalismus und Abgrenzung vom Ausland.....	38
Mangue-Beat.....	43
Mangue-Beat und die „Nova Cena“ .....	43
Textanalyse.....	44
„Caranguejos com cérebro“: Das Manifest und die Metapher des Mangue.....	44
„O samba não é carioca“: Dekonstruktion dominanter Diskurse.....	48
„Hiphop na minha embolada“: Hybridisierung.....	52
„È o povo na arte e arte no povo“: Mangue-Beat und die `cultura popular` .....	56
„Recife embaixo dos pés, a mente na imensidão“: Zwischen lokal und global	61
Globalisierte Gesellschaft, globalisierte Musik?.....	65
Musikverzeichnis: .....	67
Literaturverzeichnis.....	70
Bücher.....	70
Zeitschriften: .....	72
Internetquellen.....	73
Enzyklopädien/ Handbücher.....	73

## Vom Samba zum Mangue-Beat

„A música popular e seus músicos são, também, demiurgo do mesmo quilate que um Gilberto Freyre, um Sérgio Buarque, um Celso Furtado, um Darcy Ribeiro, para incluir todas as genealogias. Eles também criaram o Brasil.“<sup>1</sup>

Dieses Zitat des Soziologen Francisco de Oliveira zeigt die enge Verbindung der brasilianischen *música popular* mit der Ausbildung einer nationalen Identität, indem es die Musiker Brasiliens sinnbildlich neben Gesellschaftswissenschaftler und Soziologen wie Gilberto Freyre und Sérgio Buarque de Holanda stellt und ihnen sogar die Miterfindung Brasiliens zuschreibt. Woher aber kommt diese enge Verbindung zwischen Nationalität und Musik? Warum wurde in Brasilien gerade die Musik zu einem Werkzeug im Prozess der Ausformung des Nationalgefühls und zu einem so wichtigen Identifikationssymbol? Und auf welche Art beschäftigen sich die Künstler der *música popular* in ihren Texten mit ihrer nationalen Identität und der Rolle ihrer Musik?

Die vorliegende Arbeit analysiert ausgehend von den zwei Genres Samba und Mangue-Beat die musikalische Darstellung identitärer Diskurse in Brasilien. Zu einer anfänglichen Klärung der soziologischen Grundbegriffe beginne ich meine Arbeit mit einer Einführung in das komplexe Feld der Identitäten. Anschließend wird erläutert, wie sich das Konzept Identität in der von technischem Fortschritt geprägten, globalisierten Welt der Postmoderne verändert und welche Auswirkungen diese Veränderungen auf die Wahl von Repräsentationssymbolen haben. Da die nationale Identität einer Nation auto-konstruiert und daher ein künstliches Produkt ist, kann jede Nation zum Ziel ihrer Identifikation eigene Symbole erschaffen, und so kulturelle Elemente mit Bedeutung belegen, die diese von sich aus nicht besitzen. Diese Symbole verlieren somit ihren primär künstlerischen Anspruch und werden zu signifikanten Elementen einer neu erschaffene Identität. Diese Rolle kommt nicht ausschließlich der Musik zu. Jedoch sieht Stokes Musik als sozial höchst relevant an, da sie für Gruppen als Möglichkeit dient, Orte und Identitäten und die Grenzen, die diese trennen, zu erkennen und anzunehmen.<sup>2</sup> Dies ist im brasilianischen Kontext geschehen. Nicht umsonst bezeichnet Perrone die brasilianische Populärmusik als Spiegel der Sozialgeschichte<sup>3</sup> des Landes, während Mário de Andrade sie als „a mais completa, mais totalmente nacional, mais

<sup>1</sup> Nicolau Netto, Michel: *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*, Annablume, São Paulo 2009, S. 43

<sup>2</sup> Stokes, Martin (Hrsg.): *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*, Berg Publishers, Oxford/ Providence 1994, S. 5

<sup>3</sup> Vgl. Perrone, Charles A.: *Nationalism, Dissension, and Politics in Contemporary Brazilian Popular Music*, in: *Luso-Brazilian Review*, Vol. 39/1, 2002, S. 65 – 78, S. 65

forte criação da nossa raça até agora“<sup>44</sup> lobt.

Eine an den soziologischen Theorieteil angeschlossene Einführung in den brasilianischen Kontext der Jahrhundertwende soll verdeutlichen, warum also die „brasilianischste aller Künste“<sup>45</sup> so eng mit der nationalen Identität verbunden ist. An dieses Kapitel anknüpfend folgt eine Textanalyse ausgewählter Lieder, in der klar wird, warum gerade der Samba das geeignete Werkzeug in der Schaffung eines national gültigen Identitätsdiskurses war. Das erste Unterkapitel des Samba-Teils „Quem não gosta do samba, bom sujeito não é“ widmet sich danach der Etablierung eines Allgemeingültigkeitsanspruches, die dem Samba den Weg zu seinem Aufstieg als Nationalsymbol ebnete. Anschließend Kapitel beschäftigen sich mit den Symbolen *mulata*, *morro* und *malandro*, typisch für den frühen Samba der 30er Jahre. In einem nächsten Abschnitt gehe ich auf den Einfluss des *Estado Novo* und die Veränderungen der 40er Jahre ein, die den *malandro* zum *malandro regenerado* machten und in denen das Genre des *samba-exaltação* aufkam. Abschließend möchte ich noch die für jede Identität wichtige Distanzierung von Anderen betrachten. Die Gruppe der „Anderen“ umfasst in diesem Fall vor allem das europäische und nordamerikanische Ausland, von dem es sich in Brasilien zu emanzipieren galt. Bei der Textanalyse wird veranschaulicht, welche Funktion dem Samba seit seiner Entstehung zugeschrieben wurde und wie er als Ausdruck identitärer Vorstellungen fungierte.

Bis heute ist Musik in Brasilien eng mit der nationalen Identität verknüpft geblieben. So fügt sich auch der zweite Teil dieser Arbeit – mit seiner Analyse des pernambukanischen Manguabeats – nahtlos an die Darstellung des Aufstiegs des Samba zum nationalen Identitätssymbol per se an. Während die nationale Identität zu Beginn des Jahrhunderts ihre Probleme in der Rückständigkeit des Landes hatte, so bedeutet gerade der technologische Fortschritt, der die Globalisierung kultureller Güter ermöglicht, zu Ende des 20. Jahrhunderts eine Gefahr für bestehende Identitätsdiskurse. Die Distanzen zwischen den verschiedenen Regionen haben sich – zumindest im virtuellen Raum – verkürzt. Ein Austausch kultureller Güter ist durch das Internet und die Kommunikationstechnologien heutzutage innerhalb von Sekunden möglich. Kultur verändert sich dadurch immer schneller und ist kurzlebiger. All diese Tendenzen sind auch in der aktuellen brasilianischen Populärmusik zu sehen, die auch heute noch mit Fragen der Authentizität, Tradition und Moderne beschäftigt ist. Auch bei der Analyse

<sup>44</sup> De Andrade, Mário: *Ensaio sobre a Música Brasileira*, 3<sup>a</sup> ed., Martins, São Paulo/ Brasília 1972, <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>, (Stand 15.02.2012)

<sup>45</sup> Vgl. Vianna, Hermano, Chasteen, Charles John (Hrsg.): *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*, University of North Carolina Press, Chapel Hill/London 1999, S. 14

der Einflüsse der Globalisierung und der Postmoderne auf die brasilianische Nationalidentität ist die Populärmusik also ein adäquates Werkzeug und hervorragendes Beispiel.

Nach einer einleitenden Darstellung der Entstehung des Mangue-Beat als Antwort auf die kulturelle Stagnation in Pernambuco, beginnt die Textarbeit mit einer Analyse des Manifestes der Bewegung, um einen ersten Eindruck vom Verständnis von Kultur und Identität zu gewinnen, das der Bewegung zugrunde liegt. Weitere Kapitel beschäftigen sich mit einzelnen Aspekten der Veränderung, denen die Populärmusik in der Postmoderne unterliegt: Nach einer Darstellung, der Art und Weise, wie der Mangue-Beat bestehende Diskurse ablehnt und mit dem homogenisierenden und konservativen Anspruch des Samba bricht, setzen sich die folgenden Kapitel mit den Beziehungen des Mangue-Beat zur stilistischen Hybridisierung, zur *cultura popular* und den beiden Polen lokal/ global auseinander. Das abschließende Fazit der Arbeit dient einer Gegenüberstellung der beiden Genres und ihrer Implikationen auf die brasilianische Nationalidentität.

## Theoretischer Hintergrund

### ***Der Identitätsdiskurs***

Der Begriff Identität entstammt dem Lateinischen (lat. *idem* gleichbedeutend mit „dasselbe“, „derselbe“, „das Gleiche“) und bezeichnet in erster Instanz die Gesamtheit von Eigenschaften oder Charakteristiken, die ein Individuum auszeichnet und von Anderen unterscheidet und somit eine eindeutige Identifikation ermöglicht. Der psychologische Prozess der Identifikation spielt dabei eine wichtige Rolle: Ein Individuum erkennt sich selbst und Gemeinsamkeiten zu anderen Individuen und übernimmt Elemente bereits vorhandener kollektiver Identitäten zur Konstruktion seines Selbstbildes. Neben Ähnlichkeiten sind vor allem Unterschiede signifikant: Die Identität bildet sich stets in Alterität und Abgrenzung zu anderen Gruppen oder Individuen heraus: So gilt für kollektive Identität:

„Jede Gemeinschaft ist mitkonstituiert durch eine solche Abgrenzung: der Fremde, der Nicht-dazu-gehörende ist ebenso Voraussetzung des Gemeinschaftsbewusstseins wie der in dieselbe Einbezogene. Das Korrelat einer Verbundenheit ist die Gegensätzlichkeit zu allem, das nicht partizipiert an den die Gemeinschaft konstituierenden Inhalten,“<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Ziegler, Heinz Otto: *Die moderne Nation. Ein Beitrag zur politischen Soziologie*, Mohr Verlag, Tübingen 1931, S. 250

oder wie Hall es ausdrückt: „identities are constructed through, not outside, difference“.<sup>7</sup>

Dabei ist zu beachten, dass sowohl die Identifikation mit, wie auch die Abgrenzung von Anderen, auf emotionalen und höchst subjektiven Parametern beruhen. Während bestimmte Gemeinsamkeiten in ihrer identitätsstiftenden Wirkung vernachlässigt werden können, können selbst kleinste Unterschiede signifikant sein, wenn sie im Zentrum des Identitätsfokus stehen und somit von der Gruppe als wichtig empfunden werden.<sup>8</sup> Demnach meint kollektive Identität

„nicht den objektiven, etwa systemischen Zusammenhang selbst, den Menschen miteinander bilden, sondern seine Interpretation durch die ihm Angehörigen“.<sup>9</sup>

Identität muss also stets als selbstgeschaffenes Konstrukt verstanden werden, das nicht unabhängig vom Willen und der (Um-)Interpretierung des Individuums entsteht. Werner Rammert unterstreicht daher die historische, gemeinschaftsstiftende Wirkung von Praktiken und Traditionen bei der Ausformung kollektiver Identitäten:

„Kollektive Identitäten [...] sind das historische Resultat von bindungsstiftenden Praktiken, Semantiken und institutionellen Regimes, in denen ein Wir-Gefühl gegenüber Anderen durch ritualisierte Handlungen und schematisierte Deutungen oft unabsichtlich geformt und gefestigt wird.“<sup>10</sup>

Die nationale Identität kann als Sonderfall der kollektiven Identität verstanden werden. Benjamin Anderson versteht Nationen als „vorgestellte politische Gemeinschaften“<sup>11</sup>, wobei sich der Term „vorgestellt“ auf die Tatsache bezieht, dass sich die Nationsangehörigen miteinander identifizieren obwohl sich der Großteil der Individuen der Gruppe persönlich fremd bleiben muss. Dennoch besteht in den Köpfen aller Mitglieder eine Vorstellung von Ähnlichkeiten, die aus der Nationszugehörigkeit erwachsen. Die Selbstwahrnehmung als eine zusammengehörige Nation basiert hierbei auf verschiedenen Faktoren. Nach Smith konstituieren sich Nationen durch fünf Elemente: Erstens verfügt eine Nation über ein klar umrissenes, geschlossenes Territorium. Zweitens teilen die Nationsangehörigen gemeinsame Mythen und

<sup>7</sup> Hall, Stuart: Introduction: *Who needs 'Identity'?*, in: Du Gay, Paul; Hall, Stuart: *Questions of Cultural Identity*, SAGE Publications, London/Thousand Oaks/ New Delhi 1996, S. 4

<sup>8</sup> Vgl. Estel, Bernd: *Nation und nationale Identität: Versuch einer Rekonstruktion*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden 2002. S. 108

<sup>9</sup> Ebd., S. 108

<sup>10</sup> Rammert, Werner: *Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen: Thema und Beiträge*, in: Rammert, Werner; Knauth, Gunter (Hrsg.): *Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen: Ethnologische, soziologische und historische Studien*, Leipziger Universitäts-Verlag, Leipzig 2001, S. 11

<sup>11</sup> Anderson, Benjamin: *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Campus Verlag, Frankfurt / New York, 1996, S. 15

historische Erinnerungen. Drittens kann als weiteres Element die Existenz einer gemeinsamen Massenkultur verstanden werden. Viertens dominiert in einer Nation der sozial geteilte Wunsch nach für alle Mitglieder gültigen Gesetzen und Pflichten. Als letztes Element führt Smith eine gemeinsame Ökonomie, geprägt von territorialer Mobilität für alle Mitglieder der Nation an.<sup>12</sup>

Wie sich in Punkt zwei und drei zeigt, kommt kulturellen und historischen Elementen der nationalen Identität in dieser Konzeption - in Anlehnung an den Herderschen Begriff der Kulturnation - eine ganz besondere Rolle zu: Sie wirken als geteiltes Wissen über die eigene Herkunft identitätsstiftend und liefern den Bürgern einen Bezugspunkt zur Interpretation ihrer Umgebung. Die Pflege von Traditionen und kollektiven Praktiken dient also auch einer Stabilisierung des Selbstbildes der Nationsangehörigen.

Der Begriff Diskurs wird in der Literaturwissenschaft als „Erörterung“ oder „Abhandlung über ein bestimmtes Thema“ definiert<sup>13</sup>. Identitätsdiskurse können somit als Ergebnis sozialer Verhandlungen verstanden werden, die als feste Konzepte existieren. Als fixierter Ausdruck identitärer Vorstellungen sind Diskurse nach Todorov nicht nur Repräsentation der Geschichte, sondern selbst auch treibende Kräfte, die den historischen Lauf der Dinge beeinflussen können.<sup>14</sup> Dieses Verständnis der aktiven Rolle von Identitätsdiskursen ist für die nachfolgende Arbeit von großer Bedeutung.

## **Globalisierung**

Um zu verstehen, wie sehr die Auswirkungen des gesellschaftlichen Wandels auch nationalstaatliche Identitäten beeinflussen, ist es wichtig zuerst einmal zu klären, welche sozialen Veränderungen die heutige Zeit von einer noch nicht allzu entfernten Vergangenheit unterscheiden. Zentrale Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang einem Begriff zu, der die Veränderungen des digitalen Zeitalters und ihre Implikationen auf die Weltgesellschaft beschreibt: Die Globalisierung. Die Definition von Müller gibt einen Eindruck von dem Ausmaß der Konsequenzen, die aus der Veränderung der wirtschaftlichen und kommunikativen Parameter für die Weltbevölkerung erwachsen:

<sup>12</sup> Smith, Anthony D.: *National Identity: Ethnonationalism in comparative perspective*, University of Nevada Press, Reno/Las Vegas/London 1991, S. 14

<sup>13</sup> Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1994, S. 123

<sup>14</sup> Todorov, Tzvetan: *Nós e os outros: A reflexão francesa sobre a diversidade humana*, Jorge Zahar Editora, Rio de Janeiro 1993, S. 14-15

„Jenseits politischer Stellungnahmen lässt sich **Globalisierung** als die raumzeitliche Ausdehnung sozialer Praktiken über staatliche Grenzen, die Entstehung transnationaler Institutionen und Diffusion kultureller Muster beschreiben – ein Prozess, der sich durch seinen Tiefgang, seine Geschwindigkeit und seine Reichweite von konventionellen Formen der Modernisierung unterscheidet. Die Dynamik der Globalisierung wird gewöhnlich mehreren, sich wechselseitig verstärkenden Faktoren zugeschrieben, insbesondere einer durch Satellitennetzwerke und das Internet bereitgestellten kommunikativen Infrastruktur, sinkenden Transportkosten, der Intensivierung grenzüberschreitender Kontakte sowie exponentiell zunehmenden Finanztransaktionen. [...] Expandierende Handelsbeziehungen, die Liberalisierung der Devisen –, und Kapitalmärkte, steigende Auslandsinvestitionen und grenzüberschreitende Unternehmenszusammenschlüsse gelten als Indikatoren einer Globalisierungsdynamik, die ein Denken in nationalökonomischen und nationalstaatlichen Kategorien anachronistisch erscheinen lässt.“<sup>15</sup>

Aus diesen Prozessen entstehen auch weitreichende Folgen für die Kultur im globalisierten Zeitalter. Durch technischen Fortschritt ermöglicht, ist eine grenzüberschreitene, sektorale Konvergenz in verschiedenen Kulturen zu beobachten. Das bedeutet, dass die Verbreitung von Ideen, Technologien, Institutionen und Werten über nationalstaatliche Grenzen hinaus in verschiedenen Ländern ähnliche Verhaltensmuster und Normen erschaffen hat. Diese äußern sich in ähnlichen Vorstellungen über gelungene Lebensführung, ähnlichem Konsumverhalten und Mode-; Nahrungs-, oder Musikgeschmack.<sup>16</sup> Die kulturellen Grenzen, die verschiedene Nationen voneinander trennten, sind zunehmend porös geworden, was in den Kulturwissenschaften eine Debatte über die Multikulturisierung nationaler Traditionen angestoßen hat. Die kulturelle Beeinflussung erfolgt aber nicht nur vom wirtschaftlich dominanten Westen auf Nationen der Dritten Welt, viel mehr ist – wie Bhikhu Parekh beschreibt – auch von einer „Indianisierung“ und „Afrikanisierung“<sup>17</sup> des Westens zu sprechen, in dem sich ein gesteigertes Interesse an ‚Weltmusik‘, exotischer Küche und alternativen Lebensstilen bemerkbar macht. Vermischung wird zum dominanten Innovationsmuster, die Fusion von Stilen verschiedenster Herkunft führt zu Synkretismus und Hybridisierung. Auch wenn damit nationale Formen der Identität geschwächt und durch globale aufgehoben oder verdrängt werden, scheint nach Luger die Prophezeiung des Advents einer homogenen globalen Kultur<sup>18</sup> übertrieben. Vielmehr ist davon auszugehen, dass der interkulturelle Kontakt eine Vervielfältigung der Stile und Pluralismus zur Folge hat. Über die Expandierung der Wechselbeziehungen

<sup>15</sup> Müller, Klaus: *Globalisierung*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2002, S. 8

<sup>16</sup> Vgl. Parekh, Bhikhu C.: *A new politics of identity: Political principles for an interdependent world*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/Hampshire u.a. 2008, S. 186

<sup>17</sup> Vgl. Ebd., S. 189

<sup>18</sup> Vgl. Luger, Kurt: *Interkulturelle Kommunikation und kulturelle Identität im globalen Zeitalter*, <https://www.sbg.ac.at/kowi/luger/files/reader.pdf> (Stand: 12.11.2011), S. 15

zwischen den Staaten wird also „nicht nur kulturelle Homogenisierung, sondern auch Diversifizierung verwirklicht“<sup>19</sup>.

Auch Identitäten – seien sie individuell oder kollektiv – sind von diesen globalisierenden Prozessen beeinflusst. Als Konsequenz der schwindenden Distanzen zu anderen Kulturkreisen und der Allgegenwärtigkeit globaler Trends, lösen sich Identitäten zunehmend von Zeit, Ort und Traditionen und werden frei fließend.<sup>20</sup> Diese Veränderungen in der individuellen oder nationalen Autorepräsentation hängen eng mit einem anderen, höchst komplexen Begriff zusammen: der Postmoderne.

### **Die Postmoderne und ihre Auswirkungen**

Mit diesem Term sind zwei verschiedene wissenschaftliche Kategorien verbunden: Erstens kann unter Postmoderne als periodische Kategorie die heutige Zeit verstanden werden, zweitens kann der Begriff stilistisch für ein in Abgrenzung zu modernistischen Idealen entstandenes, ästhetisches Projekt gelten. So distanziert sich die postmoderne Kunst von den modernistischen Postulaten der radikalen Autonomie, Reinheit, Originalität, Monumentalität sowie der strikten Trennung der hohen Künste von kommerziellen oder volksnahen Formen<sup>21</sup> und zelebriert eine Offenheit, in der „jedes künstlerische Ziel, jeder Stil, jede Methode oder Mischung gültig ist“<sup>22</sup>.

Als stilistische Elemente der postmodernen Kunst können somit Hybridisierung, Fragmentierung, Aneignung, Stilmix, Pastiche, Parodie und ein enthusiastischer Umgang mit Produkten der Massenkultur sowie Informationstechnologien angesehen werden.<sup>23</sup> Auf ironische und spielerische Weise lehnt die postmoderne Kunst die Geltung eines universellen Wahrheitsanspruches ab und verfolgt radikale Pluralität als Ziel in Gesellschaft und Ideenwelt. Dabei setzt sich der postmoderne Künstler über die modernistische Forderung der Autonomie der Kunst hinweg und verknüpft sie mit allen Sphären des menschlichen Lebens von Hochkultur über Politik, Umwelt bis hin zu vorher als minderwertig erachteten Formen wie Fernsehen, Popkultur oder Mode. Ausgehend von der Baudrillard'schen Prämisse, nach der die Realität nur eine momentane Konstruktion selbstgeschaffener Bilder und Repräsentationen ist<sup>24</sup>, dominiert die Idee der Vergänglichkeit und des transitären Charakters sozialer

<sup>19</sup> Luger, *Interkulturelle Kommunikation und kulturelle Identität im globalen Zeitalter.*, S. 9

<sup>20</sup> Vgl. Ebd., S. 15

<sup>21</sup> Vgl. Shusterman, Richard: *Aesthetics and Postmodernism*, in: Levinson, Jerrold: *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2003, S. 771-782, S. 781

<sup>22</sup> Ebd., S. 778,

<sup>23</sup> Vgl. Ebd., S. 781

<sup>24</sup> Vgl. Ebd., S. 778

Bindungen. Traditionelle Bindungsmuster treten gegenüber neuen, temporären Formen des sozialen Kontaktes in den Hintergrund.

Nach Reckwitz ist Identität aus postmoderner Sicht somit kein logisches Problem mehr, sondern ein kulturelles, das sich aus dem Sinn ergibt, den Individuen und Kollektive ihrem Handeln und sich selbst zuschreiben.<sup>25</sup> Werden Identitäten nicht mehr als Dispositionsstruktur im Sinne von gleichen Eigenschaften zweier Objekte verstanden, sondern als Sinnverstehen des Selbst, dann ist

„die Annahme konsequent, daß dieses Sinnverstehen, das h. die Zuordnung bestimmter Bedeutungen gegenüber dem Selbst, keine fixe Struktur bildet, sondern einen zeitlichen Prozeß darstellt, in dem sich die Bedeutungen beständig verschieben und wandeln können“<sup>26</sup>

Die Identität wird also zu einem instabilen und temporären Konstrukt der eigenen Person/Nation. Und nicht nur die temporäre Fixierung von Identität scheint zu verschwinden, auch die örtliche Festschreibung wird durch globalisierende Prozesse geschwächt: In der heutigen Zeit können Informationen ungehindert über nationalstaatliche Grenzen hinaus zirkulieren und Individuen sich somit auch mit weit entfernten und fremden Diskursen identifizieren. Der Platz des postmodernen Menschen auf der Welt ist nicht mehr wie in vormodernen Gesellschaften durch Geburt vorbestimmt, sondern wird von ihm selbst konstruiert. Weit entfernte Länder sind durch die technischen Neuerungen des Internetzeitalters, das die Kommunikation in einem „denationalisierten, virtuellen Raum“<sup>27</sup> ermöglicht, enger zusammengerückt. Der Nationalstaat hat sein Monopol auf die Repräsentation der Staatsangehörigen verloren, die nationale Identität dient den Menschen nicht mehr länger als wichtigste Referenz<sup>28</sup>. Sie wurde ersetzt durch multiple Identitäten, ausgesucht aus einer großen Anzahl möglicher Identifikationssymbole. Subkulturen treten in diesem Zusammenhang in den Vordergrund. Die verschiedenen Identitäten ermöglichen es den Handelnden, unterschiedliche Entwürfe der Lebensführung und Muster des Selbstverstehens nebeneinander aufrecht zu erhalten und in unterschiedlichen Kontexten zum Einsatz zu bringen.<sup>29</sup> Die postmoderne Identität ist, wie wir sehen, um ein Vielfaches komplexer geworden, da sie nicht nur temporär, multipel und flexibel ist, sondern auch selbst-

<sup>25</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: *Der Identitätsdiskurs: Zum Bedeutungswandel einer sozialwissenschaftlichen Semantik*, in: Rammert, Werner; Knauthe, Gunther; Buchenau, Klaus ; Althenhöfer, Florian (Hrsg.): *Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen: ethnologische, soziologische und historische Studien*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2001 S. 22

<sup>26</sup> Ebd., S. 33

<sup>27</sup> Vgl. Nicolau Netto, *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*, S. 174

<sup>28</sup> Vgl. Ebd., S. 174

<sup>29</sup> Vgl. Reckwitz, *Der Identitätsdiskurs*, S. 33

interpretierbar. Sie basiert nicht mehr auf festen Rollenzuschreibungen. Wie Zygmunt Bauman es formuliert, bestand das „*moderne* Problem der Identität“ darin, wie man eine solide und stabile Identität konstruiert, während das „*postmoderne* Problem der Identität“ sich mit der Frage beschäftigt, wie man Fixierungen vermeiden kann: „In the case of identity, as in other cases, the catchword of modernity was creation; the catchword of postmodernity is recycling“<sup>30</sup>.

Aus diesem Grund dominieren – wie bereits erwähnt - in ästhetischer Hinsicht neue Techniken der Innovation wie Hybridisierung, Sampling oder Parodie. Inhaltlich greift die Kunst Bilder auf, die dem individualisierten Alltag unserer Zeit entspringen: Die Vergänglichkeit sozialer Beziehungen, die Suche nach dem Platz im Leben und das hedonistische Streben nach Glück im Jetzt und Hier werden in Musik, Film und Künsten thematisiert. Weiterhin lässt sich in vielen Werken eine Beschäftigung mit den technischen Neuerungen des Zeitalters der Kommunikation und mit der Rolle des Massenmarktes feststellen, die sich in einer Abschaffung der Hierarchie zwischen Hoch- und Populärkultur äußert. Die Industrialisierung des Produktionsprozesses ermöglicht eine Massifizierung der Kunst, durch die diese ihre Authentizität und ihren Status als kultureller Referent verliert. Nicolau Netto beschreibt, wie die dominante Kultur aus Blockbustern, Bestsellern und Charts-Hits deterritorialisierte Güter hervorbringt, die auf keine bestimmte Nation mehr verweisen. Um eine Identifikation möglichst vieler Menschen zu erreichen, löst sich die am Massenmarkt orientierte Kunst vom Nationalstaat und verzichtet auf kulturelle Referenzen. Sie wird zu einem Teil des globalen Gedächtnisses.<sup>31</sup> Da die nationale Kunst infolge dieser Tendenzen die Identität der Bevölkerung immer weniger repräsentieren kann, kommt es - auf der Suche nach authentischen Identifikationssymbolen - zu einer Hinwendung zu regionalen und folkloristischen Kunstformen. Weichhart spricht in diesem Zusammenhang von einer „Renaissance des Heimatbegriffs“<sup>32</sup> Der Nationalstaat verliert als erste Instanz der Identifikation gegen die Regionen zunehmend an Bedeutung, der Fokus verschiebt sich vom Zentrum zur Peripherie. Dieser Paradigmenwechsel in den kollektiven Identitäten kann als eines der Schlüsselkonzepte der Postmoderne verstanden werden.

---

<sup>30</sup> Bauman, Zygmunt: *From Pilgrim to Tourist – or a short History of Identity*, in: Du Gay, Paul; Hall, Stuart (Hrsg.): *Questions of Cultural Identity*, SAGE Publications, London/ Thousand Oaks/ New Delhi, 1996, S. 18

<sup>31</sup> Vgl. Nicolau Netto, *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*, S. 108

<sup>32</sup> Vgl. Weichhart Peter: *Heimatbindung und Weltverantwortung*, in: *Geographie heute*, Heft 100/1992, S. 30-44.

## ***Historischer Hintergrund Brasiliens***

Die Ausbildung einer nationalen Identität ist ein Prozess, der von einer Reihe von Faktoren begünstigt oder behindert werden kann. Geprägt durch den historischen, territorialen, politischen oder kulturellen Kontext einer Nation geht die Identifikation mit der eigenen Herkunft und Nationalität in jedem Land ihren eigenen Weg. Um das Entstehen eines Gemeinschaftsgefühls in Brasilien analysieren zu können, müssen zuerst einige Rahmenbedingungen erläutert werden, die für die Konstruktion der nationalen Identität von signifikanter Bedeutung waren.

Während sich in Europa die Nationalstaaten im 18. und 19. Jahrhundert herausbildeten, und schon früh der Zusammenhang zwischen Kultur/Volk/Staat offengelegt wurde, bildeten sich in Brasilien nationale kulturelle Symbole erst sehr spät heraus. Dies hat verschiedene Ursachen: Als frühere Kolonie wurde das 1500 entdeckte Brasilien lange Zeit in Abhängigkeit des Mutterlandes Portugal gehalten. Die Absicht der portugiesischen Siedler bestand anfangs darin, in der neuen Welt zu Reichtum zu kommen und in die Heimat zurückzukehren. Da Gold-, und Diamantenvorkommen der Kolonie jedoch begrenzt waren, und sich die Reichtümer der neuen Welt vor allem in Form von Brasilholz, Zuckerrohr, Kaffee und anderen Anbauprodukten offenbarten, ließen sich viele Siedler doch – wenn auch widerstrebend – in der Kolonie nieder. Kultureller Referenzpunkt blieb jedoch weiterhin das europäische Festland, wohingegen Brasilien als Land der Indianer und Moskitos als völlig unzivilisiert galt. Die Kolonie war von territorialer Dezentralisierung geprägt und erst mit der Flucht des portugiesischen Hofes vor den Truppen Napoleons nach Rio de Janeiro im Jahre 1808 wurde eine Debatte über das Projekt der politischen und territorialen Integration angestoßen. Der Umzug des Königshauses markierte einen wichtigen Wechsel in der Beziehung zwischen Kolonie und Mutterland und ebnete den Boden für erste Diskussionen über ein brasilianisches Volk und eine Differenzierung vom portugiesischen Mutterland.

Die Größe des brasilianischen Staatsbodens und die völlige Abgeschlossenheit der einzelnen Regionen führten Ende des 19. Jahrhundert zu einem deterritorialiserten Staat, in dem es an Kommunikation zwischen den einzelnen agrarorientierten Wirtschaftszentren mangelte. Die fehlende Einheit des brasilianischen Volkes müsse – so schreibt der Schriftsteller Afonso Arinos in seinem Werk „A unidade da pátria“ – künstlich geschaffen werden:

„O Brasil está de tal modo regionalizado que, para as províncias não ficarem absolutamente estranhas umas às outras, é preciso um grande esforço no sentido de fortificar-se a unidade moral da pátria.“<sup>33</sup>

Hier wird deutlich, wie intellektuelle Diskussionen der Elite sich zu dieser Zeit vor allem um das Projekt einer noch nicht existenten Nation drehten, deren Einigung es durch kulturelle Symbole zu erreichen galt. In Bezug auf diese gemeinsamen Repräsentationssymbole gab es allerdings geteilte Meinungen: Während traditionalistische Intellektuelle die Stadt als Quelle allen Übels und die Gemeinsamkeit aller Brasilianer in ihrer ruralen Herkunft sahen, forderten die Modernisten den Umbruch mit der agrarischen Vergangenheit und eine Modernisierung nach europäischem Vorbild.

Auch der Umgang mit der ethnischen Mischung des brasilianischen Volkes spielte eine wichtige Rolle bei der Findung geeigneter Repräsentationen und hängt eng mit dem brasilianischen Minderwertigkeitskomplex, der das frühe 20. Jahrhundert prägte, zusammen. Die Sklaverei, die 1888 endgültig abgeschafft wurde, hatte zur Folge, dass neben der indigenen Bevölkerung Brasiliens und den portugiesischen Kolonisten auch Afro-Brasilianer einen entscheidenden Teil des brasilianischen Volkes ausmachten. Als größter Unterschied zwischen führenden Nationen und Brasilien wurde die ethnische Vielfalt angesehen. Das mestizische Element wurde somit zum erklärenden Faktor der Rückschrittlichkeit:

„O mestiço, enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais, encerra, para os autores da época, os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica. A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral e intelectual, a inconsistência seriam dessa forma qualidades naturais do elemento brasileiro.“<sup>34</sup>

Rassistische Diskurse setzten die Überlegenheit der weißen Portugiesen über die beiden anderen Ethnien voraus. Man nahm an, eine Entwicklung der brasilianischen Nation könne nur durch gezieltes „branqueamento“, das heißt ein graduelles Anheben des weißen Bevölkerungsanteils durch Heirat und Zeugung von Nachkommen mit weißen Siedlern, erzielt werden. Hierbei sollten auch die auf der Suche nach Arbeit angezogenen Immigranten aus europäischen Länder wie Deutschland, Italien und Polen einen Teil beitragen. Dieser Minderwertigkeitskomplex, der gerade das brasilianische Volk und die agrarischen Wurzeln als Ursprung der Unterlegenheit ansah, sollte erst mit

<sup>33</sup> Arinos de Melo Franco, Afonso: *Obras Completas*, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro 1969, apud Vianna, Hermano: *O mistério do samba*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro 1995, S. 55

<sup>34</sup> Ortiz, Renato: *Cultura brasileira e identidade nacional*, Editora brasiliense, São Paulo 1985, S. 21

dem Modernismus seine Kraft verlieren.

Zur Ausbildung einer nationalen Identität bedarf es zweier Faktoren: Erstens eine intellektuelle Elite, die einen nationalen Diskurs vorgeben kann, und zweitens eine Masse, die diesen Diskurs annimmt und vervielfältigt. Bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts war Brasilien ein durch agrarische Strukturen dominiertes Land, in dem man kaum von einer Nation sprechen konnte. Zu wenig hatten Viehzüchter im Süden des Landes mit Kaffeebauern des Südwestens oder der Zuckerrohrelite des Nordostens gemeinsam. Erst die Modernisierung änderte durch das Anwachsen der Städte und die Industrialisierung die Gesellschaftsstruktur und schuf somit eine Basis für die Ausbildung einer nationalen Identität. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstand mit dem Modernismus das neue Projekt der Schaffung einer noch inexistenten, nationalen Kultur, basierend auf eigenen, brasilianischen Wurzeln. Es galt sich von der Kopie europäischer Kultur, die als Muster jeglicher kultureller Produktion bis ins 20. Jahrhundert unter der Elite dominierte, abzugrenzen und die Andersartigkeit Brasiliens als etwas Positives zu unterstreichen. Das kulturelle Projekt des Modernismus, das mit der *Semana de Arte Moderna* in São Paulo 1922 offiziell gemacht wurde, fand in den Theorien des Pernambucaners Gilberto Freyre sein soziologisches Pendant: Zum ersten Mal sollte die ethnische Vermischung der brasilianischen Bevölkerung und ihre Einzigartigkeit als etwas Positives hervorgehoben werden und nicht mehr nur als Grund der Rückständigkeit gegenüber den Industrienationen fungieren. Die brasilianische *mestiçagem* wurde seitdem als bedeutender Unterschied zu anderen Staaten stilisiert und der Mythos der *democracia racial*, der ethnischen Demokratie Brasiliens, in der Indigene, Schwarze und Weiße gleichberechtigt koexistieren zum positiven Kennzeichens der neuen Nation zelebriert.

Unter Getúlio Vargas wurde dieser Diskurs durch gezielte Propaganda unterstützt. Die Identitätsbildung wurde durch das Heranziehen verschiedener identitätsstiftender Symbole forciert, wobei die Glorifizierung der ethnischen Vermischung eine wichtige Rolle spielte. Die brasilianische *música popular* fungierte aufgrund ihrer Nähe zu allen ethnischen Gruppen als ideales Objekt zum Zweck der Nationsbildung. Der Samba wurde – neben Karneval und Fußball – zu einem kulturellen Symbol und wichtigen Werkzeug der sozialen Einigung und zu einem bedeutenden Motivator der Ausbildung einer gemeinsamen Identität.

### ***Auf der Suche nach einer nationalen Identität***

Als die brasilianische Elite zu Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem Projekt der Schaffung einer nationalen Identität beschäftigt war, war es üblich für Intellektuelle und Soziologen in gleichen Kreisen wie Musiker der *música popular* zu verkehren. Dieser rege Austausch wird in der Literatur von verschiedenen Wissenschaftlern wie Nicolau Netto oder Vianna beschrieben. Das Interesse der Intellektuellen an der Kultur der populären Masse war auch vom modernistischen Diskurs hervorgerufen: Der Modernist Mário de Andrade entfernte sich von dem Gedanken der *art pour l'art* und teilte dem Künstler die zentrale Rolle bei der Ausbildung der nationalen Identität zu, indem er authentische, nationale Kunst schaffen sollte:

„Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta“<sup>35</sup>

Doch wie genau sollte genuin brasilianische Kunst aussehen? Auf welchen traditionellen Elementen sollte sie basieren? Bei der Beantwortung dieser Frage entfaltete der Modernismus seine volle Wirkung:

„Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já esta feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular música artística, isto é: imediatamente desinteressada“<sup>36</sup>

Für die intellektuelle Elite lag die Antwort also in den ursprünglichen Bräuchen und Liedern des Volkes. Der brasilianischen Oberschicht selbst mangelte es an einer Ideologie, die sie zur Schaffung eines Wir-Gefühls hätte verwenden können. Seit Beginn der Kolonisierung diente stets Europa als Referenzpunkt in sämtlichen Bereichen des täglichen Lebens, von der Mode über Musikgeschmack, Küche und Literatur. Die Selbsterkenntnis einer Gruppe oder Nation konstruiert sich aber vor allem in Opposition zu einer anderen Gruppe, es ist nur möglich von einem „Wir“ zu sprechen, wenn es denn auch „Die Anderen“ gibt. Somit war es der Elite unmöglich, sich bei der nationalen Selbstfindung auf Elemente europäischen Ursprungs zu stützen. Auch in Deutschland sah man seit Herder die einfache Landbevölkerung als Hüter eines traditionellen kulturellen Schatzes an. In Brasilien evozierte dieses Diktum jedoch ein weiteres Problem: Inwiefern war es überhaupt möglich in einer ethnisch so heterogenen Gesellschaft von einem Volk zu sprechen? Die *cultura popular* der einfachen Bevölkerung variierte stark: Indigene Bräuche existierten neben rituellen Liedern und

<sup>35</sup> De Andrade, Mário, *Ensaio sobre a Música Brasileira*

<sup>36</sup> Ebd.

Festen afro-brasilianischen Ursprungs (stark von der westafrikanischen Ethnie der Yorubá geprägt) und mittelalterlichen *romances* iber-europäischen Ursprungs. Wenig Gemeinsamkeiten gab es in dieser viel zu großen Nation, die sich vom Amazonas bis in die grünen Weidlandschaften des Südens erstreckte.

Schon im 19. Jahrhundert hatte es erste Versuche gegeben, eine nationale Poesie basierend auf der Sprache der Tupi-Indiander aufzubauen, die mit einer literarischen Romantisierung des Bildes des „edlen Wilden“, einherging.<sup>37</sup> Dies erwies sich allerdings als wenig erfolgreich, zu unbekannt war die Sprache der Tupi-Indiander und der Wille des gesamten Landes, die literarische Identität auf der Identifikation mit der indigenen Bevölkerung zu gründen. Die Kultur der schwarzen Sklaven wurde in Brasilien dagegen lange Zeit völlig ignoriert.

Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts begann sich ein Interesse an „schwarzen Dingen“ herauszubilden, wie Gilberto Freyre es nannte<sup>38</sup>. Freyre bewunderte auf seinen Reisen vor allem die Valorisierung des schwarzen Erbes unter der populären Klasse in Rio de Janeiro und sah schwarze Liedformen und Tänze, vermischt mit Fado-Elementen als das vielleicht Beste, was Brasilien musikalisch zu bieten hat.<sup>39</sup> Sein Interesse an der afro-brasilianische Kultur wurde im Laufe der Jahre zu einem Korpus von Theorien die sich um die ethnische Vermischung drehten und 1933 in dem Buch „Casa grande e senzala“ ausformuliert wurden. Freyre sah die *mestiçagem*, also die ethnische Vermischung zwischen Indigenen, Portugiesen und Afrobrasilianern als elementaren Bestandteil und einzigartiges Charakteristikum der brasilianischen Gesellschaft. Die *mulata* und der *mestiço* wurden für Freyre zu Prototypen des brasilianischen Bürgers; zu lebendigen Beweisen des demokratischen Umgangs Brasiliens mit seiner kolonialen Vergangenheit und der daraus resultierenden ethnischen Vermischung. Diese Mischung spiegelte sich auch in der *música popular* wider, die als authentische Zelebration der Heterogenität und der brasilianischen Traditionen fungieren sollte. Dem Volkslied wurde die vereinende Kraft zugesprochen, die von Nöten war, um aus den dezentralisierten Regionen Brasiliens eine Nation zu formen.<sup>40</sup>

Viana unterstreicht die Tatsache, dass zu jeder Zeit in der Gesellschaft, verschiedene Diskurse existierten und die Konstruktion der Identität als gewalttätiger Akt und

<sup>37</sup> Vgl. Vianna, *The Mystery of Samba*, S. 113

<sup>38</sup> Ab 1910 erwacht in Frankreich eine Neugierde auf fremde Lebensweisen, die sich durch exotistische und orientalistische Diskurse sowie durch ein gesteigertes Interesse an der schwarzen Kultur äußert. Diese „nativistische Welle“ in Brasilien hängt also auch mit dem Beginn einer europäischen Valorisierung afro-amerikanischer Elemente zusammen. Vgl. hierzu Ebd., S. 96 ff.

<sup>39</sup> Vgl. Vianna, *The Mystery of Samba*, S. 9

<sup>40</sup> Vgl. Ebd., S. 32

Ergebnis von Verhandlungen verschiedenster sozialer Gruppen zu verstehen ist. Auch innerhalb der Elite waren Diskussionen um die Dichotomien Stadt versus Land, Moderne versus Tradition, Indigene und Afrobrasilianer versus Weiße an der Tagesordnung. Der Samba beinhaltete Elemente der verschiedenen Pole und bot so das perfekte Identifikationsymbol aller. In der Populärkultur von Rio de Janeiro schienen sich die verschiedenen Diskurse zu vereinigen, was dazu führte, dass Elemente genau dieser Region als für das ganze Land repräsentativ offiziellisiert wurden. Der Samba verbindet in seinem Rhythmus Natur und Zivilisation, er ist rural und urban zugleich und kann als schwarze Folklore, die für die weiße Elite modernisiert wurde, den Ansprüchen aller Genüge tun. Dies wird in der folgenden Darstellung der Entstehungsgeschichte des Samba noch deutlicher erläutert werden.

## **Samba**

### ***Ein Rhythmus entsteht***

Der Term 'Samba' geht bis in die 30er Jahre des 19. Jahrhunderts zurück, wo er zum ersten Mal in Pernambuco gebraucht wurde, um eine Unterscheidung der ruralen Musik vom urbanen Genre Lundu zu ermöglichen. Um 1880 tauchte der Begriff im Zusammenhang mit der Festa da Penha auch in Rio de Janeiro auf,<sup>41</sup> wo viele afro-brasilianische Immigranten aus Bahia lebten. Nach der Jahrhundertwende, zu der eine Reformation des Stadtkerns stattfand, die ärmere Familien (viele unter ihnen bahianische Migranten, die ihre religiösen Vorstellungen und Elemente des Candomblé in Rio einführten) aus dem Zentrum in die Zona Norte verdrängte, wurde der Rhythmus vor allem in Häusern afro-brasilianischer Matriarchinnen bei Tanzveranstaltungen und Abendsoiréen gespielt. Zu den berühmtesten dieser Damen zählt Hilária Batista de Almeida, auch Tia Ciata genannt. In ihrem Haus an der *Praça Onze de Julho*, den spätere Samba-Größen wie Pixinguinha und Donga frequentierten, wurde der erste auf Platte aufgenommene Samba „Pelo telefone“ in Gemeinschaft komponiert. Bei diesen Abendveranstaltungen wurden auch andere populäre Rhythmen wie *maxixe* und *lundu* gespielt, unter denen der Samba als am einfachsten zu spielender und aufgrund seiner Tanzschritte vulgärster galt.

In den 20er Jahren entstand im Stadtteil *Estácio da Sá* eine rhythmisch veränderte Form des Samba, der später *Carioca Samba* genannt werden sollte. Aufgrund musikalischer Nähe zur Marschmusik eignete er sich hervorragend für Karnevalsparaden. Nicht

<sup>41</sup> Vgl. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Continuum International Publishing Group Ltd, London 2005, S. 217

umsonst entstammt die erste Sambaschule, die sich ab 1928 im „Bloco Deixa Falar“ präsentierte, Estácio. Schnell verbreitete sich der Rhythmus auch in anderen Vierteln der Hauptstadt und wurde zum Prototyp des authentischen *Samba de Morro* erklärt.<sup>42</sup>

Die jungen Sambistas aus *Estácio* (zu den berühmtesten unter ihnen sind Ismael Silva, Nilton Bastos, Brancura und Baiaco zu zählen) gehörten der schwarzen Arbeiterklasse an und sahen im Samba eine Möglichkeit, ihr monatliches Einkommen zu verbessern. Der Verkauf von Samba-Kompositionen an Angehörige der weißen Oberschicht sorgte für einen regen musikalischen Austausch zwischen der *cidade* und dem *morro*. Da den Estácio-Komponisten selbst der Zugang zum neu entstehenden Massenmedium Radio verwehrt war, konnten sie durch den Verkauf ihrer Lieder an Weiße auf diesem Weg ihre Kompositionen einem größeren Publikum zu Teil werden lassen. Die erste brasilianische Radiosendung wurde 1922 ausgestrahlt, widmete sich anfangs aber zu edukativen Zwecken vor allem der Übertragung von *música erudita* und Beiträgen aus dem Bereich der Hochkultur. Getúlio Vargas erkannte jedoch schon bald das Potential des Radios zu Propagandazwecken und zur Vereinigung der Nation: Das *Programa Casé* und später der staatliche Sender *Radio Nacional*, die nach der Öffnung des Radios für kommerzielle Werbung 1932 vor allem Populärmusik spielten, wurden bald zu den einflussreichsten Sendern des Landes. Die Programme, die die höchsten Zuhörerzahlen verzeichneten, wurden alle in Rio de Janeiro produziert und übertragen. Durch die technische Verbesserung des Aufnahmeequipements wuchs auch der Plattenmarkt ab den 20ern stetig an. Auch in diesem Sektor zeigte Rio sich dominant: Die wichtigsten Plattenfirmen hatten ihren Sitz in der Hauptstadt. Diese wirtschaftliche Dominanz Rio de Janeiros im Musiksektor trug dazu bei, den *Carioca Samba* als nationales Genre zu etablieren.

Mit der Kommerzialisierung und Verbreitung des Rhythmus' entstand auch das Bedürfnis, den Samba zu beschützen und seine Authentizität zu definieren. Zu Beginn des 20. Jahrhundert kannte die brasilianische Populärmusik noch die verschiedensten internationalen Rhythmen wie Polkas, Waltzer, Mazurkas, Schottische, Tangos, Charleston, Foxtrott wie auch nationale Genres wie *maxixe*, *modinha*, *marcha*, *cateretê*, und *desafios sertanejos*. All diese Genres fanden auch in den Karnevalsparden Verwendung. Die untrennbare Verbindung von Karneval und Samba datiert erst aus den 30er Jahren, in denen die Diktatur zum Ziel der Konstruktion einer Nationalität begann,

---

<sup>42</sup> In Rio de Janeiro wurde die Unterschicht im Zuge einer Stadtrestitution aus dem Stadtkern in die umliegenden Hügel verdrängt. Der Begriff 'Morro', der soviel wie 'Hügel' bedeutet, ist somit als Synonym für Favela zu verstehen.

die Idee der im Samba reflektierten, nationalen Essenz zu propagieren. Dies führte zu gesetzlichen Vorschriften, die regelten, welche Instrumente und Kostüme bei den Karnevalsparaden zugelassen waren; ab 1937 mussten die Beiträge der Sambaschulen außerdem patriotische oder historische Thematik vorweisen können.

Der Sieg des *Samba Carioca* über den ruralen Samba bahianischen Ursprungs<sup>43</sup> wurde nicht nur durch die Verbindung zum Karneval und der Plattenindustrie ermöglicht.<sup>44</sup> Eine wichtige Rolle spielten Künstler und Komponisten der Mittelschicht, wie Noel Rosa, Ari Barroso, Francico Alves und Mário Reis, die als kulturelle Mediatoren zwischen *cidade nova* und *morro* fungierten. Als besonderes Beispiel hierfür kann der aus Vila Isabel stammende Noel Rosa gelten, der in seinen Texten eine Synthese des Paradigmas *vila/morro* vorschlägt und somit einen wichtigen Beitrag dazu leistet, dass der früher verbotene und unterdrückte Rhythmus der schwarzen Unterschicht auch unter der Elite Brasiliens so beliebt, und schließlich zum Symbol der nationalen Identität wurde. Den Hintergrund dieses Prozesses bildete die soziologische Theorie der *mesticagem*, die den Samba gerade aufgrund seiner Nähe zur marginalisierten, afro-brasilianischen Kultur zum perfekten Bedeutungsträger der nationalen Identität macht.

Laut Nicolau Netto wurde die Vorherrschaft des Samba als kulturelles Identifikationssymbol in den 30er Jahren geprägt:

„a partir dos anos 1930, o samba deixou de ser apenas um evento da cultura popular afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a significar a própria idéia de brasilidade“<sup>45</sup>

Die besondere Rolle, die die Dekade von 1930–1940 in der Geschichte der brasilianischen Populärmusik spielt, basiert auf dem Aufeinandertreffen folgender Schlüsselfaktoren:

Erstens ermöglichten technische Neuerungen bei Aufnahme und Ausstrahlung von Musik eine Senkung der Kosten für Platten wie auch Radio und beschleunigten somit in den 30er-Jahren ein Anwachsen der Phono-Industrie. Durch die Ausstrahlung von Werbung in den Radiosendungen verringerten sich die Kosten und ermöglichten den Radiosendern, Musiker unter Vertrag zu nehmen, was auch der Qualität der Musik zu

<sup>43</sup> Laut Sandroni zieht der Samba seine Kraft gerade aus der Dualität seines Ursprungs: Der urbane und marktorientierte Paartanz aus Rio de Janeiro verortet das Genre in der Moderne während der rurale, traditionelle Kreistanz aus Bahia dem Rhythmus seine folkloristischen Wurzeln liefert und es so zu einem idealen Nährboden für nationale Identitätstheorien macht. Vgl. hierzu Sandroni, Carlos: *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*, Jorge Zahar Editor: Editora UFRJ, Rio de Janeiro 2001, S. 97

<sup>44</sup> Vgl. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, S. 218

<sup>45</sup> Nicolau Netto, *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*, S. 43

Gute kam. Außerdem entdeckte das Radio – im Vergleich zu früheren, auf edukativen Sendungen basierenden Radiosendungen der vorigen Dekade – die Populärmusik als lohnende Möglichkeit, die Zuhörerzahlen zu vergrößern.

Nicolau Netto unterstreicht die Rolle von Kommunikationstechnologien und Medien bei der Ausbildung einer nationalen Identität. Als Beispiel führt er die Zeitungslektüre als simultanen Akt der Nationsangehörigen an, der die Bürger vernetzt und durch die Bereitstellung von Informationen über große Distanzen hinweg ein Gemeinschaftsgefühl entstehen lässt.<sup>46</sup> In einem Land wie Brasilien, in dem die Analphabetenquote 1920 noch 75 % betrug, kam diese Rolle dem Radio und nicht der Presse zu. Erst in den 30ern wird durch das Radio dieses Gefühl der Simultanität, das für die Ausbildung einer nationalen Identität nötig ist, geschaffen. Auch die Sender selbst verstanden sich als an der Ausformung einer nationalen Kultur beteiligte Akteure. So wurde im Programm des einflussreichsten Senders *Radio Nacional* wurde die Übertragung edukativer und patriotischer Lieder als Akt der „nationalen Konstruktion“ beschrieben.<sup>47</sup>

Die Vargas-Diktatur muss als zweite, entscheidend auf die kulturellen Gegebenheiten der Zeit einwirkende Größe gesehen werden. Vor allem die Bedeutung des Radios für die nationale Identitätsschaffung wuchs nach Beginn der Diktatur 1937 an: Durch den Zensur-Apparat und eine Reihe von Getúlio Vargas geschaffenen, kulturellen Initiativen und finanziellen Anreizen wurden die bekanntesten Musiker ans Regime gebunden und folgten so dem von der Diktatur vorgesehenen Kurs. Vargas hatte schon früh die Bedeutung des Radios als nationales Propaganda-Instrument verstanden und nutzte es zur Schaffung einer nationalen Kultur und Identität, die die politische Einigung des gesamten Staatsgebietes und die Zentralisierung vorantreiben sollten. Der *Estado Novo* wirkte als potentialisierende Kraft auf die musikalische Ausformung des Nationalgefühls, nicht jedoch als alleiniger, für den Aufstieg des Samba zum Nationalsymbols verantwortlicher Faktor.<sup>48</sup>

Drittens schwanden in den 30er Jahren die Grenzen zwischen Hochkultur und Volkskultur, was einer Reihe kultureller Mediatoren (Musiker, Radiosender, Soziologen) zu verdanken war. Auch wenn die schwarze Unterschicht Rios nicht direkt im Radio vertreten war, so waren es doch zumindest ihre Kompositionen. Ein reger

<sup>46</sup> Vgl. Nicolau Netto, *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*, S. 32

<sup>47</sup> Mc Cann, Bryan: *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*, Duke University Press, o. Ort, 2004, S. 38

<sup>48</sup> Vgl. Nicolau Netto, *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*, S. 68

Austausch herrschte zwischen den sogenannten *compositores*, weißen Mittelschichtlern, die gegen wenig Geld in den *morros* der Stadt neue Sambas erwarben, und den der Unterschicht entstammenden Komponisten meist afrobrasilianischen Ursprungs. Der Einfluss erfolgte aber nicht nur in eine Richtung: Auch die Musiker der *morros* ließen sich von den im Radio gespielten Stücken und den instrumentell verbesserten Arrangements inspirieren. So trugen beide Schichten zur Festigung des Sambas in seiner heutigen Form bei.

Die 30er Jahre waren nicht nur für die musikalische Prägung des Rhythmus' wichtig, auch thematisch verdankt die heutige brasilianische Identität einige ihrer Symbole frühen Kompositionen bekannter Sambistas. Im Folgenden soll analysiert werden, inwiefern Vorstellungen der nationalen Identität von im Samba dominanten Symbolen geprägt wurden und wie durch die Stilisierung des Genres als Nationalsymbol die zur Identifikation nötige, eigene Geschichtlichkeit erschaffen wurde.

### **Textanalyse**

#### **„Quem não gosta de samba, bom sujeito não é“: Der Aufstieg des Samba**

Der Prozess der Ausbildung einer nationalen Identität wird oft begleitet von dem Bestreben, Bräuche und Traditionen zu erschaffen und diese als schon immer existent darzustellen.<sup>49</sup> Diese, von Eric Hobsbawn als „Erfindung von Tradition“<sup>50</sup> benannte Strategie zur Legitimierung eines identitären Diskurses, lässt sich auch im Aufstieg des Sambas von der „marginalidade ao estrelato“<sup>51</sup> beobachten. Als ein Beispiel kann der 1933 verfasste Samba „História do Brasil“ von Lamartine Babo dienen. Er beginnt mit der Frage „Quem foi que inventou o Brasil?“ worauf die Antwort ertönt:

„Foi seu Cabral!  
Foi seu Cabral!  
No dia vinte e um de abril  
dois meses depois de carnaval“

In einem ersten Schritt wird im Textausschnitt die Entdeckung Brasiliens durch den portugiesischen Seefahrer Pedro Alves Cabral im Jahre 1500 mit der Erfindung des Landes gleichgesetzt. Verwunderlich wird die Aussage jedoch durch den Zusatz, der das

<sup>49</sup> Vgl. Estel: *Nation und nationale Identität*, S. 161

<sup>50</sup> Vgl. Hobsbawn, Eric J.: *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge u.a. 1983, S. 1-2

<sup>51</sup> So nennt Lopes da Cunha den Werdegang des Sambas von der vormals verbotenen und verachteten Musik der schwarzen Unterschicht zum gefeierten Symbol der nationalen Identität, vgl. Lopes da Cunha, Fabiana: *Da Marginalidade ao Estrelato: O Samba na construção da nacionalidade (1917 – 1945)*, Annablume, São Paulo 2004.

gängige Geschichtsverständnis und die Chronologie vollkommen auf den Kopf stellt: So geht der Karneval, als Referenzpunkt der brasilianischen Identität par excellence, der Entdeckung und gesamten Kolonialgeschichte des Landes voraus und wird zum Element eines neu geschaffenen Ursprungsmythos. In diesem beginnt die brasilianische Zeitrechnung erst mit dem wichtigen Fest.<sup>52</sup> Hier wird – wenn auch auf humorvolle Weise – der Eindruck erweckt, dass die Trias Brasilien – Samba – Karneval schon immer gültig war und ihre Gültigkeit auch nicht verlieren wird. Noch ein anderer Aspekt des Textes ist bemerkenswert in Bezug auf seinen Einfluss auf die nationale Identität: Mc Cann sieht das Lied als Symbol für den Paradigmenwechsel, der sich im nationalen Identitätsdiskurs zu Beginn des letzten Jahrhunderts vollzog. Die Zeilen

„Depois Ceci amou Peri  
Peri beijou Ceci  
Ao som do Guarani!

Do Guarani ao guaraná  
Surgiu a feijoada  
e mais tarde o Paraty.“

zeigen einerseits, wie die ethnische Identifikation vom indigenen Element, symbolisiert durch Ceci und Peri, den beiden Protagonisten aus José de Alencars Roman „O Guarani“ zum vorher vernachlässigten afrobrasilianischen Element, vertreten durch Iaiá und Ioió (als Anreden, die in Erinnerung an die Sklavenzeit von älteren Afrobrasilianern untereinander verwendet werden), wechselt. Andererseits wird in den Zeilen auch die kulturelle Erschließung eines Massenmarktes und die Verbreitung der Popkultur offenbar, die den Übergang vom Roman „O Guarani“ zum Softdrink *Guaraná* einläutet.<sup>53</sup>

Das ahistorische Verständnis der eigenen Wurzeln und Traditionen spielt eine wichtige Rolle bei der Ausbildung und Legitimation einer nationalen Identität<sup>54</sup>: Wenn Nationalität als unabänderliches und gemeinsames Merkmal verstanden wird, das allen Nationsangehörigen zu eigen ist und die Basis für die Verschiedenartigkeit der Völker bildet, so muss davon ausgegangen werden, dass der Nationalcharakter stabil ist und sich nicht mit der Zeit ändert. Oft kommt dabei der Populärkultur die Aufgabe zu, die „Essenz“ der nationalen Identität auszudrücken. Homogenisierende Strategien der dominanten politischen Klasse dienen dem Zweck, die Gemeinsamkeiten der Bürger zusätzlich zu unterstreichen. Laut Estel gehören zu diesen Strategien die Beseitigung partikularistischer Schranken (ethnischen, regionalen oder ständischen Ursprungs), das Unterstreichen des einzigartigen Nationalcharakters und der eigenen Geschichte, sowie

<sup>52</sup> Vgl. Nicolau Netto, *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*, S. 26

<sup>53</sup> Vgl. Mc Cann, *Hello, Hello Brazil*, S. 2-3

<sup>54</sup> Vgl. Nicolau Netto, *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*, S.33

die Schaffung einer Nationalkultur, bestehend aus Erzeugnissen der Literatur, Kunst und Musik<sup>55</sup> All diese Strategien fanden bei der Identitätssuche zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Brasilien ihre Verwirklichung und waren in Bezug auf den Samba von großer Wichtigkeit, da auch hier einer von vielen zur Verfügung stehenden regionalen Rhythmen ausgewählt, und durch Homogenisierung als für das ganze Land repräsentativ stilisiert wurde. Vom afrobrasilianischen Rhythmus der Unterschicht wurde Samba – nach der Umformung durch die Elite – zum nationalen Kulturobjekt erhoben, dessen Status er noch heute innehat. Andere Rhythmen wurden zu seinen Gunsten aus dem Radio und den Karnevalsparaden verdrängt. Dies geschah in extremem Ausmaß, so dass Dorival Caymmi in seinem Lied „O samba da minha terra“ aus den 50er Jahren zu der in der Überschrift erwähnten Schlussfolgerung „Quem não gosta de samba, bom sujeito não é, é ruim da cabeça ou doente do pé“ kommt, in der er die brasilianische Staatszugehörigkeit mit der Liebe zum Samba gleichsetzt. Dennoch kann man nicht von einer geplanten oder bewussten Entwicklung der nationalen Identität ausgehen. Wie Netto unterstreicht, muss die identitäre Entwicklung als ideologischer Kampf verschiedener sozialer Gruppen angesehen werden.<sup>56</sup> So spielte neben den Sambistas der *morros* die Elite eine zentrale Rolle bei der OffIALIZIERUNG des Diskurses. Um Samba als nationales Symbol gebrauchen zu können, mussten seine wahren Wurzeln verborgen, und eine künstliche Ahistorizität erschaffen werden. Von Anfang an war der Samba daher verknüpft mit Diskussionen um die Authentizität und die wahre Herkunft des Rhythmus. Dies wird an der Polemik zwischen Künstlern aus Vila Isabel und Künstlern der *morros* sichtbar, die sich an dieses Kapitel anschließt.

**„Pois quem é bom não se mistura“: `Vila` versus `morro`**

Wie kein anderer Rhythmus wurde der Samba seit seiner Entstehung in den 20er Jahren als Projektionsfläche für verschiedene Identitätsdiskurse verwendet und durch diese aktiv mitgeprägt. Die Berufung auf die traditionellen, afrobrasilianischen Wurzeln des Rhythmus und seine bescheidene Herkunft stellt einen Gemeinplatz im Samba dar, der in einer Reihe von Kompositionen zu finden ist. In „Na Pavuna“, einer Komposition Almirantes aus dem Jahre 1929 wird die Favela Pavuna als musikalische Schule dargestellt, in der Samba gelehrt und gelebt wird. Die Zeilen

<sup>55</sup> Vgl. Estel, *Nation und nationale Identität*, S. 162

<sup>56</sup> Vgl. Nicolau Netto, *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*, S.27

„Na Pavuna, tem escola para o samba  
 Quem não passa pela escola, não é bamba.  
 Na Pavuna, tem canjerê também  
 Tem macumba, tem mandinga e candomblé“

machen deutlich, dass der Status des *Bamba*, des echten Sambista, nur dem zuteil werden kann, der seine Ausbildung in der Favela erhält und durch diese geprägt wird. Zu dieser Ausbildung gehören auch eine Kenntnis der synkretistischen Religionen Macumba und Candomblé, die bei rituellen Treffen (*canjerês*) praktiziert werden. Ebenfalls wichtig ist die *mandinga*, was als Zauber oder Hexerei übersetzt werden kann, aber in der Capoeira auch als List und Täuschung und wichtige Qualität des Kämpfers verstanden wird. Der Text vererdet den Samba damit eindeutig in den Elendsvierteln Rio de Janeiro und unterstreicht das afrikanische Erbe bei der Entstehung des Rhythmus. Eine Glorifizierung des *morros* wird bei verschiedenen Komponisten offensichtlich: stets wird die Einfachheit des Lebens auf den Hügeln, die Freude ihrer Bewohner und die Authentizität ihrer Traditionen gepriesen. So beschreibt Sinhô in dem Samba „A favela vai abaixo“, der als Anspielung auf den geplanten Umbau Rios durch den französischen Stadtplaner Alfred Agache zu verstehen ist, die Angst der Bewohner vor der Zerstörung ihrer Heimat und den Verlust, den dies für die *cultura popular* und den Samba bedeuten würde:

„Isso deve ser despeito d’essa gente  
 Porque o samba não se passa para ela  
 Porque lá o luar é diferente  
 Não é como o luar que se vê d’esta Favela! [...]  
 No Estácio, Querosene ou no Salgueiro  
 Meu mulato não te espero na janela,  
 Vou morar na Cidade Nova  
 Pra voltar meu coração para o Morro da Favela!“

Das lyrische Ich bezichtigt die Politiker, den für seine Kriminalität berühmten Morro da Favela, der den brasilianischen Elendsvierteln ihren Namen gab, aus Neid auf den authentischen Samba abzureißen, der in anderen Gegenden nicht zu finden ist. Denn nicht nur der Mond, den man von den Hügeln aus sieht, ist einzigartig, sondern auch die musikalische Tradition des *morros*. Dieser wird als Ort der modernen, urbanen Folklore verstanden, in dem authentische Traditionen bewahrt werden und der somit von höchster Bedeutung bei der Ausbildung einer nationalen Identität ist. In einer Zeit, die von rasantem Stadtwachstum und Urbanisierung geprägt ist, wendet sich der Chronist Vagalume auf der Suche nach der wahren Essenz des brasilianischen Charakters den Hügeln der Stadt zu:

„É como se aqueles redutos não tivessem sido maculados pelo afã civilizatório e alienígena da capital federal, constituindo-os depositários de uma cultura exótica e própria que, apesar do contato com a cidade, mantém-se preservada dos hábitos urbanos, através das manifestações culturais e lúdicas do dia a dia da comunidade. O que o [o *cronista*] difere dos intelectuais brasileiros é que estes buscam no sertão, na figura do caipira e do sertanejo, esta pureza e ingenuidade. E o cronista encontra tudo isto muito mais próximo, nos morros que circundam a capital federal“<sup>57</sup>

Noel Rosa jedoch geht gegen diese Beschränkung des Sambas auf die Favela an. In seinen Texten macht er es sich zum Ziel, die *vila*, also die bürgerlichen Viertel der Mittelschicht, als dem *morro* ebenbürtigen und gültigen Referenzpunkt des Samba darzustellen. Dies geschieht nach Nicolau Netto in drei Schritten:<sup>58</sup>

In einem ersten Schritt etabliert Noel durch Ablehnung der Werte des *morros* die *vila* als Ort des Samba und grenzt sich textlich vom Samba der Favelados ab. Hierzu gehören seine Kompositionen „Eu vou pra Vila“ und „Dona Emília“, beide aus dem Jahr 1930. In „Eu vou pra Vila“ lehnt das lyrische Ich in eindeutigen Worten eine Identifikation mit dem Morro ab: „Não tenho medo de bamba/ Na roda do samba/ Eu sou bacharel.“ Gegen die Autorität des Bamba im Morro setzt Rosa hier die Autorität des Bacharel, des gelehrten Kathedraten, der in der Gesellschaft des beginnenden 20. Jahrhunderts als direkter Gegenpol des Sambas (meist afro-brasilianischer Herkunft) und Vertreter der dominanten, weißen Klasse anzusehen ist. Dieser Bacharel fühlt sich im Samba Vertretern des Morro keinesfalls unterlegen, weiß er doch, dass Samba auch im nobleren Vila Isabel zu Hause ist: „Andando pela batucada/ onde eu vi gente levada/ foi lá em Vila Isabel“. Noch schärfer unterstrichen wird der Unterschied der Schichten mit den Worten

„Na Pavuna tem turuna	Já saí de Piedade
Na Gamboa gente boa,	Já mudei de Cascadura
Eu vou pra Vila	Eu vou pra Vila
Aonde o samba é da coroa.	Pois quem é bom não se mistura“

Die erste Zeile ist eine Anspielung auf den Samba „*Na Pavuna*“ von Almirante, in dem der Text lautet: „*Gente da pavuna / só nasce turuna*“. Auch wenn es in den Favelas Samba gibt und sich die Menschen durch Mut oder Charakter auszeichnen, so zieht das lyrische Ich in jedem Fall den Samba der *Vila* vor, der keine Vergleiche scheuen muss, denn „quem é bom não se mistura“. Während die Sambistas in der Favela der Verfolgung durch die Polizei ausgesetzt ist, haben die Musiker der *Vila* den

<sup>57</sup> Lopes da Cunha, *Da Marginalidade ao Estrelato*, S. 123

<sup>58</sup> Vgl. Nicolau Netto, *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*, S. 78 ff

entscheidenden Vorteil der Akzeptanz der Polizei:

„A polícia em toda a zona  
Proibiu a batucada  
Eu vou pra vila  
Onde a polícia é camarada.“

Die harten Worte, mit denen Noel Rosa den Unterschied zwischen Vila und Morro zeichnet, dienen jedoch dem Zweck, mit der Abneigung der *Favelados* gegenüber dem Samba aus dem *morro* zu brechen und die eigene musikalische Kompetenz zu beweisen. Rosa selbst lebte zwischen dem bürgerlichen Viertel Vila Isabel und den *morros* der Stadt, mit denen ihn Freundschaften zu Komponisten wie Ismael Silva, Cartola und Bide verbanden. In einer zweiten Phase in seinem Werk beschäftigt er sich aus diesem Grund vor allem mit einem eng mit dem Bild des *morro* zusammenhängenden Symbol: dem *malandro*.

### „*Lenço no pescoço, navalha no bolso*“: Der *malandro*

Noel Rosas Kompositionen oszillieren zwischen Affirmation und Negation der Werte der *malandragem*.<sup>59</sup> Während er in dem Lied „Escola de Malandro“ von 1932 das sorgenfreie Leben des *malandros* besingt, der Arbeit und Verantwortung ablehnt<sup>60</sup>, zeichnet er in „Felicidade“ aus dem gleichen Jahr das Bild des *malandro regenerado*, der den Vergnügungen und dem Lotterleben abschwört:

„ O meu destino	Eis o motivo
Foi traçado no baralho	Que do meu viver agora
Não fui feito pra trabalho	A alegria foi-se embora
Eu nasci pra batucar	Pra tristeza vir morar“

Während einige Kritiker die Ambiguität seiner Texte als Inkonsequenz auslegen, sieht Nicolau Netto diese Tatsache eher als Beweis für ein dem gesamten Werk zu Grunde liegendes Projekt an. Dies wird an der Polemik mit Wilson Batista offenbar, die sich

<sup>59</sup> Seltzer Goldstein definiert den *malandro* als „o desempregado que vivia de pequenos expedientes, usando a criatividade e o favor para sobreviver“. Die Figur des Malandro wurde in der brasilianischen Literatur durch Autoren wie Jorge Amado, Mário de Andrade und Manuel Antônio de Almeida geprägt und geht einher mit dem Bild eines unabhängigen, gerissenen Kleinganoven, der sich durch seine List und Tücke über Wasser hält und sich aus jeder Situation zu befreien vermag. Der *malandro* steht dem Glücksspiel und dem Alkohol nahe, hat Erfolg bei Frauen – ohne sich jedoch auf nur eine Geliebte zu beschränken – und akzeptiert die geltenden Regeln der Gesellschaft nicht. Er ist – wie auch der Samba – ein Produkt der ethnischen Vermischung, der *miscigenação* und steht für die Flexibilität und informellen Einflussmöglichkeiten innerhalb des Systems, das aus den kolonialen Strukturen erwuchs. Vgl. Goldstein Seltzer, Ilana: *Uma leitura antropológica de Jorge Amado: Dinâmicas e representações da identidade nacional*, in: *Diálogos Latinoamericanos* Vol. 5, 2002, unter <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/162/16200508.pdf> (Stand 09.01.2012)

<sup>60</sup> „Oi, enquanto existir o samba / Não quero mais trabalhar / A comida vem do céu, / Jesus Cristo manda dar! / Tomo vinho, tomo leite, / Tomo a grana da mulher, / tomo bonde, automóvel/ Só não tomo Itararé“

über mehrere Jahre und Kompositionen hinzog, und als anschauliches Beispiel für die beiden Pole *vila* versus *morro* dienen kann: Obwohl Rosa selbst in einigen Sambas den *malandro*, den Verzicht auf materiellen Reichtum und die Umgebung der Unterwelt und des *morros* - wie in „Filosofia“ oder „Conversa de botequim“ - glorifiziert, so reagierte er auf den Samba „Lenço no pescoço“ von Wilson Batista auf kritische Weise. In dem Lied heißt es:

„Meu chapéu de lado	Eu passo gingando
Tamanco arrastando	provoco e desafio,
Lenço no pescoço	eu tenho orgulho
Navalha no bolso	de ser tão vadio.“

Batista zeichnet hier das Bild eines Malandros, der mit seinem wiegenden Schritt, in typischer Malandro-Manier gekleidet - als Accessoires fungieren stereotypisch Hut und Tuch um den Hals; in der Tasche trägt er ein Messer, um auf jede Situation vorbereitet zu sein - die Straße entlang geht und sich vor niemandem fürchtet. Rosa antwortet 1932 mit seinem Samba „Rapaz folgado“ auf Batistas Komposition. Seine Kritik richtet sich gegen die besungene Verbindung von *malandragem* und Kriminalität, die den Status des Malandro in der Gesellschaft abwertet:

„Malandro é palavra derrotista  
 Qué só serve pra tirar  
 Todo o valor do sambista  
 Proponho ao povo civilizado  
 Não te chamarem de malandro  
 E sim de rapaz folgado“

Rosas Projekt besteht nach Nicolau Netto in der Erhebung des Samba zum nationalen Kulturgut, er strebt die Anerkennung der Professionalität der Samba-Musiker an und richtete sich deshalb gegen das Bild des kriminellen Malandros. „A atividade do sambista devia se atrelar á legalidade, ser praticada dentro da lógica burguesa e, portanto, na mão oposta ao estilo de vida do malandro, que vive na marginalidade e que se alimenta através de ações que se dirigam contra a ordem do Estado.“<sup>61</sup> Auch verachtet er den *malandro* Batistas, weil dieser eine sorgenfreie Figur ohne Aufgabe oder Funktion ist. Der Wert der *malandragem* als selbstgewählter Lebensstil besteht jedoch erst in der Verfolgung und Bedrohung durch Polizei, Fortschritt, Frauen oder die Gesellschaft.<sup>62</sup> Erst die negativen Aspekte des Lebens lassen den *malandro* von Noel

<sup>61</sup> Nicolau Netto, *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*, S. 82

<sup>62</sup> Vgl. Mc Cann, Bryan: *Noel Rosa's Nationalistic Logic*, in: *Luso-Brazilian Review* Vol. 38/1, 2001, S. 1-16, S. 10

Rosa im Samba seine Berufung und sein wahres Glück finden; erst aufgrund der Widrigkeiten des Lebens findet er zu seiner Aufgabe als Hüter der *cultura popular* und des authentischen Samba wie in „São coisas nossas“<sup>63</sup>:

„Malandro que não bebe,  
Que não come,  
que não abandona o samba  
Pois o samba mata a fome“

Auch Claudia Matos sieht den *malandro* als „Stimme des morros“<sup>64</sup> und als Bewahrer des internen Wertesystems:

„Dentro do mundo do samba, o malandro encarna a necessidade de a comunidade negro-proletária respeitar e preservar valores internos, próprios, em contraposição aos valores dominantes na sociedade burguesa.“<sup>65</sup>

Als eine Figur, die stets an den Grenzen zwischen Bourgeoisie und Proletariat wandelt, ist es die Aufgabe des *malandros*, diese Grenze zu bewachen und den Samba als musikalischen Ausdruck des *morros* zu bewahren. Diese Deutung erklärt die Abneigung Noel Rosas gegen den egoistischen Lebemann, den Batista zeichnet. Wilson Batista antwortete auf den Angriff Rosa's mit dem Samba „Mocinho da Vila“ der dem „poeta da Vila“, wie Noel Rosa auch genannt wurde, jegliche Autorität und Authentizität im Bereich des Samba abspricht. Als Antwort schlug dieser versöhnlichere Töne an. 1934 veröffentlichte er den Samba „Feitiço da Vila“, 1935 folgte „Palpite infeliz“.

Diese markieren den Übergang in die dritte von Nicolau Netto beschriebene Phase in seinem Werk. Hier werden *vila* und *morro* nicht mehr als Konkurrenten angesehen, sondern als zwei wichtige, sich ergänzende Elemente, die zur Schaffung des Sambas beigetragen haben. Während der Ursprung des Samba im *morro* liegt, hat die *vila* den Samba durch ihre Poesie bereichert und so zum nationalen Kulturgut erhoben. Dies zeigt sich in folgenden Worten:

„São Paulo dá café, Minas dá leite, e a Vila Isabel dá samba. A Vila tem um feitiço sem farofa Sem vela e sem vintém Que nos faz bem.	Tendo nome de princesa transformou o samba num feitiço descende, Que prende a gente“
---	---

<sup>63</sup> Mc Cann, *Hello, Hello Brazil*, S. 53

<sup>64</sup> Vgl. Matos, Claudia: *Acertei no millhar: Samba e malandragem no tempo de Getúlio*, Paz e Terra, Rio de Janeiro 1982, S. 75

<sup>65</sup> Ebd., S. 73

Wie selbstverständlich wird der Samba, hier als Exportprodukt Vila Isabels, mit dem Kaffee São Paulos und der Milch aus Minas Gerais verglichen. Während der Samba des *morro* mit farofa, Kerze und Münzen in Verbindung gebracht wird (als Anspielung auf die Opfergaben, die die Orixás im Candomblé von ihren Anhängern erhalten), hat die *vila* den Samba aufgewertet (symbolisch durch die Referenz auf Prinzessin Isabel dargestellt und den damit einhergehenden, höheren Anspruch an die Qualität der Musik). Auch ist die ethnische Synthese, die der Samba vollbracht hat, durch die Nennung des schwarzen Kaffees aus São Paulo und der weißen Milch aus Minas Gerais im Text präsent.<sup>66</sup> Das Aufeinandertreffen von *Bamba* und *Bacharel* markiert bei der Entstehung des Samba als Identitätssymbol also das entscheidende Moment.<sup>67</sup> So heißt es in „Palpite infeliz“ von Noel Rosa:

„Quem é você que não sabe o que diz  
 Meu Deus do céu, que palpite infeliz.  
 Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira,  
 Oswaldo Cruz e Matriz,  
 Que sempre souberam muito bem,  
 Que a Vila não quer abafar ninguém  
 Só quer mostrar que faz samba também“

Durch die Nennung der verschiedenen Viertel wird eine Kameradschaft evoziert, deren Interesse und Gemeinsamkeit der Samba ist. Wichtiger als die Herkunft ist beim Samba das Gefühl, wie in „Feitio de oração“ von 1933 beschrieben:

„O samba na realidade  
 Não vem do morro nem lá da cidade  
 E quem suportar uma paixão  
 Sentirá que o samba então  
 Nasce no coração.“

Ziel der Synthese, die Noel Rosa in seinen späten Texten verfolgt, ist es, das Genre als kulturelles Gut ohne Besitzer oder Herkunft zu etablieren. Nur so konnte es vor der Elite und der Allgemeinheit als für alle Brasilianer repräsentativ gelten. Erst durch die geographische Deterritorialisierung und soziale Loslösung des Sambas von seinem Ursprung nahm das Genre eine nationale Dimension an, die später in der Gleichung Brasilien = Samba gipfelte, oder wie Noel Rosa es beschreibt: „Não se lembra que o samba / não tem tradução / [...] É brasileiro / já passou do português.“ Der regionale Rhythmus aus Rio de Janeiro ist hier schon zu einem nationalen Charakteristikum geworden, das als Basis für eine Unterscheidung von der früheren europäischen

<sup>66</sup> Vgl. hierzu Sandroni, *Feitiço decente*, S. 172

<sup>67</sup> Vgl. Mc Cann, *Noel Rosa's Nationalistic Logic*, S. 12

Kolonialmacht dienen kann.

Noel Rosa kommt als kulturellem Mediator zwischen *cultura popular* und *cultura erudita* eine wichtige Rolle zu. Rosa war zwar nicht der einzige Musiker, der eine vermittelnde Rolle ausübte, auch Marília Batista, Carmen Miranda, Francisco Alves, Mário Reis oder Braguinha sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Dennoch lassen sich anhand seiner Texte die damaligen Diskurse gut analysieren und das modernistische Projekt der Schaffung einer nationalen, verbindenden Populärmusik nachvollziehen. Die Symbole *malandro* und *morro* waren hierbei von zentraler Bedeutung, da sie eine Identifikationsfläche für die verschiedenen sozialen Gruppen der brasilianischen Gesellschaft boten. Wie Matos über den *malandro* schreibt: „Ele é a expressão, em figura humana, da ginga, maleabilidade e dinâmica do próprio samba.“<sup>68</sup>

### **„Diplomada em matéria de samba e batucada“: Die `mulata`**

Wie der *malandro*, so fungiert auch die *mulata* im Samba als Symbol der ethnischen Vermischung, die zum wichtigsten Charakteristikum der brasilianischen Nation stilisiert wurde. Nur in Brasilien – so legt es einem der stereotypische Identitätsdiskurs nahe – kam es bedingt durch die koloniale Vergangenheit zu einer Vermischung der drei Bevölkerungsgruppen, die den gewieften *malandro* einerseits, die wunderschöne und feurige *mulata* andererseits hervorbrachte. Analog zur Dialektik der Authentizität bei *vila / morro*, wird der afro-brasilianischen *mulata* ein besonderes Anrecht auf den Samba eingeräumt, der ihr sozusagen „im Blut steckt“. So besingt Noel Rosa die *morena* aufgrund ihrer milchkaffeefarbene Haut als „símbolo da raça“, als Symbol der gesamten Nation. Ihre Hymne ist der Samba, die Vermischung wird also in jeder Beziehung zum nationalen Symbol der heterogenen Bevölkerung Brasiliens, für die die *mulata* sogar als Patronin fungieren soll, wie in „Uatch!“: „Pela morena /Que há de ser a padroeira /Da folia brasileira /Tenho que bater o pé!“<sup>69</sup> Im Vergleich zur lebenslustigen und feurigen *mulata* wird die hellhäutige Blondine verachtet; sie ist so kalt, dass sich das lyrische Ich in ihrer Nähe sogar eine Erkältung zuzieht. Sie wird niemals sinnbildlich für Brasilien stehen können, wie sich in „Leite com café“ zeigt.<sup>70</sup>

Auch in „Quem dá mais“ wird ein Bild Brasiliens transportiert, das sich auf den Symbolen Samba und *mulata* stützt. In diesem Samba werden im Rahmen einer fiktiven

<sup>68</sup> Matos, Claudia, *Acertei no milhar*, S. 67

<sup>69</sup> Máximo, João; Didier, Carlos: *Noel Rosa: Uma biografia*, Editora Universidade de Brasília, Brasília 1990, S. 354

<sup>70</sup> „Essa morena / Que meu coração devassa / Simboliza a nossa raça / Cor de leite com café.../ Essa lourinha / Nunca foi nem é meu tipo / Perto dela me constipo / De tão fria que ela é!“ Ebd., S. 355

Versteigerung reichen Ausländern die Inbegriffe der nationalen Seele zum Verkauf angeboten: Zuerst eine *mulata*, in der zweiten Strophe die Gitarre Dom Pedros, und zu guter Letzt der Samba selbst. Die Qualitäten der *mulata* werden wie folgt beschrieben:

„Quem dá mais por uma mulata que é diplomada  
Em matéria de samba e de batucada,  
com as qualidades de moça formosa  
fiteira, vaidosa e muito mentirosa?“

Neben ihrem Diplom im Samba, das sie in der lebendigen Schule des Samba, dem *morro*, erworben hat, besticht sie durch ihr Talent zu lügen und Männer „einzuwickeln“. Wo der *malandro* für seine List und Tücke verehrt wird, kann dies aber keine negative Wertung beinhalten, denn wie Rosa in einem anderen Samba singt „a escola da malandragem / é fingir que sabe amar“. Auch wenn Noel Rosa durch enttäuschte Liebchaften inspiriert, ein negatives Frauenbild entwirft, so lässt dies dennoch keine Zweifel an der Erhabenheit der *mulata* und ihrem Wert für die brasilianische Identität aufkommen. Schließlich wird sie als eines der drei zu versteigernden Objekte neben Gitarre und Samba dargeboten. Der Text des Liedes ist eine kritische Darstellung der Korruption der brasilianischen Kultur durch das Ausland. So lautet die letzte Strophe in resignierten Worten:

„Quanto é que vai ganhar o leiloeiro  
Que é também brasileiro  
E em três lotes vendeu o Brasil inteiro?  
Quem dá mais...?“

Den Meistbieteten ist es durch die Ersteigerung von *mulata*, Gitarre und Samba – das *pars pro toto* zeigt hier den Wert der drei Objekte als vom Ausland differenzierende und identitätsstiftende Güter – gelungen, „o Brasil inteiro“, also das ganze Land zu erstehen. Die zentrale Bedeutung der ethnischen Vermischung, der Musik und des Sambas für die brasilianische Identität wird in diesem Zusammenhang deutlich.

### **„É negócio casar“: Der `malandro regenerado`**

Die 1937 installierte Diktatur von Getúlio Vargas hatte neben den politischen auch weitreichende Konsequenzen für den kulturellen Bereich. Die progressivistischen Ziele des Estado Novo fanden – entworfen vom Departamento de Propaganda (DIP) und verbreitet durch das Propagandawerkzeug Radio – auch in musikalischer Form ihre Umsetzung. Die hohe Analphabetenrate des Landes machte das Radio und die Populärmusik zu einem zur Verbreitung der ufanistischen Propaganda geeigneten

Werkzeug der Regierung. Bereits im ersten Karneval unter Vargas wurden politische Anspielungen in den Beiträgen der Karnevalsschulen verboten und historische sowie patriotische Inhalte vorgeschrieben. Die Zensur führte zu Liedtexten, die sich an der Folklore orientierten und sich auf die brasilianischen Wurzeln beriefen.

Das Symbol des *malandro* im Samba stand in krassem Widerspruch zu den vom *Estado Novo* propagierten Zielen: Rechtschaffenheit, Arbeit und Patriotismus standen als neue Werte im Vordergrund. Aus diesem Grund lancierte die Regierung Ende der 30er Jahre eine Kampagne gegen die *malandragem* in den Liedtexten, die die Themen der Sambas in eine neue Richtungen lenken sollte. Die Kampagne verzeichnete schnell Erfolge<sup>71</sup> und führte zur Einführung einer neuen Figur in den Texten: Der *malandro regenerado*, der dem Lotterleben abschwört und sein Glück nun in Arbeit, Familie und stabilem Leben sieht, wurde zu einem häufigen Thema der Kompositionen. Als bestes Beispiel hierfür dient der 1941 veröffentlichte Samba „È negócio casar“ von Ataulfo Alves und Felisberto Martins. Der Text ist als direkter Apellativ an den Zuhörer gedacht, es dem lyrischen Ich nachzumachen und endlich seßhaft zu werden und beginnt daher mit dem Vokativ „Veja só!“:

„Veja só!	O Estado Novo
A minha vida como está mudada	Veio para nos orientar.
Não sou mais aquele	No Brasil não falta nada,
Que entrava em casa alta madrugada.	Mas precisa trabalhar.
Faça o que eu fiz,	Tem café, petróleo e ouro,
Porque a vida é do trabalhador,	Ninguém pode duvidar
Tenho um doce lar	E quem for pai de quatro filhos
E sou feliz com meu amor.	O presidente manda premiar.
	(Breque) È negócio casar...“

Während der Erzähler die Freuden des geordneten Lebens besingt, lässt die Anspielung auf den *salário-família*, die finanzielle Unterstützung, die Familien vom Staat erhielten, den Lebenswandel in einem anderen Licht erscheinen: Während der Erzähler früher nichts von der Arbeit hielt, sieht er sie jetzt als Grund für sein gutes Leben und sein Glück an. Dank der Orientierung des *Estado Novo* hat sich sein Schicksal zum Besseren gewandt. Dennoch liegt genau im Zweckmäßigen des Lebenswandels des Erzählers die

<sup>71</sup> Mc Cann erklärt den Erfolg der Kampagne durch vier Faktoren: Erstens waren viele der Sambistas aufgrund der Verbesserung der musikalischen Arbeitsbedingungen durch Vargas' Reformen dem Regime wohlgesonnen. Zweitens unterwarfen sich die Komponisten um ihre Lieder der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, einer strengen Selbst-Zensur. Drittens führte die Kreativität der Musiker dazu, dass auch Liedtexte, die dem Genre des *malandro regenerado* zugeordnet werden können, bei genauerem Hinsehen eine Kritik am System beinhalten und entsprechend uminterpretiert werden konnten. Zu guter Letzt sieht Mc Cann thematische Innovationen im Samba als unvermeidlich an; zu lange schon war der *malandro* im Samba besungen worden, so dass es Zeit für etwas Neues wurde. Vgl. Mc Cann, *Hello, Hello Brasil*, S. 65 ff.

wahre *malandragem*: Bekehrt wurde der Malandro weniger durch die Liebe zu seiner Frau oder das Glück der täglichen Arbeit; entscheidend scheint die finanzielle Unterstützung durch den Staat zu sein, derer sich der *malandro regenerado* bedient. Auch die letzte Zeile „È negócio casar“ kann in dieser Weise interpretiert werden und gibt in ihrer Doppeldeutigkeit Aufschluß über den wahren Charakter des lyrischen Ichs: `Negócio` kann einerseits als umgangssprachliche Bezeichnung für etwas Gutes verstanden werden, im wörtlichen Sinne aber als `Geschäft` übersetzt werden. Die Ehe erscheint in diesem Zusammenhang als höchst rentables Geschäft, das der schlaue Bürger nicht ausschlagen sollte.<sup>72</sup> Ob der Protagonist der *malandragem* jedoch für immer abgeschworen hat, bleibt fragwürdig.

Auch Matos sieht die Verwandlung des *malandro* in den 40er Jahren eher als Bestätigung der opportunistischen Haltung der Sambistas, die in der Hoffnung auf finanzielle Unterstützung und Verbreitung ihrer Kompositionen durch das DIP Themen vertonten, die im Interesse der Diktatur lagen.<sup>73</sup> Dennoch spiegelt sich gerade in diesen Texten die wahre *malandragem* wider: Der *malandro* der 30er Jahre hat sich, um der Verfolgung durch Polizei und *Estado Novo* zu entkommen, verkleidet. Als Maske dient ihm sein Aussehen als Kleinbürger. Wie bereits Noel Rosa ihm in „Rapaz folgado“ riet, hat er seine Erkennungsmerkmale Hut, Tuch und Rasiermesser abgelegt und bedient sich nun Attributen des bürgerlichen Lebens wie ordentlichem Schuhwerk und Krawatte:<sup>74</sup>

„o malandro se distingue por sua maneira de andar sempre bem vestido, terno branco impecável, elementos que aparentemente poderiam aproximá-lo dos padrões burgueses. Mas ele não é burguês, senão uma caricatura, uma paródia de burgues.“<sup>75</sup>

Eine Parodie beinhaltet stets auch das Element der Übertreibung und so macht sich zuweilen der *malandro* gerade durch sein makellofes Äußeres verdächtig, das ihn vom Proletarier unterscheidet. In vielen Kompositionen der 40er und 50er Jahre wird diese optischen Veränderung thematisiert und der *vadio* muss nun seine Unschuld gegenüber der Polizei beteuern wie in „Olha o Pandilha“ von Moreira da Silva oder „Senhor Delegado“:

<sup>72</sup> Vgl. Lopes da Cunha, *Da marginalidade ao estrelato*, S. 207

<sup>73</sup> Dass der Estado Novo keine tiefgreifende Wesensveränderung der Sambistas bewirkte, zeigt sich auch dadurch, dass bereits zum Karneval 1946, kurz nach Ende der Diktatur wieder Samba wie "Trabalhar Eu Não", von Almeidinha komponiert wurden.

<sup>74</sup> Matos, *Acertei no milhar*, S. 55

<sup>75</sup> Ebd., S. 56

„Senhor delegado	Trabalhador veja só minha mão.
Seu auxiliar está equivado comigo	Sou tecelão
Eu já fui malandro	Se ando alinhado
hoje estou regenerado	É porque gosto de andar na moda
Os meus documentos eu esqueci	Pois é
mas foi por distração	Se piso macio é porque tenho um calo
Comigo não	Que me incomoda na ponta do pé.“
Sou rapaz honesto	

Das lyrische Ich – offenbar ein früherer Schwerenöter – beteuert in diesem Text von Antoninho Lopez und Jaú auf der Polizeiwache seine Unschuld und seine charakterliche Veränderung. Seine *malandragem* wird dabei gerade in der Art und Weise offensichtlich, wie er auf alle Verdächtigungen eine Antwort parat hat. Die Tatsache, dass er keine Dokumente bei sich trägt, schreibt er purer Zerstreutheit zu, während die *ginga*, der wiegende Schritt, der so typisch für den *malandro* ist, in diesem Falle nur von einer Blase am Fuß herrührt. Als Beweis für sein hartes Arbeiterleben zeigt der Protagonist sogar seine Hände vor, die ihn als Weber identifizieren sollen.

Oberflächlich wird hier den Vorgaben der Diktatur durch die thematische Absage an die *vadiagem* Genüge getan. Oft verbirgt sich zwischen den Zeilen – ausgedrückt durch Ironie, Ambiguität und Wortspiel – jedoch eine Kritik an den sozialen Zuständen Brasiliens. So kann der Text einerseits als Unschuldsbeteuerungen eines früheren Unruhestifters gelesen werden, während er andererseits, wenn auch auf humoristische Art, die Willkür der Polizei gegenüber der größtenteils schwarzen Arbeiterschicht offenbart, die Bürger ohne Anlass verhaften und auf die Wache bringen kann. Auch in den 40er Jahren behält sich der Samba seine Funktion als Ausdruck des afro-brasilianischen Proletariats bei. Analog zum veränderten Aussehen des *malandros*, müssen sich jedoch auch die Texte in ein neues Äußeres kleiden, dass die Botschaft in versteckter Form übermittelt.<sup>76</sup> Lieder wie „O Bonde São Januário“ von Wilson Batista und Ataulfo Alves oder „O Bonde Piedade“ von Geraldo Pereira und Ari Monteiro können ebenfalls auf diese Weise interpretiert werden:

„Quem trabalha é que tem razão  
 Eu digo e não tenho medo de errar  
 O bonde São Januário  
 Leva mais um operário.  
 Sou eu que vou trabalhar.“

Das Unterstreichen der Vorzüge einer regulären Arbeit fungiert hier bei genauerem

<sup>76</sup>Matos spricht in diesem Zusammenhang von einer Sprache der *malandragem*, „uma linguagem que precisa vestir nova roupagem para continuar a existir“, vgl. *Acertei no milhar*, S. 110

Hinsehen als Kritik eines Systems, das dem Großteil der Bevölkerung trotz harter, körperlicher Arbeit kaum genug zum Überleben zusteht. In einer früheren Version des Liedes soll anstatt des Wortes „operário“, das Wort „otário“ gestanden haben, bevor die Zensur es verbot.<sup>77</sup> Darin offenbart sich der Grund, aus dem der *malandro* die Arbeit ablehnt: Er ist sich der Chancenlosigkeit der schwarzen Unterschicht in einer von der weißen Elite angeführten Gesellschaft bewusst. Die Wörter „mais um operário“ zeigen, dass es sich keinesfalls um ein Einzelschicksal handelt, viel eher muss von einem Kreislauf aus Armut ausgegangen werden, aus dem es für den Arbeiter kein Entkommen gibt. So singt auch schon Wilson Batista: „Meu pai trabalhou tanto/ Que eu já / nasci cansado“ und beschreibt die prekäre Situation des Proletariates mit den Zeilen

„Ai patrão	Ai patrão,
Sou um homem liquidado	Trabalhar não quero mais
No meu barraco chove	Eu não sou caranguejo
Meu terno está furado	Que só sabe andar pra trás.“ <sup>78</sup>

Die Integration in das Arbeitsleben muss dem *malandro* also als Unterfangen erscheinen, dass dem Individuum keinerlei Hoffnungen auf eine Verbesserung des tristen Alltags bietet. Seine Freiheit manifestiert sich in der Entscheidung, sich nicht zum Sklaven der Arbeit machen zu lassen, auch wenn sich seine sozialkritische Haltung in den 40er Jahren nur zwischen den Zeilen ausdrückt. Wie Matos schreibt: „Se o malandro transita na fronteira de classes é também para mostrar que ela está ali, ela existe.“<sup>79</sup> Die Figur des *malandro regenerado* dekonstruiert den progressivistischen Mythos des Selfmade-Man, der seinen sozialen Aufstieg durch harte Arbeit erreicht und straft die Proklamation der Chancengleichheit durch den *Estado Novo* Lügen.

Dies geschieht mit Hilfe des Humors. Spannenberg sieht die Verwendung humoristischer Mittel in den Samba-Texten des *Estado Novo* als Mittel des Widerstandes gegen die Aneignung des Sambas durch die Vargas-Diktatur, durch das sich der Samba auch unter der Zensur sein revolutionäres und karnvevalistisches Moment beibehielt.<sup>80</sup> Dabei spielt die Figur des *malandro* eine zentrale Rolle. Neben dem Samba, der sich (in Ablehnung oder Lob) mit der Thematik der Arbeit beschäftigte, entstand in den 40er Jahren noch eine weitere Form des Samba, die die Suche nach kulturellen Repräsentationsmodellen vertonte: Der Samba-exaltação<sup>81</sup>.

<sup>77</sup> Vgl. Matos, *Acertei no milhar*, S. 92

<sup>78</sup> Ebd. S. 79

<sup>79</sup> Ebd. S. 82

<sup>80</sup> Vgl. hierzu Spannenberg, Ana Cristina M.: *Na melodia do riso: análise do humor nas letras da MPB no Estado Novo*, in: *Diálogos possíveis*, <http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/6/11.pdf> (Stand: 16.12.2011).

<sup>81</sup> Matos teilt den Samba thematisch in drei große Richtungen ein, den lyrisch-romantischen Samba-

### **„O meu Brasil brasileiro“: Samba-exaltação**

Die 40er-Jahre können als Höhepunkt des Sambas als Identitätssymbol gelten, wurde doch in kaum einem anderen Jahrzehnt Samba derart mit Bedeutung beladen wie damals. Geprägt durch Ari Barrosos Hymne „Aquarela do Brasil“, entwickelte sich der Samba seit Ende der 30er Jahre zum Ausdruck des patriotischen und demokratischen Fortschrittsdiskurses der Regierung. Ari Barroso selbst bezeichnet seine erfolgreiche Komposition als „um samba que, em sonoridades brilhantes e fortes, desenha[...] a grandeza, a exuberância da terra promissora, da gente boa, laboriosa e pacífica, povo que ama a terra em que nasceu“<sup>82</sup>. Diese musikalische Liebeserklärung ans Vaterland war nicht nur in Brasilien populär: Das orchestrale Arrangement erweckte die Aufmerksamkeit von Walt Disney, der den Song in dem Zeichentrickfilm „Alô amigos“ von 1942 verwendete und somit auch außerhalb der Landesgrenzen bekannt machte. Die eindimensionale und stereotypische Vorstellung von Brasilien als exotischem, palmengesäumtem Land der Fröhlichkeit, des Samba und der schönen *mulata*, die im Ausland lange Zeit dominierte, ist zu einem Teil auch Ari Barrosos Aquarell verschuldet. Der Text besteht aus einfachen, prägnanten Sätzen, die wie Werbeslogans wirken<sup>83</sup>: Als Beispiele können die Sätze „Terra de samba e pandeiro“ und „O Brasil do meu amor“ dienen. Die Komposition räumt der Melodie Priorität ein. Auch der Gebrauch von Tautologien wie „meu Brasil brasileiro“ oder „ô esse coqueiro que dá coco“ verstärkt die Annahme, die Aussage des Textes müsse der Melodie dienen.

Die Größe Brasiliens wird durch landschaftliche Beschreibungen von murmelnden Quellen, klaren Mondnächten und grünen Palmen evoziert, sowie durch historische Verweise auf die multi-ethnische Geschichte des Landes („Tira a mãe preta do serrado / bota o rei congo no congado / Brasil! Brasil!“) Der Mythos der ethnischen Demokratie spielt eine wichtige Rolle im *samba-exaltação*. Auch in „Canta, Brasil“ von Alcyr Pires Vermelho und David Nasser aus dem Jahr 1941 wird der Beitrag der verschiedenen ethnischen Gruppen zur Entstehung eines brasilianischen Volkes (und bei der Ausbildung einer musikalischen Kultur) unterstrichen:

„As selvas te deram nas noites em suas canções

---

canção, den *samba de malandro* und den apogetisch-nationalistischen *samba-exaltação*. Im Hinblick auf eine Analyse der in der Populärmusik vertonten Identitätsdiskurse sind nur die beiden letzten Stile interessant. Die thematische Aufspaltung des Genres geschah gleichzeitig mit der Entstehung rhythmischer Unterarten in den 30er Jahren, wobei die Entstehung des *samba de malandragem* den Sambistas aus *Estácio* zu verdanken ist. Vgl. Matos, *Acertei no milhar*, S. 44-48

<sup>82</sup> Nicolau Netto, *Música Brasileira e Identidade Na Mundialização*, S. 86

<sup>83</sup> Lopes da Cunha: *Da marginalidade ao estrelato*, S. 226

teus ritmos, bárbaros	e dessa mistura de vozes
e os negros trouxeram de longe	nasceu o teu canto
reservas de pranto	Brasil“
os brancos falaram de amor	

Die musikalische Identität wird hier als Ergebnis der Vermischung der Rhythmen des „edlen Wilden“, der Wehklagen der schwarzen Sklaven und der iberischen Romantik verstanden. Wie könnte in einem Land, dessen Volk aus drei verschiedenen Ethnien hervorgeht, Rassismus existieren? Die Aussage des *samba-exaltação* kam dem *Estado Novo* gelegen: Die Musik half bei der Erschaffung eines Bildes von Brasilien, das zur politischen Legitimation im In- und Ausland dienlich war, da es die ärmlichen Bedingungen, in denen ein Großteil der Bevölkerung lebte, ignorierte oder als „Einfachheit der Bevölkerung“ im folkloristischen Sinne unterstrich. Zum ersten Mal wurde mit dem *samba-exaltação* ein gesamt nationales Bild entworfen, das nicht auf regionalen Repräsentationsmustern beruhte und allen Brasilianern eine Identifikation mit dem „Brasil brasileiro“ ermöglichte. Zu diesem Zweck wird auch die Stilisierung der *mulata* zur Personifikation des brasilianischen Volkes relativiert, wie zum Beispiel bei Lamartine Babo. Während er in früheren Liedern wie „O teu cabelo não nega, mulata“ und „Linda morena“, beide aus den 30er Jahren, noch das afro-brasilianische Element lobt, besingt er in seinem „Hino do carnaval brasileiro“ die Schönheit aller Frauen<sup>84</sup>:

„Salve a morena	São são são são
A cor morena do Brasil fagueiro [...]	Quinhentas mil morenas
Salve a lourinha	Louras cor de laranja cem mil
Dos olhos verdes cor da nossa mata	Salve salve
Salve a mulata	Meu carnaval Brasil.“
Cor do café a nossa grande produção	

Nacheinander werden hier die Vorzüge der drei Frauen stellvertretend für ihre ethnische Zugehörigkeit und ihren Beitrag zur brasilianischen Identität beschrieben. Während die *morena* als Gesicht des heiteren, liebevollen Brasiliens dargestellt, und die *loirinha* mit der Schönheit der Landschaft in Verbindung gebracht wird, fungiert die *mulata* als Exportgut und „Schöpfung Brasiliens“. Dennoch sind alle drei gleichwertig, haben sie doch alle ihren Teil zur Konstruktion einer lebensfrohen brasilianischen Gesellschaft

<sup>84</sup> Vgl. Paranhos, Adalberto: *A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social*, in: *Revista História (São Paulo)*, Vol. 22/1, 2003, S. 81 – 113, <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=221014788004> (Stand 10.01.2012), S. 96-97

beigetragen, die im Karneval ihren Ausdruck findet. Texte des *Samba-exaltação* dienen so der Konstruktion eines Brasilienbildes, das die Existenz von Rassismus und Diskriminierung verneinte und das Volk unter der Diktatur auch musikalisch vereinen sollte. Neben Stücken gesellschaftlichen Inhaltes, gibt es auch Lieder, die den ufanistischen Diskurs noch direkter widerspiegeln und die Arbeit als zentrale Stütze der brasilianischen Wirtschaft unter Vargas loben. „Brasil, usina do mundo“ von João de Barro kann als Beispiel sondergleichen dienen:

„E, junto às fornalhas gigantes, o malho empunhando,  
homens de mãos calejadas trabalham cantando.  
Ouve esta voz que o destino da pátria bendiz.  
É a voz do Brasil, que trabalha cantando feliz.“

Die Idealisierung der Arbeit, die sich in den Zeilen ausdrückt entspringt einem politischen Diskurs, der den Fortschritt des Landes durch die Industrialisierung ankündigt. Als Triebfeder dieser Entwicklung dienen die Arbeiter des Landes, die trotz der harten körperlichen Arbeit und ihren schwieligen Händen glücklich singen, da sie sich dem Dienst an der Heimat widmen.

Der *Samba-exaltação* kann als ein Weg verstanden werden, den der Samba unter der Vargas-Diktatur einschlug. Wie bereits beschrieben, behielt sich der *Samba de malandro* auch unter der Zensur seine kritische Stimme bei. In diesem Sinne gilt es zu beachten, dass die dominanten Diskurse der Zeit nicht vom *Estado Novo* in einem strukturierten Projekt geschaffen, sondern höchstens unterstützt wurden. Eine nationale Identität kann niemals vorgegeben werden, sondern muss als Resultat aus Verhandlungen von Bevölkerung, Intellektuellen und Musikern verstanden werden.<sup>85</sup> Insofern kann auch der Vargas-Diktatur nur der Titel als Potentialisator bereits vorhandener Tendenzen zukommen.

### **„Disseram que voltei americanizada“: Nationalismus und Abgrenzung vom Ausland**

In den 30er Jahren erhöhte sich – dank technischer Neuerungen im Aufnahme- und Radiowesen – die Verfügbarkeit internationaler Kulturgüter in Brasilien, zu denen „Talkies“ (die ersten Filme mit Sprechrollen) aus den USA und Frankreich sowie international erfolgreiche Lieder gehörten.<sup>86</sup> Dieser kulturelle Einfluss wurde von der brasilianischen Masse zwar begrüßt, von einigen Intellektuellen und Musikern aber als

<sup>85</sup> Vgl. Paranhos, *A invenção do Brasil como terra do samba*, S. 233

<sup>86</sup> Mc Cann, *Hello, Hello Brazil*, S. 129

Gefahr für die nationale Kultur angesehen. Viele fürchteten die Verfälschung des gerade erst entdeckten nationalen Charakters, der im Samba seine Repräsentation fand, durch kulturelle Importe aus Nordamerika. Andere ließen sich von Vorbildern aus den USA inspirieren und traten in einen kritischeren Dialog mit dem Ausland ein. Wie Ortiz betont, gründete jede nationalistische Debatte in Brasilien letztendlich auf der Identifizierung der Einzigartigkeit der brasilianischen Identität vis-a-vis europäischen und amerikanischen Vorbildern.<sup>87</sup> Der Umgang mit ausländischen Kulturgütern kann aus diesen Grund auch Aufschlüsse über die Veränderungen der nationalen Identität bringen.

1928 veröffentlichte der Modernist Oswald de Andrade sein „Manifesto Antropófago“, in dem er eine Kannibalisierung der dominanten internationalen Kultur vorschlägt. Ein neues künstlerisches Selbstbewusstsein sollte für de Andrade nicht dadurch geschaffen werden, dass internationale Einflüsse ignoriert werden, sondern dass man diese verschlingt und in einem Verdauungsprozess in einen kritischen Dialog mit dem Anderen tritt.<sup>88</sup> So würde eine neue Kunst entstehen, die sowohl authentisch als auch modern gleichermaßen wäre. Das modernistische Konzept der Anthropophagie legitimierte also die Inkorporation ausländischer Elemente in die heimische Kunst und stand für einen spielerischen, freien Umgang der Künstler mit der Musik ohne Einschränkungen.

Die Tropicália-Bewegung, die Ende der 60er angeführt von Gilberto Gil und Caetano Veloso die brasilianische Musikszene auf den Kopf stellen sollte, orientierte sich an diesem Prinzip<sup>89</sup> und vermischte brasilianische Rhythmen mit E-Gitarren und Elementen der internationalen Popkultur. Im Vordergrund stand die Juxtaposition widersprüchlicher Elemente um eine Synthese aus heimischer Tradition und internationaler Moderne zu erwirken.

Auch in den 30ern gab es bereits Künstler, die auf diese kritische Weise mit der US-amerikanischen Kultur umgingen. Lamartine Babo experimentiert in seinem Foxtrott „Canção para inglês ver“ mit der englischen Sprache und bediente sich ihrer Onomatopöie. So handelt es sich bei dem Text des besagten Stückes um Fragmente

<sup>87</sup> Vgl. Ulhôa de Carvalho, Martha: *Tupi or Not Tupi MPB: Popular Music and Identity in Brazil*, in: Hess, David J., da Matta, Roberto A. (Hrsg.): *The Brazilian Puzzle*, S. 159-180, New York, 1995, S. 163

<sup>88</sup> Vgl. Buchmann, Sabeth: *Von der Antropofagia zum Tropicalemismus*, in: aus dem Moore, Elke (Hrsg.): *Entre Pindorama*, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2005, S. 71

<sup>89</sup> Vgl. Dunn, Christopher: *Tropicália, Counterculture and the Diasporic Imagination in Brazil*, in: Dunn, Christopher, Perrone, Charles A. (Hrsg.): *Brazilian Popular Music & Globalization*, Routledge, New York 2002, S. 73-95, S. 76

englischer und französischer Sätze, die lautmalerisch ins Portugiesische übertragen und auf portugiesische Wörter gereimt werden: „mon Paris jet'aime /sorvete de creme/ ou ies mai veri gudi naiti“. Auf spielerische Weise wird hier zusammengestellt, was sich reimt, der Text scheint eher assoziativ als logisch zu funktionieren. Der Titel des Stückes ist eine Anspielung auf den Ausspruch „para inglês ver“, der sich auf Aspekte des brasilianischen Lebens bezieht, die in ausländischen Augen gut aussehen sollen, jedoch kein Fundament besitzen<sup>90</sup>. In diesem Zusammenhang kann das Stück als Satire verstanden werden und macht sich über jene lustig, die zur Steigerung ihres Erfolges auf englische Texte setzen, auch wenn inhaltlich damit Sinn verlorenght. Auch wenn Babo sich rhythmisch des Foxtrottes – und damit des Symbols des kulturellen Imperialismus der USA – bedient, so muss „Canção para inglês ver“ doch als kritische Auseinandersetzung mit der dominanten westlichen Kultur verstanden werden. Auch bei Carmen Miranda und Noel Rosa finden sich Texte, die den Einfluss ausländischer Kulturprodukte auf die brasilianische Bevölkerung karikieren. So singt Miranda in dem Lied „Good-bye“, einer Komposition von Assis Valente

"good-bye, boy, good-bye boy, deixa a mania do inglês. fica tão feio pra você	moreno frajola que nunca frequentou as aulas da escola“ <sup>91</sup>
---	---

und bezieht sich hiermit auf die Unterschicht, die sich des Englischen bedient weil es in Mode ist und mit einem gewissen Status assoziiert wird, ohne jedoch über fundierte Kenntnisse zu verfügen. (Der Terminus „boy“ wurde damals auch in Brasilien für die zumeist afro-brasilianischen Laufburschen, die die unterste Stufe in der Firmenhierarchie darstellten, gebraucht.) Mc Cann interpretiert den abwertenden Text jedoch auf doppelte Weise: Während er einerseits dem offiziellen Diskurs Genüge tat, der den Einfluss Nordamerikas auf Brasilien und die brasilianische Kultur kritisierte,<sup>92</sup> fungierte er andererseits als Demonstration der Weltgewandtheit seiner Interpretin und relativiert so seine erste Aussage.<sup>93</sup> Die USA waren und blieben also ein Referenzpunkt und die Ausbildung einer eigenen Identität schien nur in Abhängigkeit oder Ablehnung der kulturellen Dominanz möglich. Nach wie vor spielte das Fremdbild und der Status

<sup>90</sup> Als Beispiel hierfür kann das Gesetz zur Abschaffung des Sklavenhandels von 1831 genannt werden, das auf dem Papier wirksam erschien, jedoch in der Praxis kaum Veränderungen brachte und nur die englischen Handelspartner zufriedenstellen sollte. Vgl. Mc Cann, *Hello, Hello Brazil*, S. 131

<sup>91</sup> Paranhos, *A invenção do Brasil como terra do samba*, S. 92

<sup>92</sup> Die zweite Strophe macht dies noch klarer: „Já se desprezou o lampião de querosene /lá no morro só se usa luz da Light“ bezieht sich auf die Tatsache, dass der multinationale Konzern Light selbst in den Favelas schon Einzug gehalten hat.

<sup>93</sup> Mc Cann, *Hello, Hello Brazil*, S. 136

als Dritte-Welt-Nation eine große Rolle bei der Konstruktion identitärer Diskurse. Fast trotzig erscheint die Aussage des Hits „Yes, nós temos bananas“ von 1938, der die Antwort auf den amerikanischen Song „Yes, we don't have bananas“ war. João de Barro und Alberto Ribeiro spielen in diesem Marsch mit dem internationalen Bild Brasiliens als Bananenrepublik. Während der Text diesen Status problemlos anerkennt, dreht er die pejorative Konnotation dieser Zuschreibung ins Positive um:

„Yes, nós temos bananas, Bananas pra dar e vender Banana, menina Tem vitamina, Banana engorda e faz crescer. Vai para a França o café.	Pois é Para o Japão o algodão Pois não Pro mundo inteiro Home ou mulher, Bananas para quem quiser.“
---	--

Der Status als Rohstofflieferant der Industrieländer wird in einer „fröhlichen, freiwilligen Unterwerfung der Unterentwicklung“<sup>94</sup> bestätigt. Die Möglichkeit der finanziellen Krise, die durch diese Abhängigkeit in der Weltwirtschaft entsteht, wird beiseite geschoben, schließlich gibt es genug Bananen für alle. Die unterentwickelte Lage Brasiliens wird in diesem Lied parodiert und zum identitätsstiftenden Faktor. Die Aussage könnte vielleicht heißen: „Ja, wir sind wirtschaftlich abhängig und ein Dritte-Welt-Land, dies aber mit Humor zu sehen, macht uns aus.“

Die Identität konstruiert sich im Unterschied zum Westen nicht nur durch positive Unterscheidungen. Auch bei Noel Rosa werden in „São coisas nossas“ negative Aspekte des brasilianischen Lebens wie zum Beispiel die urbane Armut angeführt um ein nationales Gesamtbild zu entwerfen:

„O samba, a prontidão e outras bossas, são nossas coisas, são coisas nossas!	Baleiro, jornaleiro motorneiro, condutor e passageiro, prestamista e o vigarista, e o bonde que parece uma carroça, coisa nossa, muito nossa“
---	---

„Prontidão“ kann hier als Synonym für „liseira“, also Pleite verstanden werden. Chronischer Geldmangel ist also ebenso ein Teil Brasiliens wie der Samba und die mit Figuren des urbanen Lumpenproletariats wie Kleinganoven, Pfandleihern und Zeitungsjungen überfüllten Straßenbahnen.<sup>95</sup> Auch negative Eigenschaften können also

<sup>94</sup> Mc Cann, *Hello, Hello Brazil*, S. 136

<sup>95</sup> Vgl. Tota, Antonio Pedro: *Cultura, política e modernidade em Noel Rosa*, in: São Paulo em Perspectiva, Vol 15/3, 2001, [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300007&script=sci_arttext) (Stand 09.01.2012).

identitätsstiftend wirken und ein Zusammengehörigkeitsgefühl (im Sinne einer Schicksalsgemeinschaft, die gemeinsam leidet) herstellen. Vielleicht ist auch so die obsessive Bewahrung und Fixierung des Samba und der nationalen Identität und damit die strikte Ablehnung ausländischer Einflüsse erklärbar: Begreift sich das brasilianische Volk als im Guten und Schlechten verbunden, so muss doch jeder der die nationale Einheit und den Pfad des authentischen, traditionellen Samba verlässt als Verräter betrachtet werden. So richtet sich Noel Rosa in „Não tem tradução“ gegen jene, die Samba gegen Foxtrott und die Ausdrucksweise des *morros* gegen Englisch oder Französisch eintauschen:

„A gíria que o nosso morro criou,  
bem cedo a cidade aceitou e usou.  
Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote.  
Na gafeira dançar o Fox-Trote,  
essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição  
não entende que o samba não tem tradução no idioma francês.  
Tudo aquilo que o malandro pronuncia  
Com voz macia é brasileiro, já passou de português“

Die brasilianische Identität kann – laut Rosa – nun schon als eigenständig angesehen werden, nachdem sie sich endgültig von der früheren portugiesischen Kolonialmacht unabhängig gemacht hat. Die Verwendung von Anglizismen und Gallizismen muss in Folge dessen als Rückschritt angesehen werden, wo doch die brasilianische Kultur so reich an Rhythmen wie auch Worten ist:

„Amor, lá no morro, é amor pra chuchu  
As rimas do samba não são 'I love you'  
Esse negócio de 'alô', 'alô boy'  
'Alô Johnny'  
Só pode ser conversa de telefone.“

Mit ähnlichen Anschuldigungen wurde auch Carmen Miranda konfrontiert, nachdem sie ihre Heimat Brasilien verließ und am Broadway Karriere machte. Seit 1939 hatte sich mit Beginn der Good-Neighbourhood-Politik mit den USA der Kontakt zwischen US-Musikern und brasilianischen Künstlern weiterentwickelt. Miranda, die ihren Erfolg in den USA ihrem Image als brasilianische Schönheit zu verdanken hatte, das sie in traditionellem Gewand der *baianas*, der Frauen aus Bahia und exotischen Kostümen pflegte, antwortete auf die Vorwürfe des Sell-Outs mit dem Titel „Disseram que voltei americanizada“. Im Text thematisiert sie die Anschuldigungen des Publikums und bekennt sich ihrer Heimat Brasilien treu:

„Me disseram que

Mas pra cima de mim,

eu voltei americanizada,  
 com o burro do dinheiro,  
 que estou muito rica,  
 que não suporto mais  
 o breque do pandeiro  
 e fico arrepiada ouvindo uma cuíca. [...]

pra que tanto veneno?  
 Eu posso lá ficar americanizada,  
 eu que nasci com o samba  
 e vivo no sereno,  
 topando a noite inteira a velha batucada.“

Wieder einmal erscheint Samba hierbei als Synonym der *brasilidade*: Jemand, der mit Samba aufgewachsen ist und nächtelang dazu tanzt, könnte Brasilien niemals vergessen oder eintauschen wollen. Solange Brasilien existiert, wird Miranda die wichtigsten Sätze auf Portugiesisch sprechen: In Anspielung auf Noel Rosa's „Não tem tradução“ bestätigt sie: „Eu digo mesmo eu te amo, e nunca `I love you`“. Auch wird sie die heimische Küche weiterhin schätzen: „enquanto houver Brasil/ na hora das comidas/ eu sou do camarão, ensopadinho com chuchu“.

## Mangue-Beat

### ***Mangue-Beat und die „Nova Cena“***

Nach der Darstellung der engen Verbingung des Samba mit der Konstruktion einer nationalen Identität beschäftigt sich der zweite Teil dieser Arbeit mit einem jüngeren musikalischen Phänomen Brasiliens, dem pernambukanischen Mangue-Beat. Die Wurzeln des Mangue-Beats reichen zurück bis in die 80er Jahre, die in Brasilien auch mit dem Begriff des „verlorenen Jahrzehnts“ beschrieben werden. Die „década perdida“ war geprägt von der 1985 endenden Militärdiktatur, die Brasilien über zwanzig Jahre lang in ihrem Griff gehalten hatte und einer Phase der wirtschaftlichen sowie kulturellen Stagnation.<sup>96</sup> Während bereits der Süden des Landes mit finanziellen Problemen, Armut und Kriminalität zu kämpfen hatte, nahm die Lage im industriell weniger erschlossenen und wirtschaftlich unterentwickelten Nordosten noch drastischere Züge an: Die einstmals reiche Stadt Recife wurde vom amerikanischen *Population Crisis Committee* Anfang der 90er Jahre als eine der fünf (nach Lebensqualität der Bewohner gemessen) schlechtesten Städte weltweit beurteilt. Damit nahm die Hauptstadt des Bundesstaates Pernambuco als eine der größten Metropolen des nordöstlichen Brasiliens ihren traurigen Platz neben Städten wie Lagos, Kinshasa, Dacca und Kanpur ein.<sup>97</sup> Auch musikalisch war die pessimistische Stimmung des Jahrzehnts spürbar: Amerikanischer

<sup>96</sup> Vgl. Mendonça, Luciana F. M.: *Culturas populares e identificações emergentes: Reflexões a partir do „manguebeat“ e de expressões musicais brasileiras contemporâneas*, in: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Vol 82, 2008, S. 85-109, S. 89.

<sup>97</sup> Vgl. Teles, José: *Do frevo ao Manguebeat*, Ed. 34, São Paulo 2000, S. 15

und brasilianischer Rock und verwandte Stile wie Hardcore, Metal oder Punk dominierten die Hitparaden und drückten thematisch die Enttäuschung sowie Kritik einer ganzen Generation aus. Brasilianische Rhythmen und Instrumente waren bis auf wenige Ausnahmen aus der Musik verschwunden, E-Gitarren und Schlagzeug sollten den nordamerikanischen Sound kopieren. Der Einfluss des Rock auf den Mangue-Beat ist auch bei den beiden Gründungsbands *Chico Science & Nação Zumbi* und *Mundo Livre S/A* zu hören. Francisco de Assis França, der unter dem Pseudonym Chico Science berühmt werden sollte, spielte zusammen mit Lúcio Maia und Jorge du Peixe (beides spätere Mitglieder von *Nação Zumbi*) bereits seit 1987 in den Rockbands *Orla Orbe* und *Loustal*. Auch *Loustal* experimentierte bereits mit pernambukanischen Volksrhythmen; erst nachdem Chico durch seinen Kollegen Gilmar Bola Oito auf den *bloco afro* Lamento Negro aufmerksam gemacht wurde, und seitdem die Proben besuchte, entstand in Zusammenarbeit mit Perkussionisten des *bloco* die Band *Chico Science & Nação Zumbi* mit ihrem einzigartigen Stil.<sup>98</sup>

1989 lernten sich Chico Science und Fred 04, Frontsänger der 1984 gegründeten Sambarock-Band *Mundo Livre S/A* kennen und identifizierten sich von Anfang an mit dem musikalischen Projekt des Anderen. Sie erkannten das große Potential, das in der Verschmelzung regionaler Elemente mit internationalen Stilen lag und verschrieben sich dem Ziel, die Kulturszene Recifes wiederzubeleben. Aus diesem Wunsch heraus entstand 1991 das Manifest der Bewegung, die sich nach einem Ausspruch von Francisco nach den Recife umgebenden Mangrovenwäldern benannte. Eine Textanalyse des Manifestes dient zur Einführung in den Kontext Recifes und kann Aufschluss über Ziele der Musiker des Mangue-Beat geben.

## **Textanalyse**

### **„Caranguejos com cérebro“: Das Manifest und die Metapher des Mangue**

Das 1991 von Fred 04, Frontmann von *Mundo Livre S/A* und dem Journalisten Renato Lins veröffentlichte Manifest der Bewegung „Caranguejos com cérebro“ besteht aus drei Teilen: Im ersten Teil „Mangue – Das Konzept“ wird das Ökosystem des Mangrovenwaldes als fruchtbarer Nährboden für Artenvielfalt und biologische Diversität eingeführt und beschrieben. Nicht nur der biologische Aspekt der Bedeutung des Flussdeltas als Brut- und Lebensraum von etwa zweitausend Mikroorganismen,

<sup>98</sup> Vgl. Galinsky, Philip: „*Maracatu atômico*“: *Tradition, Modernity and Postmodernity in the Mangue Movement of Recife, Brazil*, Routledge, New York 2002, S. 32

Wirbeltieren und Wirbellosen<sup>99</sup> und wichtiges Glied im maritimen Lebenszyklus wird dargestellt. Das Manifest deutet auch die wirtschaftlichen Konsequenzen einer Zerstörung der Mangroven an, schließlich hängen „pelo menos oitenta espécies comercialmente importantes“ von der Bewahrung der überschwemmten Gebiete ab. Somit können die Mangroven als Symbol für Fruchtbarkeit und Artenvielvalt angesehen werden.

Der zweite Teil „Mangue – Die Stadt“ beschreibt den prekären Zustand von Recife, einer Stadt, die über ihre Grenzen hinaus gewachsen, und nun von Armut und Arbeitslosigkeit geprägt ist. Die Benennung Recifes als „(ex) cidade *maurícia*“ stellt eine Verbindung zur glorreichen Kolonialzeit her, in der Recife als wichtiges wirtschaftliches Zentrum des Zuckeranbaus unter der Führung des Niederländers Johann Moritz (im Portugiesischen `Maurício`) von Nassau-Siegen wirtschaftlich blühte. Geschätzt wurde der Kolonialherr vor allem für die effiziente Stadtplanung Recifes, die der Stadt den Beinamen „Venedig Brasiliens“ einbrachte. Der Vorsatz „(ex)“ macht jedoch klar, dass diese Zeit vorbei ist, das ungeordnete Stadtwachstum zerstört auch die *manguezais* und zwingt die marginalisierte Unterschicht, in den schlammigen Überschwemmungsgebieten der Flüsse zu leben. Arbeitslosigkeit, Armut, Misere, Chaos und Kriminalität bestimmen das Leben in der „cidade estuária“.

Der letzte Teil „Mangue – Die Szene“ dient als Schlüssel des Textes und schlägt eine Lösung für den Zustand der kulturellen und wirtschaftlichen Stagnation vor: Das Geheimnis liegt in den Flüssen und Wasserläufen der Stadt, die metaphorisch als Venen und Arterien des „Körpers Recife“ beschrieben werden. Sind diese verstopft, so kommt es zu einem Infarkt. Die Lösung: „Basta injetar um pouco da energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife“<sup>100</sup> Auf diese Weise kann der „Akku der Stadt wieder aufgeladen werden“.<sup>101</sup>

Dem gesamten Text liegt die Allegorie der Stadt als kranker Körper zugrunde, der unter einer Verkalkung („esclerose“) bzw. Verstopfung seiner Gefäße leidet. Neben physischen Beschwerden hat dieser Körper auch mit psychischen Problemen zu kämpfen: Eine chronische Depression paralyisiert die Bewohner, als Ursache hierfür wird eine Lobotomie, also die chirurgische Durchtrennung von Nervenbahnen im Gehirn angeführt. Diese Praxis diente in der Neurochirurgie lange Zeit als Mittel gegen

<sup>99</sup> Vgl. Zeroquatro, Fred: *Caranguejos com cérebro*, <http://urbania4.org/2011/12/14/caranguejos-com-cerebro/> (Stand: 22.01.2012)

<sup>100</sup> Ebd.

<sup>101</sup> Ebd.

Psychosen und Depressionen, führt jedoch zu einer Persönlichkeitsveränderung, die in Antriebs- und Emotionslosigkeit gipfelt. Erklärtes Ziel des Mangué-Beats ist die Heilung der Stadt, zu deren Zweck man die gekappten Nervenbahnen wieder verbinden muss. Hierfür steht der neugeschöpfte Term „deslobotomizar“. Ein „energetischer Kreislauf“ soll durch eine Verbindung der „guten Schwingungen des *Mangué*“ mit Ideen der globalen Popkultur geschaffen werden. Dieses Bestreben wird durch das Symbol einer im Schlamm positionierten Antenne ausgedrückt. Diese „antena parabólica enfiada na lama“ nimmt die Schwingungen der gesamten Umwelt auf, ist aber tief im heimischen Nährboden verankert, der mit seiner fruchtbaren Substanz als kreative Basis des künstlerischen Schaffens der Bewegung dient. Die kulturelle Revitalisierung der Stadt kann somit laut dem Manifest durch eine Verschmelzung der globalen Energie mit der lokalen Kreativität erreicht werden. Dies umschreibt auch das musikalische Konzept der Bewegung, die durch eine Vermischung lokaler Stile wie *côco*, *ciranda*, *embolada* und *maracatú* mit den globalisierten Genres Funk, Hip Hop und Rock charakterisiert werden kann.

Die thematische Nähe zur Umwelt spielt auch in vielen Kompositionen von *Chico Science & Nação Zumbi* und *Mundo Livre S/A* eine Rolle. In dem Lied „Cidade Estuário“ wird der Inhalt des Manifestes poetisch noch einmal aufgearbeitet mit Versen wie „O mangue injeta, alimenta, abastece, recarrega as baterias da Veneza esclerosada, destituída, depauperada, embrutecida!“. Weiterhin wird das Leben der Bewohner der Favelas, die sich in Recife in den schlammigen Gebieten der Flüsse angesiedelt haben – in Anlehnung an das Buch *Homens e caranguejos* von Josué de Castro, das den Lebenszyklus von Mensch und Tier in den Mangroven beschreibt – auf realistische Weise dargestellt und dient als Kritik an der sozialen Situation der Ärmsten:

„O sol queimou  
queimou a lama do rio.  
Eu vi um xié  
andando devagar e um aratu,  
pra lá e pra cá  
e um carangueijo  
andando pro sul.

Saiu do mangue e  
virou gabiru.  
Ô Josué eu nunca vi  
tamanho desgraça.  
Quanto mais a miséria tem  
Mais urubu ameaça“

Der Flusskrebs dient bei Chico Science als Metapher sowohl für den sozial ausgeschlossenen Bewohner der Elendsviertel, dessen Lebensraum der Schlamm ist, wie auch als Selbstbenennung, sieht er doch die Anhänger des Mangué-Beat als „caranguejos com cérebro“ an. Außerhalb seines Habitats muss der Krebs zum *gabirú*

werden, zur Ratte, umgangssprachlich auch als Synonym für einen Gauner oder Dieb verwendet. Wie in dem Lied „Banditismo por uma questão de classe“ („E quem era inocente hoje já virou bandido / p’ra poder comer um pedaço de pão todo fudido“) wird hier die Chancenlosigkeit der Unterschicht thematisiert, die vielen keine Alternative zur Kriminalität lässt.<sup>102</sup> Der Ausruf „Ô Josué eu nunca vi tamanha desgraça“ richtet sich direkt an den Wissenschaftler Josué de Castro und lässt die Vermutung zu, dass sich die Situation seit der Veröffentlichung seiner Studie der Mangroven im Jahre 1967 nicht entspannt, sondern eher noch zugespitzt hat. Hierfür sind auch die „urubus“ als Symbole einer Oberschicht, die sich auf Kosten der Favelados bereichert, verantwortlich, schließlich ist ein „molambo boa peça de pano pra se costurar mentira / molambo boa peça de pano pra se costurar miséria“. Die Menschen der Mangroven, die „homens-caranguejos“, die sich von Krebsen ernähren und selbst krebsgleich im Schlamm leben, scheinen die Politiker und die Oberschicht nur vor anstehenden Wahlen zu interessieren und werden so zu Opfern der Lügen der dominanten Klasse.<sup>103</sup> In ihrer Kritik der urbanen Misere, die in dem „mito da metrópole“ herrscht, dekonstruieren die *Mangueboys* das Bild des ruralen und idyllischen Nordostens, das in Manifestationen der *cultura popular* und in den Liedern von Künstlern des Nordostens der 70er Jahre wie Fagner, Alceu Valença, Lula Cortez oder Dominginhos gepflegt wird.<sup>104</sup> Dies ist zwar nicht gänzlich neu, da es bereits in den engagierten Protestliedern des MPB der 70er Jahre eine Aufdeckung der Misere des Nordostens in Verbindung mit der musikalischen Verwendung traditioneller Rhythmen der Region gab, spielt aber in Abgrenzung zur die kulturelle Szene Recifes dominierenden Elite, der es um eine Fixierung der *cultura popular* und eines traditionellen Bild des Nordostens geht, eine Rolle. In einem späteren Kapitel werde ich auf diese Tatsache genauer eingehen.

Das Umfeld und die in ihm lebenden Menschen scheinen sich im Mangué-Beat also stets gegenseitig zu beeinflussen. Wie sehr sich die Musiker – trotz des von Armut und Misere geprägten Lebens in Recife – mit ihrer Umgebung und dem heimischen Ökosystem identifizieren, wird in der Verwendung von Ausdrücken, die auf der Metapher des Mangué basieren, offenbar. Hierzu können neben den bereits erwähnten Worten „urubu“, „caranguejo“ und „gabirú“ auch die Begriffe „xié“, „aratu“, „corda“, und „sair de andata“ gezählt werden. Ein *Xié*, eigentlich ein kleiner Flusskrebs, dient in den Texten der Bewegung als Umschreibung eines Straßenjungen oder „cheira-cola“.

<sup>102</sup> Vgl. Sá Markman, Rejane: *Música e simbolização – Manguébeat: contracultura em versão cabocla*, Annablume, São Paulo 2007. S. 158-159

<sup>103</sup> Vgl. Ebd., S. 185

<sup>104</sup> Vgl. Ebd., S.115

Mit der *corda*, an der die Krebse nach dem Fangen aufgehängt werden, ist der Freundeskreis oder eine Gruppe von Menschen gemeint. „Sair de andada“ beschreibt das ziellose Umherwandern der Gruppe durch die Straßen und über die Brücken der Stadt<sup>105</sup>: „Minha corda costuma sair de andada no meio das ruas e em cima das pontes“. Das Leben in den *Manguezais* wird als Allegorie auf alle Bereiche der Stadtgeographie ausgeweitet, der Überlebenskampf der Menschen und Tiere in den Mangroven, der textuell behandelt wird, spiegelt den Kampf auf den Straßen der Großstadt wider. Fast erscheint einem das Leben in der Metropole Recife auf dem darwinistischen Prinzip der natürlichen Auslese zu beruhen. Um in dieser Welt zu überleben, müssen die „caranguejos com cérebro“ von ihrem Verstand und ihrer List Gebrauch machen: „Não sou nenhum besta seu moço[...] só tem caranguejo esperto / saindo desse manguezal“ heißt es deshalb in „Antene-se“. Wie bereits im Bezug auf den Samba beschrieben, lässt sich eine kollektive Identität nicht nur auf positiven Charakteristiken aufbauen. Auch in diesem Fall scheinen die gemeinsamen Erfahrungen mit sozialer Ungerechtigkeit und einer auf den ersten Blick menschenfeindlichen Landschaft prägnant und identitätsstiftend zu sein. Ungerechtigkeit aufgrund von „raça“ scheint einer Ungerechtigkeit der „classe“ gewichen zu sein. Die Probleme der von der Teilhabe an der Gesellschaft ausgeschlossenen Unterschicht sind jedoch die gleichen geblieben. Immernoch dienen List und Tücke im Sinne der *malandragem* als Waffe im Überlebenskampf der Großstadt.

### **„O samba não é carioca“: Dekonstruktion dominanter Diskurse**

Wie bereits erwähnt, kann der Mangué-Beat als Antwort auf eine Phase der kulturellen Stagnation der 80er Jahre gesehen werden. Seine Entstehung ist aber auch der Suche der pernambukanischen Jugend nach neuen Formen der Repräsentation im In- und Ausland zu verdanken, die ihr Bestreben nach Innovation der kulturellen Parameter in Recife motivierte. Eine Generation von Musikern war geboren, die sich nicht mit dem Bild des ruralen, idyllischen Nordostens, das von der dominanten Künstler-Elite in Recife vermittelt wurde, identifizierte. Auch die kulturellen Symbole der Achse Rio de Janeiro / São Paulo, auf die der Nationalstaat seine Identität stützte, schienen nicht viel mit dem Leben in der Metropole Recife gemeinsam zu haben und boten somit keine Projektionsfläche für die Jugend. Der amerikanische Rock, der sich in der Dekade der 80er in Brasilien großer Beliebtheit erfreute, ignorierte die regionalen Gegebenheiten,

<sup>105</sup> Vgl. hierzu Nercolini, Marildo José: *Chico Science e o Movimento Manguébeat: Entre culturas e traduções*, unter: <http://www.lettras.ufrrj.br/ciencialit/garrafa5/20.html>, (Stand: 20.12.2011)

die im pernambukanischen Alltag immer noch eine Rolle spielten. Wie Chico Schience in einem Interview beschrieb, spielten in seiner Kindheit regionale und ausländische Stile eine Rolle :

„Meus pais tinham uma ciranda... então eu já dançei ciranda na praia, no bairro, e vi os maracatus também. [...] Nesse tempo a gente consumia a música estrangeira também, nos bailes da periferia...“<sup>106</sup>

Die Erneuerung der kollektiven Identität musste also auch die verschiedenen Quellen und Inspirationen, die im Leben der Jugend in Recife wichtig waren, inkorporieren. Der Wunsch nach dem Umsturz der identitären und kulturellen Dominanz eines festen Bildes zeigt sich deutlich in folgendem Textauszug des Intros „Monólogo ao pé do ouvido“ des Debutalbums *Da lama ao caos*:

„Modernizar o passado, é uma evolução musical. Cadê as notas que estavam aqui? Não preciso delas. Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos. [...]	Viva Zapata, viva Sandino, viva Zumbi, Antônio Conselheiro e todos os Panteras Negras. Lampião, sua imagem e semelhança, eu tenho certeza, eles também cantaram um dia...“
--	---

Durch die Anrufung berühmter Widerständler und Revolutionäre wird deutlich, dass ein Umbruch das Ziel des Mangue-Beats ist. Dass diese Revolution musikalischer bzw. künstlerischer Natur ist, erschließt sich aus der Frage des lyrischen Ichs nach den Noten, die jedoch nicht mehr gebraucht werden. Die Entmachtung der intellektuellen Elite aus konservativen Künstlern der *cultura popular*, die sich auf die iberischen Wurzeln der nordöstlichen Traditionen berufen (zu nennen wären hier das Movimento Armorial und dessen bekanntester Vertreter Ariano Suassuna), scheint zum Zweck der musikalischen Evolution notwendig. Ein völliger Bruch mit der Vergangenheit soll jedoch nicht erreicht werden, vielmehr geht es um eine „Modernisierung der Vergangenheit“, die sich in erster Linie gegen die konservativistische Kulturpolitik in Recife richtet. Dabei will sich die Bewegung keinesfalls außerhalb des Systems ansiedeln, sie weigert sich lediglich die Dominanz eines national oder regional vorrangigen Kulturdiskurses anzunehmen. Aus diesem Grund bedienen sich die Künstler bei ihren Kompositionen auch aus Elementen dieser Diskurse. Diese Technik zeigt sich in dem Lied *O mistério do samba* von *Mundo Livre S/A*: Die Band, deren musikalischer Stil gut mit Samba-Rock beschrieben werden kann, kritisiert hier die kulturelle Dominanz des

<sup>106</sup> Teles, José, *Do frevo ao Manguebeat*, S. 277

Rhythmus und seine Gleichsetzung mit Brasilien per se:

„O samba não é carioca,  
o samba não é baiano.  
O samba não é do terreiro,  
o samba não é africano.  
O samba não é da colina,  
o samba não é do salão.  
O samba não é da avenida,  
o samba não é carnaval.  
O samba não é da tv,  
o samba não é do quintal.  
Como reza toda tradição,  
é tudo uma grande invenção.  
O samba não é emergente,  
o samba não é da escola.  
O samba não é fantasia,  
o samba não é racional.

O samba não é da cerveja,  
o samba não é da mulata.  
O samba não é playboy,  
o samba não é liberal.  
Como reza toda tradição,  
é tudo uma grande invenção  
Não tem mistério.  
Não é do bicheiro,  
não é do malandro,  
não é canarinho,  
não e verde e rosa,  
não é aquarela;  
não é bossa nova,  
não é silicone ;  
não é malhação  
O samba não é do Gugu;  
o samba não é do Faustão“

Die Anapher „o samba não é“ am Versanfang versinnbildlicht die Negation eines Identitätsdiskurses, der eine Definition der *brasilidade* vorgeben will. Dabei fällt auf, dass eben jene Dualitäten, die bei der Entstehung des Samba als Identitätssymbol von großer Bedeutung waren, in ihrer Gesamtheit abgelehnt werden. So wird der Samba als weder aus Rio, noch bahianischen Ursprungs gesehen, er darf weder von der „colina“, also dem *morro*, noch vom „salão“ (hier als Metapher für die hohe Gesellschaft verwendet) für sich allein beansprucht werden. Er ist weder Sinnbild der brasilianischen Lebensfreude (repräsentiert durch „o samba não é da cerveja“), noch in Aquarellfarben gemaltes Bild einer mestizischen Demokratie, wie Ari Barroso in seinem „Aquarela do Brasil“ vorschlug. Auch kann er nicht als Bedeutungsträger für ethnische Diskurse, fungieren, und ihm wird jede Nähe zu den kulturellen Symbolen *malandro*, *mulata* und Karneval abgesprochen. Der Samba trägt weder die Farben der Nationalmannschaft („canarinho“), noch das grün-rosa Kleid der Sambaschule Mangueira<sup>107</sup>. Das Lied kann als Apell an die brasilianische Gesellschaft, verstanden werden, den Samba endlich aus seiner Rolle als Bedeutungsträger zu entlassen, zu der er von verschiedensten Gruppen seit seiner Entstehung missbraucht wurde.

Weiterhin formuliert der Text eine klare Kritik an der kommerziellen Ausbeutung des Genres durch die Medien und den Staat. Die Worte „malhação“, „silicone“ und „playboy“ verweisen auf einen Körperkult in den Darbietungen der Sambaschulen, der

<sup>107</sup> Vgl. Sá Markman, *Música e Simbolização*, S. 191-192

Supermodels und Fußballspieler zu den Stars des im ganzen Land durch das Fernsehen (hierfür stehen die beiden Moderatoren Faustão und Gugu) übertragenen Massenspektakels Karneval macht. Diese Kommerzialisierung des Rhythmus' durch den Markt steht in krassem Gegensatz zu damaligen Diskussionen um Authentizität und Herkunft des Genres. Aber auch die Analyse der sozialen Vorgänge bei der Entstehung des kulturellen Symbols Samba durch Intellektuelle wird abgelehnt: „Não tem mistério“ erscheint eine Anspielung auf das Standardwerk „O mistério do Samba“ Hermano Viannas, das sich mit der Verbindung der Populärmusik und der brasilianischen Identität auseinandersetzt, während „Como reza toda tradição/ é tudo uma grande invenção“ das Argument von Eric Hobsbawm aufnimmt und den Status des Samba als Nationalsymbol als klassischen Fall einer „Erfindung von Tradition“ darstellt. Die Botschaft des Textes muss als musikalische Kritik an der Offzialisierung kultureller Diskurse zu Identitätszwecken verstanden werden. In postmoderner Manier wird der Zuhörer dazu aufgefordert, sich seine eigene Identität zu erschaffen und nicht die Postulate eines nationalstaatlichen Einheitsdiskurses, der auf stereotypen Brasilienbildern aufbaut, anzunehmen. Denn, wie in dem Song „Etnia“ von Chico Science ausgedrückt, „não há mistério em descobrir /o que você tem e o que gosta“. Die Implikation, nach der sich der Geschmack des Individuums aus seiner Identität ergibt, wie in den Zeilen

„Quem não gosta de samba  
bom sujeito não é  
ou tá ruim da cabeça  
ou doente do pé“

einst von Dorival Caymmi vertont, hat ihre Gültigkeit verloren. Die Kausalkette hat sich umgedreht, die eigene Identität ist heute nicht mehr logische Konsequenz aus Staatszugehörigkeit, Herkunft und Geburt, sondern selbst erschaffen. Sie entsteht aus den Präferenzen des Individuums (nicht andersrum) und kann deshalb nicht von offiziellen Diskursen vorgegeben werden. Nach dieser Konzeption ist es selbstverständlich, dass den verschiedenen Gruppen und Künstlern, die sich im Laufe der 90er Jahre unter dem Label *Mangue* zusammenfanden, kein einheitliches, stilistisches Projekt zugeschrieben werden kann. Wie Galinsky beschreibt, besteht die Gemeinsamkeit der *Nova Cena* Recifes eher in der Betonung der absoluten, künstlerischen Freiheit, die sich in dem Motto „Your homeland is your head“, zusammenfassen lässt. Unsere Identität ist ergo das, was wir selbst daraus machen<sup>108</sup>. Dies bedeutet nicht zwangsläufig, dass die regionalen Wurzeln völlig an Bedeutung

<sup>108</sup> Vgl. Galinsky, *Maracatú atômico*, S. 99

verloren hätten, sondern lediglich, dass die Menschen der Postmoderne freier zwischen verschiedenen Identifikationsmöglichkeiten wählen. Ob und in welchem Maße sich mit der Tradition der eigenen Region identifiziert wird, und welche Elemente der heimischen Kultur für die Konstruktion der eigenen Identität übernommen werden, liegt nun an jedem selbst. Die Koexistenz verschiedener Kulturen und die Pluralität der Identitäten, die für die Künstler der heutigen Zeit zur Normlität geworden ist, offenbart sich auch in der Art und Weise, wie mit verschiedenen Traditionen umgegangen wird. Die Hybridisierung und der Synkretismus von Stilen nehmen – als ein Charakteristikum der postmodernen Kunst – immer weiter zu. Auch im Mangué-Beat lassen sich hierfür zahlreiche Beispiele finden, worauf das nächste Kapitel nun näher eingeht.

### **„Hiphop na minha embolada“: Hybridisierung**

Die Heterogenität des Mangué-Beat wird in seiner Entstehung aus der Kooperation von Musikern verschiedener sozialer Hintergründe widergespiegelt. Wie José Teles beschreibt, vereinte die Bewegung Musiker der universitären Mittelschicht wie Fred 04, Mabuse, Renato Lins und Lúcio Maia, Jugendliche aus der unteren, peripheren Mittelschicht wie Chico Science selbst, Jorge du Peixe und Gilmar Bola 8 und die marginalisierte „turma dos mocambos“; die Mitglieder der *blocos* Chão de Estrelas, Daruê Malungo und Lamento Negro, die von den drei Gruppen die engste Verbindung zur afro-brasilianischen Kultur und den regionalen Rhythmen hatte<sup>109</sup>. Durch die Zusammenarbeit von Künstlern verschiedener Disziplinen<sup>110</sup> und Herkunft entstand eine Szene, die sich – wie bereits erwähnt – weniger durch ein gemeinsames künstlerisches Konzept, als durch ähnliche Vorstellungen von kulturellen Innovationsmöglichkeiten charakterisieren lässt. Die ursprüngliche Benennung der Szene „Manguébit“, die durch die Nähe zum Computerterm *Bit* das technische, moderne Element der Musik unterstreicht, wandelte sich in der Presse zum Term Mangué-Beat, der die falsche Vermutung nahe legt, es handele sich bei der Musik aus Pernambuko um einen homogenen Rhythmus. Von dieser ersten Benennung ausgehend, ist es also kein Widerspruch, so unterschiedliche Repräsentanten wie Hardcore-Bands, traditionelle Künstler und eine Symbiose aus verschiedenen Stilen eingehende Musiker als der gleichen Bewegung zugehörig anzusehen.<sup>111</sup>

<sup>109</sup> Vgl. Teles, *Do Frevo ao Manguébeat*, S. 10-11

<sup>110</sup> Die Bewegung hatte auch Auswirkungen auf andere kulturelle Manifestationen in Recife, als Beispiel wären die eng an die Ästhetik des Mangué-Beat angelehnten Filme „Amarelo Manga“ und „Baile perfumado“ zu nennen.

<sup>111</sup> Vgl. Galinsky, *Maracatu Atômico*, S. 89

Die Verbindung, die zwischen den verschiedenen Manifestationen der Mangué-Bewegung besteht, ist dass die Künstler in ihrem Werk alle einen Dialog zwischen den regionalen Wurzeln und der internationalen Popmusik eingehen. Der Mangué-Beat bricht mit der strikten Trennung von Musikrichtungen und sieht seine Zukunft in der Verbindung von Gegensätzlichem. Hybridisierung<sup>112</sup> ist also konstituierendes Element der Bewegung, was sich ästhetisch in der Vermischung traditioneller Symbole des nordöstlichen Litorals oder Inlandes mit Elementen der internationalen Popkultur in Performance, Kleidung, Videoclips, Musik und Fotografie ausdrückt.<sup>113</sup>

Metasprachlich beschäftigt sich Chico Science in dem Song „Etnia“ mit der für die Postmoderne typischen Hybridisierung:

„Somos todos juntos uma miscigenação E não podemos fugir da nossa etnia. Todos juntos uma miscigenação E não podemos fugir da nossa etnia. Índios, brancos, negros e mestiços Nada de errado em seus princípios. O seu e o meu são iguais Corre nas veias sem parar. Costumes, é folclore, é tradição. Capoeira que rasga o chão Samba que sai da favela acabada É hip hop na minha embolada. É o povo na arte, é arte no povo E não o povo na arte, de quem faz arte com o povo. [...]	Por de trás de algo que se esconde Há sempre uma grande mina de conhecimentos e sentimentos Não há mistérios em descobrir O que você tem e o que gosta Não há mistérios em descobrir O que você é e o que você faz Maracatu psicodélico. Capoeira da pesada. Bumba meu rádio. Berimbau elétrico. Frevo, samba e cores. Cores unidas e alegria. Nada de errado em nossa etnia!“
---	--

In der Juxtaposition von Begriffen der Tradition ( Der Tanz *bumba-meu-boi*, das für die Capoeira typische Instrument *berimbau*, die Rhythmen *maracatu*, *embolada* und *frevo*) und Elementen, die mit der Sphäre der internationalen Popkultur und der Moderne in Verbindung gebracht werden können (psychedelisch, elektrisch, Hip Hop, die Erwähnung des Radios als Massenmedium) wird eine moderne Sicht des Alltags in Recife evoziert. Die verschiedenen Rhythmen werden hier nicht als Antagonisten verstanden, die nicht vereint werden können, sondern als Symbole einer Identität, die sich sowohl durch ihre regionalen Wurzeln, wie auch durch die Partizipation an der

<sup>112</sup> Der Term Hybridisierung wird in der vorliegenden Arbeit in Anlehnung an García-Canclini verwendet, da er im Gegensatz zu Termen wie *Kreolisierung*, *Mestizaje* und *Synkretismus* weder eine ethnische noch religiöse Konnotation besitzt. Desweiteren führt García-Canclini Hybridisierung als neutralen Begriff für die Vermischung von Elementen zweier Kulturen ein, der somit auch auf moderne Formen des Kulturkontaktes, die in Zusammenhang mit der Vermischung der Sphären Massen-, Hoch-, und Populärkultur stehen, angewendet werden kann. Vgl.: García-Canclini: *Hybrid cultures: strategies for entering and leaving modernity*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2005, S. xxxiv ff.

<sup>113</sup> Vgl. Mendonça, *Culturas populares e identificações emergentes*, S. 93

Moderne und aktuellen Trends konfiguriert. Die letzte Strophe begleitet hierbei metasprachlich die musikalische Hybridisierung des Liedes, in der E-Gitarren auf Maracatu-Trommeln stoßen und die von Chico Science in seinem typischen Sprechgesang, einer Mischung aus Rap und Embolada, angeführt wird.

Die erste Strophe scheint mit ihrem Verweis auf den mestizischen Charakter des brasilianischen Volkes als Erinnerung zu fungieren, dass Vermischung seit jeher ein Charakteristikum des brasilianischen Lebens ist. So sind auch die heute als traditionell anerkannten Rhythmen Samba, Frevo und Maracatú keine Reinformen, sondern aus dem Kontakt iberischer, afrikanischer und indigener Bräuche entstanden. Logische Konsequenz scheint es daher zu sein, die Vermischung als innovatives Element weiterzuverfolgen.<sup>114</sup> Mit dieser Aussage richtet sich das lyrische Ich gegen die konservativistische Sicht der Elite, die die *cultura popular* als fixierte Kulturform versteht, die nicht verändert werden darf. In ihrem Verweis auf die für Brasilien typische kulturelle Vielfalt legitimieren *Chico Science & Nação Zumbi* ihre Musik vor den puristischen Intellektuellen. Die bewusste Inkorporation ausländischer Elemente zeugt in diesem Zusammenhang von einem Selbstbewusstsein, das die regionalen Rhythmen als den ausländischen ebenbürtig versteht und keine Vergleiche scheut.<sup>115</sup> Während das konservative Movimento Armorial die Existenz ausländischer Elemente in der brasilianischen Musik als kulturelle Konsequenzen der wirtschaftlichen Dominanz des Westens sieht, weigern sich die Mangueboys, diese Implikation anzunehmen. Durch den selbstverständlichen Umgang mit Samples, elektrischen Instrumenten und Anglizismen fordern sie viel eher ihren Platz in der Moderne und beweisen, dass das Bild des unterentwickelten Nordostens schon lange nicht mehr aktuell ist.

In diesem Zusammenhang erschließt sich auch die Verwendung von Anglizismen in den Texten, einer der Hauptkritikpunkte Ariano Suassunas am Mangue-Beat. Während im Samba das Vorkommen ausländischer Wörter fast ausschließlich als ironische Kritik an der kulturellen Orientierung der Bevölkerung an europäischen und amerikanischen Vorbildern verstanden werden muss, tritt diese Bedeutung in den Texten des Mangue-Beats völlig in den Hintergrund. Anglizismen, wie sie in Liedtiteln wie „Rios, pontes e

<sup>114</sup> García-Canclini spricht in seinem Werk *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity* von Lateinamerika als dem „Land der Pastiche und Bricolage“ in dem durch seine Entstehungsgeschichte schon jeher postmoderne Techniken der Vermischung verschiedenster Elemente dominieren. (Vgl. Ebd. S. 6) Auch die brasilianische Demographie und Kultur muss in diesem Sinne als von Natur aus heterogen verstanden werden. Wie der brasilianische Kulturminister Gilberto Gil formulierte: „ser brasileiro não significa ser algo. Significa ser muitas coisas. Em primeiro lugar, o que se tem de fazer, para se tornar brasileiro, é reconhecer a diferença como valor.“ Vgl. Nicolau Netto, *Música brasileira na mundialização*; S. 166

<sup>115</sup> Sá Markman, *Música e Simbolização*, S. 50

overdrives<sup>116</sup>“ oder „Mateus enter“ auftauchen, werden eher als gleichwertige Synonyme für portugiesische Wörter gebraucht. Dies erklärt auch, warum keine besondere Thematisierung der Titel erfolgt; dem weltoffenen Publikum erschließen sich die Bedeutungen von Neologismen wie „Manguetown“ oder „Mangueboy“ von selbst. Die Bedeutung der Anglizismen scheint in den Texten weit hinter der Bedeutung kolloquialer Formulierungen der Umgangssprache zurückzubleiben. Dies ist dadurch erklärbar, dass der Mangue-Beat nicht mehr für eine Anerkennung westlicher Stile eintrat, wie es zum Beispiel die Tropicalisten 1968/69 in der Debatte um kulturelle Authentizität taten. Das Ziel der musikalischen Hybridisierung ist viel eher die Revalorisierung der Manifestationen der regionalen *cultura popular*. Wie Galinsky beschreibt, bedienen sich Künstler des Mangue zwar auch der kannibalistischen Technik der Anthropophagie,<sup>117</sup> die von der Tropicália propagiert wurde, jedoch ist das Ziel ein Anderes. Während die Tropicalisten die E-Gitarre in die MPB einführten, bringt der Mangue-Beat die brasilianische Populärmusik in die elektrische Gitarre (zurück).<sup>118</sup> Durch diese Mischung gelingt es dem Mangue-Beat, ein großes Publikum anzusprechen, womit traditionelle Künstler vor allem unter den jüngeren Generationen zuvor große Schwierigkeiten hatten. Chico Science selbst formulierte den Anspruch der Bewegung, ein Massenpublikum zu erreichen, folgendermaßen: „Se nós tocamos o maracatú como é realmente, com sua forma simples, pode ser que nao seja do gosto de um público mais amplo.“<sup>119</sup> Um die traditionellen Rhythmen wieder bekannter zu machen, bedurfte es einer Kombination mit zeitgemäßen, internationalen Symbolen.

Die Annahme, dass exogen hinzugeführte Stile der kollektiven Identität einer Gruppe nur schaden können, weist Ingrid Monson zurück: Auch kulturell fremde Symbole können nach einer Aneignung durch Mediatoren positive Auswirkungen auf das Selbstbewusstsein haben und zu einer Neuformulierung der kulturellen Identität führen<sup>120</sup>. Dies ist im Fall des Mangue-Beat in Pernambuko geschehen, der nicht nur die regionalen Stile durch Fusion mit ausländischen Elementen veränderte, sondern auch

<sup>116</sup> Sá Markman sieht das Wort „overdrive“ im Zusammenhang des Liedtextes als höchst inexpressive Vokabel ohne formale Relevanz, die sich neben Referenzen auf die soziale Realität und Ausdrücken, die die Stadtgeographie unterstreichen, auflöst. Vgl. Sá Markman, *Música e Simbolização*, S. 185. Dies unterstreicht die These, dass Anglizismen in den Mangue-Texten weniger Bedeutung zukommt, als von den Puristen kritisiert.

<sup>117</sup> Die Anthropophagie diene als Technik der kulturellen Auseinandersetzung mit dem Anderen. Die Elemente der internationalen Popkultur sollten – in kannibalistischer Tradition - verschlungen und somit an den heimischen Kontext angepasst werden. Auf diese Weise traten die Tropicalisten in einen künstlerischen Diskurs mit dem Ausland, ohne aber bloß internationale Trends zu kopieren.

<sup>118</sup> Vgl. Galinsky, *Maracatu atômico*, S. 55

<sup>119</sup> Vgl. Sá Markman, *Música e simbolização*, S.209

<sup>120</sup> Vgl. Ingrid Monson apud Dunn, Christopher: *Tropicália, Counterculture, and the Diasporic Imagination in Brazil*, S. 73

Internationales so anpasste, dass es eine neue Bedeutung für die regionale Identität gewann. Auch Künstler, die sich traditionellen Stilen verschrieben hatten, profitierten von dem gesteigerten Interesse der Jugend an der eigenen *cultura popular*. Wie Gilmar Bola 8 es formuliert: „maracatu, coco, ciranda, hoje é que é conhecido. Há dez anos ninguém falava.“<sup>121</sup> Obwohl der Mangue-Beat die größte Kritik von Seiten von Anhängern der *cultura popular* erfuhr, dominiert in seinen Texten eine Verantwortung und Besorgnis um die traditionelle Kultur Pernambukos. Auf welche Weise dies umgesetzt wird, wird im nächsten Kapitel veranschaulicht.

### **„È o povo na arte e arte no povo“: Mangue-Beat und die ‘cultura popular’**

Die bereits angedeutete Dialektik zwischen Künstlern des Mangue-Beats und konservativen Künstlern der pernambukanischen Kultur-Elite basiert auf zwei unterschiedlichen Verständnissen von Populärkultur.<sup>122</sup> Das Movimento Armorial wurde 1970 mit dem Ziel gegründet, eine auf der *cultura popular* des Nordostens basierende Hochkultur zu schaffen und die Manifestationen der Volkskunst wie Tanz, Theater, *xilogravura*, *mamulengo*, *literatura de cordel*, sowie durch das *Quinteto Armorial* die Musik der traditionellen Instrumente wie *pifano* und *rabeca* zu bewahren. Die Bewegung geht dabei von einer zeit- und ortlosen Konzeption der Folklore aus, die als kulturelle Essenz des Volkes vor schädlichen Einflüssen des Auslands geschützt werden muss. Jeglicher Einfluss fremder Kulturen soll durch eine Rückbesinnung auf die iberischen Wurzeln in der Kunst vermieden werden.<sup>123</sup> Der Mangue-Beat richtet sich gegen dieses konservative und beengende Verständnis der *cultura popular* des Movimento Armorial, das für sich das Monopol der Repräsentation des pernambukanischen Volkes beansprucht. Weiterhin spiegelt sich für Fred 04, Frontman von *Mundo Livre S/A*, in den Worten Ariano Suassunas, des ideologischen Vaters der

<sup>121</sup> Mendonça, *Culturas populares e identificações emergentes*, S. 92

<sup>122</sup> Auch müssen an dieser Stelle die beiden Begriffe Populärkultur und *cultura popular* unterschieden werden. Populärkultur (kurz: auch Popkultur) bezeichnet in Abgrenzung zur offiziellen Elite-, oder Hochkultur eine Alltagskultur des Volkes, bestehend aus Trivialliteratur, Kino, Fernsehen, Comics und andere aktuellen Manifestationen. Der Terminus kann sich dabei sowohl auf Produkte der Massen-, wie auch der Nischenkultur beziehen. Eine endgültige Definition würde aufgrund ihrer Strittigkeit in den Kulturwissenschaften den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Der portugiesische Term *cultura popular* besitzt jedoch eine andere Konnotation: Im brasilianischen Kontext bezeichnet er eine auf den Traditionen und Bräuchen des Volkes basierende Kultur, die vor allem mündlich weitergegeben wird und zu deren Elementen unter anderem die *literatura de cordel*, *xilogravura*, traditionelle Lieder, Geschichten, Tänze, Feste, Rhythmen und ähnlich folkloristische Repräsentationen zählen. Bei der Übersetzung des Terminus ins Deutsche würde diese Konnotation verloren gehen, weshalb in der vorliegenden Arbeit die Begriffe *cultura popular* und Populärkultur nicht synonym verwendet werden.

<sup>123</sup> Vgl. Oliveira Rodrigues, Sílvia Sergio: *O essencialismo „Armorial“ e a antropofagia da poética „Manguebeat“*, in: *Anais do IV Colóquio Internacional Cidadania Cultural: diálogos de gerações*, 22, 23 e 24 de setembro de 2009, Editora EDUEPB, Campina Grande 2009, S. 2

Bewegung, der die authentische Kultur als „*uma cultura enraizada no repertório ibérico enriquecido pelas tradições africanas e indígenas*“<sup>124</sup> definiert, ein Ethnozentrismus wider, „*por supor que: o que é europeu é bom, o que é norte-americano é mau*“<sup>125</sup>. Der Purismus Suassunas erscheint den Synkretisten des Mangué-Beat, deren Ziel es ist, die pernambukanischen Rhythmen in den alltäglichen Musikkonsum der Jugend zu inkorporieren, überholt. Chico Science stellt seine eigene Konzeption der *cultura popular* folgendermaßen dar:

„então eu vi todas essas coisas que nos ensinaram como folclore, como uma manifestação já passada, mas que não é bem dessa maneira que você tem que ver. Existem ritmos ali que pode aprender a tocar porque é da sua terra, é do Brasil, é uma coisa que você entende – é a tua língua.“<sup>126</sup>

Um im Alltag der Bevölkerung Platz zu haben, muss die *cultura popular* also auch aktuelle Vorgänge begleiten. Der Versuch, ihre Elemente statisch zu fixieren führt nur zu ihrer Degradation zur Folklore, die keinen Bezug zum täglichen Leben des Volkes hat und als bloßes Repräsentationsgut der Elite fungiert. Durch das elitäre Projekt der Fixierung der Folklore entfernen die Puristen des Movimento Armorial die Volkskultur vom Volk. Dieser Widerspruch gilt auch in Bezug auf den Massenmarkt. Nicolau Netto beschreibt die schwierige Rolle der *cultura popular* heutzutage, die um ihre Authentizität zu wahren, vom Massenmarkt entfernt bleiben, gleichzeitig aber als Identifikationssymbol für elitäre Diskurse verbreitet werden soll.<sup>127</sup> Beides steht einer Identifikation der breiten Volksmasse mit den eigenen Traditionen im Weg. Schließlich gilt für die Künstler des Mangué-Beat das Volk als Ausgangspunkt der *cultura popular*:

É o povo na arte, é arte no povo  
E não o povo na arte, de quem faz arte com o povo.

Volk und Kunst bedingen sich hier gegenseitig, während die Kunst der Elite, die die Bevölkerung abbilden will, keine Definition der Kultur liefern kann. Was für das Volk von Interesse ist, darf somit auch in der *cultura popular* Verwendung finden.

Schon Baktin beschreibt in seiner Definition der Populärkultur die Rolle der Bevölkerung als essentiell. So ist *cultura popular* für ihn die nicht offizielle, karnavaleske Kultur des Volkes, die sich der offiziellen Kultur der Elite widersetzt und diese durch Aneignung, Widerstand und Parodie verwandelt.<sup>128</sup> Hierin ruht der entscheidende Unterschied in der Dichotomie Hochkultur/ Volkskultur. Der Mangué-

<sup>124</sup> Sá Markman, *Música e simbolização*, S. 173

<sup>125</sup> Ebd., 172

<sup>126</sup> Vgl. Teles, *Do frevo ao Manguébeat*, S. 277

<sup>127</sup> Vgl. Nicolau Netto, *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*, S. 106

<sup>128</sup> Vgl. Sá Markman, *Música e simbolização*, S. 40-41

Beat betrachtet die Öffnung für fremde Einflüsse als Ausweg aus der marginalisierten Rolle der *cultura popular*. Durch die Inkorporation von Elementen der internationalen Popkultur kann dem Anspruch auf Weiterentwicklung der Kultur genüge getan werden ohne sich von den eigenen Wurzeln zu entfernen. Da keine Gesellschaft als etwas Statisches verstanden werden kann, darf auch die Kultur, die diese Gesellschaft repräsentiert und mit der sie sich identifiziert, nicht fixiert werden sondern muss offen für Neuerungen bleiben. Innovation und Tradition überschatten als zwei Referenzpunkte daher die Texte des Mangué-Beat:

„Jurei, jurei	segura o baque do mestre Salu.
vou pegar aquele capitão,	Me desculpe, senhor, me desculpe,
vou juntar a minha nação	mas essa aqui é a minha nação.
na terra do maracatu.	Daruê Malungo, Nação Zumbi,
Dona Ginga, Zumbi, Veludinho,	é o zum-zum-zum da capital“

Die Identifikation des lyrischen Ichs mit seiner Heimat sowie der Respekt für die regionalen Traditionen werden in dem Textauszug offensichtlich: Der Erzähler beruft sich auf wichtige Personen der pernambukanischen Geschichte, die die regionale Tradition verkörpern. Unter ihnen finden sich Dona Ginga, angolansische Widerstandskämpferin gegen die portugiesischen Truppen; Zumbi, der Anführer des Quilombo von Palmares, sowie Mestre Salustiano als musikalische Referenz. Besonders die Nennung der historischen Kämpfer Dona Ginga und Zumbi erscheint in diesem Zusammenhang interessant und legt die Vermutung nahe, dass auch der Mangué-Beat gegen dominante Machtstrukturen zu kämpfen hat, so wie einst diese beiden Figuren gegen ihre Unterdrücker kämpften. Die Stimme des Liedes beschreibt die Absicht, im „Land des Maracatu“ ihre „Nation“ um sich zu scharen. Der Term *nação* geht zurück auf das Ritual der Krönung des *Rei do Congo*, das während der Sklavenzeit in Brasilien stattfand. Die Sklaven wurden damals in Kleingruppen, auch Nationen genannt, eingeteilt und jeder Nation stand ein „König“ vor. Nach der Abolition der Sklaverei 1888, die das Ritual obsolet machte, wurde die Krönungszeremonie und die darauf folgende Prozession des Hofes in Pernambuco weiterhin symbolhaft im Karneval und im *maracatu* verwendet.<sup>129</sup> Die Berufung auf die eigene *nação* ist als Zeichen der Identifikation mit der afro-brasilianischen Kultur und dem Rhythmus des *maracatu* zu verstehen. Die Vorstellung der eigenen Nation, bestehend aus dem *bloco afro* Daruê Malungo und Nação Zumbi wird eingeleitet von einer Entschuldigung bei den Altmeistern, die in diesem Zusammenhang als Hüter der Tradition verstanden werden

<sup>129</sup> Vgl. Galinsky, *Maracatu atômico*, S. 80-81

können. Die „Neulinge“ bezeugen ihren Respekt, bevor sie ihre moderne Version der traditionellen Rhythmen vorstellen.

Die Nähe der Manguê-Texte zum Volk wird nicht nur durch eine metatextuelle Beschäftigung mit der Rolle der *cultura popular* offenbar, sondern auch in dem Gebrauch von Referenzen auf die Stadtgeographie, den Alltag der Unterschicht in der Metropole Recife und die Verwendung von Kolloquialismen sowie regionalen *vícios de linguagem* ersichtlich. Mit der Verwendung von grammatikalischen Konstruktionen wie „não sou nem besta“, „tú sabe“ und geflügelten Worten wie „Zé Mané“ oder „dar boeira“ erfährt die Sprache der einfachen Bevölkerung eine Valorisierung und fungiert als Identifikationsmittel. Wie Sá Markman analysiert, findet die Verwendung von Regionalismen und Referenzen auf Recife in 70 % der Texten der frühen Manguê-Kompositionen Verwendung, vor allem dann wenn Szenen aus dem Alltagsleben beschrieben werden. So flanieren die Protagonisten der Lieder durch die „becos“, „ladeiras“, „morros“ und „manguezais“ von Recife, („andando por entre os becos/ andando em coletivos/ ninguém foge ao cheiro sujo / da lama da Manguetown“), leben als „molambos“ in den „mocambos“ der Flussgebiete und bestreiten ihr Leben indem sie „Müll recyceln, Flusskrebse fangen und mit den Geiern sprechen“. Diese Anspielungen auf lokale Gegebenheiten und die Misere dienen – genau wie die Beschreibung kultureller Bräuche – zur Identifikation der Hörer mit Liedern aus einer Welt, die ihnen - im Gegensatz zu einem romantisierten Bild des ruralen Nordostens - bekannt ist. Damit richtet sich die Nova Cena Recifes auch gegen den Irrglauben, dass authentische *cultura popular* stets ruralen Ursprungs sein müsse, bedient sich zur Schaffung einer „urbanen Folklore“ Rhythmen des Landesinneren wie *côco*, *caboclinho*, *ciranda*, *cavalo-marinho* und *embolada* und vermischt diese mit städtischen Phänomenen wie dem Rock, Hip Hop, und Funk. Der von der konservativen Elite verbreitete Exotismus-Diskurs, der noch bis heute die Vorstellungen der Menschen vom Nordosten Brasiliens prägt, wird damit entschieden zurückgewiesen und dekonstruiert. Wie Fred 04 es formuliert, half der Manguê-Beat

„quebrar essa visão que se tinha do Nordeste, aquela coisa do exotismo, sem considerar que a gente morava em uma cidade totalmente economicamente degradada, onde mais de 50 % de moradias são favelas sem saneamento básico. [...] A ruptura foi isso: tentar quebrar essa coisa ruralista que era exclusivamente a marca do folclore do Nordeste, de enfatizar a sua paisagem exótica. O punk, o Rap, e o Hip-hop contribuíram para que o Manguê representasse essa ruptura, no sentido de quebrar um ciclo do exótico, do folclórico e do popularesco.“<sup>130</sup>

<sup>130</sup> Sá Markman, *Música e simbolização*, S. 171

Bei der hybriden Vermischung werden die regionalen Rhythmen nicht verdeckt, sondern unterstrichen. Im Falle des Mangue-Beat haben sich Pop und Folklore gegenseitig beeinflusst und beide profitiert, was man daran festmachen kann, dass regionale Künstler, die wie Mestre Salustiano, Selma do Côco oder Elia de Itamaracá der großen Masse lange Zeit unbekannt waren, sich durch den Mangue-Beat heute auch unter dem jüngeren Publikum großer Bekanntheit erfreuen und fast ausgestorbene Rhythmen aus dem Bereich der Folklore wieder in die Alltagskultur eingeführt wurden.

Das Argument, durch Hybridisierung würde eine homogene und von regionalen Referenten befreite, globale Kultur entstehen, wie es Kritiker der Mundialisierung<sup>131</sup> befürchten, muss in diesem Zusammenhang zurückgewiesen werden. Martín-Babero sieht vereinheitlichende Diskurse der dominanten Klasse für die kulturelle Heterogenität als ebenso gefährlich an wie transkulturisierende Prozesse:

„a identidade das nações nao faz frente unicamente á homogeneização descarada que vem do transnacional, mas aquela outra, que vem mascarada, vem do nacional em sua negação, deformação e desativação da pluralidade cultural que se realiza nesses países.“<sup>132</sup>

Eine Unterminierung des Lokalen durch globale Elemente ist also nicht zu befürchten. Auch ist nicht davon auszugehen, dass kulturelle Einfüsse heute noch – ähnlich einer wirtschaftlichen Dominanz – nur von den Staaten der Ersten Welt auf die Entwicklungsländer einwirken. Selbst wenn man von einer allseitigen Präsenz US-amerikanischer Kulturgüter ausgeht, wäre es doch vereinfachend zu folgern, dass diese regionale Stile und Bedeutungsträger überdeckt: Keine Nation ist der kulturellen Beeinflussung durch Produkte des kapitalistischen Westens ausgeliefert, viel eher muss davon ausgegangen werden, dass Nationen nur bestimmte Elemente fremder Diskurse annehmen und diese den eigenen Umständen anpassen<sup>133</sup>. Die *cultura popular* wird also auch weiterhin eine – wenn auch veränderte - Rolle bei der Konstruktion kollektiver Identitäten spielen. Folklore und Massenmarkt sind aufeinandergetroffen und haben so mit dem Authentizitätsanspruch puristischer Intellektueller gebrochen. Den Verlust dieser Authentizität zu beklagen, ist laut Nicolau Netto ein romantisches Unterfangen, da in einer industrialisierten Gesellschaft auch die Kultur des Volkes industrialisiert und massifiziert wird. Der Ansatz des Mangue-Beats ist dagegen die Symbiose globaler und

<sup>131</sup> Ortiz verwendet den Begriff der Mundialisierung in Abgrenzung zur Globalisierung, die ökonomische und technische Prozesse beschreibt, ausschließlich für den Bereich der kulturellen Ausbreitung von Ideen über Grenzen hinweg. Vgl. Nicolau Netto, *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*, S. 91

<sup>132</sup> Jesús Martín-Babero apud Sá Markman: *Música e simbolização*, S. 48

<sup>133</sup> Vgl. Parekh, *A new Politics of Identity*, S. 195

lokaler Kultur, die es den Hörern erlaubt, sich gleichzeitig in ihrer Region vererdet zu fühlen, wie auch Teilhabe an internationalen Vorgängen zu haben. Wie dies textlich zum Ausdruck kommt, wird das nächste Kapitel erläutern.

**„Recife embaixo dos pés, a mente na imensidão“: Zwischen lokal und global**

Die Verkörperung von zwei Polen der möglichen Identifikation, nämlich dem Lokalen und dem Globalen, wird bei Chico Science schon im Namen offenbar: *Chico* symbolisiert als typischer Spitzname des nordöstlichen Brasiliens für Francisco das traditionelle Erbe, während der englische Beiname *Science* die globale Welt der Technik verkörpert, die in seiner Musik (durch Remixes und Sampling) allgegenwärtig ist. Auch das Outfit der Musiker auf der Bühne spiegelt diese Mischung wieder indem sie RayBan-Sonnenbrillen mit Strohhüten kombinieren (typisch vor allem für lokale Fischer) und ihre Kostüme an die Tradition des *caboclo-de-lança*<sup>134</sup> anlehnen<sup>135</sup>. Das gesamte Auftreten der Band drückt aus, dass sie sich gleichwohl als Pernambukaner, wie auch als Weltbürger verstehen. Dies findet auch in den mit Referenzen auf ihre Heimatstadt und die lokalen Traditionen angefüllten Liedern textlichen Ausdruck. In dem Intro *Mateus Enter* des zweiten Albums *Afrociberdelia* wird dieser Anspruch folgendermaßen vertont:

„Trago a luzes dos postes nos olhos  
Rios e pontes no coração  
Pernambuco embaixo dos pés  
E minha mente na imensidão“

Schon der Titel, der sich auf eine Kombination der Figur *Mateus* aus dem Maracatú und dem Befehl 'enter', der der Computersprache entstammt, bezieht, legt eine Verbindung des Regionalen mit dem Technisch/Internationalen nahe.

Die Lichter der Strommasten der Stadt aus dem Textauszug spiegeln sich in den Augen des lyrischen Ichs wider, während er im Herzen stets mit seiner Heimat Recife, repräsentiert durch die Flüsse und Brücken, verbunden ist. Durch die Füße, die fest auf dem Boden Pernambukos stehen, bleibt der Kontakt des Individuums zu seiner Herkunft erhalten, während der Geist sich sinnbildlich auf die Reise in die unendliche Weite macht. Die Gefahr, sich in der postmodernen Weite, in der das Subjekt keine feste Heimat mehr besitzt, zu verlieren, besteht für das fest in den Traditionen der lokalen

<sup>134</sup> Die Figur des *caboclo de lança* entstammt dem traditionellen Karneval des Inlandes Pernambukos und steht in enger Verbindung mit dem Rhythmus des *Maracatú Rural* oder *Maracatú de Baque Solto*.

<sup>135</sup> Vgl. Galinsky, *Maracatú atômico*, S. 105

Kultur verankerte Individuum dabei nicht. Kein Widerspruch besteht für Science in der Zugehörigkeit zu zwei verschiedenen Kulturen, wie auch in „O Cidadão do Mundo“: „encontrei o cidadão do mundo / no manguezal da beira do rio.“ Das Konzept des mental offenen Weltbürgers passt hierbei auch auf die Bevölkerung Recifes, für die Chico Science stellvertretend ihren Platz in der Moderne einfordert.

Der Versuch, das als rückschrittlich geltende Pernambuko durch eine Modernisierung der *cultura popular* mit der „Ersten Welt“ zu vernetzen, wird hier mit Hilfe der technischen Mittel gewagt. Computer, Antennen und Energie sollen mit der fruchtbaren Umwelt verknüpft werden um so die Kreativität, die in Pernambuko schlummert, zu wecken. Textlich bedeutet das eine Juxtaposition von Vokabeln aus dem Bereich der „Cyberkultur“ mit dem fruchtbaren Ökosystem des Mangue. *Chico Science & Nação Zumbi* beschreiben diese Verbindung von „tribal“ und „tech“<sup>136</sup>, die die beiden Pole ihres künstlerischen Schaffens absteckt, mit dem Neologismus *Afrociberdelia*, der auch als Titel ihres zweiten Albums fungiert. Dort wird *Afrociberdelia* als fiktiver Auszug aus der galaktischen Enzyklopädie des Jahres 2102 definiert als

„AFROCIBERDELIA (de África + Cibernética + Psicodelismo) – s.f. – A arte de cartografar a Memória Prima genética (o que no século XX era chamado “o inconsciente coletivo”) através de estímulos eletroquímicos, automatismos verbais e intensa movimentação corporal ao som de música binária. [...] Para a teoria afrociberdelica, a humanidade é um vírus benigno no software da natureza, e pode ser comparada a uma Árvore cujas raízes são os códigos do DNA humano (que tiveram origem na África), cujos galhos são as ramificações digitais-informáticas-eletrônicas (a Cibernética) e cujos frutos provocam estados alterados de consciência (o Psicodelismo)“.<sup>137</sup>

Im Stile der Science-Fiction wird hier ein Geisteszustand beschrieben, der aus einer Kombination der drei Komponenten Afrika, Cybernetik und Psychodelie entsteht. Der Mangue-Beat sieht die Musik damit als das Mittel an, das „kollektive Unterbewusstsein“ neu zu stimulieren. Dient Pernambuko als fruchtbarer Boden und die internationalen Innovationen als Energie, so kommt dem Mangue-Beat und seinen Künstlern durch ihre Musik die Rolle des Mediators zu:

Sou eu transistor,  
Recife é um circuito.  
O país é um chip  
Se a terra é um radio,  
qual é a música?  
Manguebit. [...]

Eletricidade alimenta  
Tanto quanto oxigênio.  
Meus pulmões ligados,  
informações entram pelas narinas  
e a cultura sai mal hálito

<sup>136</sup> Vgl. Galinsky, *Maracatú atômico*, S. 104

<sup>137</sup> Ebd., S. 107

Der Mangué-Beat wird in diesem Zusammenhang als Ideologie betrachtet, die die Vernetzung von Recife und der Welt vorantreibt wobei der Künstler als Empfänger globaler Schwingungen die Energie in seinem eigenen Körper spürt. Dieser Körper, der wie eine Antenne im Schlamm seiner Heimat vererdet ist, ernährt sich von Elektrizität, atmet Informationen und produziert im Gegenzug Kultur. Der Technologie kommt in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle zu: Ohne die Versorgung mit Neuigkeiten aus der Welt und elektrischem Antrieb muss der Körper verkümmern bzw. wäre nicht mehr in der Lage, Kultur zu produzieren. Dass diese in Form von „schlechtem Atem“ ausgestoßen wird, legt die Vermutung nahe, dass es sich um ein Nebenprodukt handelt, das automatisch entsteht, wenn der Körper mit Informationen versorgt wird und Zugang zu den Vorgängen in der Welt hat. Ist der fiktive Körper also erstmal an den globalen Kreislauf angekoppelt, so ist der kulturellen Stagnation ein für allemal ein Ende gesetzt, der Körper kann nicht anders, als Kultur zu produzieren. Das Bild des Musikers als Empfänger der energetischen Schwingungen findet auch in dem Lied „Antene-se“ in den Zeilen

„No meio das ruas e em cima das pontes  
 é só uma cabeça equilibrada em cima do corpo  
 Procurando antenar boa vibrações  
 Preocupando antenar boa diversão  
 Sou, sou, sou, sou, sou, sou Manguéboy“

seinen Ausdruck. Das gerufene Bekenntnis „Sou Manguéboy“ wirkt dabei wie eine Bestärkung der eigenen Aufgabe und Vision. Was den *Manguéboy* von anderen unterscheidet, ist seine offene Haltung und das Gleichgewicht, das er zwischen lokalen und globalen Inspirationsquellen herstellt. Diese Verbindung von traditionellen und modernen Klängen wird mit Hilfe des Mediums Computer erreicht. Wie Fred 04 singt:

Computadores fazem arte	Artistas pegam carona.
Artistas fazem dinheiro.[...]	Cientistas criam robôs
Computadores avançam.	Artistas levam a fama

Einerseits wird hier in futuristischer Manier eine Begeisterung für die technischen Möglichkeiten ausgedrückt, die neue Formen des kreativen Schaffens ermöglichen. Man kann aus den Zeilen aber auch eine gewisse Skepsis gegenüber einer Modernisierung heraushören, die keine Verbindung mehr zu den eigenen Wurzeln hat. Die Richtung der digitalen Musik zu verfolgen, scheint insofern wertvoll, als dass

dadurch eine Kombination verschiedener Traditionen ermöglicht wird. Eine Technisierung der Musik, die die eigenen Wurzeln beiseite lässt, liegt aber zu keinem Zeitpunkt im Interesse des Mangue. Der Wunsch, die Symbiose aus lokal und global leben zu können, drückt sich laut Sá Markman auch in dem Stück „Um passeio no mundo livre“ aus. Der gesprochene Einleitungssatz „Um passo à frente, e você não está mais no mesmo lugar!“ veranschaulicht die kontinuierlichen Veränderungen, denen die postmoderne Welt unterworfen ist. Mit jedem Schritt verändern wir unseren Standpunkt und somit auch unsere Sicht auf die Dinge. Innovation und Fortschritt scheinen die einzigen Konstanten des Lebens zu sein. Dies wird auch durch das Verb `andar` am Zeilenanfang unterstrichen; das Leben erscheint - als typisch postmodernes Bild – als Wanderung oder Pilgerfahrt, auf der das Subjekt ständig in Bewegung ist:

Eu só quero andar, nas ruas de peixinhos.  
Andar pelo Brasil, ou em qualquer cidade.  
Andando pelo mundo, sem ter "sociedade".  
Andar com os meus amigos de eletricidade.  
Andar com as meninas, sem ser incomodado.

Eu só quero andar nas ruas do Brasil.  
Andar no mundo livre, sem ter "sociedade".  
Andando pelo mundo, de todas as cidades.  
Andar com os meus amigos, sem ser incomodado.  
Andar com as meninas de eletricidade.

Diese Wanderung führt das lyrische Ich durch die Straßen seiner Heimat Recife. Der Wunsch, mit Freunden und Mädchen, einem Flaneur gleich ohne feste „Gesellschaft“ durch die Straßen zu streunen, drückt die Priorität des Lebens in der Gegenwart aus, die typisch für die heutige Einstellung vieler Jugendlicher ist.<sup>138</sup> Die „freie Welt“ fungiert dabei als postmodernes Symbol für ein Leben ohne Grenzen, Beschränkungen und vorgeschriebene Definitionen, in dem alles möglich ist. Die Deterritorialisierung, die das lyrische Ich auf den ersten Blick durch den Wunsch in jeder Stadt der Welt frei sein zu können vorschlägt, wird durch den Bezug zum Viertel Peixinhos relativiert. So ist die Grenzenlosigkeit eher mental im Sinne eines uneingeschränkten Geistes, als wörtlich im Sinne einer postmodernen utopischen Welt ohne Staaten, Grenzen und kultureller Unterschiede zu verstehen. Auch das Wort „sociedade“ fungiert in diesem Kontext als auf die Individualität beschränkende Regeln der Gesellschaft bezogener Antagonismus zur Freiheit.<sup>139</sup>

Wie bereits beschrieben richtet sich der Mangue-Beat somit gegen jegliche Art von

<sup>138</sup> Vgl. Sá Markman, *Música e Simbolização*, S. 189

<sup>139</sup> Vgl. *Ebd.*, S. 189

totalisierenden und homogenisierenden Diskursen. Die lang gepredigte nationale sowie kulturelle Einheit Brasiliens wird durch die regionalen Identifikation mit Pernambuko gebrochen und als beengend dargestellt. Der Einfluss ausländischer Genres wird als revitalisierend und innovativ gefeiert und widerspricht damit dem Gebot der Authentizität und Priorität nationaler Rhythmen. Damit symbolisiert der Mangué-Beat den postmodernen Bedeutungsverlust des Nationalstaats gegenüber den Regionen. Die nationale Identität bleibt hinter der regionalen, pernambukanischen Identifikation zurück. Nach Nicolau Netto „o nacional-popular será visto como uma das possibilidades de identificação da cultura brasileira, mas não mais a única.“<sup>140</sup> Wenn der Nationalstaat in Bezug auf die Konstruktion kollektiver Identitäten auch nicht völlig obsolet geworden ist, so musste er doch sein Monopol zugunsten von globalen und lokalen Identifikationssymbolen abgeben. Die nationale Kultur verliert dabei nicht, sondern gewinnt an Vielfältigkeit. Frederick Moehn sieht – wie auch Chico Science – keinen Widerspruch darin, kultureller Vertreter seiner Heimat und Weltbürger gleichzeitig zu sein. Künstler, die wie Chico Science eine hybride Mischung von Stilen anstreben, wirken seiner Meinung nach identitätsstiftend, in dem sie beweisen, dass die Art und Weise, in der Brasilianer verschieden Traditionen vermischen stets einzigartig sein wird.<sup>141</sup> So wird der Widerspruch zwischen Aneignung internationaler Stile und authentischer Kreation, der die brasilianische Populärmusik seit der Entstehung des Samba begleitete in der heutigen Zeit nichtig. Dies ist auch den Künstlern des Mangué-Beat und der *Nova Cena* Recifes zu verdanken.

## **Globalisierte Gesellschaft, globalisierte Musik?**

Die Veränderungen, die sich im 20. Jahrhundert in den brasilianischen Identitätsdiskursen vollzogen haben, könnten kaum deutlicher dargestellt werden als bei der Betrachtung der zwei antagonistischen Genres Samba und Mangué-Beat: Symbolisch stehen sie für zwei völlig unterschiedliche Epochen der brasilianischen Geschichte und ihr Vergleich zeigt, in welcher Weise sich die Repräsentation der *brasilidade* im Laufe des 20. Jahrhunderts verändert hat:

Wo es im Samba um die Darstellung einer authentischen und durch Traditionen fixierten brasilianischen Kultur geht, lehnt der Mangué-Beat identitäre Muster ab und bricht mit vorhandenen Stereotypen. Wo der Samba versucht, sich gegen den schädlichen Einfluss

<sup>140</sup> Nicolau Netto, *Música e simbolização na mundialização*, S.

<sup>141</sup> Vgl. Moehn, Frederick: „*Good Blood in the Veins of This Brazilian Rio*“ or a *Cannibalist Transnationalism*, in: Dunn; Perrone, *Brazilian Popular Music & Globalization*, Routledge, New York 2002, S. 268

der westlichen Kultur abzugrenzen, tritt der Sound aus den Mangroven in einen aktiven Dialog mit dem Westen ein und vermischt Elemente der internationalen Popkultur und der lokalen *cultura popular*. Während der Samba als Identifikationssymbol der gesamten Nation gelten will, wendet der Mangue-Beat dem Nationalstaat den Rücken zu und zelebriert seine Herkunft aus Pernambuco. Die Populärmusik hat sich – als Spiegel der Gesellschaft - zwischen Beginn und Ende des zwanzigsten Jahrhunderts drastisch verändert. Nicht nur die politische und wirtschaftliche Ausgangslage ist heute eine andere, auch das soziale Leben hat sich durch technische Neuerungen des Kommunikationszeitalters und globalisierende Effekte verwandelt. Dies wird in Rhythmik, Poesie, Instrumenten und Melodik heutiger musikalischer Genres offenbar.

Wie der Samba seinerzeit die Ausbildung einer brasilianischen Identität begleitete und prägte, so trug der Mangue-Beat dazu bei, diese Identität zu aktualisieren und die Möglichkeiten der kulturellen Repräsentation der brasilianischen Nationalität zu bereichern. Befürchtungen einer Verwässerung des Nationalcharakters haben sich trotz der Vermischung nationaler Rhythmen mit westlichen Genres nicht bewahrheitet. Viel eher scheint der pernambukanische Weg ein Modell für den Umgang mit der kulturellen und musikalischen Mundialisierung unserer Zeit und der Auseinandersetzung mit eigenen Wurzeln und Traditionen zu liefern, von dem auch andere Staaten profitieren könnten. Die brasilianische Populärmusik beweist dabei erneut ihren engen Bezug zur Sozialgeschichte des Landes und vertont die Veränderungen, die für Individuum und Gesellschaft in einem globalisierten Zeitalter entstehen.

## Musikverzeichnis:

### CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI:

- Antene-se (Da lama ao caos, Sony Music, CD 1994)*  
*Cidadão do mundo (Afrociberdelia, Sony BMG, CD 1996)*  
*Da lama ao caos (Da lama ao caos, Sony Music, CD 1994)*  
*Etnia (Afrociberdelia, Sony BMG, CD 1996)*  
*Manguetown (Afrociberdelia, Sony BMG, CD 1996)*  
*Mateus enter (Afrociberdelia, Sony BMG, CD 1996)*  
*Monólogo ao pé do ouvido (Da lama ao caos, Sony Music, CD 1994)*  
*Rios, pontes & overdrives (Da lama ao caos, Sony Music, CD 1994)*  
*Um passeio no mundo livre (Afrociberdelia, Sony BMG, CD 1996)*

### MUNDO LIVRE S/A:

- Computadores fazem arte (Guentando a Óia, Excelente Discos, CD 1996)*  
*Cidade estuário (Samba Esquema Noise, Banguela Records, CD 1994)*  
*Manguebit (Samba Esquema Noise, Banguela Records, CD 1994)*  
*O mistério do samba (Por pouco, Trama, CD 2000)*

### NOEL ROSA:

- Escola de Malandro, 1932. Mit Ismael Silva & Batutas do Estácio, Odeon 10.949*
- Eu vou pra Vila, 1930. Interpretation: Aracy de Almeida (The Music of Brazil: Aracy de Almeida: Recordings 1958, Black Round Records, CD 2009)*
- Feitiço da Vila, 1934. Mit Vadico. Interpretation: Aracy de Almeida (The Music of Brazil: Aracy de Almeida sings Noel Rosa: Recordings 1950 – 1958, Black Round Records, CD 2008)*
- Feitio de oração, 1933. Interpretation: Aracy de Almeida (The Music of Brazil: Aracy de Almeida sings Noel Rosa: Recordings 1950 – 1958, Black Round Records, CD 2008)*
- Felicidade, 1932. Mit René Bittencourt. Columbia 22.083.*
- Não tem tradução, 1933. Interpretation: Aracy de Almeida (The Music of Brazil: Aracy de Almeida sings Noel Rosa: Recordings 1950 – 1958, Black Round Records, CD 2008)*

*Palpite Infeliz*, 1935. Interpretation: Aracy de Almeida (*The Music of Brazil: Aracy de Almeida sings Noel Rosa: Recordings 1950 – 1958*, Black Round Records, CD 2008)

*Quem dá mais?* 1930. Orquestra Copacabana, Odeon 10.931

*Rapaz folgado*, 1933. Interpretation: Aracy de Almeida e Conjunto Regional RCA Victor, Victor 34.368

*São coisas nossas*, 1932. Columbia 22.089

### **Andere:**

#### **ALMIRANTE:**

*Na Pavuna*, 1929. (Parlophon, LP 1929)

#### **ALVES, ATAULFO; BATISTA, WILSON:**

*O bonde de São Januário*, 1940. (*Nova História da Música Popular Brasileira*, Abril Cultural, LP 1978)

#### **ALVES, ATAULFO; MARTINS, FELISBERTO:**

*È negócio casar*, 1941. (*Ataulfo Alves: Talento não tem idade*, Revivendo, CD 2003)

#### **BABO, LAMARTINE:**

*Hino do carnaval brasileiro*, 1939. (*Marchinhas de Carnaval Vol 8*, MNR Media, CD 2011)

*História do Brasil*, 1934. (*Marchinhas de Carnaval Vol 2*, MNR Media, CD 2011)

*Canção para inglês ver*, 1931.

#### **BARROSO, ARY:**

*Aquarela do Brasil*, 1939. Interpretation: Francisco Alves (*Ary Barroso Songbook: Brazil 1930-1942*, Master Classic Records, CD 2012)

#### **BATISTA, WILSON:**

*Lenço no pescoço*, 1933. Interpretation: Silvio Caldas (*Brésil: Choro – Samba-Frevo (1914-45)*, Frémeaux et Associés, CD 2010)

#### **BATISTA, WILSON; ALVES, HENRIQUE**

*Nasci cansado*, Interpretation: Rodrigo Alzuguir (*O Samba Carioca de Wilson Batista: O Espetáculo*, Biscoito Fino, CD 2011)

#### **CAYMMI, DORIVAL:**

*Samba da minha terra*, 1957. (*Eu sou o samba – Dorival Caymmi*, EMI Brazil, CD 2006)

DE BARRO, JOÃO:

*Yes, nós temos bananas*, 1937. Interpretation: Almirante (*Saudade em Samba: Brasil 1929-1942*, Iris Music, CD 1998)

DE BARRO, JOÃO; PIRES VERMELHO, ALCYR:

*Brasil, usina do mundo*, 1942.

LOPES, ANTONINHO; JAÚ:

*Senhor Delegado*, 1957. Interpretation: Gilberto Gil (*Realce*, Rhino, CD 2002)

MIRANDA, CARMEN:

*Disseram que voltei americanizada*, 1940. (*Carmen Miranda: The Extraordinary Girl*, Cherry Red Records, CD 2006)

NASSER, DAVID; PIRES VERMELHO; ALCYR:

*Canta Brasil*, 1941. Interpretation: Francisco Alves (*The Music of Brazil; Francisco Alves, Volume 3, 1933 – 1941*, CD Black Round Records 2009)

SINHÔ; ALVES, FRANCISCO:

*A favela vai abaixo*, 1928, Disco Odeon, LP

VALENTE, ASSIS:

*Goodbye, boy*, 1932. Interpretation: Carmen Miranda (*Carmen Miranda Volume 1, 2 e 3*, RCA Records Label, CD, 2008)

## Literaturverzeichnis

### **Bücher**

- ANDERSON, Benedict: *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Campus Verlag, Frankfurt / New York 1996.
- DU GAY, Paul; HALL, Stuart (Hrsg.): *Questions of Cultural Identity*, SAGE Publications, London/ Thousand Oaks/ New Delhi, 1996.
- DUNN, Christopher; PERRONE, Charles A. (Hrsg.): *Brazilian Popular Music & Globalization*, Routledge, New York 2002.
- ESTEL, Bernd: *Nation und nationale Identität: Versuch einer Rekonstruktion*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden 2002.
- GALINSKY, Phillip: *Maracatú atômico: Tradition, modernity and postmodernity in the Manguê Movement of Recife*, Routledge, New York 2002.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor: *Hybrid cultures: strategies for entering and leaving modernity*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2005.
- HOBSBAWN, Eric J.: *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge u.a. 1983.
- LOPES DA CUNHA, Fabiana: *Da Marginalidade ao Estrelato: O Samba na construção da nacionalidade (1917 – 1945)*, Annablume, São Paulo 2004.
- MÀXIMO, João; DIDIER, Carlos: *Noel Rosa: Uma biografia*, Editora Universidade de Brasília, Brasília 1990.
- MATOS, Claudia: *Acertei no milhar: Samba e malandragem no tempo de Getúlio*, Paz e Terra, Rio de Janeiro 1982.
- MC CANN, Bryan: *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*, Duke University Press, o. Ort, 2004.
- MÜLLER, Klaus: *Globalisierung*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2002.
- NICOLAU NETTO, Michel: *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*, Annablume, São Paulo 2009.
- ORTIZ, Renato: *Cultura brasileira & identidade nacional*, Editora brasiliense, São Paulo 1985.
- PAREKH, Bhikhu C.: *A new politics of identity: Political principles for an interdependent world*, Palgrave Macmillan, Basingstoke /Hampshire u.a. 2008.

- RAMMERT, Werner (Hrsg.): *Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen: Ethnologische, soziologische und historische Studien*, Leipziger Universitäts-Verlag, Leipzig 2001.
- SÀ MARKMAN, Rejane: *Música e simbolização – Manguebeat: contracultura em versão cabocla*, Annablume, São Paulo 2007.
- SANDRONI, Carlos: *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*, Jorge Zahar Editor: Editora UFRJ, Rio de Janeiro 2001.
- SMITH, Anthony D.: *National Identity: Ethnonationalism in comparative perspective*, University of Nevada Press, Reno/Las Vegas/London 1991.
- STOKES, Martin (Hrsg.): *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Berg Publishers, Oxford/Providence, 1994.
- VIANNA, Hermano: *O Mistério do Samba*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro 1995.
- VIANNA, Hermano, CHASTEEN, John Charles (Hrsg.): *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*, University of North Carolina Press, Chapel Hill/London 1999.
- TELES, José: *Do frevo ao Manguebeat*, Ed. 34, São Paulo 2000.
- TODOROV, Tzvetan: *Nós e os outros: A reflexão francesa sobre a diversidade humana*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro 1993.
- ZIEGLER, Heinz Otto: *Die moderne Nation. Ein Beitrag zur politischen Soziologie*, Mohr Verlag, Tübingen 1931.

### **Zeitschriften:**

- BAUMAN, Zygmunt: *From Pilgrim to Tourist – or a short History of Identity*, in: Du Gay, Paul; Hall, Stuart (Hrsg.): *Questions of Cultural Identity*, SAGE Publications, London/ Thousand Oaks/ New Delhi, 1996, S. 18-36.
- BUCHMANN, Sabeth: *Von der Antropofagia zum Tropikalismus*, in: aus dem Moore, Elke (Hrsg.): *Entre Pindorama*, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2005, S. 71-80
- MC CANN, Bryan: *Noel Rosa's Nationalistic Logic*, in: *Luso-Brazilian Review*, Vol. 38/1, 2001, S. 1–16.
- MENDONÇA, Luciana F. M.: *Culturas populares e identificações emergentes: Reflexões a partir do Mangubeat e de expressões musicais brasileiras contemporâneas*, in: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Vol. 82, 2008, S. 85- 109.
- MOEHN, Frederick: „*Good Blood in the Veins of This Brazilian Rio*“ or a *Cannibalist Transnationalism*, in: Dunn; Perrone, *Brazilian Popular Music & Globalization*, Routledge, New York 2002, S.258-269.
- NERCOLINI, Marildo José: *Chico Science e o Movimento Manguê: Entre culturas e traduções*, <http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/garrafa5/20.html>, (Stand: 20.12.2011)
- PERRONE, Charles A.: *Nationalism, Dissension, and Politics in Contemporary Brazilian Popular Music*, in: *Luso-Brazilian Review*, Vol. 39/1, 2002, S. 65–78.
- OLIVEIRA RODRIGUES, Sílvio Sérgio: *O essencialismo „Armorial“ e a antropofagia da poética „Mangubeat“*, in: *Anais do IV Colóquio Internacional Cidadania Cultural: diálogos de gerações*, 22, 23 e 24 de setembro de 2009., Editora EDUEPB, Campina Grande 2009.
- RECKWITZ, Andreas: *Der Identitätsdiskurs. Zum Bedeutungswandel einer sozialwissenschaftlichen Semantik*, in: Rammert, Werner / Knauth, Gunther / Buchenau, Klaus / Alenhöher, Florian (Hrsg.): *Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen: ethnologische, soziologische und historische Studien*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2001, S. 21-38.
- ULHÔA DE CARVALHO, Martha: *Tupi or Not Tupi MPB: Popular Music and Identity in Brazil*, in: Hess, David J., da Matta, Roberto A. (Hrsg.): *The Brazilian Puzzle*, New York 1995, S. 159-180.
- WEICHHART, Peter: *Heimatbindung und Weltverantwortung*, in: *Geographie heute*, Heft 100/1992, S. 30-33 und 43-44.

## **Internetquellen**

- DE ANDRADE, Mário: *Ensaio sobre a Música Brasileira*, 3<sup>a</sup> ed., Martins, São Paulo/Brasília 1972, <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>, (Stand 15.02.2012).
- GOLDSTEIN SELTZER, Ilana: *Uma leitura antropológica de Jorge Amado: Dinâmicas e representações da identidade nacional*, in: *Diálogos Latino-americanos* Vol. 5, 2002, <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/162/16200508.pdf> (Stand 09.01.2012).
- LUGER, Kurt: *Interkulturelle Kommunikation und kulturelle Identität im globalen Zeitalter*, <https://www.sbg.ac.at/kowi/luger/files/reader.pdf> (Stand: 12.11.2011).
- PARANHOS, Adalberto: *A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social*, in: *Revista História* (São Paulo), Vol. 22/1, 2003, S. 81 – 113, <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=221014788004> (Stand 10.01.2012).
- SPANNENBERG, Ana Christina M. : *Na melodia do riso: análise do humor nas letras da MPB no Estado Novo*, in: *Diálogos possíveis*, <http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/6/11.pdf> (Stand: 16.12.2011).
- TOTA, Antonio Pedro: *Cultura, política e modernidade em Noel Rosa*, in: *São Paulo em Perspectiva*, Vol 15/3, 2001, [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300007&script=sci_arttext) (Stand 09.01.2012).
- ZEROQUATRO, Fred: *Caranguejos com cérebro*, <http://urbania4.org/2011/12/14/caranguejos-com-cerebro/> (Stand: 22.01.2012)
- <http://www.dicionariompb.com.br> (Stand: 19.02.2012)

## **Enzyklopädien/ Handbücher**

- BEST, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1994.
- Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Continuum International Publishing Group Ltd, London 2005.
- SHUSTERMAN, Richard: *Aesthetics and Postmodernism*, in: Levinson, Jerrold: *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2003, S. 771- 782.

Hiermit versichere ich, dass ich diese Diplomarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen meiner Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Dasselbe gilt sinngemäß für Tabellen, Karten und Abbildungen. Diese Arbeit hat in dieser oder einer ähnlichen Form noch nicht im Rahmen einer anderen Prüfung vorgelegen.

Köln, den 19.02.2012