



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

“Improvisationsgesang des Maracatu Rural im Karneval von Pernambuco:
Eine ethnographische Studie über den Umgang mit überlokalen Einflüssen von
lokalen Kulturproduzenten“

Verfasser

Stefan Weghuber

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuer: Univ.-Doz. Dr. Wolfgang Bender

Danksagung

“A vida é a arte do encontro”

(Vinícius de Moraes)

Ich möchte mich hier bei allen Menschen bedanken, die mir in irgendeiner Art und Weise beim Forschen und Schreiben beigestanden sind.

Mein größter Dank gilt all den *maracatuzeiros*, mit denen ich in Kontakt gekommen bin. Ihre selbstverständliche Hilfsbereitschaft und Gastfreundschaft haben mir die Forschung in einem fremden Land sehr erleichtert. Besonders möchte ich Barachinha und den TeilnehmerInnen seiner Maracatugruppe *Estrela Brilhante de Nazaré da Mata* danken.

Namentlich möchte ich noch Sanae aus Recife erwähnen, die mir viele Kontakte hergestellt hat. Ein Dankeschön auch an Marcela und ihrer Familie, für deren Gastfreundschaft in Recife und ihre Hilfe beim Transkribieren der Gesangsverse vor Ort.

Mein besonderer Dank gilt auch Univ.-Doz Dr. Wolfgang Bender, für dessen Betreuung und wertvollen Ratschläge.

Ein spezielles Dankeschön an alle meine Freunde, die mir emotional und intellektuell eine Stütze waren. Speziell danken möchte ich Alex und Steph für euer Korrekturlesen und euren neugierigen Fragen. Ein riesiges Dankeschön auch an Dich Nika, für deinen wissenschaftlichen Blick und deine geduldige Hilfe beim Korrekturlesen, die mir das Strukturieren meiner Gedanken erleichterte.

Danke auch an Bruno und Ana Paula, beim Transkribieren, einiger schwer zu verstehenden Stellen der Gesangsverse.

Als letztes danke ich meiner Familie, meiner Mutter, meinem Vater und meinem Bruder, die nie an meinen Entscheidungen im Studium und im Leben gezweifelt haben.

Anmerkungen zur Diplomarbeit

Transkriptionen

Die Gesangsverse habe ich teils alleine, teils mit Hilfe einer brasilianischen Freundin noch in Brasilien transkribiert. Sie sind im Text *kursiv* gedruckt und zweisprachig ausgeführt. Am Ende jedes Verses ist das Reimschema, Datum, Ort und Autor in Klammer angeführt. Die Interviews wurden alle ausschließlich von mir transkribiert und sind ebenfalls in *kursiv* gedruckt. Jedes Zitat eines Interviews ist mit einer Abkürzung des Interviewpartners und der Seitenzahl der zitierten Stelle der Transkription in Klammer (z.B.: Int.Z: 3) gekennzeichnet. Im Quellenverzeichnis sind alle Interviews aufgeschlüsselt. Kurze portugiesische Passagen wurden direkt im Text übersetzt.

Übersetzungen

Alle Übersetzungen im Text, vom brasilianischen Portugiesisch ins Deutsche, habe ich selber in literarischer Umschrift durchgeführt und *kursiv* gedruckt. Es erschien mir wichtig, den originalen Wortlaut beizubehalten. Bei Stellen, bei denen ich mir unsicher war, zog ich den Rat, zweisprachiger brasilianischer FreundInnen aus Österreich heran. Die portugiesischen Originalzitate sind der Reihe nach, wie sie im Text vorkommen, im Anhang aufgelistet.

Portugiesische Begriffe

Alle portugiesischen Begriffe (ausgeschlossen Ortsnamen) sind im Text klein geschrieben und *kursiv* gedruckt. Großgeschrieben werden nur Eigennamen. Im Glossar findet sich eine Auflistung wichtiger Begriffe des Maracatu Rural. Das Wort Maracatu Rural ist der einzige Begriff, der von mir direkt ins Deutsche übernommen wurde und deshalb nicht kursiv gedruckt wird.

Geschlecht in der Sprache

In der Mehrzahl habe ich das Binnen I verwendet, wenn von weiblichen und männlichen Angehörigen einer Personengruppe die Rede ist. Wenn in der Mehrzahl kein Binnen I angeführt ist, ist die männliche bzw. weibliche Form so zu lesen, dass auch nur das jeweilige Geschlecht vertreten ist. Im Falle des Maracatu Rural, sind die *mestres* (Sänger) ausschließlich Männer, ausgenommen eines weiblichen Maracatu Rural, der aber explizit im Text erwähnt wird.

Alle in der Arbeit abgebildeten Tabellen, Grafiken und Bilder wurden von mir erstellt.

Inhalt

Einleitung	1
I. Theorie und Wirklichkeit.....	6
1. Die Verbindung individueller Perspektiven und überlokaler Einflüsse	6
1.1. Musik und überlokale Einflüsse	9
1.2. Musikalische Ethnizität	9
1.3. Beziehung von Staat und <i>cultura popular</i> (in Brasilien).....	10
1.3.1. Maracatu Rural als Vertreter der <i>cultura popular</i>	12
1.3.2. Begriffe des Maracatu Rural als Beispiel für musikalische Ethnizität	13
2. Überlokale Einflüsse in Pernambuco	15
2.1. Maracatu Rural in der Organisationsstruktur des staatlichen Karnevals.....	15
2.2. Der multikulturelle Karneval (<i>carnaval multicultural</i>)	21
2.2.1. Der Tourismus, die Medien und die Kulturindustrie.....	21
2.2.2. Maracatu Rural als wettbewerbsfähige Identität	26
3. Sozialstruktur und Machtfaktoren	29
3.1. Soziokultureller Hintergrund der Künstler	29
3.2. Abhängigkeit von alten Strukturbeziehungen	31
4. ‘Verbal Art as Performance’	34
4.1. Performance und Grundstruktur des Maracatu Rural.....	35
4.2. Die Improvisationskunst des Maracatu Rural im Wandel der Zeit	37
4.3. Improvisation im Maracatu Rural als soziale Praxis	39
4.4. Die Sänger im Dialog mit dem Publikum	42
4.4.1. Improvisationsduelle - <i>sambadas</i>	43
4.4.2. Proben – <i>ensaios</i>	45
4.4.3. Präsentation und Wettbewerb im Karneval - <i>apresentações e concurso</i>	46
II. Feldforschung und angewandte Methoden.....	48
5. Phasen der Datenerhebung	48
6. Forschungsfeld: Nazaré da Mata – ‘ <i>terra dos Maracatus</i> ’	49
7. Teilnehmende Beobachtung und Tonaufnahmen	50
8. Qualitative Interviews	53
8.1. Kontaktaufnahme	53
8.2. Forschungserfahrungen	54
8.3. Befragte Personen.....	56
8.3.1. Interviewleitfaden.....	62
8.3.2. Interviewsituation	63

9. Datenanalyse	64
III. Darstellung der Forschungsergebnisse	66
10. Die Reaktion auf überlokale Einflüsse	66
10.1. Der Zusammenhalt der Maracatugruppen	68
10.2. Der <i>mestre</i> als professioneller Künstler	71
10.3. Die Einführung fixer Reimschemata	72
10.4. Der Umgang mit modernen Medien.....	74
10.5. Diskussion	78
11. Die unterschiedlichen poetischen Genres der Improvisation	79
11.1. <i>marcha</i>	80
11.1.1. Begrüßung und Verabschiedung	80
11.1.2. Einbindung des Publikums	81
11.1.3. Aufforderungen	81
11.2. <i>samba em dez</i>	83
11.2.1. Erzählen von Geschichten	84
11.2.2. Hohe Reimkunst – Das letzte Wort	85
11.3. <i>samba em seis, galope e samba curto</i>	86
11.3.1. Improvisation.....	87
11.3.2. Rivalität zwischen den <i>mestres</i>	87
11.4. Diskussion	90
12. Themen der Improvisationsverse	91
12.1. Persönliches	91
12.2. Natur und Umwelt	93
12.3. Aktualität	94
12.4. Maracatu Rural und die <i>cultura popular</i>	98
12.5. Globale Themen	102
13. Die Verwendung der poetischen Genres in den unterschiedlichen Kontexten.....	104
Conclusio.....	106
Quellenverzeichnis	110
Glossar.....	116
Anhang	117
Abstract (English).....	124
Lebenslauf	125

Einleitung

Im Februar 2010, im Rahmen einer universitären Auslandsexkursion, kam ich das erste Mal mit dem Karneval in Pernambuco und dem Improvisationsgesang des Maracatu Rural in Berührung. Ich war fasziniert von diesem Musikspiel, welches Gesang, Musik und Tanz auf eine einzigartige Weise verband. Nach dieser ersten Erfahrung entschloss ich mich, im Februar 2011 wieder in die Hauptstadt Recife und den umliegenden Städten wie Nazaré da Mata zu reisen, um speziell die Inhalte der Gesangsverse sowie die Perspektiven der Künstler zu studieren. Ich war hauptsächlich mit TeilnehmerInnen des Maracatu *Estrela Brilhante de Nazaré da Mata* unterwegs, die eine unter den zahlreichen *agregiações* (Maracatugruppen) des Umlandes (*Zona da Mata*) von Recife ist.

Maracatu Rural bezeichnet ein karnevaleskes Musikspiel, bei dem sich eine Gruppe von Menschen in einer bestimmten Choreographie vor einem Publikum präsentiert. Neben Musikern (Blasinstrumente und Perkussion) und TänzerInnen gibt es einen *mestre*¹ (Sänger), der die Gruppe leitet und mit seinen improvisiert vorgetragenen Gesangsversen das Geschehen koordiniert. Gesang und Musik/Tanz wechseln sich miteinander ab und machen zusammen die Performance dieses Musikstils aus. Die Verse sind ein wichtiger Bestandteil des Maracatu Rural und die Sänger müssen die festgelegten Reimschemata genau einhalten. Die Auftritte der *mestres* und ihrer Gruppe beginnen traditionell schon sechs Monate vor offiziellen Karnevalsbeginn und finden in unterschiedlichen Kontexten statt: Von *sambadas* (Improvisationsduellen) und *ensaios* (Proben) in der eigenen Ortschaft bis über öffentliche *apresentações* (Präsentationen) und dem *concurso* (Wettbewerb) in anderen Städten der Region, präsentieren die Sänger einem differenzierten Publikum ihre Gesangsverse. Die kulturelle² Praxis des Improvisationsgesangs ist ein typisches Merkmal vieler Musikstile Pernambucos.

Da die *mestres* zusammen mit den Musikern und TänzerInnen den Maracatu Rural als *folgado* (Musikspiel) ausmachen und dieser wiederum in ein Netz von Beziehungen zu mächtigeren Institutionen, wie der Karnevalsorganisation, der Hauptstadt Recife, dem Tourismus oder der medialen Öffentlichkeit eingebunden ist, sind die Inhalte ihrer Verse von

¹ Als *mestre* wird ein Sänger eines Maracatu Rural bezeichnet. Als Synonym wird in der Arbeit auch Sänger benutzt. Eine Auflistung aller portugiesischen Begriffe zum Maracatu Rural befindet sich im Glossar.

² Ich habe versucht, den Begriff Kultur möglichst in seinem Substantiv zu vermeiden und ihn stattdessen hauptsächlich im Adjektiv benutzt:

„...suggested an adjectival approach to culture, which stresses its contextual, heuristic, and comparative dimensions and orients us to the idea of culture as difference, especially difference in the realm of group identity. I have therefore suggested that culture is a pervasive dimension of human discourse that exploits difference to generate diverse conceptions of group identity.” (Appadurai 1996: 13).

vielen Faktoren abhängig. Die Ansprüche an die vorgetragenen Themen sind Ergebnis lokaler und überregionaler Erwartungen, die mittlerweile auf das Geschehen dieser Improvisationskunst wirken. Zudem stellt sich bei Musikformen, die von der öffentlichen Seite als traditionell gelten, immer die Frage nach Authentizität. Durch die zunehmende Vermarktung und Kontrolle der Karnevalsorganisatoren, wurde der Maracatu zu einem Event und Produkt dieses Massenereignisses gemacht. Daher liegt es nahe, über die künstlerischen Freiheiten der einzelnen Sänger dahingehend nachzudenken, welches Bild sie von ihrer Improvisationskunst haben? Inwieweit sehen sie ihre Gesangskunst als unveränderliche Tradition oder als sich ständig verändernde kulturelle Praxis? Daraus ergibt sich die zentrale Fragestellung: **Inwieweit prägen³ überlokale Einflüsse des Karnevals, die Improvisationskunst des Maracatu Rural und deren praktizierenden Künstler?**

Meines Wissens wurde bisher zum Thema der Improvisationskunst des Maracatu Rural gar nicht oder nur marginal geforscht. Mir reichte die Erklärung gängiger Darstellungen nicht aus, die davon sprechen, dass von humoristischen bis über sozialkritischen Themen, so ziemlich alles behandelt wird. Es stellte sich mir die Frage, was Sozialkritik, Humor oder Umwelt in dieser Poesie bedeutet? Und wie beeinflussen die unterschiedlichen Kontexte, von Proben und Karnevalspräsentationen, die Ausübung und Themen der Improvisation? Was sind die Kriterien und Vorstellungen nach denen die *mestres* dichten und wodurch werden diese bestimmt? Man kann den Improvisationsgesang aber nicht als eine isolierte und entkontextualisierte Praxis sehen. Erstens geht es hier um Sprache, die einen kommunikativen Akt darstellt und zweitens transportieren die *mestres* Inhalte im Dialog mit Menschen unterschiedlicher soziokultureller Herkunft.

Aus der Perspektive der *mestres* habe ich versucht, durch Analyse der Interviews, meiner teilnehmenden Beobachtung sowie den Inhalten der Gesangsverse, auf diese Fragen eine Antwort zu finden. Ich muss aber betonen, dass die Kategorien induktiv, im Sinne der *Grounded Theory* (Glaser/Strauss 1998) entstanden sind und mich der Aspekt von überlokalen Einflüssen zuerst vom Forschungsmaterial ausgehend, auf das Beziehungsverhältnis zwischen lokal und überregional brachte. Da die Gesangsverse im Zentrum meiner Forschung stehen, gehe ich von der Hypothese aus, dass diese nicht als abstrakte Texte auf einem Blatt Papier analysiert werden sollten, sondern nur verständlich werden, wenn man sie als Performance betrachtet, dessen analytischer Fokus auf der empirischen Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft liegt (vgl. Baumann 1975: 303 u.

³ Man sollte die Frage auch in dem Sinne verstehen, inwieweit die *mestres* mit diesen überlokalen Einflüssen umgehen, um dabei die aktive Rolle zu betonen.

Baumann 1990: 61). Diese Beziehung konnte ich dadurch herstellen, indem ich die Sänger, neben den Medien und dem Staat, als Produzenten kultureller Bedeutungen (siehe unten) begriff.

Es gibt zwei Aspekte, die ein einschneidendes Erlebnis bei meinen Interpretationen des Improvisationsgesangs des Maracatu Rural waren und mich schlussendlich darauf brachten, überlokale Einflüsse mitzudenken: Erstens die häufigen Aussagen der *mestres*, welche Wörter wie Globalisierung und Modernisierung beinhalteten. Es ging stark um die Veränderung und den Wandel ihrer kulturellen Praxis im Vergleich zur eigenen Vergangenheit. Zweitens waren die Inhalte der Verse stark an allgemeine teils überregionale bis globale Themen gebunden. Diese Themenwahl ging auch mit einem Bewusstsein des Maracatu Rural als kulturelle Identität einher. Bei meinen ersten Erfahrungen vor Ort war ich darüber enttäuscht, dass das in der wenigen Literatur und in den allgemeinen Abhandlungen zum Maracatu Rural idealisierte Bild des Improvisierens, gar nicht so stark in die Praxis umgesetzt wurde. Deshalb musste ich Improvisation neu überdenken, bis ich sie als soziale Praxis definierte, die nicht mit Komposition kontrastiert, sondern nur eine Option unter zweien ist. Für welche man sich dann entscheidet, hängt von der Risikobereitschaft ab, mit der man unterschiedlichen Kontexten, mit seinem eigenen kulturellen Wissen und Können begegnen kann. Die Kontexte in denen gesungen wird, sind aber wiederum stark an überregionale Faktoren wie dem Karneval gebunden. Als Folge treten die *mestres* vor einem zunehmend fremden und unbekannten bzw. überlokalen Publikum auf.

Aufbau der Arbeit

Dementsprechend werde ich meine Arbeit anhand folgender Abschnitte aufbauen: Zuerst möchte ich generelle Begriffe erklären, die im Zusammenhang mit Musik und überlokalen Einflüssen bedeutend sind. Es folgt eine Darstellung der momentanen überregionalen Kontexte, in denen sich die *mestres* mit ihren Maracatugruppen bewegen. Ebenfalls ist es wichtig, sich genauer mit der Definition des Improvisationsbegriffs als Performance auseinanderzusetzen. Im zweiten Teil möchte ich meinen Forschungszugang und die Herangehensweise meiner Untersuchung erläutern. Im dritten Teil werde ich mich dann konkret mit der Improvisationskunst und den Inhalten der Gesangsverse auseinandersetzen. Dabei geht es mir darum, die Veränderungen der Improvisationskunst und deren konkreten Ausübung im Karneval 2011. Ich werde genauer auf die unterschiedlichen Qualitäten der verschiedenen Reimschemata eingehen, weil sie das Instrument der *mestres* sind, ihre Inhalte einem zunehmend fremden Publikum zu präsentieren.

Bisherige Darstellungen zum Thema

Meiner Meinung nach, hat man bei bisherigen Darstellungen zum Thema Maracatu Rural, zwar überlokale Einflüsse miteinbezogen, die aber den Maracatu Rural zu eng als homogene bzw. lokal fixierte kulturelle Praxis definierten. Daher auch die häufige Dichotomie von rural und städtisch bzw. Maracatu und Karneval in Recife. Die Vereinnahmung des Maracatu Rural durch Staat und Medien wird von der brasilianischen Kulturanthropologin Medeiros (2005) auch als Deterritorialisierung einer einst lokal angesiedelten Praxis interpretiert. Obwohl die Veränderung in der Zeit geschildert und sogar von aktiven Personen (*agency*) im Prozess der soziokulturellen Gestaltung gesprochen wird, erschließt sich daraus ein Bild des Maracatu, als eine in sich geschlossene Einheit. Außerdem sind diese Arbeiten sehr stark von AutorInnen der *Cultural Studies* beeinflusst, deren Betonung im Extremfall auf der Differenz von kulturellen Identitäten liegt, die eine homogenisierende und in sich geschlossene Praxis suggeriert (vgl. Gingrich 2003: 11). Zwar kann diese Perspektive auf die praktizierenden KünstlerInnen des Maracatu Rural manchmal zutreffen, entspricht aber nicht einer Sichtweise von kulturellen Produktionen, welche den kulturellen Bedeutungsfluss berücksichtigt, der von unterschiedlichen AkteurInnen geprägt wird und die Veränderbarkeit von kulturellen Prozessen beachtet (vgl. ebd.: 9).

In Bezug auf die Gesangsverse verweisen die AutorInnen, wenn überhaupt, nur marginal auf den Improvisationsgesang. Wenn, dann entweder als idealtypische Abhandlung der Reimkunst oder als spekulative Interpretationen bezüglich versteckter religiöser Inhalte in den Versen⁴. Letzteres liegt vielleicht daran, dass die Improvisationskunst nicht als performativer Akt gesehen wird, sondern der Text, als Ausgangspunkt im Zentrum der Analyse stand (vgl. Baumann 1975: 291). Wenn die Texte von ihrem abstrakten Dasein auf Papier befreit und sie in einem analytischen Kontext gestellt werden, bei dem man eine empirische Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft herstellt (vgl. ebd.: 303), ist es möglich, die improvisierten Verse besser zu verstehen. Ausgenommen sind hier zwei Artikel (Veloso e Basílio 2008; Amorim 2002), die sich explizit mit der Reimkunst des Maracatu Rural auseinandersetzen und einen kohärenten Überblick sowie Einblick in die Improvisationskunst geben. Ohne explizit darauf einzugehen, verweisen die AutorInnen auf die Problematiken des staatlich organisierten Karnevals und dessen zunehmende Einflussnahme von außen.

⁴ Der Musikethnologe Oliveira de Pinto versucht in einer kurzen Abhandlung zu den Versen, Interpretationen zu versteckten religiösen Wortinhalten zu finden, ohne aber dann genauer darauf einzugehen (vgl. Pinto 1999: 182). Solche Interpretationen wurden bisher mehrheitlich in Bezug auf den städtischen Maracatu Nação gemacht. Inwieweit sich der Autor mit den Versen abseits dieser konkreten Arbeit auseinandergesetzt hat, ist mir leider nicht bekannt. Außerdem sind seine Darstellungen zu einer Zeit entstanden (Anfang, Mitte der 90er Jahre), in welcher der Maracatu Rural noch relativ unbekannt in der öffentlichen Wahrnehmung war und ihn eine Aura des mystisch-religiösen umgab (siehe unten).

Die prozesshafte Darstellung kultureller Phänomene hat mir geholfen, die beobachteten Phänomene übersichtlicher zu beschreiben. Sie gab mir außerdem die nötigen Begrifflichkeiten, mit denen ich die lokal entstandene soziale Praxis des Improvisationsgesangs des Maracatu Rural, in einem Netz mehrerer Beziehungen positionieren konnte.



(mestre Barachinha mit *contramestre* Cabeça bei einer *apresentação* in Lagoa de Itaenga (PE), 7.3.20011)

I. Theorie und Wirklichkeit

1. Die Verbindung individueller Perspektiven und überlokaler Einflüsse

Um eine Verbindung zwischen individuellen Perspektiven⁵ und überlokalen Einflüssen herzustellen, erscheinen mir die theoretischen Ansätze von Ulf Hannerz sehr brauchbar. Seine prozesshafte Sichtweise vom Fluss kultureller Bedeutungen (*flow of cultural meaning*) war hilfreich, um die Improvisationskunst als soziale Praxis, in einen größeren Zusammenhang zu bringen. So konnte ich den Staat, die Medien und die Lebensformen der Sänger als Rahmen (*framework*) bzw. handelnde Akteure miteinbeziehen, die den sozialen und kulturellen Fluss von Bedeutungen (*meaning*) mitprägen (vgl. Hannerz 1992: 55). Dadurch entkam ich auch der Versuchung, allzu statisch, isoliert oder gar romantisierend über die Gesangskunst nachzudenken. Zuerst möchte ich Hannerz' zentrales Grundkonzept von Kultur kurz darstellen.

Die menschliche Person ist ein sinnstiftendes Wesen und sobald sie von ihr und der Welt ein Konzept hat und was darin erstrebenswert ist, setzt sie sich praktisch, emotional und intellektuell damit auseinander (vgl. ebd.: 65). Sie ist mit einer Reihe von kulturell geformten Bedeutungen konfrontiert, die ihr Handeln prägen; vor allem mit solchen die ihren eigenen Erfahrungskontexten und Plänen entsprechen. Kulturelle Bedeutungen sind Ideen, Gefühle etc. und können öffentlich (*externalisations: public/overt forms*) gemacht und für andere wahrgenommen werden (vgl. ebd.: 3) – die wiederum von ihr selber und anderen interpretiert werden. Kulturelle Äußerungen situieren sich in Zeit und Raum und hängen wiederum von vergangenen Interpretationen ab, die ihrerseits wieder von vorherigen Interpretationen etc. geprägt sind (vgl. ebd.: 4). Menschen machen sich also durch kulturelle Äußerungen für andere sichtbar und interpretierbar. Der entscheidende Punkt bei Hannerz ist aber die dritte Dimension von Kultur (*distributive dimension of culture*): die allgemeine Arbeitsteilung gegenwärtiger Gesellschaften geht mit der Verteilung von Wissen (*division of knowledge*) einher. Somit gelingt es überlokale Bezüge herzustellen, weil die Verteilung von Wissen und kulturellen Bedeutungen eine Verbindung zwischen Kultur und Sozialstruktur herstellt und zudem Machtfaktoren berücksichtigt⁶ (vgl. ebd.: 10f.).

Das Aufeinandertreffen unterschiedlicher kultureller Bedeutungen ist von einem Grad an Symmetrie bzw. Asymmetrie geprägt. Je ähnlicher und alltäglicher die Erfahrungen und je direkter die Kommunikation (*face to face*), desto symmetrischer ist die Beziehung (vgl. ebd.:

⁵ Perspektive macht deutlich, dass Sichtweisen relativ sind und davon abhängen, von wo aus sie, innerhalb eines sozialen Gefüges, betrachtet werden (vgl. Hannerz 1992: 65).

⁶ Hannerz meint, man sollte weder Sozialstruktur als etwas sehen, das Differenz erzeugt, noch Kultur als etwas, das Einheit impliziert. Kultur ist in dem Sinne genauso verteilt und erzeugt nicht nur Homogenität (vgl. ebd.: 15).

56). Eine Asymmetrie des kulturellen Flusses tritt vor allem vermehrt bei Gesellschaften mit einem hohen Komplexitätsgrad ein – das heißt Gesellschaften mit einer größeren Arbeitsteilung und ihrer spezialisierten Aufteilung an Wissen (*knowledge*) (vgl. ebd.: 5). Asymmetrie entsteht zum Beispiel dann, wenn die Quantität an kulturellen Bedeutungen anhand verschiedenen Arten von wenigen zu vielen Menschen fließt (z.B.: AutorIn und LeserIn bzw. SängerIn und ZuhörerInnen). Dabei ist die Größenordnung von Bedeutung, in der sich dieser Vorgang abspielt: So können kulturelle Bedeutungen anhand moderner Medien wie Fernsehen, Radio oder Internet, von einer geringen Anzahl an Menschen, zu vielen fließen. Es ist danach zu fragen, wer über die nötigen materiellen Ressourcen verfügt, um überhaupt Einfluss auszuüben. Dazu gehören moderne Kommunikationstechnologien, wie das Fernsehen, das Internet oder Fotokameras, die Inhalte über weite Distanzen transportieren und zu deren Bedienung man ein bestimmtes Wissen und finanzielle Mittel benötigt. Und zu allerletzt bestimmen auch noch Machtfaktoren bei der Verbreitung von Bedeutungen eine Rolle (vgl. ebd.: 56ff.).

Der Staat und der Markt sind zwei mächtige Akteure, die aufgrund ihres asymmetrischen Einflusses auf lokale Perspektiven, mitzudenken sind. Ersterer, weil er zum Beispiel durch Schulbildung, öffentlichen Ritualen (z.B.: Karneval in Pernambuco) und anderen Aktivitäten⁷ die Interessen seiner BürgerInnen zu steuern versucht (vgl. ebd.: 233). Letzterer, weil alle Waren kulturelle Bedeutungen haben und in einem Wettbewerb zueinander stehen (vgl. ebd.: 48f.). Sogar Lebensarten und auch *Folkmusic* werden in einem größeren Markt kommerzialisiert (vgl. ebd.: 50). Medien sind genauso Teil des Marktes, weil Nachrichten kommerziell sind und das Wissen und die Handhabung gewisser Technologien wie moderne Medien dazu beitragen, kulturelle Botschaften für andere zu erschließen (vgl. ebd.: 34). Die Menschen versuchen, jeweils von der Position innerhalb einer Sozialstruktur, mit diesen Bedeutungen umzugehen (vgl. ebd.: 65). Gerade bezüglich Forschungen zum Thema Populärkultur sollte man nicht den Fehler begehen, die Perspektiven der lokalen AkteurInnen als passive Rezipienten dieser teils asymmetrischen kulturellen Flüsse zu sehen, da dies letztendlich zu einer Homogenisierung von kulturellen Äußerungen führen würde. In der sogenannten Peripherie hat der Zugang zu neuen kulturellen Inventaren auch dazu geführt, kreativ damit umzugehen. Das heißt, dass lokal entstandene kulturelle Praktiken mit neuen Technologien und symbolischen Ausdrucksformen erneuert werden. Unbekannte kulturelle Ausdrucksformen können auch das Potential eigener Ressourcen wecken (vgl. ebd.: 241f.).

⁷ Der Staat ist nicht nur an Einheit interessiert, sondern versucht durch ein differenziertes Schulsystem, Menschen mit unterschiedlichen Spezialisierungen auszubilden. Dadurch kann der Staat die Expansion und Reproduktion seiner komplexen Struktur gewährleisten. Der Staat spielt eine große Rolle in der Konstruktion von Arbeitsteilung, die zugleich eine Wissensteilung ist (vgl. Hannerz 1992: 233f.).

Die Kommunikation zwischen, in unterschiedlichen Kontexten entstandenen Perspektiven, hat aber insgesamt zugenommen.

Konkret auf die Sänger des Maracatu Rural bezogen, kann man von ihnen als kulturelle Produzenten sprechen (*cultural producers*). Sie erzeugen Texte und tragen mit ihrem Auftreten aktiv zur Externalisierung ihrer kulturellen Bedeutungen bei, die Teil einer größeren kulturellen Praxis - dem Maracatu Rural als Musikspiel - sind. Würde der Maracatu Rural diese Praxis nur im Rahmen gleichgesinnter Menschen, also Personen mit den gleichen Erfahrungs- und Alltagskontext ausführen, dann würde eine isolierte Betrachtungsweise genügen. Jedoch ist der Maracatu Rural in einen größeren Organisationsrahmen eingebunden. Dazu gehört der vom Staat organisierte multikulturelle Karneval (*carnaval multicultural*) mit seiner mächtigen Organisationsstruktur. Die Medien und die Vermarktung des Maracatu Rural, im Wettbewerb mit anderen Musikstilen, spielen auch eine große Rolle. Außerdem gab es noch eine wichtige soziale Bewegung, namens *Mangue Beat* in den 1990er Jahren, die maßgeblich zur Aufwertung traditioneller Musikstile im öffentlichen Diskurs beitrug. Neue Technologien wie CD-Aufnahmen, Videofilme sind Teil der gegenwärtigen kulturellen Produktion und Vermarktung von den *mestres*. Durch das neu entstandene Interesse und der Präsenz in den Medien werden die Sänger mit immer mehr Personen, mit einem anderen soziokulturellen Hintergrund konfrontiert: Dazu gehören TouristInnen aus dem In- und Ausland, ForscherInnen⁸ oder auch MedienvertreterInnen, die alle über ein unterschiedliches Knowhow (Fotoapparate, Videokameras) verfügen. Weiters sollte man auch noch außerkulturelle Faktoren, wie die Verteilung von Macht und materiellen Ressourcen, bedenken (vgl. ebd.: 5). Der Nordosten ist einer der ärmsten Regionen Brasiliens und die Sozialstruktur Pernambucos und dessen Umland (*Zona da Mata*) - also das von der jahrhundertalten langen Zuckerrohrindustrie geprägte Hinterland - von alten Herrschaftsstrukturen geprägt. Anhand dieser Dimensionen soll die Frage beantwortet werden, inwieweit die überlokalen Einflüsse des Karnevals, die Improvisationskunst prägen.

⁸ Die brasilianische Kulturanthropologin Castro Chaves (2008: 63) weist in ihrer Diplomarbeit auf die zunehmende Präsenz von ForscherInnen aus dem In- und Ausland hin.

1.1. Musik und überlokale Einflüsse

Ähnlich wie bei der Debatte um Kultur und ihrer holistischen bzw. homogenisierenden Konnotation des Begriffs im Fach der Kultur- und Sozialanthropologie (vgl. Kreff 2003: 88f.) sowie die Gleichsetzung von Kultur und Territorium (vgl. ebd.: 71), gab es in der ethnologischen Auseinandersetzung mit Musik vergleichbare Interpretationen. Musikstile und deren praktizierende Gemeinschaft wurden lokal an ein Territorium fixiert oder man ortete eine lokale Praxis, die dann Veränderungen aufgrund der Eingliederung in ein größeres politisches System ausgesetzt war (vgl. Stokes 1994: 18). Im Zuge von Globalisierungsdebatten und dem Verhältnis von lokal und überregional/global, ist es bei Musik auch wichtig darauf zu achten, wie gegenwärtig lokale Praktiken von sozialen AkteurInnen geprägt werden, die räumlich getrennt von denselben entstanden sind (vgl. ebd.: 3). Wie bereits oben dargestellt, gehen die kulturellen Bedeutungsflüsse nicht mehr nur von ihrem Ursprungsort aus. Musikalische Darbietungen werden von mehreren sozialen AkteurInnen für sich beansprucht: Dazu gehören auch Regierungen, ZuschauerInnen oder z.B. KritikerInnen (vgl. Seeger 1994: 12). Dass hier asymmetrische Beziehungen zwischen den AkteurInnen und ihren verfügbaren Mitteln bestehen, habe ich bereits erwähnt. Die *mestres* produzieren also kulturelle Bedeutungen mit ihren Versen, die aber auch in Zusammenhang mit Identität gesehen werden müssen, denn: "Music is largely socially meaningful because it provides means by which people recognise identities and places, and the boundaries which separate them." (Stokes 1994: 5). Musikalische Identität ist aber nicht nur als eine einfache Beziehung zwischen der ausübenden Gruppe und ihrer Musik zu sehen, sondern sie existiert in einem spezifischen sozialen und politischen Kontext (vgl. Seeger 1994: 4). Hierbei kann man durchaus von musikalischer Ethnizität (*musical ethnicity*) sprechen (vgl. ebd.: 18).

1.2. Musikalische Ethnizität

Musik spielt eine wichtige Rolle bei der Konstruktion kultureller Identität(en). Speziell Ethnizität ist ein Begriff der dabei immer wieder in der Kulturanthropologie aufgegriffen wird (vgl. Béhague 1994: v). Autoren die häufig herangezogen werden, sind Frederik Barth oder Richard Adams. Wichtig erscheint mir vor allem die Erkenntnis, dass Ethnizität als Beziehungsverhältnis einerseits von außen (Fremdzuschreibung) und andererseits auch von innen (Eigenwahrnehmung) definiert wird und immer Machtbeziehungen reflektiert (vgl.

ebd.). Somit bezeichnet es ein relationales Phänomen, welches die Konstruktion kollektiver Identitäten beschreibt, die sich aber nicht unbedingt aus objektiven (ethnischen bzw. kulturellen) Unterschieden ergeben. Differenzen zwischen zwei Gruppen resultieren eher anhand gewisser Identitätsmarker, die herangezogen werden, um sich ab- bzw. einzugrenzen (vgl. Comaroff und Comaroff 2011: 68ff.). Ethnizität muss daher nicht mit realen kulturellen Gemeinsamkeiten zusammenhängen, sondern kann in einer stratifizierten Gesellschaft als eine kompensatorische Reaktion, aus dem Fehlen einer faktischen ethnischen Identität, entstehen (vgl. Kubik 1994: 30): “It is not only a descriptive but also an ideologically prescriptive concept“ (ebd.: 19).⁹ Man sollte deshalb darauf achten, wie Musik von sozialen AkteurInnen in speziellen Kontexten genützt wird, um diese Grenzen zu ziehen und inwieweit Begriffe wie Authentizität als Rechtfertigung dieser Unterschiede dienen (vgl. Stokes 1994: 6). Authentizität ist immer ein diskursiver Prozess, den gleichermaßen Außenstehende sowie Eingeweihte benützen, um Grenzen zu ziehen, indem von den AkteurInnen festgelegt wird, was das Bedeutende bzw. Authentische an ihrer Musik ist (vgl. ebd.: 7).

1.3. Beziehung von Staat und *cultura popular* (in Brasilien)

(Musikalische) Identitäten stehen in einer asymmetrischen Beziehung zu mächtigeren Gruppen und deren Klassifikationssystem. Musik ist ein Bereich, bei dem dominante Kategorien aufgezwungen oder abgelehnt werden (vgl. Stokes 1994: 7f). Laut Stokes verhalten sich Ethnizitäten manchmal wie Klassen, weil sie als problematische ‘Andere‘ in ein System eingegliedert werden, um besser kontrolliert zu werden. In einem Verhältnis von Subkultur zur dominanten Kultur spielt die Aneignung von Zeichen der mächtigeren Instanz eine Rolle. Das kann man z.B. anhand von Mode oder sprachlichen Mustern beobachten (vgl. ebd.: 19f). Der Staat ist besonders daran interessiert, Musik in seine Propaganda aufzunehmen. Über Medien und Institutionen kann er hier seine Macht ausüben (vgl. ebd.: 10). Warum die offiziellen Behörden so ein Interesse an Musik haben, liegt an ihrer Eigenschaft, als gemeinschaftliche Aktivität. Mehrere Leute kommen an einem Ort zusammen und Musik ist oft eine einflussreiche Erfahrung, bei der Identität ausgedrückt wird (vgl. ebd.: 12).

⁹ “In psychological terms the ethnicity movement can be understood as an essentially compensatory process, as a compensatory reaction to the absence of factual ethnic identities in certain societies of a stratified society and to the frustrations resulting from an abortive transculturation attempt” (Kubik 1994: 30).

Der Maracatu Rural ist Teil eines größeren Klassifikationssystems innerhalb von Brasilien. Grundsätzlich wird er zur *música popular* gezählt, die von der *música erú dita* (Kunstmusik oder gelehrte Musik) unterschieden wird. Zur *música popular* gehören unter anderem auch solche Musikstile, die als folkloristisch bezeichnet werden oder im Speziellen, Ausdruck von Regionalmusiken, wie der *música nordestina* (nordöstliche Musik) sind (vgl. Schelsky 1994: 512). *Popular* ist laut McCann zwar ein vages Konzept, hat in Brasilien aber stets aus der Vielschichtigkeit unterschiedlicher kultureller Positionen geschöpft (McCann 2004: 15) und Musik ist ein entscheidender Faktor, um über brasilianische Identität nachzudenken (vgl. ebd.: 5). Der brasilianische Staatsapparat war schon immer an Musiken interessiert, die als „folkloristisch“ bzw. „authentisch“¹⁰ identifiziert wurden, um nationale Identität zu konstruieren. Seit den 1930er Jahren¹¹ bediente man sich folkloristischer Elemente, die man in das Selbstbild Brasiliens aufnahm (vgl. ebd.: 100). Musik spielt dabei eine besonders große Rolle. Bestes Beispiel dafür ist der Samba, der einst als schwarze Musik galt und sich in den 1930er Jahren zum Symbol brasilianischer Identität entwickelte und heute von allen Gesellschaftsschichten praktiziert wird (vgl. Ortiz 2009: 43f).

Ein anderes Beispiel für die Konstruktion nationaler Identität Brasiliens ist die Herausbildung des Nordostens, als eigenständig gedachte Region. Der Nordosten, der ab den 1920er Jahren in das Bewusstsein nationaler Identität Brasiliens rückte, gilt als Quelle vieler nationaler Traditionen, bei der die MusikerInnen den Status als lebendiges Erbe einer Vergangenheit haben (vgl. Sandroni 2009: 63 und Muniz/Hallewell 2004: 42). Diese Bedeutungen sind im Beziehungsverhältnis globaler kultureller Einflüsse und Machtverhältnissen zu einem zentralistischen Staatsapparat entstanden. *Folclore* war dabei immer ein Begriff, der die Traditionen des Nordostens als ländliche (rurale) und vorkapitalistische Vergangenheit idealisierte (vgl. Muniz/Hallewell 2004: 52) oder sie als rückständige Region betrachtete (vgl. Crook 2009: 152). *Folclore* diente manchen einflussreichen AutorInnen als Mittel, regionale Authentizität zu verteidigen, indem sie deren unveränderbare Eigenschaft im Kontext Brasiliens behaupteten. In diesen Diskursen kontrastierte man eine in Tradition verhaftete *folclore* mit Modernität. Musiker wie Luiz Gonzaga, der in den 1940ern im Süden berühmt wurde, steuerten mit ihren kulturellen Bedeutungen zu diesen identitätsstiftenden Bildern bei (vgl. Muniz/Hallewell 2004: 53). Dabei ist die Trennung zwischen traditioneller und Elitekultur (z.B.: *música erú dita*) in Brasilien nicht starr, weil sich beide voneinander

¹⁰ *Folclore* und Authentizität beinhaltet hier die Idee von Tradition, in Form von Überresten einer Vergangenheit im Sinne eines nationalen Erbes. Diese konservative Idee, die vor allem unter dem Vargas Regime populär wurde, orientierte sich am Weltbild europäischer Bourgeoise, in der die Anpassung subalternen Klassen in ein größeres System, Rückständigkeit im Vergleich zur zivilisierten Welt implizierte. Man spricht auch vom kulturellen Paternalismus (vgl. Ortiz 2009: 70ff.).

¹¹ Gemeint ist die politische Periode der rechtspopulistischen Regierung unter Gétúlio Vargas (1930-45).

inspirieren ließen und lassen. Die *cultura popular* ist heute in das alltägliche Mediengeschehen, samt seiner verbraucherorientierten Marktstrategien eingebunden (vgl. Briesemeister 1994: 379). Zudem gibt es gegenwärtig im Nordosten einen regen Austausch zwischen ländlichen und städtischen KünstlerInnen, die Perspektiven aus unterschiedlichen soziokulturellen Hintergründen einbringen (vgl. Crook 2009: 240).

1.3.1. Maracatu Rural als Vertreter der *cultura popular*

Warum der Maracatu Rural als Vertreter der *cultura popular* gilt, wird aus den vielen Elementen, die dieses Musikspiel ausmachen, ersichtlich. Der Maracatu Rural wird generell als *folgado* bezeichnet. *Folgado* meint wortwörtlich übersetzt Volksfest, mit spielerischem und/oder religiösem Charakter (vgl. Schreiner 1985: 68ff.). Zusätzlich wird auch von *brinquedo*¹² (vgl. Cascudo 1993) gesprochen, was die spielerische Eigenheit unterstreicht. Ich habe zum Beispiel oft gehört, dass die Leute “*vamos brincar no Maracatu*“ sagen, was ungefähr so viel heißt, wie Maracatu zu spielen oder zu machen. *Folgados* (auch Volksspiele) beschreiben mehrere Phänomene, bei denen Theaterszenen, Tanz und Musik, Maskenball und Karnevalsumzug, Weihnachts- und Mysterienspiel miteinander kombiniert werden, wobei je nach Musikspiel, jedes dieser Elemente unterschiedlich gewichtet ist. Aufgrund dieser Vielzahl an Aktivitäten spricht man auch von *danças dramáticas* (vgl. Armbruster 1994: 549). Als allgemein anerkannt gilt, dass der Maracatu eine Mischung aus mehreren Musikstilen, Tänzen und Volksfesten bzw. *folgados* ist (vgl. Silva 2005: 22f.). Dies ist schon daran zu erkennen, dass er Figuren aus anderen *folgados* übernommen hat, die zum Teil typisch für das Erscheinungsbild karnevalesker Gruppen in Pernambuco sind. Zu nennen ist hier der gesamte Hofstaat, mit Königin (*reina*) und König (*rei*), sowie Fahnenträger (*bandeirista*), Prinz und Prinzessin (*príncipe e princesa*), Tänzerinnen (*baianas*) oder zum Beispiel *caboclos de pena* (Sammelbegriff für Indigene). Jede Figur hat ihre eigens einstudierte typische Choreographie. Drei humoristische Persönlichkeiten wurden aus anderen bekannten *folgados*, wie dem *bumba meu boi*¹³ oder dem *cavalo marinho*¹⁴, übernommen. Gemeint sind der *mateu* (Mathias), die *catirina* (Katarina) und der *burra* (Esel) (vgl. Ribeiro 2010: 41). Beide könnte man als eine Art improvisiertes Straßentheater bezeichnen, mit

¹² *Brinquedo* und *folgado* verraten den spielerischen Aspekt: Beide Wörter sind Synonyme für Fest und karnevaleskes Vergnügen, welches viele andere Musikspiele in der Region beschreibt (vgl. Assis 1996: 12).

¹³ *Bumba meu boi* bezeichnet ein im Nordosten entstandenes *folgado*, bei welchem der Ochse im Zentrum der Aufführung steht (vgl. Armbruster 1994: 550).

¹⁴ *Cavalo marinho* bezeichnet ein mit dem *boi* verwandtes Straßentheater (vgl. Cascudo 1993: 210).

musikalischer und gesanglicher Performance. Diese drei Männer, als Frau, Mann und Esel verkleidet, sorgen durch ihr eigentümliches Aussehen und ihre tollpatschigen Bewegungen für die humoristischen Einlagen der Gruppe.

1.3.2. Begriffe des Maracatu Rural als Beispiel für musikalische Ethnizität

Das Wort Maracatu umschließt ein weites semantisches Feld: Seit den ersten Aufzeichnungen in den 1930er Jahren bis ca. Anfang der 1990er war der Begriff Maracatu seitens der städtischen Wahrnehmung negativ besetzt und meinte alle Tänze oder Musikstile von Nachkommen afrikanischer Sklaven und indigener Bevölkerung des Innenlandes (*Zona da Mata*) Pernambucos (vgl. Vicente 2005: 51ff.). Zu unterscheiden ist der Maracatu Rural von seinem städtischen Namensbruder, dem *Maracatu de Baque Virado* oder *Maracatu Nação*. Dieser Unterschied wurde in den 1960er Jahren von der US-amerikanischen Forscherin Katarina Real, durch die Einführung des Begriffes Maracatu Rural angeregt und hat sich bis heute bewährt (vgl. Sandroni 2009: 67). Sie unterscheiden sich grundsätzlich was Musik, Gesang, Performance und Rhythmus betrifft. Gemeinsam ist beiden nur der Hofstaat mit König, Königin und Gefolgschaft, welches aber nur ein künstliches Produkt der Karnevalsorganisatoren war, die diese im Maracatu Rural als Bedingung einführten, um die zwei Musikspiele aneinander anzugleichen und die Präsenz weiblicher Teilnehmerinnen zu garantieren (vgl. Assis 1996: 22). Der ländliche Maracatu, also der Maracatu Rural, wird auch noch als *Maracatu de Baque Solto*¹⁵, *Maracatu Trombone* oder als *Maracatu Orquestra* betitelt (vgl. Ribeiro 2010: 41). Die Bezeichnung Maracatu Rural wird heute auch von den meisten KünstlerInnen angewendet und akzeptiert¹⁶ (vgl. Assis 1996: 25). In dieser Arbeit wird zum besseren Verständnis nur die Bezeichnung Maracatu Rural verwendet.

Die exklusivste und wohl bekannteste Figur des Maracatu Rural ist zweifellos der *caboclo de lança* (Lanzenträger). Sehr große *agregiações* haben bis zu achtzig solcher kostümierter männlicher Teilnehmer, die wie ein Schutzschild um den Hofstaat in konzentrischen Kreisen herlaufen. Ab Ende der 1980er Jahre wurden die Kostüme immer bunter, aufwendiger und größer (vgl. Vicente 2005: 69). Als Kopfbedeckung (*chapéu*) trägt der *caboclo de lança* einen

¹⁵ Maracatu des losen Schlages (*baque solto*) im Gegensatz zum Maracatu des gedrehten Schlages (*baque virado*): Weist auf die unterschiedliche Rhythmik beider Maracatus hin, da der ländliche mit weniger Instrumenten auskommt und um einiges schneller gespielt wird (vgl. Pinto 1994: 24f.).

¹⁶ “...a denominação Rural foi aceita pela totalidade dos seus atores sociais” (“Der Begriff Rural wurde von der Gesamtheit der sozialen AkteurInnen akzeptiert“).

Strohhut, auf dem hunderte glitzernde Zellophan-Streifen aufgeklebt sind, die wie die Mähne eines Löwen in einem Bogen in die Höhe ragen. Neben diesem optischen Reiz hat jeder *caboclo de lança* zwei bis drei Kuhglocken auf seinem Rücken befestigt, die bei jeder Bewegung ein lärmendes Geräusch ergeben. Über dieser akustischen Ausstattung ragt, ähnlich wie ein Poncho, ein mit Pailletten bestickter Umhang. Auf diesem finden sich verschiedene Muster und Schriftzüge¹⁷. In der Hand halten diese “Krieger“ eine ca. zwei Meter lange Lanze (*guiada*), die ebenfalls mit bunten Stoffbändern versehen ist (vgl. Ribeiro/Montes 1998: 27f.). Manche tragen Sonnenbrillen und haben eine weiße (Plastik)-Nelke (*cravo*) im Mund. Letzteres ist ein Symbol für die Besessenheit (*atuado*) der *caboclos de lança*, die durch ein Ritual aus einer afrobrasilianischen Religion (*catimbó* oder *jurêma*) initiiert wird (vgl. Pinto 1999: 81).

Das Wort *caboclo* leitet sich aus dem indigenen Sprachschatz der Region her. Gemeint sind native Bevölkerungsgruppen und/oder Mestizen, die für den Widerstand der unterdrückten indigenen und schwarzen Bevölkerung stehen (vgl. Freyre 2010: 68). Ähnliche Bezeichnungen sind zum Beispiel, *caburé*, *tapuia* oder *matuto* (vgl. Cascudo 1993) - alles Begriffe, die leicht abwertend konnotiert sind, weil sie genau wie das Wort Maracatu eine aus städtischer Sicht undefinierte (homogene) Masse suggeriert, deren Vergangenheit und Gegenwart stark von der Zuckerrohrindustrie geprägt war und ist. Zudem beschrieb *caboclo* die Nachfahren indigener BewohnerInnen, um sie in der Gesellschaftshierarchie schlechter einzustufen (vgl. Silva 2005: 21). Die *caboclos de lança* gelten als Beschützer der Gruppe und diese Figur ist Stoff für viele lokale Legenden. Zwischen den Ortschaften Nazaré da Mata und Itaquitinga gibt es zum Beispiel einen Friedhof, wo angeblich viele *caboclos de lança* begraben liegen, die an dieser Wegkreuzung, durch Kämpfe zweier sich kreuzender Maracatus (*cruzeiro das bandeiras*) ermordet wurden (vgl. Castro Chaves 2008: 80).

Anhand der Begrifflichkeiten, die den Maracatu Rural und seine praktizierenden Karnevalsfiguren (*dramatis personae*) definieren, ist dieses relationale Verhältnis, das musikalische Ethnizitäten ausmachen, gut erkennbar. Alle Bezeichnungen wie Maracatu oder *caboclo* sowie deren kulturelle Bedeutungen sind Teil eines größeren (brasilianischen) Klassifikationssystems und mit unterschiedlichen kulturellen Bedeutungen aufgeladen. Eigen- und Fremdwahrnehmungen bestimmen die dialektische Beziehung zwischen den lokalen VertreterInnen der *cultura popular* und anderen Personen(gruppen) der brasilianischen Gesellschaft.

¹⁷ Diese Kostüme und deren symbolische Bedeutungen wären eine eigene Studie wert. Neuerdings werden diese Stickereien auch zu Werbezwecken benutzt. Kurioserweise habe ich einen *caboclo de lança* gesehen und fotografiert, der mit dem Red Bull Emblem versehen war.

2. Überlokale Einflüsse in Pernambuco

Der Maracatu Rural wird gegenwärtig in vier verschiedenen Kontexten praktiziert, die sich aber gegenseitig beeinflussen: *Ensaio*s (Proben) und *sambadas*¹⁸ (Improvisationsduelle) finden meist in den ländlichen Gegenden nahe den Wohnorten der *mestres* statt. Für die Teilnahme an den *apresentações* (Karnevalspräsentationen) und dem *concurso* (Wettbewerb) müssen die *mestres* mit ihrem Maracatu aber in andere Städte der Region fahren. Da der Maracatu Rural ein *folgado* (Karnevalsspiel) ist, kann man vieles was die *mestres* und ihren Improvisationsgesang betrifft, nur im Zusammenhang mit der Einbindung ihres Musikspiels in die öffentlichen Strukturen des pernambucanischen Karnevals verstehen. Darum ist es wichtig zu wissen, wie sich die *maracatuzeiros*¹⁹, also die VertreterInnen des Maracatu Rural, neu formierten, um von einer breiteren Masse wahrgenommen zu werden und durch Schaffung neuer Organisationsformen mit den Veränderungen umgingen. Außerdem sollte man vermeiden, diese vier Kontexte - Improvisationsduelle; Proben; Präsentationen und Wettbewerb - klar voneinander zu trennen oder sie sogar in einem lokal/überregional/global Verhältnis zu kontrastieren. Es geht hier eher darum, dass asymmetrische Beziehungen zwischen dem staatlichen Karneval und den AkteurInnen des Maracatu Rural, die kulturelle Praxis des Singens mitgeprägt haben. Heute sind die *maracatuzeiros* nicht mehr die einzigen ProduzentInnen ihrer kulturellen Bedeutungen. Neue Medien im Rahmen des staatlich organisierten Karnevals machen dieses Musikspiel für Menschen aus einem anderen soziokulturellen Umfeld zunehmend sichtbar und somit interpretierbar.

2.1. Maracatu Rural in der Organisationsstruktur des staatlichen Karnevals

“Poetry is correlated to the institutions of the society in which it is situated” (Finnegan 1977: 244)

Vieles was den Maracatu Rural und seiner poetischen Darbietung betrifft, kann man nur in Relation zum Karneval verstehen. Der Karneval - in Brasilien allgemein, und in Pernambuco im Speziellen - ist eines der Ereignisse im Jahr, das viele Bereiche des politischen und soziokulturellen Alltages der Menschen durchdringt (vgl. Real 1974: 203). Als der Karneval

¹⁸ Das Wort *sambada* leitet sich zwar von *samba* ab, hat aber nichts mit den Samba-Schulen aus Rio de Janeiro und deren Musik zu tun. *Samba* hat mehrfache Bedeutung und wird generell zur afrikanischen Sphäre gezählt (vgl. Pinto 1999: 181). In einem Artikel der pernambucanischen Zeitschrift *Revista Continente Multicultural*, melden sich Musiker und Wissenschaftler zu Wort. Einig ist man sich darin, dass *samba* essentiell ist, um die *cultura brasileira* zu verstehen. *Samba* bedeutet Fest, Spiel (*brincadeira*) oder Musikspiel (*folgado*). *Samba* und dessen Zeitwort *sambar* wird auch mit Musik machen übersetzt (vgl. Revista6 2003: 42ff.).

¹⁹ *Maracatuzeiros* ist ein Sammelbegriff für die Gesamtheit an TeilnehmerInnen des Maracatu Rural.

bei meinem Forschungsaufenthalt zu Ende war, begann man schon vom nächsten zu sprechen. Der Winter käme bald, und dann sei eigentlich fast schon wieder September, die Zeit, in der die Vorbereitungen fürs neue Jahr beginnen²⁰. Solch eine Einstellung lässt sich auch anhand des zeitlichen Zyklus des Maracatu Rural verstehen. Denn ab September fangen die *mestres* an, sich in *sambadas* (Improvisationsduelle) zu messen oder bei *ensaios* (Proben) zu singen. September ist auch die Zeit der Zuckerrohrernte, die Gelegenheit für Saison- Arbeit auf den Plantagen bietet. Am Wochenende (meist Samstag in der Nacht) werden dann die *sambadas* oder *ensaios* wie Feste organisiert, die vorbereitend, langsam zum Karneval hinführen (vgl. Amorim 2002: 63ff.). Dazu gehören auch das Vermitteln und Werben von Mitgliedern, Geldgebern sowie das Herstellen der Kostüme. Jede *agremiação*²¹ (Maracatugruppe) wartet gespannt auf einen der Höhepunkte des Jahres, die *apresentações* in anderen Städten, sowie dem *concurso* in der Hauptstadt Recife. Dazu werden vor allem fähige und talentierte *mestres*, *caboclos de lança* und andere DarstellerInnen benötigt. Die Ansprüche an die Maracatugruppen steigen von Jahr zu Jahr und werden stark von der mächtigen Karnevalskommission beeinflusst. Erscheinungsbild und Anforderungen ergeben sich deshalb auch aus der Erwartungshaltung der wertenden Jurymitglieder. Der Musikanthropologe Oliveira de Pinto meint ein Paradox daran zu erkennen, dass die Standardisierungen und Vorgaben der Kommission zwar aus der Tradition schöpfen, diese aber heutzutage zunehmend von den Organisatoren geprägt und bestimmt werden (vgl. Pinto 1996: 13). Als Lohn warten Prestige, Anerkennung und finanzielle Zuschüsse, mit denen einerseits der Kostenaufwand der Kostüme gedeckt werden soll und andererseits die TeilnehmerInnen ausbezahlt werden. Anhand geschichtlicher Entwicklungen erkläre ich im Folgenden nun das karnevaleske Umfeld, in dem sich die *mestres* und ihre *agremiações* bewegen.

Das Verhältnis des Maracatu Rural - als lokal entstandene kulturelle Praxis - zu überlokalen Kräften, hat sich aus einer asymmetrischen Beziehung, zwischen der Hauptstadt Recife und den ländlichen Gebieten entwickelt. In den Anfängen des Maracatu Rural, waren die unterschiedlichen Gruppen lose Verbindungen, deren Wirken sich ungeachtet vom offiziellen Karneval in der Hauptstadt auf das Hinterland Pernambucos – *Zona da Mata Norte* – beschränkte (vgl. Assis 1996: 34). Um die Ursprünge ranken sich viele unbelegte Spekulationen²². Auf jeden Fall finden sich im Maracatu Rural Elemente mehrerer *folgedos*

²⁰ In einem Gespräch mit Valmir (*catita*), *mestre* Anderson sowie Angehörigen der ganzen Familie und anderen *maracatuzeiros* diskutierten wir über das Endes des Karnevals und die Zeit danach (Tagebucheintrag vom 15.3.2011).

²¹ In dieser Arbeit wird *agremiação* oder Maracatugruppe zur Bezeichnung Karnevalsgruppen verwendet (s.u.)

²² Die Lanzenträger werden mit den *quilombos* in Verbindung gebracht. Dabei handelt es sich um Siedlungen im Hinterland, wo sich Indigene mit Nachfahren afrikanischer Herkunft organisierten. Ein zentrales

der *Zona da Mata*. Man nimmt an, dass die ersten Maracatus um 1900 entstanden sind. In kleinen Gruppen formierten sich die *caboclos de lança* und marschierten von Haus zu Haus, um Geld zu erhalten. Die Kostüme waren sehr einfach gehalten und es war nur Männern erlaubt, teilzunehmen (vgl. Silva 2005: 21ff.). Der Gesang entwickelte sich erst später und war von Beginn an auch nicht improvisiert (vgl. ebd.: 61). Bei einer Begegnung zweier Maracatugruppen (*cruzeiro das bandeiras*) wurde die Rivalität offen ausgelebt, indem die Lanzenträger ihre Sperre tatsächlich als Waffen benutzten. Damals kam es auch häufig zu Zusammenstößen und gewaltsamen Auseinandersetzungen, die sogar Todesopfer forderten. (vgl. Medeiros 2005: 62).

Als Folge der Zuckerrohrkrise und der mangelnden Infrastruktur setzte ab 1900 eine starke Migration von den ländlichen Gebieten hin zur Hauptstadt Recife ein, wo dieses *folgado* dann auch in einem anderen Kontext sichtbar wurde (vgl. Assis 1996: 31). Das Verhältnis städtischer und ländlicher Perspektiven war von einem abwertenden Bild gegenüber dem Maracatu Rural geprägt. Genau die im Kapitel 1 beschriebenen Identitätsmarker, wie ethnische Zusammensetzung, Religion und soziale Herkunft kamen in der Diskriminierung der Karnevalorganisatoren, im Umgang mit traditionellen Musikspielen zum Ausdruck (vgl. ebd.: 35). Als Musikspiel zweiter Kategorie, versuchte die Karnevalskommission den Maracatu an den gleichnamigen städtischen *Maracatu Nação* anzugleichen. Nur unter der Bedingung, den Königshof (*corte real*) samt weiblichen Teilnehmerinnen einzuführen, durfte man teilhaben (vgl. Vicente 2005: 34f.). Für die brasilianische Forscherin Assis (1996) und andere AutorInnen ist die Partizipation von anderen Gesellschaftsmitgliedern sowie generell alle Veränderungen des Maracatu Rural aber nicht nur auf Druck von den Karnevalsorganisatoren entstanden, sondern auch Ergebnis des Dialogs zwischen den AkteurInnen selbst; also denen die in die Stadt als neues soziokulturelles Umfeld migriert sind und denen, die im Umland (*Zona da Mata*) geblieben sind (vgl. Assis 1996: 33). Einer der wohl am meist zitiertesten Maracatusänger, *mestre* Salustiano, wird oft als Paradebeispiel für diese Migrationsbewegungen und die daraus entstandenen Dynamiken zwischen Stadt und Land herangezogen (vgl. Pinto 1999: 82f.). Er war auch einer der Hauptverantwortlichen, die seit den 1970er Jahren versuchten, die sich rivalisierenden und bekämpfenden Maracatugruppen zu befrieden. In den 1990er Jahren kam es dann zur völligen Pazifizierung aller *agregiações* (vgl. Medeiros 2005: 46). Auf die Initiative des bereits verstorbenen *mestre* Salustiano gründete man den Dachverband - *Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco* - der alle Maracatus zusammenschloss. 2005 waren über 90 *agregiações*

Identitätsmerkmal war auch die afrobrasilianische Religion *jurema* oder *catimbó*. Zusätzlich wurden auch andere ausgegrenzte Menschen in die Siedlungen aufgenommen (vgl. Silva 2005: 21).

offiziell gemeldet (vgl. Vicente 2005: 84f.). Dies war auch notwendig, weil man nun den neuen städtischen Wahrnehmungen ausgesetzt war. Das gemeinsame Auftreten in anderen Teilen Pernambucos oder sogar Brasiliens ließ die eigenen Unterschiede zugunsten anderer Abgrenzungen verschwinden. Die *maracatuzeiros* waren jetzt Teil einer größeren karnevalesken Realität, in der sich der Maracatu Rural als Ganzes (musikalische Ethnizität), also zu einem eigenen Stil unter vielen anderen entwickelte (vgl. Assis 1996: 2). Somit wurde eine gemeinsame Geschichte der *maracatuzeiros* geschrieben und auch Literatur²³ zum Thema veröffentlicht. Ein neuer Dialog mit anderen Sektoren der Gesellschaft forderte mehr Organisation und eine andere Positionierung als bisher (vgl. ebd.: 65). Die Medien, die Mittelklasse, der Tourismus und die pernambucanische Politik waren ab den 90er Jahren an den *maracatuzeiros* interessiert (vgl. ebd.: 89). Plötzlich stilisierte man den Maracatu Rural mit seinen *caboclos de lança* zu Symbolen pernambucanischer Kultur (vgl. ebd.: 74). Um eben in diesem neuen Umfeld als Künstler überleben zu können, organisierte man sich in sogenannten *agremiações*²⁴ *carnavalescas* (Karnevalsgruppierungen), die zusammen mit anderen Musikstilen die musikalische Vielfalt Pernambucos widerspiegeln (vgl. Real 1974: 217f.). Alle *agremiações* sind in verschiedene Kategorien eingeteilt, wovon jede einen der Musikstile oder *folgedos* repräsentiert. Alle die am Karneval teilnehmen wollen, müssen sich in dieser Form integrieren und arrangieren (vgl. Pinto 1996: 99).

Die *agremiações* unterstehen wiederum der *Federação Carnavalesca Pernambucana*²⁵ (FCP). Dieses Bündnis wurde 1936 deshalb gegründet, um erstens die Paraden besser zu organisieren und zweitens (gewaltsame) Konflikte zwischen den *agremiações* zu unterbinden (vgl. Real 1974: 218). An dieser Darstellung wird ersichtlich, wie der Staat als Akteur bewusst auf lokale KulturproduzentInnen Einfluss nehmen möchte und sie in sein Klassifikationssystem, im Falle des Maracatu Rural, als problematische Andere (Pazifizierung der rivalisierenden Gruppen) eingliederte.

Während die *agremiações* sich aus der lokalen Gemeinschaft zusammensetzen, also den *maracatuzeiros*, so ist die FCP Bindeglied zu öffentlichen und politischen Kräften des Karnevals. Die finanziellen Mittel zur Organisation erhält die FCP von der Regierung sowie der Stadt Recife (vgl. Pinto 1996: 98f.). Sie ist dafür verantwortlich, die Gelder an die *agremiações* zu verteilen. Neben der bloßen Teilnahme an Paraden und Auftritten, bilden die

²³ Ein Artikel in der Zeitschrift *Continente Multicultural*, aus Recife, stellt das pernambucanische Interesse an Maracatu Rural anhand neuer Publikationen dar (vgl. Revista1 2006: 95).

²⁴ Das Wort stammt vom lateinischen Begriff *Gremium*. Gemeint ist eine spezifisch soziale Gruppe mit gemeinsamen Idealen und Zielen. Manche haben einen öffentlichen Zutritt, andere weigern sich wiederum. Man kann es aber auch als Institution im kulturanthropologischen Sinne verstehen: Organisiertes System von Aktivitäten und Normen, die ein Ziel verfolgen und in ein größeres Ganzes eingebettet sind (vgl. Pinto 1994: 22).

²⁵ Karnevaleske Federation Pernambuco .

Wettbewerbe (*concurso*) eine große Motivation für die Maracatugruppen. Um dabei mitzumachen, müssen die *agremiações* gewisse Standards erfüllen. Diese betreffen Kostüme, Choreographie und Anzahl an TeilnehmerInnen. Die finanziellen Zuschüsse stellen oft einen großen Anreiz für die Gründung solcher Gruppen dar (vgl. Real 1974: 218). Man sieht an dieser Beschreibung, wie sehr sich die Maracatugruppen einem größeren Ganzen einordnen mussten, um erstens in der Öffentlichkeit wahrgenommen zu werden und zweitens den eigenen und den fremden Ansprüchen gerecht werden können.

Heutzutage verhalten sich die *agremiações* ähnlich wie Fußballvereine, die in unterschiedlichen Ligen gegeneinander antreten (vgl. Pinto 1994: 32). Dementsprechend konkurrieren sie im Wettbewerb miteinander, der von einer unabhängigen Kommission beurteilt wird. Man ist stolz darauf, wenn man Sieger einer Gruppe ist, was auch in den Versen ausgedrückt wird:

*Essa é a despedida
um abraço por pavão
espero na terça feira
ser de novo campeão*

*Das jetzt ist die Verabschiedung
Eine Umarmung für die Leute
Ich hoffe am Faschingsdienstag
Erneut Champion zu sein*

(*marcha*; 6.3.2011, *apresentação* Marco Zero Recife: Barachinha)

Ähnlich wie Fußballtrainer, werden die *mestres* von den *agremiações* unter Vertrag genommen oder von anderen abgeworben. Obwohl der Karneval nicht der einzige Kontext ist, in dem sich die *mestres* bewegen, übt er doch einen erheblichen Einfluss auf alle Bereiche des Maracatu aus. Denn auch wenn er nach wie vor in der *Zona da Mata* am meisten präsent ist, durchdringen überregionale Machtbeziehungen das kreative Geschehen der Gesangkunst und seiner Interpreten.

Egal wie man zu der Einflussnahme von außen durch die Föderation (FCP) steht, sie steuerte auf jeden Fall zu einer Veränderung des Selbstbildes der *maracatuzeiros* bei, was auch in der Themenwahl der Poesie ersichtlich wird. Die Standardisierungen führten dazu, dass sich der Maracatu weiteren Mitgliedern der Gesellschaft öffnete: Kinder und Frauen sind heute selbstverständlicher Bestandteil aller *agremiações*. In Nazaré da Mata gibt es sogar zwei Maracatus, die jeweils nur aus Kindern (*Maracatu das Crianças*) oder Frauen (*Maracatu Coração Nazareno*) bestehen (vgl. Medeiros 2005: 162). Das heißt, dass auch Kinder und Frauen traditionelle Rollen, wie die der *caboclos de lança* ausleben dürfen. Im Gegensatz zur allgemeinen Toleranz von Frauen und Kindern bei den traditionellen *agremiações*, ist meiner Meinung nach die Positionierung des Frauen- Maracatus schon dadurch problematisch, weil sie nicht an offiziellen Wettbewerben teilnehmen, sondern als "exotische" Attraktion von der

Stadt Nazaré da Mata angepriesen werden. Oft hörte ich den Satz, dass heute sogar schon die Frauen Maracatu machen²⁶. Dagegen ist der Maracatu *das Crianças* ein Sinnbild für die vielen Initiativen, die als traditionell geltenden Musikstile explizit in ihrer Ausübung zu fördern. Man versucht die kulturelle Praxis den jungen Menschen bewusst beizubringen. Einer der am meisten vom Staat geförderten Einrichtungen sind die vielen *pontos de cultura*: Hierbei handelt es sich um vom Kulturministerium finanzierte Einrichtungen bzw. Freiräume, die Workshops, Sozialprogramme und andere Veranstaltungen organisieren. Die strengen Auflagen sollen vor allem Jugendlichen ermöglichen, sich für Schulbildung und Musik als alternative Perspektive zu Jugendarbeitslosigkeit oder Kriminalität zu entscheiden. Generell geht es auch darum, anhand der *cultura popular*, diese zu promoten/erneuern/erschaffen und unter den Leuten zu verbreiten (vgl. Silva 2008: 103ff.).

An dieser verkürzten geschichtlichen Darstellung kann man die Zunahme an AkteurInnen im Fluss kultureller Bedeutungen erkennen. Für mich haben sich hier zwei große Veränderungen herauskristallisiert: Zuerst die Bewegung der *maracatuzeiros* hinein in den städtischen Raum und dadurch die Sichtbarkeit für Perspektiven aus einem anderen soziokulturellen Umfeld (Städter; TouristInnen; FCP etc.). Diese Bewegung im Raum, vom Land in die Stadt, würde ich als eine Öffnung nach außen bezeichnen. Der zusätzliche Dialog mit anderen Teilen der brasilianischen Gesellschaft, wirkte sich auch auf die Ansprüche der Poesie aus. Denn der Auftritt vor einem Millionenpublikum (z.B. *marco zero* (Hauptplatz in Recife), dem die Regeln der Gesangkunst unbekannt sind, muss auch solche Themen behandeln, die von diesen ZuhörerInnen verstanden wird und deren Vorstellungen vom Maracatu Rural entspricht. Als Folge öffnete sich der Maracatu Rural auch nach innen, indem neue Perspektiven (feminine, jugendliche, städtische etc.) das Selbstbild veränderten. Die kulturellen Bedeutungen um den Maracatu Rural zirkulieren mittlerweile auf mehreren Ebenen in unterschiedlichen Kontexten – also dezentralisiert vom Ursprungsort.

²⁶ Z.B.: *mestre André de Lica*: "Até as mulheres brincam no Maracatu" ("Sogar die Frauen machen schon Maracatu") (Tagebucheintrag vom 27.2.2011).

2.2. Der multikulturelle Karneval (*carnaval multicultural*)

Die Wertschätzung und Förderung der *cultura popular* seitens der staatlichen Machttträger, spiegelt einen Großteil des offiziellen Selbstbildes brasilianischer Identitätskonstruktionen wider. Generell ist der Karneval in Brasilien eine Institution, bei dem Bestandteile der *danças dramáticas* und afro-brasilianischer Riten in dieses Fest integriert wurden (vgl. Armbruster 1994: 551). Im Karneval von Recife gibt es viele VertreterInnen lokaler Kulturpraktiken, die eng mit den indigenen und afrikanischen Erben und deren Sklavenvergangenheit verbunden sind. Mit dem Aufhänger des multikulturellen Karnevals (*carnaval multicultural*) wird die Vielfalt an Musikstilen zelebriert. Multikulturalität bezieht sich aber nicht auf internationale Musikformen, sondern die Stile des Nordostens werden mit unterschiedlichen Kulturen gleichgesetzt, die ein Abbild der ethnischen Vielfalt Brasiliens repräsentieren (vgl. Revista8 2004: 64). Um diese musikalische Ethnizitäten zu verstehen, muss man das Verhältnis von der *cultura popular* und dem brasilianischen Staat (siehe oben) mitdenken, welches im Rahmen der Kulturindustrie kommuniziert und teilweise für den Tourismus inszeniert wird.

2.2.1. Der Tourismus, die Medien und die Kulturindustrie

Schon lange ist es in Brasilien üblich, den Karneval und andere kulturelle Manifestationen als exklusive Eigenheit des Landes darzustellen. Die Tourismusindustrie versucht die nationale Identität zu verkaufen, die sie in der Vielfalt populärer Manifestationen (wie dem Maracatu) findet. Dabei handelt es sich meist um kulturelle Äußerungen denen indigene bzw. afrikanische Ursprünge zugeschrieben werden (vgl. Ortiz 2006: 140f.) Die Vielfalt wird in der Einheit gesucht, um den “Mythos der drei Rassen” (“*mito/fábula das três raças*”) zu bedienen (vgl. ebd.: 38). Immerhin ließ die FCP dieses Vorhaben auch in ihren Anfängen verlauten²⁷ (vgl. Assis 1996: 39). Indigene, Afrikaner und Portugiesen werden als Kategorien gedacht, die sich in einem Prozess der ständigen kulturellen Vermischung zu einer größeren Entität transformierten: *a mestiçagem* (Vermischung) (vgl. Ortiz 2006: 36). Der “Mestize“ wurde zum Brasilianer stereotypisiert²⁸. In einem Event, wie dem Karneval (in Pernambuco) wird

²⁷ “Indício (...) da formulação da identidade nacional calcada no ‘mito das três raças’. Uma das tentativas mais ousadas das elites governantes em busca da legitimidade popular (Assis 1996: 39) “Hinweis (...) für die Formulierung der nationalen Identität, basierend auf dem ‘Mythos der drei Rassen’. Eine der Maßnahmen der regierenden Eliten, bei der Suche einer populären Legitimation“ (Assis 1996: 39).

²⁸ Dass so eine Idee einer “Rassendemokratie” reale rassistisch motivierte Strukturbeziehungen verdeckt (vgl. Ortiz 2006: 36), kann im Rahmen dieser Arbeit nicht genauer erläutert werden.

die Vielfalt an Identitäten zelebriert (vgl. ebd.: 41). Daraus wird leichter verständlich, warum man Musikstile indigenen und afrobrasilianischen Ursprungs mit Kulturvielfalt gleichsetzt und der Maracatu Rural dementsprechend einer unter mehreren kulturellen Manifestationen ist, der sich einer größeren Einheit (der Kommission, dem Karneval, dem Tourismus etc.) einordnen muss. Eigene Differenzen zwischen den *maracatuzeiros* wichen dem Bewusstsein als eigene Stilrichtung (vgl. Assis 1996: 2).

Das Verhältnis zwischen Staat und *cultura popular* ist stark von einem starrem Kulturkonzept durchdrungen: Musikstile des Nordosten im Allgemeinen und der Maracatu Rural im Speziellen, verkörpern oft Tradition oder Vergangenheit (vgl. Vicente 2005: 38f). Die pernambucanische Kulturanthropologin Valeria Vicente weist auf die Konnotation solcher Eigenschaften hin, die den *maracatuzeiros* eine Unveränderlichkeit und Passivität unterstellen. Für viele RomantikerInnen ist der Maracatu Rural ein Relikt vergangener Zeiten, welches es zu schützen gilt. Jede Veränderung wird dabei als Verfälschung entlarvt (vgl. ebd.: 62f.). Authentizität wird hier als etwas Statisches angesehen: Ein Nebeneinander klar definierter kultureller Traditionen. Man könnte in diesem Zusammenhang auch von einer Art *Folklorisierung* sprechen. Gerade die kulturindustrielle Vereinnahmung führt oft dazu, dass kulturelle Aktivitäten bewusst für ein Publikum inszeniert werden (vgl. Tschoffen 2011: 89). So eine inszenierte Authentizität, die auf der Suche nach einer echten oder ursprünglichen Kultur ist, stellt zugleich eine Bedrohung für die Selbige dar (vgl. Schnepel 2011: 378ff.). Die Definition und das Bewusstsein von kulturellen Traditionen bekommt somit auch praktische Züge, weil sie als Produkt vermarktet, auch gelehrt und gelernt werden kann²⁹. Die *mestres* sind also nicht mehr die einzigen Produzenten ihrer kulturellen Bedeutungen. Kultur wird in diesem Rahmen kommerzialisiert und von einem Markt organisiert. Literatur und Medien haben einen großen Anteil an der Verbreitung von kulturellen Flüssen. Vicente (2005) widmet ihr ganzes Buch dem Wandel des Maracatu Rural in den Medien, von einem negativ besetzten Musikstil hin zu einem pernambucanischen Symbol. Nach Hannerz haben moderne Medien mit ihrer Technologie die spezielle Eigenschaft, kulturelle Bedeutungen über einen großen Raum hinweg zu unterschiedlichen Menschen zu transportieren (vgl. Hannerz 1992: 26). Was wiederum bedeutet, dass der Maracatu Rural für mehr Menschen, innerhalb und außerhalb Pernambucos (bzw. Brasiliens) interpretierbar wird. Durch die neue Medienpräsenz hat dieses Musikspiel also mehr Zeitgenossen bekommen. Medien sind genauso kommerziell und vermarkten diese kulturellen Bedeutungen (ebd.: 34), für die man aber über die nötige Technologie und das Wissen für deren Handhabung verfügen muss. Daher werden auch

²⁹ Z.B. die bereits erwähnten *pontos de cultura* oder der Maracatu *das Crianças* (Maracatu der Kinder). Dabei wird die kulturelle Praxis bewusst in ihrer Ausübung gefördert, indem z.B. Workshops veranstaltet werden.

solche Menschen in so einer Konstellation bevorzugt, die im Besitz dieser Technologie sind (vgl. ebd.: 60). Das heißt, dass die *mestres* nur von diesen Medien profitieren, wenn sie die Fähigkeit und das Wissen zu deren Nutzung besitzen, um selbst kulturelle Bedeutungen über große Distanzen zu transportieren. Ich denke das Valeria Vicente hier die Rolle der Medien, als Kulturvermittler zwischen dem Maracatu Rural und der städtischen Öffentlichkeit überstrapaziert. Es scheint so, als versuche sie das Wirken der selbigen (zu denen auch sie als Journalistin gehört) zu rechtfertigen. Die Medien haben zwar den Blick auf die *maracatuzeiros* gelenkt und deren öffentliche Präsenz gesteigert, aber nach wie vor sind die wenigsten KünstlerInnen der *Zona da Mata* in der Lage, diese kulturellen Flüsse selber zu steuern. Die Bilderflut ihrer Kunst, sowie die Aneignung ihrer Symbole, seitens der Karnevalsorganisatoren liegen außerhalb ihres kreativen Schaffens. Ein Beispiel sind die prächtig präparierten Kostüme der *caboclos de lança*. Wie viele andere Symbole und Rituale, haben sie ihre reale Komponente verloren. Die Nelken im Mund sind heute aus Plastik; ein mysteriöser Trank namens *azogue*³⁰, wird nicht mehr von allen vorbereitet; das Ritual der sexuellen Enthaltsamkeit wird nur mehr von wenigen *caboclos de lança* praktiziert³¹ (vgl. Assis 1996: 37). Und wie bereits erwähnt, sind gewaltsame Konflikte von den Lanzenträgern äußerst selten.

So ein Bild der *caboclos de lança*, als Widerstandskämpfer afrikanischer und indigener Nachfahren, kann sich mit Hilfe neuer Medien über einen großen Raum hinweg ausbreiten. Dort wird dieses Bild dann wieder von den jeweiligen Perspektiven aus interpretiert. Appadurai betont, dass kulturelle Bedeutungen heute durch Bilder in Form moderner Medien über weite Räume transportiert werden und zur Imagination kollektiver Bestrebungen, die woanders entstanden sind, beitragen (vgl. Appadurai 1996: 55). Imaginationen sind nicht nur abstrakte Sehnsüchte, sondern als soziale Praxis zu verstehen, die Einfluss auf reale Umstände nehmen können. So kann eine Beziehung zwischen unterschiedlichen AkteurInnen aus verschiedenen Kontexten entstehen (vgl. Appadurai 1996: 31). Imagination aus der Fremde ist hier ein entscheidender Faktor, welcher Bewegungen oder Allianzen unterschiedlicher Menschen mit verschiedenen Perspektiven initiieren kann. Dazu passt eine Anekdote³², die mir persönlich von dem pernambucanischen Historiker Biu Vicente bei meinem Aufenthalt geschildert wurde. Vor Jahren reiste eine Delegation angolischer Politiker in die *Zona da Mata*, um den Maracatu *Estrela de Ouro* zu besuchen. Diese wollten sich mit den *caboclos de lança* solidarisieren und ihre Unterstützung für die Widerstandsbewegung des Maracatu Rural

³⁰ *Azogue* bezeichnet ein Getränk, dem man halluzinogene Wirkung zuschreibt. Es besteht aus einem Gemisch von Zuckerrohrschnaps, Schießpulver, Essig, Limonen und anderen Kräutern (vgl. Assis 1996: 26).

³¹ Oft ist die eigene Ehefrau Teil der *agremiação*.

³² Tagebucheintrag vom 13.2.2011.

anbieten. Sie hatten die Vorstellung übernommen, dass es sich bei den Lanzenträgern tatsächlich um kämpferische Gruppen im Hinterland handelt, die im Sinne eines Klassenbewusstseins, gegen die vorherrschenden politischen Strukturen kämpften. Der regional bekannte Altmeister und Improvisator, *mestre* Zé Duda, reagierte auf dieses Treffen mit großer Ablehnung und verweigerte den Herren das Gespräch. Die Erwartungen (und die aus der Ferne imaginierten Bilder) der Besucher entsprachen einfach nicht den realen lokalen Umständen.³³ Solche Besuche verärgern die *maracatuzeiros*, weil sie in diesem speziellen Fall mit ganz anderen Problemen, wie fehlende Infrastruktur in Bereichen der Krankenversorgung, des Schulwesens etc. konfrontiert sind. Projektionen, die aus einer räumlichen Distanz, durch den unkontrollierten Fluss kultureller Bedeutungen entstehen, sind eben an Erwartungen gebunden. Die Kulturindustrie, mit ihren Folklorisierungen und Romantisierungen, ist stark daran interessiert, diese Bilder (kriegerische *caboclos de lança*; Mystifizierung; afrobrasilianische Religion etc.) zu vermarkten (siehe oben).

Was die Nutzung neuer Technologien auf lokaler Ebene betrifft, gibt es durchaus *mestres*, welche diese nützen, um ihren Musikstil und deren Bedeutungsfluss mit zu gestalten. Dazu gehören zum Beispiel staatlich geförderte Radiosender, wie *alternative FM*³⁴ in Nazaré da Mata, der von den *maracatuzeiros* ausgestrahlt wird. In ihm wird einmal pro Woche über den Maracatu Rural gesprochen. Entweder werden *ensaios*, *sambadas* oder andere Kulturveranstaltungen angekündigt, oder Gäste diskutieren über ihre Kunst. Eine weitere relativ neue Entwicklung³⁵, sind CD-Produktionen der Sänger³⁶. Die bekanntesten *mestres* haben schon eigene Alben³⁷ veröffentlicht. Der Fokus liegt hier, im Gegensatz zur Live-Performance des Maracatu Rural, eindeutig bei den Texten der Improvisationskünstler und nicht den tänzerischen Einlagen. Zusätzlich werden etablierte Begriffe wie *sambada* als Aufhänger in Form von Albumtitel durch neue Medien in ihrer Bedeutung erweitert³⁸. Als Beispiel könnte man das nachgestellte Improvisationsduell zwischen *mestre* Barachinha und Zé Galinho nennen: *campeones da sambada* (Champions der *sambada*). Hier wurde eine *sambada* virtuell neu aufgenommen; nur mit dem Unterschied, dass die Texte neu produziert und vor der Aufnahme einstudiert wurden (vgl. Int.Z.: 16). Ein noch ganz neues Phänomen ist

³³ Er reagierte in der Erinnerung Biu Vicentes mit den Worten: „...*nem quero nem saber desses negros*..“ („ich möchte überhaupt nichts von diesen „Schwarzen“ wissen“) (Tagebucheintrag vom 13.2.2011).

³⁴ Der Sender hat sogar eine eigene Seite im Internet. Siehe Quellenverzeichnis.

³⁵ Hat mit der *Mangue Beat* Bewegung zu tun, die Mitte der 90er CD-Produktion lokaler KünstlerInnen anregte (vgl. Asiss 1996: 7).

³⁶ Siba nennt konkret das Jahr 2002 als Beginn der CD-Aufnahmen lokaler Maracatu Sänger (vgl. Siba e Basílio 2008: 48).

³⁷ Eine Auflistung der mir zur Verfügung stehenden Alben findet sich im Quellenverzeichnis.

³⁸ „The homegrown uses of symbolic modes can be renewed and expanded through the influx of new cultural technology“ (Hannerz 1992: 265).

das Internet. Im Moment ist mir nur eine Maracatugruppe bekannt (*Estrela de Ouro de Aliança*), die über ein solches Instrumentarium verfügt (vgl. URL1). Diese *agremiação* besitzt auch einen *ponto de cultura* (siehe oben) und ist somit Teil einer größeren, vom Kulturministerium geförderten Organisationsstruktur.

Auch hier sind wiederum diejenigen Menschen bevorzugt, die über das Wissen oder die Beziehungen zu SpezialistInnen verfügen, ein solches Knowhow zur Verfügung zu stellen (vgl. Hannerz 1992: 265).

Exkurs: Traditionelles Verständnis von kulturellen Äußerungen

Man sollte die *maracatuzeiros* in ihren Aussagen ernst nehmen, wenn sie sich auf ihre Tradition berufen. Auch wenn die Kulturanthropologie heute das prozesshafte und verändernde an kulturellen Äußerungen betont, werden wir immer wieder damit konfrontiert, das die von uns Beforschten ein eher starres Kulturkonzept zur Eigendefinition verwenden (vgl. Speed 2006: 73). Der Maracatu Rural existiert heute als ein klar definierter Musikstil, mit eindeutigen Kriterien, die ihn in Relation zu anderen Musiken als eigenständige Kunstform charakterisieren. Speziell wenn es um die Improvisationskunst geht, gibt es feine Unterschiede zu verwandten Stilen. Aufgrund dieser klaren Definitionsparameter besteht aber meiner Meinung nach die Gefahr, den Maracatu Rural in zu enge Kategorien zu zwingen. Wenn früher in der Ethnologie der Fehler gemacht wurde, Kulturen als homogene Einheiten an einem bestimmten Ort zu fixieren, so sehe ich es noch verführerischer, solche Anstellungen mit kulturellen Äußerungen, wie Musikstilen zu machen. Umsonst würde die Autorin Valeria Vicente nicht auf die Idee kommen, von einer „Deterritorialisierung traditioneller Kultur“ zu sprechen (vgl. Vicente 2005: 135). Zwar ist der Maracatu lokalisierbar und seine Spieler kommen größtenteils aus ein paar Städten der *Zona da Mata*, doch steht dieser Raum in einem ständigen Austausch zu überregionalen AkteurInnen, wie dem Karneval. Was eher deterritorialisiert ist, sind die Bedeutungsströme, die anhand moderner Medien und unterschiedlichen AkteurInnen sogar bis an ganz entfernte Orte, wie Angola oder (beispielsweise Österreich) gelangen. Gerade was die Poesie des Maracatu betrifft, ist vieles was heute als traditionell gilt, erst in den 1990er Jahren entstanden (siehe Kap.4.).

2.2.2. Maracatu Rural als wettbewerbsfähige Identität

Wie im Kapitel 1.4. dargestellt, werden kulturelle Gruppenidentitäten erst im Aufeinandertreffen mit anderen definiert. Da Musikstile eine ethnische, religiöse und soziale Komponente haben, spreche ich hier von musikalischer Ethnizität (siehe Kap. 1.2.). Ich denke es sind einerseits Kräfte wie die Karnevalsorganisation (FCP) und andererseits das in Brasilien übliche Mischen von Musiken (vgl. Crook 2009: 29), welche die Einzigartigkeit des Maracatu Rural im Vergleich zu anderen Musikstilen sichtbar machte. Zu letzterem sei die *Mangue Beat* Bewegung der 1990er Jahre erwähnt, die internationale Musik wie Rap, Hip Hop, Rock etc. mit pernambucanischen Rhythmen und Melodien vereinte (vgl. ebd.: 60). Nach Hannerz versuchen soziale Bewegungen immer etablierte Bedeutungen zu verändern, wobei sie weniger zentralistisch als der Staat vorgehen (vgl. Hannerz 1992: 49). Die *Mangue Beat* Bewegung steuerte auch zu einer Aufwertung und Förderungen (z.B. FUNCULTURA) der als traditionell geltenden Musikstile seitens der offiziellen brasilianischen Politik bei. Im Jahr 2000 gab es sogar eine gesetzliche Regelung, die sich ab diesem Zeitpunkt explizit des "lebendigen Erbes" (*patrimônio vivo*) annimmt (vgl. Sandroni 2009: 68). Seitdem besteht ein großes Interesse städtischer KünstlerInnen, die immer wieder in die ländlichen Regionen Pernambucos (*Zona da Mata*) pilgern, um sich dort inspirieren zu lassen. Damit geht wiederum ein neuer Perspektivenaustausch einher. Leute aus anderen soziokulturellen Kontexten sind nun Teil des internen Diskurses des Maracatu Rural. Einer der bekanntesten Maracatu Sänger, *mestre* Siba Veloso, war selber Teil der *Mangue Beat* Bewegung aus der Mittelschicht Recifes und studierte die Poesie der Improvisationskunst. Seine Musik ist nicht eindeutig als Maracatu identifizierbar, schöpft aber stark aus dessen Repertoire (vgl. Revista1 2006: 71ff.). Eine ständige Konfrontation mit gemischten Formen der Musik, kann auch als Bedrohung der eigenen musikalischen Identität gesehen werden. In einer Welt der Vielfalt und Vereinheitlichung liegt auch ein besonderes Interesse an der Betonung von Differenz, am Speziellen und Echten bzw. Authentischen³⁹ (vgl. Rouanet 1995: 166f.).

Im Kontext des *carnaval multicultural* kann man eine verdichtete Zurschaustellung von musikalischen Identitäten beobachten. Im Karneval, wo alle Musikspiele (*folgedos*) zusammen kommen, würde ich in Anlehnung an Hannerz von einer wettbewerbsfähigen oder orientierten Andersheit (*competitive distinctiveness*) sprechen (vgl. Hannerz 1992: 113).

³⁹ Somit werden Äußerungen verständlicher, dass man nicht aus der eigenen Tradition fliehen möchte: "...*mais que pra não fugir do padrão do Maracatu mesmo..*" (IntB2: 4) oder man nur ein echter *mestre* sei, der nicht noch andere Stile ausübt. Auch wurde ich damit konfrontiert, dass junge Musiker es ablehnen, Maracatu mit anderen Musiken zu mischen (Tagebucheintrag vom 2.3.2011).

Man steht im Wettbewerb mit den anderen *agremiações* und darüber hinaus, als eigener, in sich geschlossen wahrgenommener Musikstil, in Konkurrenz zu anderen Musiken Pernambucos (*maracatu nação, frevo, boi, etc.*)⁴⁰. In der Hauptstadt und den umliegenden Regionen treffen die unterschiedlichen Musikstile in so genannten Paraden aufeinander; im Rahmen der FCP und seinem Wettbewerb (*concurso*) auch konkurrierend untereinander. Da die Statuten der *Associação dos Maracatus de Baque Solto* die friedliche Kooperation und die Förderung der gemeinsamen Identität herausstreicht (vgl. Vicente 2005: 85), konkurrieren die Maracatugruppen untereinander auf einem anderen Niveau: Kostümierung und Organisation. Gegenwärtige Identitätsmarker der *agremiações* sind vor allem ihre farbenprächtigen Verkleidungen; allen voran die der *caboclos de lança*. Musik und die gesamte Geräuschkulisse (vgl. Pinto 1999: 174) tragen sicher auch noch zur Wiedererkennung in den fremden karnevalesken bzw. städtischen Realitäten bei.

Nach Hannerz konkurrieren kulturelle Identitäten oft untereinander und versuchen sich attraktiver als andere zu machen. In so einem Wettbewerb gibt es auch Verlierer. Es gilt, als soziale AkteurIn, ein solches Negativeszenario, bei der Zurschaustellung kultureller Identitäten, zu verhindern. Dafür bedarf es der Kooperation mit anderen PartnerInnen, um den Fluss kultureller Bedeutungen zu steuern (vgl. Hannerz 1992: 112ff.). Erschwerend kommt hinzu, dass die Externalisierung von Kultur in so einem Rahmen Geld kostet (vgl. ebd.: 101). Im schlimmsten Fall werden Menschen, die in einer kulturellen Praxis gewachsen sind und mit der sie vertraut sind, daran gehindert, die selbige auszuüben (vgl. ebd.: 113).

Zwar erhalten die einzelnen *agremiações* Geld für ihre Vorbereitung und Teilnahme an den Paraden - jeweils die Hälfte vor und die andere Hälfte nach dem Auftritt (vgl. Assis 1996: 49f.) - doch decken die Zuschüsse kaum die Kosten aller Komponenten, die es benötigt, um in der medialen, städtischen oder ländlichen Öffentlichkeit, als Maracatu Rural wahrgenommen zu werden. Noch schlimmer ist die Situation bezüglich der Jurymitglieder des Wettbewerbs, die Punkte abzieht, falls eines der Kostüme nicht komplett den Vorlagen entspricht. Mehrere AutorInnen weisen in ihren Arbeiten auf die zunehmende Konzentration auf die visuelle Repräsentation hin (vgl. Vicente 2005; Assis 1996; Medeiros 2005; Benjamin 2002;).

Als *mestre* mit seiner *agremiação* aufzutreten kostet Geld. Die meisten *maracatuzeiros* verfügen über wenig ökonomisches oder politisches Kapital. Sie werden oft in ihrem

⁴⁰ "For the maracatu rural groups the performance during carnival is a vital element in articulating a special feeling of identity in front of a large audience. This is a serious matter. The audience has to watch and not participate. This, of course, is one of the contradictions with the main spirit of carnival in Pernambuco. (...) *Performance is competition* (Hervorh. d. V.) the only occasion to be listened to in public, the only way of leaving everyday life on the periphery and moving into the center of attention. Therefore carnival performance of the maracatus rurais may easily switch from competition to conflict, or "from play" (Pinto 1996: 115).

Vorhaben gehindert, ihre vertraute kulturelle Praxis auszuüben. Hannerz (1992) betont, dass bei der Suche nach PartnerInnen, in einer wissensgeteilten Gesellschaft, auch alte Machtverhältnisse eine Rolle spielen. Die *maracatuzeiros* bewegen sich in einem soziokulturellen Umfeld, in dem oft Machtverhältnisse alter Sozialstrukturen der Zuckerrohrgesellschaft, beim Ausüben ihrer Kunst zu Geltung kommen.

Wie ich in meiner Darstellung gezeigt habe, bewegt sich der Maracatu Rural nicht zwischen lokalen und überregionalen Realitäten, sondern beide sind eigentlich so miteinander verwoben, dass diese Trennung keinen Sinn macht. Ich habe mich bei meiner Forschung auf den Unterschied der vier Kontexte, in denen gesungen und aufgetreten wird, konzentriert. Die *ensaios*, *sambadas*, Präsentationen und der Wettbewerb lassen zwar eine erkennbare Tendenz, von einem eher lokalen bekannten Publikum, hin zu einer überregionalen fremden Zuhörerschaft erkennen (siehe Kap. 4.4.). Doch wie ich noch zeigen werde (Kap. 10.), sind die normativen Regeln, über was gesungen wird, in allen vier Kontexten gleich wichtig und eben Ergebnis dieser intimen Beziehungen verschiedener Kräfte (*cultural forces*).



(Maracatu *Estrela Brilhante* bei der *apresentação* in Aliança, Pernambuco, 8.3.20011)

3. Sozialstruktur und Machtfaktoren

3.1. Soziokultureller Hintergrund der Künstler

„...a Zona da Mata, mata...“⁴¹
(Severino Vicente da Silva, Historiker)

Die *mestres* kommen aus einer der wirtschaftlich ärmsten Region Brasiliens: dem nordöstlichen Bundesstaat Pernambuco. Innerhalb dieses Gebietes ist die *Zona da Mata* für seine Zuckerrohrplantagen bekannt. Fast das gesamte Gebiet der vorkolonialen Vielfalt an Fauna und Flora wurde von den portugiesischen „Einwanderern“ in Monokulturland umgewandelt. Der in Brasilien sehr bekannte pernambucanische Historiker und Soziologe Gilberto Freyre (1900-1987) widmete der Region viele Werke. Er war einer der Ersten, die den Nordosten mehr differenzierten als viele vor ihm. Brasilien wurde bis dato in Nord und Süd eingeteilt. Freyre begründete das Denken, den Nordosten als eigene Region einzustufen, deren Zentrum Recife ist. Neben ökonomischen, sozialen, kulturellen und politischen Einflüssen bezog er auch geografische Gegebenheiten mit ein. Für ihn gab es drei wichtige Faktoren, die das Leben der Menschen stark beeinflusst: Der Großgrundbesitz (*latifundismo*) als Eigentumsform - die Monokultur als Art der ökonomischen Ausbeute - und die Sklaverei als Institution der sozialen Klasse. Er betonte vor allem den Einfluss der Zuckerrohrindustrie auf das Leben der Menschen, also die Beziehung der Menschen zu ihrer Umwelt. In der Regenzeit von Mais bis Oktober wird der Zucker gepflanzt (*plantio de açúcar*) und in der restlichen Jahreshälfte wird geerntet (*colheita*). Alle Produktionsvorgänge rund um das Zuckerrohr prägen sehr stark das soziokulturelle Umfeld der Menschen Pernambucos (vgl. Andrade 2010: 13-36).

Waren die Arbeiter früher Sklaven, so waren es 1889 nach der Abschaffung der Sklaverei deren Nachfahren – also vorrangig Menschen indigener und afrikanischer Herkunft. Die strukturellen Bedingungen, also Großgrundbesitzer (*latifundistas*), die im Besitz dieser Industrie sind, haben sich bis heute erhalten. Statt den Zuckerrohrfarmen (*engenhos*) findet man heute kapitalistische Fabriken, welche die einstige patriarchalische Beziehung, von Gutsherr und Leibeigenen durch ein kapitalistisches Arbeitnehmer-Verhältnis ersetzt hat (vgl. Assis 1996: 31f.). Die ganze Landschaft ist von der Monokultur des Zuckerrohrs übersät. Außerhalb der Städte und Ortschaften befinden sich riesige Produktionshallen, in denen das Rohmaterial verarbeitet wird. Nach wie vor ist Handarbeit bei der Ernte notwendig. Dafür heuert man meist ab Oktober Menschen aus der Region zur saisonalen Arbeit an. Aufgrund

⁴¹ „Die *Zona da Mata* tötet“. Hier handelt es sich um ein Wortspiel, wegen der Ähnlichkeit der Wörter *matar* (töten) und *Mata* (Wald).

der hohen Arbeitslosigkeit, ist diese Art des Gelderwerbs noch immer sehr attraktiv. Während früher die Arbeiter neben den Fabriken (*usinas*) auf den Zuckerrohrfarmen (*engenhos*) wohnten, also dem sogenannten *casa grande*, organisieren die Besitzer von heute Bustransporte, um die Leute von Ort zu Ort zu den Arbeitsstätten zu bringen (vgl. Ribeiro e Montes 1998: 4).

Viele Darstellungen über Ursprung und Wesen des Maracatu Rural schöpfen aus diesem Zusammenhang zwischen den menschenfeindlichen Arbeitsbedingungen des Zuckerrohranbaus und den unzähligen dramatischen Darbietungen der *Zona da Mata*. Inwieweit der Maracatu als Fest bzw. identitätsstiftendes Ritual zur Bewältigung dieser schwierigen Realität entstand (vgl. Silva 2005: 12) oder sich aus einer „klassenkämpferischen“ Widerstandsbewegung gegen die bestehenden Verhältnisse in Form der kriegerischen *caboclos de lança* entwickelte (vgl. Medeiros 2005: 70), ist nicht genau geklärt. Ob die ersten *maracatuzeiros* also aus Protest oder einfach aus Freude am Spiel Maracatu-Feste veranstaltet haben, lässt sich jedenfalls nicht genau bestimmen.

Fest steht aber, dass bis heute eine jahreszeitliche Beziehung zwischen der Zuckerrohrernte, dem Karneval und dem Ausüben der Improvisationskunst besteht. Denn ab September wird traditionell geerntet und in dieser Zeit erhalten viele der *maracatuzeiros* einen zwei-bis dreimonatigen Arbeitsvertrag. Ab diesem Moment bis hin zum Karneval im Februar verdienen die Leute Geld und beginnen mit den Vorbereitungen für die große Veranstaltung des Karneval. Traditionell fallen in diesen Monaten die meisten Feste, bei denen geprobt wird (*ensaio*) oder sich zwei *mestres* miteinander duellieren (*sambada*) (vgl. Assis 1996: 26ff.). Der Maracatu und andere Musikspiele bieten sich heute erstens als eine alternative Form an, Geld zu verdienen und zweitens als ein eigenständiges (Betätigungs-) Handlungsfeld, welches abseits der Alltagswelt, samt ihrer problematischen soziokulturellen Voraussetzungen gedacht und praktiziert wird. Denn Maracatu singen bzw. spielen heißt, jemand aus der Kultur zu sein (*gente da cultura*) und Kultur zu machen (*fazer cultura*).

3.2. Abhängigkeit von alten Strukturbeziehungen

„Not everything of framework is part of cultural flow: old style personal patronage in the arts or activities of foundations today in support of cultural production“
(Hannerz 1992: 51).

Viele der älteren *mestres* arbeiteten noch unter den menschenunwürdigen Bedingungen⁴² der Zuckerrohrplantagen, um ihr Geld zu verdienen. Die von mir interviewten *mestres* hatten entweder Gelegenheitsarbeiten oder mehr oder weniger fixe Anstellungen. Mein Hauptinformant Barachinha war zum Zeitpunkt meiner Anwesenheit *secretario da cultura* (Kultursekretär) in Nazaré da Mata. Seine Aufgabe bestand hauptsächlich darin, TouristInnen zu empfangen, die in einem einräumigen Gebäude zur Einfahrt der Stadt, Kostüme, Bilder und Informationen zum Maracatu Rural einholen können. Davor half er unter anderem auch bei Hauskonstruktionen aus. Andere Tätigkeiten der *mestres* waren Maurer⁴³, Radiomoderatoren⁴⁴ oder einfach Gelegenheitsarbeiter. Unter den anderen *maracatuzeiros* waren auch sehr viele Arbeitslose oder sie versuchten sich monatsweise bei der Ernte des Zuckerrohrs. So zum Beispiel die junge Dilma, die in die Rolle der Prinzessin des Maracatus *Estrela Brilhante* schlüpfte und mir die schwierigen Arbeitsbedingungen schilderte⁴⁵: Sie hatte im vergangenen Herbst (2010) einen viermonatigen Arbeitsvertrag. Von Montag bis Samstag musste sie täglich von acht Uhr morgens bis 16 Uhr abends die Reste der Ernte aufsammeln. Um sechs Uhr in der Früh begann schon ihr Tag, da sie nahe ihrem Haus in Nazaré, vom Betriebsbus abgeholt wurde. Der Maracatu *Estrela Brilhante de Nazaré da Mata* ist für sie wie eine Familie, da neben FreundInnen auch Verwandte teilnehmen. Zudem ist sie sehr stolz auf ihre Rolle und damit Anteil am Sieg beim Wettbewerb 2010 zu haben.

Heute existiert jedenfalls die Improvisationskunst als eigenständiger Bereich. Maracatu oder einen anderen Musikstil zu machen, kontrastiert im Bewusstsein stark mit den Alltagsbedingungen, die abseits des Karnevals passieren. Als ich fragte, was man nun nach dem Karneval machen würde, hörte ich oft sagen, dass man eben nichts tut, also man stehen bleibt (*“se fica parado“*). Generell wird vieles was mit Karneval und den Musikstilen bzw. mit dem Maracatu Rural zu tun hat, als *“cultura“* bezeichnet. Man macht Kultur (*“fazer*

⁴² So sollen die monotonen Elemente der Musik für die monotone Arbeitsweise stehen. Oder man bringt die kriegesischen *caboclos de lança* mit klassenkämpferischen Bestrebungen, am Ende des 19. Jahrhunderts in Verbindung. Weder diese noch andere romantisierende Darstellungen haben eine fundierte wissenschaftliche Grundlage. Deshalb gibt es auch sehr viele und unterschiedliche Interpretationen der Vergangenheit.

⁴³ Mestre João Paulo ist gelernter Maurer, arbeitet aber aufgrund seines Alters nur mehr sporadisch, da er auch noch Geld als *mestre* verdient und zusätzlich zu seinen CD-Veröffentlichungen eine ziemliche Berühmtheit in der Region besitzt (siehe Kap.8.3.).

⁴⁴ Der 21-jährige André de Lica ist Schüler und Moderator einer Radiosendung, genauso wie Zé Galdinho und sein bester Freund und ehemaliger *mestre* Tindara aus dem Ort Ferreiros (siehe Kap. 8.3.).

⁴⁵ Tagebucheintrag vom 9.3.2011.

cultura“) weil man jemand aus der Kultur ist (*“gente da cultura*“) oder sich darin verwirklichen möchte (*“crescer na cultura*“⁴⁶). Talent und das Wissen um den Gesang ergeben sich aus diesen Bedeutungszusammenhängen. Wie wichtig diese *“cultura*“ - die im Gegensatz zu anderen Bereichen des alltäglichen Lebens steht – für die Leute ist, zeigt sich am Beispiel des *contramestres* Cabeça. Als Kind lebte er in einem Ort namens Buenos Aires (Pernambuco) auf der Straße. In einem seiner zehnzeiligen Verse singt er davon:

<i>Como criança eu vivia</i>	<i>Als Kind lebte ich davon</i>
<i>pela rua bagunçando</i>	<i>Chaos auf der Straße zu verursachen</i>
<i>dando cascu e levando</i>	<i>Verteilte und bekam von den Leuten Kopfnüsse</i>
<i>uma Carreira todo dia</i>	<i>Ein Wettrennen jeden Tag</i>
⁵ <i>dormindo em terras frias</i>	<i>Auf kaltem Boden schlafend</i>
<i>sem ter nem um cobertor</i>	<i>Und nicht einmal eine Decke</i>
<i>mais deus com gesto de amor</i>	<i>Aber Gott, mit einer Geste der Liebe</i>
<i>pra mim estendeu o mão</i>	<i>Breitete seine Arme für mich aus</i>
<i>eu crescí um cidadão</i>	<i>Und ich reifte als Bürger</i>
¹⁰ <i>honesto trabalhador</i>	<i>Und anständiger Arbeiter</i>

(samba de dez; 12.2.2011; ensaio: Cabeça)

Um diese kulturelle Identität ausleben zu können, braucht man einerseits Talent (*o dom*) aber auch Geld. Maracatu Rural ist eigentlich ein Fest, das veranstaltet werden muss und viele Komponenten bedingt. Zum einen benötigt man Transportmittel um Leute einzuladen und zum anderen haben alle Musiker ihren Preis. Die Instrumentalisten bekommen zum Beispiel bis zu 800 *Reais* (ca. 340 €) pro Auftritt und gehören oft nicht einmal zum engeren Kreis der *maracatuzeiros* (vgl. Silva 2005: 57). *Sambadas* kosten ein Vielfaches (ca. 7000 *Reais*) und sind von den Spielern selber nicht mehr finanzierbar. Deswegen sind die *agremiações* sehr stark von potenten Geldgebern abhängig. Im Normalfall organisieren die Besitzer (*donos*) die Feste und vereinbaren Ort, Anfahrt und Kosten. Meistens gibt es aber einen Patron (*patrão*), der die Ausgaben übernimmt. Oft sind es Politiker, die besonders vor den Wahlen als Sponsoren auftreten (vgl. Alice 2002: 70). *Mestre André de Lica* meint dazu:

„... 7000 Reais, weil du musst die Musiker zahlen, dann die Trommler vom terno, den mestre, es gibt diese Ausgaben im Maracatu, alles was man kauft und investiert etc...das kostet bis zu 7000 Reais, eine sambada ist wirklich hart, um eine sambada im Maracatu zu veranstalten, brauchst du einen starken Patron, der dich unterstützt...“
(Int.L.: 6).

Obwohl *sambadas* traditionell wöchentlich, von September bis zum Karneval stattfinden, nahm die Zahl an diesen Festen in den letzten Jahren rapide ab. Das hat zweierlei Gründe: Erstens stiegen die Kosten dieser Veranstaltung, für die immer weniger Leute aufkommen wollten oder konnten. Zweitens wurden die Vorbereitungen (Kostüme) für den Karneval

⁴⁶ *Mestre Anderson* spricht z.B. davon in einem Interview (vgl. Int.A.: 2).

immer teurer und zeitintensiver (vgl. Medeiros 2005: 102ff.). Somit ist eine Zentrierung zum Karneval hin festzustellen, weil dort auch das lukrativste Geschäft wartet. Für die Teilnahme am Karneval bekommen die *agregiações* (Maracatugruppen) einmal vor und einmal nach ihrer Präsentation Geld (bis zu 20.000 *Reais*), mit dem die Besitzer die Ausgaben ihrer Gruppe decken sowie die TeilnehmerInnen ausbezahlen. Kultur machen bedeutet also Geld zu haben. *Mestre Barachinha* meinte treffend dazu, es gebe eine noble "Kultur", die durch arme Leute aufrechterhalten werde: "...*cultura nobre, mantido por gente pobre...*" (Int.B2: 1). Der Sänger *Zé Galdino* spricht von der benachteiligten Situation der *maracatuzeiros*:

"....eine andere Schwierigkeit, die größte Schwierigkeit die die Wege des Maracatu beschneiden sind die finanziellen Umstände, denn jeder Maracatu ist von einem Bohnenpflanzer gegründet worden...der hat aber weder einen Abgeordneten noch einen Bürgermeister, noch einen größeren Geschäftsmann und deswegen ist dies ein weiteres Problem, welches die Ausübung einer sambada erschwert..." (Int.Z.:10).

Obwohl sich der Maracatu und die Gesellschaft, in der er entstanden ist gewandelt haben, sind gewisse soziale Macht- und Strukturbeziehungen bis heute gleich geblieben. Waren es früher die Großgrundbesitzer (*latifundistas*), so sind es heute die Nachkommen dieser Elite, die für die in Brasilien typische Hierarchisierung der Gesellschaft stehen. Anhand der Geldgeber des Maracatu (*patrões*) ist der Paternalismus (*paternalismo*) nach wie vor zu spüren: ein System, in dem eine ungleiche Beziehung zwischen Übergeordneten und Untergeordneten besteht. Auch aus diesem Zusammenhang heraus kann man Diskurse einer romantisierenden Darstellung des Maracatu verstehen. Denn im Paternalismus kommt die schützende Funktion, von idealisierten kulturellen Äußerungen, zum Ausdruck (vgl. Chauí 1995: 189ff.). Der Klientelismus (*clientelismo*) ist oft als Vermittler zwischen (lokalen) KulturproduzentInnen und dem Staat zu spüren, obwohl dessen Aufgabe es eigentlich wäre, kulturelle Freiräume und finanzielle Mittel zu schaffen, welche die Ausübung kultureller Praktiken fördert (vgl. ebd.: 199). Da dies im Maracatu Rural aber nur bedingt der Fall ist, treten zum Beispiel lokale Politiker oder Privatpersonen in Erscheinung, die als Sponsoren auftreten. Entweder verlangen diese als Gegenleistung eine Art Werbung oder sie schmücken sich mit dem Maracatu Rural, der als kommerzielles Produkt Geld in Form von Tourismus verspricht (vgl. Vicente 2005: 119f.).

4. 'Verbal Art as Performance'

"...\"music itself\" only exists in performance contexts and that, in effect, as performance is all we have, it should be our primary source of study" (Béhague 2006: 11)⁴⁷.

Um die produzierten Texte der Improvisationskünstler in einem größeren Zusammenhang zu verstehen, habe ich mich dafür entschieden, die Verse nicht als abstrakte Formulierungen zu betrachten, die nach einer bestimmten Methode analysiert werden. Vielmehr handelt es sich bei dieser kulturellen Praxis um Performance. Das bedeutet, dass das Gesagte im Zusammenhang mit Personen, Zeit, Ort und Art des Auftritts steht und kulturellen Konventionen unterliegt⁴⁸.

Performance ist eine Art kommunikativen Austauschs, bei dem es gewisse Indikatoren gibt, die diese in einer Gemeinschaft als solches erkennen lassen. Dazu gehören zum Beispiel stilistische Elemente wie Reime oder Harmonien, eine figurative Sprache (Metaphern etc.), bestimmte Formeln oder auch traditionelle Verpflichtungen etc. (vgl. Baumann 1975: 295).

Einerseits wird etwas gesagt, womit ein Sänger seine Kompetenz zur Schau stellt (*display of competence*) und andererseits werden dessen Fähigkeiten von den ZuhörerInnen bewertet (*subject to evaluation*) (vgl. ebd.: 293). Somit steht bei einem Auftritt nicht nur im Vordergrund was gesagt wird, sondern auch wie etwas ausgeführt wird. Dieses Verhältnis von KünstlerIn und Publikum ist essentiell, da individuelle Kompetenzen, die Ziele der TeilnehmerInnen und kommunikative Ressourcen (Regeln, Genres etc.) zusammenspielen (vgl. ebd.: 302). Bei einem Auftritt gibt es bestimmte Verhaltensregeln, die nur Sinn in einem gewissen Umfeld machen. Dazu gehören Orte (oder auch Institutionen wie z.B. der Karneval), die als Kontext einer *Performance* dienen (vgl. ebd.: 298). Demnach gibt es drei Dimensionen, die zu beachten sind: Der Poet (*poeta*), die Poesie (*poesía*) und das Publikum (*público*). Es gilt daher zu schauen Wer (Poet), Was, Wie (Poesie) und Wann, Wo, zu Wem (Publikum und Ort) sagt.

Baumann (1975) spricht sehr oft von den kulturellen Codes innerhalb einer Gemeinschaft (*community*), die diese Bereiche prägen. Im Falle des Maracatu Rural gibt es zwar eine Maracatugemeinde, diese ist aber nicht isoliert von anderen Kontexten (Karneval, Recife,

⁴⁷ Béhague kritisiert in diesem Artikel Studien, die sich nur mit *oral poetry* beschäftigen, ohne auf die Geräuschkulisse (*sound aspects*) einer Performance einzugehen (vgl. Béhague 2006: 14). In meinem Fall war die Trennung aufgrund der begrenzten Dimensionen einer Diplomarbeit notwendig und ist wegen der speziellen Trennung im Maracatu Rural, von Musik/Geräusch und Gesangsverse, legitim. Außerdem betont Béhague die Verbindung von 'content' und 'context', die bei älteren Studien wie die von Gerd Baumann Ende der 70er nicht beachtet wurden, indem zu sehr von lokalen Bezügen ausgegangen wurde (vgl. ebd.: 15). In meiner Forschung hingegen sind überlokale Einflüsse essentiell für das Verständnis der Improvisationskunst.

⁴⁸ Baumann kritisiert in seinem Artikel Ende der 70er, dass diesen Umständen, bei der Interpretation von *oral poetry*, zu wenig Beachtung geschenkt wurden und zu sehr vom Text ohne dessen performativen Aspekt ausgegangen wurde. Der Artikel wurde zwar schon 1975 publiziert, wird aber heute noch zitiert.

Medien etc.) zu sehen. So besteht das Publikum für welches gesungen wird, zunehmend aus unbekannten Menschen, die zwar nicht unbedingt die genauen Regeln des Maracatus kennen, aber zumindest dieselbe Sprache sprechen und deswegen für das Gesagte empfänglich sind. Aus Sicht der *mestres* bedeutet dies, dass ihre Performance auch im Hinblick auf die fremden Perspektiven anderen Personen zu verstehen ist, was vor allem wieder das Selbstbild (musikalische Ethnizität) sowie die Wahl der Themen der Poesie prägt. Kulturell definierte Orte, wo heute aufgetreten wird, lassen sich in vier Bereiche gliedern: *ensaio* (Proben), *sambadas* (Improvisationsduelle), *apresentações* (Präsentationen) und der *concurso* (Wettbewerb) im Karneval. Bevor ich diese Kontexte vorstelle, möchte ich zuerst den Ablauf der Performance des Maracatu Rural sowie die Regeln und Themen der Improvisationskunst näher vorstellen. Diese ist eine unter mehreren Genres, die in Pernambuco praktiziert wird. Dafür ist auch ein Verständnis für andere Stile der Region wichtig.

4.1. Performance und Grundstruktur des Maracatu Rural

Die Performance des Maracatu Rural lässt sich in zwei Abläufe unterteilen, in denen entweder der Improvisationsgesang oder die musikalisch, tänzerische Komponente im Vordergrund steht. Während gesungen wird, halten Musik (siehe unten) und TänzerInnen inne. Je nach Versform dauern diese Gesangsparts zwischen 30 Sekunden oder eineinhalb Minuten. Hört der *mestre* auf zu singen, beginnen Musik und Tanz wieder von neuem. Der *mestre* bestimmt mit einer Pfeife (*apito*) wie lange diese Einheiten andauern. In den Pausen, in denen er nicht singt, kann er sich auf seine Texte vorbereiten. Diese einzigartige zweiteilige Struktur, in der sich einerseits Musik und Gesang so klar voneinander abgrenzen, findet sich in keinem anderem Musikstil der Region (vgl. Travassos 2008: 12), oder vielleicht sogar auch weltweit nicht wieder.

Dem *mestre* steht ein *contramestre* (Nachsänger) bei, der bestimmte Zeilen wiederholt. Es gibt ca. vier verschiedene Versformen, die manchmal auch als *loas*⁴⁹ bezeichnet werden: *marcha*, *samba*⁵⁰ *em dez*, *samba curto* und *galope*. Jeder dieser Versformen hat ein bestimmtes Vers- und Reimschema, welches sich auf den Inhalt des Gesungenen auswirkt. Zu jeder dieser

⁴⁹ Der Begriff *loa* weist auf den indigenen Einfluss in der Sprache hin (vgl. Pinto 1999: 177). *Loa* taucht zwar in der Literatur und in den Beschreibungen auf, wurde aber von den mir bekannten *mestres* nie benützt um über Verse zu sprechen. Man sagte *versos*, *improvisos* etc. dazu.

⁵⁰ Als Synonym für die Produktion von Versen wird auch das Zeitwort *sambar* verwendet. Eine Erklärung des Wortes befindet sich in der Fußnote 18 im Kap. 2.1.

Formen werden mehrere, in der oben aufgelisteten Reihenfolge, Verse improvisiert. Am Ende schließt man wieder mit einigen *marchas* (siehe Teil III).

Das musikalische Gegenstück übernimmt ein kleines Rhythmusensemble (*terno*) sowie Blasinstrumentalisten (*orquestra*). Die Perkussion besteht aus *bombo* (Basstrommel), *taról* (Schnarrsaitentrommel), *mineiro* (Rassel) *porca* oder *cuíca* (Reibtrommel) und einer *gonguê* (Doppelglocke). Als Blasinstrumente können *clarinete* (Klarinette), *trombone* (Posaune) oder *trompete* (Trompete) benutzt werden. Der Rhythmus des *terno* ist sehr schnell und monoton und hat im Schnitt 120 ppm. Ähnlich eintönig verhält sich auch die melodiose Begleitung der Bläser, deren Merkmal ein sich immer wiederholendes Motiv ist. Gern werden auch bekannte Stücke aus der aktuellen Popszene Brasiliens gespielt. Wenn Musik und Rhythmus einsetzen kommt eine dritte Komponente ins Spiel, nämlich die tänzerischen Einlagen aller restlichen TeilnehmerInnen⁵¹. Auf der einen Seite eine körperliche und musikalische Betonung und auf der anderen, ein intellektueller, aufs Zuhören und Singen begrenzter Aspekt. Es ist klar, dass sich beide bedingen und dass die gesungenen Verse nur im Zusammenhang mit der Gruppe einen Sinn ergeben. Denn es handelt sich hier um einen performativen Akt, in dem Improvisation eine soziale Praxis darstellt und die gegenwärtigen Umstände des Auftritts miteinbezieht, bei der die musikalische Ethnizität im Kontext der Performance zu beachten ist.

Neben den anderen *maracatuzeiros* sind vor allem die *caboclos de lança* (siehe Kap.1.3.2.) Teil der poetischen Realität der *mestres*. Als Anführer der Gruppe sprechen die *mestres* oft über deren Aussehen und Auftreten. Außerdem sind es genau diese Leute, die sich aus der lokalen Gemeinschaft zusammensetzen, welche Ruhm und Prestige der Sänger mitbestimmen. Denn allen voran machen die *caboclos de lança* das sogenannte *povo do maracatu* aus – die Gemeinschaft⁵² des Maracatu Rural. Das heißt, dass diese Männer⁵³ die Hauptkritiker der *mestres* sind und großen Einfluss auf die Beurteilung der Texte haben. Meistens erscheinen sie auch ohne die farbenprächtigen Kostüme, nachts bei den vorbereitenden *ensaios* und den *sambados* zweier *mestres*, wo sie mit elegantem Hemd, Hut und einem Holzstecken die typischen Bewegungen ausführen. Manche der *caboclos de lança* beherrschen selber die Reimkunst oder sind sich zumindest der Regeln bewusst. Außerdem passiert es öfters, dass ein *caboclo de lança* plötzlich zum *mestre* aufsteigt oder selber einen Maracatu gründet (vgl. Int. B3: 4).

⁵¹ Unter den Tänzern befinden sich auch weibliche Personen.

⁵² Aufgrund seiner belastenden Konnotation des Begriffs "Volk" im deutschsprachigen Raum, habe ich das Wort *povo* anstatt mit "Volk", sinngemäß mit Gemeinschaft übersetzt.

⁵³ In sehr seltenen Fällen auch Frauen.

4.2. Die Improvisationskunst des Maracatu Rural im Wandel der Zeit

Der Nordosten ist für seine musikalische Vielfalt an unterschiedlichen Rhythmen und Musiken bekannt (vgl. Pinto 1994: 20). Charakteristisch für viele dieser Stile sind improvisiert vorgetragene Texte, die mit verschiedenen Instrumenten begleitet werden. Jedes Genre kennt seine eigenen, ungeschriebenen Regeln und Reimschemata, die es zu erfüllen gilt. Im Folgenden werde ich die für den Maracatu zwei wichtigsten Stile zusammenfassen, und deren Einfluss bzw. Abgrenzung erläutern. Denn zeitlich betrachtet, lässt sich eine Entwicklung erkennen, in der sich der Maracatu inhaltlich und formal vom *coco* abgrenzte und zunehmend der professionelleren *cantoría de viola* annäherte (vgl. Veloso e Basílio 2008: 48). Der Maracatu Rural wurde von beiden Stilen beeinflusst, unterscheidet sich aber grundsätzlich von diesen und steht irgendwo in der Mitte. Außerdem gibt es genug *mestres* des Maracatu, die nebenbei noch *coco*, *ciranda*⁵⁴ oder die *cantoría de viola* beherrschen, denn sie sehen sich generell als Poeten, mit der Fähigkeit, Texte nach bestimmten Schemata zu erfinden (vgl. Amorim 2002: 81f.).

Für meine Arbeit ist der *coco de embolada* von Interesse. Hier stehen sich zwei Sänger gegenüber, die sich Improvisationsduelle liefern. Beide unterstützen ihre Stimmfertigkeiten mit einem *pandeiro* (Tamburin), auf dem der typische *coco* Rhythmus geschlagen wird. Die *coquistas*⁵⁵ zeichnen sich durch ihre Schnelligkeit an Reimen und ihrer Fähigkeit, Themen rapide zu entwickeln, aus. Es geht darum, das Publikum zu unterhalten, indem man unter anderem sein Gegenüber durch raffinierte Verse attackiert (vgl. Ayala 2008: 61). So etwas wird auch als *coco malcriado*⁵⁶ bezeichnet. Hierbei ist alles erlaubt, um den anderen zu provozieren: Dabei wird oft sehr persönlich über die Familie, Geschwister und anderen nahestehenden Personen gelästert. Anhand von Stereotypen, versucht man das Publikum zum Lachen zu bringen (vgl. ebd.: 63).

Es gibt aber auch durchaus andere Themen, wie zum Beispiel das Aufgreifen traditioneller Volksgedichte, die neu interpretiert werden. Die *coco de embolada* ist im Gegensatz zum Maracatu Rural ein spontanes Ereignis, und kann jederzeit und an allen Orten gesungen werden (vgl. ebd.: 62). Man braucht im Grunde nur ein *pandeiro* (Tambourin) und die Fähigkeit zu reimen. Mir selber wurde einmal von einem *coco* Sänger (*coquista*), spontan vorm Schlafengehen, ein Vers gewidmet, der alle Umstehenden zum Lachen brachte. Das komische und spontane Element der *coco de embolada* kontrastiert mit den ernsten und

⁵⁴ *Ciranda* ist ein weiterer regionaler Musikstil.

⁵⁵ Ableitung des Wortes *coco* und Bezeichnung für die improvisierenden Sänger im *coco*.

⁵⁶ "Unartiger *coco*".

einstudierten Inhalten der *cantoría de viola*. *Cantoría* kann man nicht einfach so auf der Straße spielen. Und auch die Reimschemata sind viel komplizierter und genauer definiert als beim *coco* (vgl. Travassos 2008: 10). Bei der *cantoría de viola* handelt es sich um improvisiert vorgetragene Gedichte, die von einer speziellen zehnsaitigen Gitarre (*viola*) begleitet werden (vgl. Travassos 2000: 61). Im Vordergrund stehen aber Inhalt, Variation und Improvisation der Themen, und nicht die instrumentale Untermalung. Meistens basieren die Reimschemata auf einheitlichen Melodien und Harmonien, die sich immer wiederholen und das Gesungene nur begleiten sollen (vgl. Tavares 2008: 16). Die *cantoría de viola* entstand auch im ländlichen Gebiet Pernambucos und seit Mitte des 19. Jahrhunderts erlangten diese Wandergitarristen lokalen Ruhm. Man bringt sie in Verbindung mit den Troubadouren Frankreichs und Portugals, was sich auch in der Ähnlichkeit der Reimschemata zeigt, die aber mit der Zeit transformiert wurden (vgl. ebd.: 22). Diese ungeschriebenen Regeln werden zumeist paarweise, von zwei Gitarristen, vorgetragen. Zwar gibt es auch Rivalitäten, die aber nicht aufgrund echter Unstimmigkeiten zwischen den Sängern entstehen, sondern der Unterhaltung dienen (vgl. ebd.: 18). Grundsätzlich bekommt jeder Künstler gleichberechtigt die Chance sich auszudrücken, indem man nach jeder gesungenen Strophe seinem Gegenüber ermöglicht, sich zu einem Thema zu äußern. Dadurch entsteht eine Art Dialog (vgl. ebd.: 20). Die Verbindung zum Publikum ist äußerst wichtig. Die *cantorías* werden öffentlich angekündigt und finden dann in einer Bar oder auf einem Platz vor einer Zuhörerschaft statt (vgl. ebd.). Spontaneität entsteht auch dadurch, dass das Publikum den Sängern die Themen vorgeben, indem sie einen Satz auf einen Zettel schreiben und diesen vor den Künstlern auf einen Tisch platzieren. Als Dank erhalten die Künstler ein bisschen Geld und entwickeln rund um eine zentrale Phrase, die den Refrain bildet, ein ganzes Lied (vgl. Travassos 2000: 67 u. 70). Es ist verpönt Verse zu wiederholen, obwohl es eine Form gibt, bei der ein Künstler immer den letzten Vers seines Kontrahenten, als Einstieg seiner eigenen Reime, verwendet (vgl. Tavares 2008: 21). Zwar gilt als oberstes Gebot die Improvisation, dennoch greift man auf ein Repertoire an einstudierten Versen und Reimen zurück, das je nach Erfahrung unterschiedlich reichhaltig ausfallen kann (vgl. ebd.: 22).

Was Inhalt und Form der Verse betrifft, stand der Maracatu Rural in seinen Anfängen der *coco de embolada* viel näher. Lose Reimschemata und persönliche Angriffe auf Familie etc. kamen durchaus häufiger vor. Erst in der Gegenwart, ab den 1990er Jahren, definierte man klarere Regeln für den Maracatu. Die *samba em dez*⁵⁷, ein zehnzeiliger Reim, wurde fast eins zu eins aus der *cantoría de viola* entnommen (vgl. Veloso e Basílio 2008: 53). Außerdem

⁵⁷ „Samba in zehn Zeilen“.

bekommt auch im Maracatu jeder Sänger, die gleiche Chance sich auszudrücken. Abwechselnd entwickeln die Poeten rund um ein Reimschema ein Thema. Gegenüber dem Publikum genießen die *mestres* im Gegensatz zu anderen Stilen theoretisch die größten Freiheiten, weil sie die ZuschauerInnen weder zwingend unterhalten müssen, noch auf deren Wünsche, was Themenwahl betrifft, eingehen müssen. Trotzdem spielt das Publikum eine wichtige Rolle, weil sie während und nach der Performance die Qualität der *mestres* beurteilen und so zum Ruf der Sänger beitragen.

4.3. Improvisation im Maracatu Rural als soziale Praxis

Improvisation ist ein komplexer Begriff, der leicht missverstanden werden kann. Gerade im Maracatu Rural gibt es mehrdeutige Interpretationen dieses Wortes. Man unterscheidet zwischen vorher einstudierten Versen (*balaio*⁵⁸) und improvisierten Texten (*improvisado*⁵⁹, oder *feito na hora*⁶⁰). Jeder *mestre* verfügt über ein variantenreiches Repertoire von eingelernten Floskeln und Reimschemata auf das er zurückgreifen kann (vgl. Travassos 2008: 10). Außerdem berichteten mir manche Sänger oft von einem kleinen Heft (*caderno*) – insofern sie die Schrift beherrschen - wo sie ihre wichtigsten Verse niederschreiben und sich diese dann einprägen. Man sagt auch *decorar*⁶¹ dazu, wenn man vorgefertigte Texte vorträgt. Dies gibt eine gewisse Sicherheit, weil man so etwaige Ausrutscher vermeiden möchte. *Mestre Barachinha* beschrieb das so, dass man immer mit einem fertigen Material aus dem Haus geht: „...a gente sai da casa com material pronto...“ (Int.B2: 9).

Somit gibt es im Maracatu Rural zwei Optionen, auf die man sich beim Singen berufen kann. Entweder man entscheidet sich, im Moment frei heraus zu improvisieren oder man greift auf bereits einstudierte Verse zurück. Meistens werden diese Möglichkeiten miteinander kombiniert: „Die *mestres* des Maracatu halten es so, Improvisation mit einem vorher komponierten Material zu kombinieren“ (Veloso e Basílio 2008: 49). Beide bedingen einander, weil (Prä-) Komposition und Improvisation im Grunde aus derselben Wissenswurzel schöpfen. Nur mit dem Unterschied, dass bei der Improvisation gleichzeitig produziert und aufgeführt wird (vgl. Kurt 2008: 25). Ob es sich nun um vorher bereits einstudierte Kompositionen handelt, oder ob im Moment des Auftritts etwas Neues produziert

⁵⁸ „*Balaio* is a receptacle for transporting the harvest, but metaphorically, it means ready-made verses, ones that have been „put away“ (Travassos 2000: 80).

⁵⁹ Improvisiert.

⁶⁰ In der Stunde (im Moment) gemacht.

⁶¹ Auswendig lernen – schmücken.

wird, soll hier nicht wertend kontrastiert werden. Vielmehr geht es darum zu verstehen, dass beide gleichermaßen die Beherrschung gewisser poetischer Parameter voraussetzen: So genannten Rahmenbedingungen auf die man aufbaut:

“What helps understanding improvisatory process involves the identification of a point of departure (for which the term model has been used) which the improviser uses as a basis for his or her art.“ (Nettl 1998: 13).

Beim Maracatu sind als Basis und Ausgangsform die strikten Reimschemata des Maracatu Rural zu nennen. Sie sind das Feld in denen sich der *mestre* bewegen muss. Was aber den Inhalt betrifft, so hat man die Freiheit über alles zu singen worüber man möchte (vgl. Amorim 2002: 70f.). Das Ideal, möglichst über aktuelle Themen zu singen und sich nicht zu wiederholen, verlangt den *mestres* ab, sich ständig etwas Neues zu überlegen. Ob das nun im Vorhinein oder im Moment des Auftritts passiert, spielt keine so große Rolle: Die ZuhörerInnen, denen die Regeln vertraut sind, achten weniger darauf, ob der vorgetragene Vers auch wirklich im Moment der Performance entstanden ist. Viel wichtiger ist es, dass ein Text vor Ort zum ersten Mal und vorzugsweise nicht mehr woanders wiederholt wird (vgl. Veloso e Basílio 2008: 49).

Obwohl Improvisation zwar als höchstes Ideal unter den *mestres* existiert, gibt es also eine bewusste Entscheidung und Möglichkeit, dies auch nicht zu tun. Dadurch wird Singen bzw. Improvisation zu einer sozialen Praxis, in der sich Musik nicht unabhängig von den gesellschaftlichen Mustern, die sie umgibt, verstehen lässt. Musik wird also zum Ausdruck von Kultur und deren gesellschaftlichen Veränderungen (vgl. Kurt 2008: 26). Näumann und Kurt schlagen vor, Improvisation weniger auf das Schöpferische, Neue oder Originelle zu beschränken, sondern sie als handlungstheoretische Komponente zu sehen, die mit (Prä-)Komposition in einem Wechselverhältnis steht (vgl. ebd.: 39).

Wenn man an Improvisation als soziale Praxis denkt, sollte man auch von der Situation der Betroffenen, in der sie sich im Moment des Vortrags befinden, sprechen. Produktion von Unvorhersehbarem und die Reaktion darauf, sind aber unterschiedlich und je nach Kontext definiert und hängen davon ab:

“...welchen Sinn der Handelnde seinem In-der-Situation-Sein verleiht und mit welchem Wissen und Können er den Gegebenheiten des Augenblicks begegnen kann. Das ist wiederum von der kulturellen Prägung abhängig, der sozialen Situiertheit und der individuellen Entwicklungsgeschichte des Handelnden. Dementsprechend viele Meinungen gibt es dann zum Improvisieren.“ (ebd.: 40).

Gerade im Maracatu Rural sind die Gegebenheiten des Augenblicks, in denen man singt, besonders wichtig, weil man nie nur für sich reimt, sondern im Einklang mit den ZuhörerInnen und dem gegenwärtigen Moment, in dem man sich befindet. Das heißt aber

nicht, dass man wie bei anderen Stilen der Region (*cantoría de viola* oder *coco*) konkret auf die Themenwünsche des Publikums eingehen muss, sondern man sollte die Erwartungen des Publikums (aktuell zu sein und sich nicht zu wiederholen) erfüllen. Außerdem ist das Singen nicht die einzige Attraktion des Maracatu Rural (vgl. Amorim 2002: 83). Man kann eher von einem Fest sprechen, bei dem es wichtig ist, die Stimmung der aktuell Anwesenden anzuheizen und die *caboclos de lança* in ihren tänzerischen Einlagen zu unterstützen:

“...der Stil, die Art zu singen, die Funktion der Poesie, wo sie passiert, ist ganz anders als wie bei der *cantoría* [de viola; d.V.]. Der Maracatu ist eine Karnevalsprozession, deshalb ist es eine Poesie die für die Straße und die tanzenden Leute gemacht ist; der *mestre* des Maracatu singt viel um den *caboclo* zum Tanzen anzuhalten und auch für das herumstehende Publikum, welches dem Fest beiwohnt und zweitens ist das Duell im Maracatu viel realer und gegenwärtiger als wie in der *cantoría*...” (vgl. URL2⁶²).

Zur kulturellen Prägung ist der hohe Stellenwert der Improvisationskunst in Pernambuco zu sehen. Zudem ist die Zurschaustellung von Wissen anhand improvisierter Texte, ein bewährtes Mittel um soziale Unterschiede der Poeten im Moment der Performance, aufzuheben (vgl. Travassos 2000: 85f.). Je nach persönlichen Können, Talent und Wissen, kann ein Sänger diesen unterschiedlichen Kontexten, von Proben und Improvisationsduellen, bis über Präsentationen und dem Wettbewerb, begegnen.

Da die Zusammensetzung und Anwesenheit eines Publikums die Situationen mit unterschiedlichen Erwartungen auflädt (vgl. Kurt 2008: 42), kommt es sehr auf Ort und Art der Performance an, wie improvisationsfreundlich (im eben beschriebenen Sinne des Maracatu Rural) das Publikum ist. Wie bereits bemerkt, gibt es vier verschiedene Kontexte, bei denen Maracatu gesungen wird: *sambadas* (Improvisationsduelle), *ensaios* (Proben), *apresentações* (Präsentationen) und dem *concurso de carnaval* (Karnevalswettbewerb).

Dies sind kulturell definierte Orte, wo die Gesangskunst als Performance von den ZuschauerInnen als solches erkannt und nach kulturellen Maßstäben bewertet wird (vgl. Baumann 1975: 298). Diese Kontexte sind sehr unterschiedlich was die ZuhörerInnen, die Art, die Dauer und den Ort des Auftrittes betrifft. *Sambadas* und *ensaios* dauern bis zu zehn Stunden, während beim *concurso* und den *apresentações* nur maximal bis zu 40 Minuten aufgetreten wird. Somit verlangen die verschiedenen Auftritte den *mestres* unterschiedliches Wissen und Können ab. Größe und Herkunft des Publikums variieren ebenfalls und beeinflussen die Entscheidung, vorsichtig oder riskant zu agieren (vgl. Kurt 2008: 42). Zum besseren Verständnis werden diese vier Kontexte in Bezug auf das Singen bzw. Improvisieren als Handlungsstrategie näher erläutert.

⁶² Der Sänger Siba Veloso spricht hier in einer Dokumentation zur *cantoría de viola* über die Unterschiede zum Maracatu Rural.

4.4. Die Sänger im Dialog mit dem Publikum

Bei einer poetischen Darbietung, befinden sich die *mestres* immer in einer definierten Situation, in der die strukturelle Zusammensetzung des Publikums, Ort und Zeit in einer Beziehung zu dem Gesungenen steht (vgl. Finnegan 1977: 133). Wer, wann, wo, vor wem und worüber spricht, sind Faktoren die sich bedingen. Deswegen bedeutet Maracatu zu singen nicht immer und überall dasselbe. Je nach Fähigkeit, Erfahrung und Können begegnet ein *mestre* diesen Situationen. Da man als Maracatusänger völlige Autorität und Freiheit über das genießt, worüber man singt, könnte man theoretisch die ganze Zeit nur einstudierte Verse singen, sofern man alleine textet und sich nicht wiederholt. Denn einer der Grundregeln des Maracatu ist es, weder andere Verse zu kopieren noch sich selber zu wiederholen (vgl. Travassos 2008: 10). Man kann zwar über ein und dasselbe Thema an unterschiedlichen Orten singen, doch laut Zé Galdino zeichnet einen guten *mestre* aus, dass er diese Inhalte stets mit neuen Worten und Reimen umkleidet. Beherrscht ein *mestre* die Regeln und musikalischen Parameter seines Stils besonders gut, ist er auch freier, sich allen vier Kontexten - vom Improvisationsduell bis hin zu kurzen Präsentation - zu stellen. Gewisse Normen wie der kreative Umgang mit den unterschiedlichen Reimschemata, werden in dem jeweiligen Umfeld differenziert bewertet und herausgefordert. Der Maracatu bewegt sich heute zwischen einem lokalen und überregionalen bzw. internationalen Umfeld. Demnach oszillieren die Ansprüche und die Erwartungen an die Poesie zwischen diesen beiden Polen und sind zugleich Ergebnis derselben.

	<i>sambadas</i> Improvisationsduelle	<i>ensaios</i> Proben	<i>apresentações</i> Präsentationen	<i>concurso</i> Wettbewerb
Publikum	Lokal, und kleiner Teil an Interessierten (national und international)	Lokal, und kleiner Teil an Interessierten (national und international)	Überregional (Nachbarorte) und Städter aus Recife; TouristInnen aus In-und Ausland	Städter aus Recife, TouristInnen aus In-und Ausland
Improvisationsfreundlich	stark	mittel	wenig	wenig
Visuelle Repräsentation	Keine Kostüme,	Keine Kostüme	Kostümiert	Kostümiert
Dauer	Nachts bis zu 10 Stunden	Nachts bis zu 10 Stunden	Bis zu 30 Minuten	45 Minuten
Bevorzugte Versformen	Alle	Alle	<i>marchas</i> (und wenig <i>samba de dez</i>)	Alle mindestens einmal

4.4.1. Improvisationsduelle - *sambadas*

Traditionell beginnen *sambadas* schon sechs Monate vor Karnevalsbeginn, also Mitte September (vgl. Amorim 2002: 63). Diese Improvisationsduelle finden zwischen den Maracatus der beiden sich gegenüberstehenden *mestres* in den Herkunftsorten der jeweiligen *agremiações* statt. Das Publikum besteht zum Großteil aus den *maracatuzeiros*, also dem gesamten Hofstaat, den *caboclos de lança* und noch anderen Interessierten der lokalen Gemeinschaft, wie Nachbarn, Freunde oder auch Politiker (vgl. Amorim 2008: 63). Wenn jemand von außen kommt, dann handelt es sich meist um ein kleines, aber bewusst interessiertes Publikum, das gezielt zu den *ensaios* und Duellen hinfährt. Dazu zählen ForscherInnen, JournalistInnen oder einfach nur TouristInnen aus dem In- und Ausland, die durch Mundpropaganda von diesen Auftritten erfahren haben. Diese verfügen auch meist über Aufnahmegeräte wie Fotoapparate, Videokameras oder Mikrofone. Es herrscht eine feierliche Stimmung, die sehr improvisationsfreundlich ist. Meistens wird an einer Straßenkreuzung oder in der Nähe einer Bar gesungen. Von ca. 22 Uhr abends bis sechs Uhr in der Früh dauern diese Feste (vgl. ebd.: 69f.). Da die Sänger oft mit dem Rücken zur Wand stehen, spricht man von einer *sambada pé-de-parede*⁶³ (vgl. ebd.: 65). Nachdem der Gast-Maracatu mit seinem *mestre* Stellung bezogen hat und mit einem Feuerwerk angekündigt worden ist, werden in einer bestimmten Reihenfolge die unterschiedlichen poetischen Genres vorgetragen: man fängt zuerst mit zweizeiligen *marchas* an. Darin werden die ZuhörerInnen begrüßt, Alkoholgetränke gefordert oder Dankesbekundungen bei diversen Leuten ausgesprochen. Danach folgen die anspruchsvolleren *samba de dez* – sogenannte Zehnzeiler – womit komplexere Themen behandelt werden können. Um ca. zwei Uhr wechselt man auf die schnelleren und kürzeren *samba curto* und *galope* (vgl. Veloso e Basílio 2008: 49f.) Die Musik zwischen den Versen, also die Pausen sich auf den Text vorzubereiten, wird kürzer. Diese Versformen bieten also die optimale Bedingung, sich als *mestre* zu beweisen: “...o melhor teste de capacidade dos mestres...”⁶⁴ (ebd.). Die Stimmung wird hitziger und aggressiver: Sowohl die Zurufe der Leute als auch die Verse zwischen den *mestres*. Eine *sambada* endet, sobald ein *mestre* wieder mit einer *marcha*, samt ihren Höflichkeitsfloskeln, beginnt. Überstehen beide *mestres* die Nacht, so gewinnt jeder der Sänger an Prestige und Anerkennung innerhalb der Maracatu Gemeinde. Es gibt gewissermaßen keinen Richter, der entscheidet, wer der Bessere war (vgl. Veloso e Basílio 2008: 50).

⁶³ “Fuß an der Wand” oder “an der Wand stehend”.

⁶⁴ “..der beste Fähigkeitstest der *mestres*...”.

Es verlangt einiges an Können und Wissen ab, eine ganze Nacht vor so einem unruhigen Publikum zu singen. Gerade die Zeitdauer, zwingt die *mestres* zum Improvisieren, weil man sich nicht wiederholen darf. Es geht im Endeffekt darum zu zeigen, dass man in der Lage ist, über schlicht alles zu singen: Wissenschaft, Allgemeinwissen, etc. (vgl. Amorim 2002: 70). Der Sänger Zé Galdino sagte treffend, dass man für zwei, drei Stunden schon etwas auswendig vorbereiten könne, aber sich für zehn Stunden Verse zu memorieren, wäre unmöglich (vgl. Int.Z.: 18)⁶⁵. Sind also alle Formen aufgebraucht, dann steigt die Chance auf Überraschungen. Auf die vorgefertigte definierte Situation der *sambada* muss der *mestre* mit abrufbereiten Schemata reagieren – ohne die er nicht handlungsfähig wäre – und somit auch der Unmöglichkeit ausgesetzt, etwas Neues zu erfahren. Demzufolge reagiert man nicht immer gleich auf dieselben Umstände (vgl. Klaus 2008: 42).

Aber auch die Tatsache, dass man einem anderen *mestre* gegenübersteht, hebt die Wahrscheinlichkeit, auf dessen Provokationen oder Anspielungen zu reagieren. *Mestre* Barachinha erzählte von einer Episode, als er zum ersten Mal zum Improvisieren forciert wurde:

“...er zwang mich zum Improvisieren. Bis heute kann ich den Vers nicht vergessen; es war ein Vers der Folgendes sagte: an dem Tag als du geboren wurdest, gab es die größte Verwirrung, dein Bruder erwartete dich schon, um dir das Singen beizubringen....soll heißen, er zwang mich zum Improvisieren und ich wusste nicht, was ich sagen sollte, aber ich musste da irgendwie heraus...” (IntB1: 3).

Außerdem bedeutet das Improvisieren bei einer *sambada*, dem sehr hohen Risiko der schlechten Nachrede (*xitação*) ausgesetzt zu sein. Den Schritt, sich als Sänger dieser Situation zu stellen, bedarf laut André de Lica viel Erfahrung und Sicherheit:

“...ich kann erst bei einer sambada teilnehmen, wenn ich Erfahrung im Maracatu habe, weil bei einer sambada steht man die ganze Nacht auf den Beinen...es gibt viele betrunkene Leute...und diese Beleidigung...jener der schöner singt und besser reimt wird siegreich sein...” (Int.L.: 5).

Hat man aber erst einmal mehrere *sambadas* überstanden, dann kann auf diesen Ruf aufgebaut werden.

⁶⁵ “...weil du bereitest ein Repertoire vor, um eine Stunde zu singen, du kannst ein Repertoire vorbereiten um zwei Stunden zu singen, aber wenn man um 10 Uhr in der Nacht zum Singen anfängt, bis fünf Uhr morgens...dann muss man improvisieren...” (Int.Z.: 16).

4.4.2. Proben – *ensaios*

Ensaios besitzen was Ort, Zeit und Umfeld betrifft, einen ähnlichen Charakter wie eine *sambada*, nur mit dem Unterschied, dass immer nur ein *mestre* singt. Der Gastgeber-Maracatu veranstaltet ein Fest, bei dem er andere *mestres* einlädt, mit seiner *agremiação* zu singen. Grundsätzlich findet pro *agremiação* eine Probe vor dem Karneval statt. Je nach Bekanntheitsgrad und finanziellen Möglichkeiten, variiert die Zuschaueranzahl zwischen ein paar zwanzig bis zu hundert Leuten. In den zehn Stunden Performance haben der ganze Hofstaat und die *caboclos de lança* die Möglichkeit, ihre Choreographie noch einmal zu üben. Wie bei den *sambadas* wird ohne Verkleidung (*sem fantasía*) getanzt, gespielt und gesungen. Statt den Lanzen haben die *caboclos de lança* kleine Holzstecken (*bastão de madeira*) in der Hand. Obwohl unkostümiert, bewegen sich alle in ihren typischen Rollen (vgl. Amorim 2002: 67). *Ensaios* helfen aber auch den Musikern sich aufeinander einzustellen und mit dem *mestre* zu harmonieren (vgl. ebd.: 65). Nachdem der Gastgeber *mestre* die Probe mit den verschiedenen Versformen (*marchas, samba de dez* etc.) eröffnet hat, fordert er einen anderen Sänger auf zu singen. Dieser wiederum wiederholt die Versformen nach eigenem Belieben und empfängt den Nächsten. So geht das die ganze Nacht, bis der Gastgeber *mestre* die Performance mit seinen Abschlussversen beendet. Je nach Größe und Bekanntheitsgrad der *agremiação* kommen viele bis wenige Sänger der Einladung nach. Durchschnittlich singt ein *mestre* bis zu einer Stunde. Er kann aber selber entscheiden wie lange er singt und welche Versformen er benützt. Jedoch gibt es eine ungeschriebene Pflicht, die Aufforderung zu Singen, anzunehmen. Und nebenbei bietet sich für junge *mestres* die Chance, ihr Können zum ersten Mal einem größeren Publikum zu zeigen (vgl. Veloso e Basílio 2008: 50). Im Vergleich zu den *sambadas* ist ein *ensaio* also nicht so improvisationsfreundlich, da man nicht auf einen Kontrahenten reagieren und die ganze Nacht durchhalten muss. Proben dienen vielmehr als Vorbereitung, seine Verse einem Publikum zu präsentieren. In erster Linie wird viel gescherzt und zum Tanzen animiert (vgl. ebd.). Somit kann man nicht feststellen, ob ein Sänger gerade improvisiert oder einen einstudierten Vers singt. Als Improvisation wird alles wahrgenommen, was aus der aktuellen Realität des poetischen Vortrags hervorgeht – also z.B. auch Orts- und Personennamen. Somit können eine bestimmte Grußformel und der entsprechende Reim zwar auswendig gelernt sein, der eingesetzte Name bezieht sich aber auf die konkrete Zeit und den Ort der Performance. Zudem kann sich ein guter *mestre* auf die aktuellen Umstände leichter einstellen und diese kommentieren, wie zum Beispiel einen

Wetterumschwung oder das Ausfallen eines Mikrofons, wie ich es bei meiner Feldforschung erlebt habe⁶⁶:

*:O Pessoal tâ correndo
estou no pé da biqueira:
é a pé no sereninho
que é para baixar a poeira*

*Die Leute sind am Laufen
Ich befinde mich am Fuß der Dachrinne
Ich gehe im Nachttau spazieren
Um den Staub runter zu geben*

(*marcha* ; 19.2.2011; *ensaio*; Nazaré da Mata: João Paulo)

4.4.3. Präsentation und Wettbewerb im Karneval - *apresentações e concurso*

Die meisten *apresentações* finden in den drei Tagen⁶⁷ des Karnevals statt (vgl. Veloso e Basílio 2008: 51). Mit Bussen zum Personentransport sowie einem Lieferwagen für die Kostüme fahren die *agregiações* von einem Ort zum anderen. Ein dichtes Programm bedeutet stetig unter Zeitdruck zu stehen und pünktlich am Schauplatz zu erscheinen. In der jeweiligen Stadt wird eine Bühne (*palco*) aufgebaut, vor der sich eine Reihe von Maracatugruppen bildet, die sich aufeinanderfolgend, dem Publikum präsentieren. Wie in einer Warteschlange harren die kostümierten *maracatuzeiros* aus, bis sie schließlich eine halbe Stunde auftreten können, um danach den Nachfolgern im dichten Programm Platz zu machen (vgl. Vicente 2005: 66). Dem *mestre* bleiben vielleicht 15 Minuten zum Singen. So eine Stimmung ist eher improvisationsunfreundlich, sowohl inhaltlich als auch formal. Zudem singt man oft vor einem Publikum, dem die Regeln der Reimkunst unbekannt sind. Ebenso müssen die Texte inhaltlich an die fremde Zuhörerschaft angepasst sein (vgl. Veloso e Basílio 2008: 51). Meist werden zweizeilige *marchas* gesungen, um sich bei den lokalen Politikern zu bedanken:

“...auf der Bühne ist die Zeit limitiert; das Klima der FCP schafft eine gewisse Pflicht, loas (Verse) für die Autoritäten und Politiker abzufeuern: “Man singt zwei marchas, zwei sambas und dann auf Wiedersehen“, meint Coehlo de Souza“. (Amorim 2002: 66).

Die limitierte Zeit und ein unbekanntes Publikum lassen wenig kreativen Spielraum sowie Interaktion mit dem Publikum zu. Außerdem stehen bei diesem Kontext die visuelle Präsentation der Kostüme sowie die tänzerische Darbietung mehr im Vordergrund (vgl. Vicente 2005: 127).

⁶⁶ Es handelt sich hierbei um die Probe von João Paulo am 19.2.2011 in Nazaré da Mata, bei dem zahlreiche Gäste erschienen und trotz des Regens geblieben sind.

⁶⁷ Sonntag bis Aschermittwoch.

Der *concurso* (Wettbewerb) ist dagegen einer der Höhepunkte des Karnevals, weil die *agremiações* hier am meisten Geld und Prestige gewinnen können. Da die unterschiedlichen Kategorien wie Tanz, Kostüme und Gesang anhand eines Punktesystems bewertet werden (vgl. Pinto 1996: 113f.), ist der Druck besonders hoch, keine Fehler zu begehen und sich gut vorzubereiten. Im Gegensatz zu den *apresentações* und zu den *ensaios* muss man sich nämlich in allen Versformen profilieren. Deshalb ist eine gute Vorbereitung enorm wichtig, um nicht Punkte zu verlieren. *Mestre André de Lica* meint dazu:

“...so wie hier bei den Proben, präsentiert sich der Sänger auch im Karneval; wenn er beim Wettbewerb ist, hat er sich schon vorbereitet...er geht vorbereitet hin, weil er wird von der Kommission beurteilt, wenn er einen Vers verhaut, dann verliert er Punkte, hier gibt's den klaren Unterschied zur Probe, dort passiert das nicht...” (Int.L: 7).

Sambadas und *ensaios* haben eher festlichen Charakter und es wird weniger Wert auf die visuelle Repräsentation gelegt. Stattdessen steht der poetische Vortrag mehr im Mittelpunkt. Proben sind auch dazu da, jungen Sängern oder den *contramestres* die Möglichkeit zu bieten, sich das erste Mal einem Publikum zu stellen (vgl. Amorim 2008: 67 u. Veloso e Basílio 2008: 50). Im Gegensatz dazu ist das Risiko, der üblen Nachrede (*xिताção*) ausgesetzt zu sein, bei einer *sambada* viel höher. Erschwerend kommt hinzu, dass man die Verse nicht für die ganze Nacht komplett vorbereiten kann. Bei den Karnevalsauftritten besteht ein anderes Risiko, nämlich vor einem unbekannten Publikum zu singen, deren Erwartungen man entsprechen muss. Diese Erwartungen ergeben sich aus dem Bild, welches der *Maracatu Rural*, als im Karneval organisierte kulturelle Identität (musikalischen Ethnizität), im Wechselspiel mit privaten und öffentlichen Machthabern, repräsentieren möchte.

Zusammenfassend gilt festzuhalten, dass es für die *mestres* und ihren *agremiações* immer schwieriger geworden ist, *ensaios* oder *sambadas* zu veranstalten, weil sie finanziell nicht dazu in der Lage sind. Als Folge sind sie zunehmend von Politikern, privaten Geldgebern und dem Karneval mit seinen *apresentações* und dem Wettbewerb abhängig, um ihre Improvisationskunst auszuüben.

II. Feldforschung und angewandte Methoden

5. Phasen der Datenerhebung

Meine Forschung bestand aus insgesamt zwei Auslandsaufenthalten in Recife, Pernambuco. Zum ersten Mal kam ich mit dem Maracatu Rural in Berührung, als ich an der Auslandsexkursion (EX+VO Karneval 2010 in Brasilien) am Institut für Musikwissenschaften (Leitung: Univ.-Prof. Mag^a. Dr^a. Regine Allgayer-Kaufmann, Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer und Dr. Christiane Gerischer) teilnahm. Das zweite Mal - im Februar und März 2011 – fuhr ich alleine zum Karneval nach Recife, wo ich meine eigentliche Forschung zum Thema machte.

Als ich mich zur Auslandsexkursion anmeldete, hatte ich weder Ahnung von Karneval in Recife noch von Maracatu Rural. Wir teilten uns in Kleingruppen auf und wählten einen Musikstil aus, den wir näher erforschen sollten. Ziel unseres dreiwöchigen Aufenthaltes war es, im folgenden Semester einen fünfminütigen Kurzfilm aus dem gedrehten Videomaterial zusammenzustellen. Wir wussten nicht, womit wir es zu tun hatten und dementsprechend war es auch schwierig, sich auf einen Aspekt zu konzentrieren. Die vielen Facetten und Dimensionen des Maracatu Rural streiften wir nur oberflächlich. Unsere Interviews nützten wir hauptsächlich zu informativen Zwecken, um zu dem gesamten Phänomen Stellungnahmen zu bekommen. Trotz der etwas oberflächlichen Behandlung, leistete dieser erste Aufenthalt einen wertvollen Beitrag für meine weitere Forschung. Erstens hatte ich genügend Filmmaterial von Proben und Auftritten, inklusive zweier Interviews. Und zweitens stellten wir mit Hilfe unseren BetreuerInnen Kontakte her, die ich ohne diese Exkursion, nicht gehabt hätte. Darunter gehört allen voran eine japanische Anthropologiestudentin namens Sanae Som, die seit 15 Jahren in Recife lebt und zusammen mit ihrem Freund und Historiker Frank Sòsthenes verschiedene Kulturprojekte zur Musik Pernambucos betreut. Daneben lernte ich den regional bekannten Musiker und *mestre* Siba Veloso kennen, der als Insider und Erneuerer des Maracatu Rural gilt. Außerdem erwarb ich mir einige Kenntnisse von den bedeutenden Ortschaften des Maracatu Rural und das Wichtigste: Ich bekam eine Idee davon, was der Maracatu Rural ist; denn ohne dieses Musikspiel samt seiner Improvisationskunst jemals zuvor gehört und gesehen zu haben, ist es schwer vorstellbar, die verschiedenen Dimensionen, die es hat, nur annähernd zu erfassen.

Im Februar und März 2011 beschloss ich, mit Unterstützung durch das universitäre Forschungsstipendium für Auslandsaufenthalte (KWA), noch einmal nach Pernambuco zu fliegen, um eine genauere Untersuchung zu machen. Im Gespräch mit meinem Betreuer,

Herrn Professor Dr. Wolfgang Bender, riet mir dieser, mich nur auf einen Aspekt zu konzentrieren. Und so kam es, dass ich die Improvisationskunst als Ausgangspunkt meiner Forschung wählte. Ich nützte meine Kontakte für eine Unterkunft in Recife, wo ich mein Hauptquartier hatte. Von dort aus pendelte ich jeweils zu den ländlichen Gebieten⁶⁸. In Nazaré da Mata, der Hauptstadt des Maracatu, machte ich am häufigsten Halt. Dort lernte ich auch meinen Hauptinformanten *mestre* Barachinha kennen. Den Kontakt stellte mir die Studentin Sanae Som her. Von da an konnte ich relativ leicht andere Personen ausfindig machen, da Barachinha sich mir gegenüber sehr kooperativ und hilfsbereit zeigte.

Ich kam am 30. Jänner 2010 in Recife an und verließ am 24. März 2011 wieder Pernambuco. Der Aschermittwoch fiel dieses Jahr, relativ spät, auf den 9. März. Den ganzen Februar nützte ich, Kontakte herzustellen, Interviews zu führen, *ensaios* sowie *sambadas* zu besuchen und meine Tonaufnahmen zu machen. Ich fuhr ständig zwischen Nazaré da Mata, wo ich forschte, und Recife, wo ich transkribierte und vorbereitete, hin und her. Kurz vorm offiziellen Karnevalsbeginn (5. März) half ich bei den Vorbereitungen der *agremiação Estrela Brilhante de Nazaré da Mata* mit. Vom Sonntag (6. März) bis Mittwoch (9. März) begleitete ich diesen Maracatu auf allen seinen Stationen, wo er auftrat. Dies war meine intensivste Zeit der Forschung, weil ich rund um die Uhr mit allen *maracatuzeiros* zusammen war. Ich half beim Ein- und Ausladen der Kostüme (*fantasia*), beim Tragen der schweren Hüte (*chapéu*) der *caboclos de lança* und dokumentierte das Geschehen mit einer Kamera, einem Aufnahmegerät und meinem Tagebuch. Letztendlich entschied ich mich, nur die Wege einer Maracatugruppe und deren *mestres* zu begleiten. Ich war sozusagen mobil, weil ich nicht an einem Ort verweilte und die unterschiedlichen Sänger mit ihren Versen dokumentierte. Trotzdem nahm ich auch andere *mestres* auf, die vor oder nach der *agremiação* von *mestre* Barachinha auftraten.

6. Forschungsfeld: Nazaré da Mata – ‘terra dos Maracatus’

Nazaré da Mata befindet sich ca. 70 km von der Hauptstadt Recife entfernt und gilt als Hochburg des Maracatu Rural. In der 30 Tsd. Einwohner zählenden Kleinstadt finden sich quantitativ die meisten *agremiações* der *Zona da Mata*. Im Jahr 2005 (vgl. Silva 2005) waren es offiziell 20 gemeldete Gruppen. Darunter befindet sich der älteste datierte Maracatu, *Cambinda Brasileira*, den es seit 1918 gibt (vgl. ebd.: 26). Der Bürgermeister von Nazaré ist

⁶⁸ Im sogenannten *interior* (Landesinnere) sind die meisten Maracatu Gruppen beheimatet. Dazu gehören wichtige Städte wie, Nazaré da Mata – Aliança – Itaquitinga – Carpina – Buenos Aires – Lagoa de Itaenga etc.

unter den *maracatuzeiros* relativ beliebt, weil er räumt dem Maracatu, im Gegensatz zu anderen Stadtvorstehern, einen höheren Stellenwert in der Kulturpolitik ein. Es gibt mehrere Kulturfestivals (z.B.: *Festival Banque*⁶⁹), wo neben dem Maracatu auch anderen Musikrichtungen, wie *coco*, *ciranda*, *frevo*, der Raum für Auftritte gegeben wird. Solche Gelegenheiten werden auch dazu genutzt, die KünstlerInnen finanziell zu unterstützen. Die wichtigsten Ereignisse im Jahr sind aber die beiden *encontros* (Maracatu-Treffen), am Karnevalssonntag und Montag. An diesen Tagen tritt die Hälfte aller *agremiações* Pernambucos in Nazaré da Mata auf.

7. Teilnehmende Beobachtung und Tonaufnahmen

Neben meinen Interviewaufnahmen verbrachte ich auch privat Zeit mit den *maracatuzeiros* und notierte mir alle informellen Gespräche und Erfahrungen in einem Tagebuch. Für die Tonaufnahmen benutzte ich ein Aufnahmegerät sowie externe Mikrofone, die ich mir vom österreichischen Phonogramarchiv in Wien für meine Forschung auslieh. Die Geräte garantierten eine hohe Qualität. Insgesamt nahm ich über zehn Stunden an Versen auf. Der Ton fiel unterschiedlich aus. Bedingungen wie der Wind, die drängelnde Masse und die schlechte Qualität der Mikrofone und Lautsprecher vor Ort, erschwerten die Aufnahmen. Bei allen Veranstaltungen bekommen die *mestres* Mikrofone, die über Lautsprecher verstärkt werden. Entweder befinden sich diese direkt auf einer Bühne (z.B. bei den Präsentationen in der Stadt oder beim Wettbewerb in Recife) oder auf dem Dach eines Pick-ups, der etwas abseits hinter den zuhörenden Menschen steht. Bei den ersten Aufnahmen stellte ich mich direkt zu den *mestres*, was aber den Nachteil hatte, zu viele Nebengeräusche, wie die Anfeuerungen und Kommentare des Publikums mitzuschneiden. Deshalb entschloss ich mich später, direkt vor den Lautsprecherboxen aufzunehmen.

Ich hatte zwar die Gelegenheit ein paar Improvisationsduelle zu hören, jedoch sind diese entweder spontan bei den *ensaios* entstanden oder waren Teil einer größeren Veranstaltung, die zwar als *sambada* angekündigt wurde, aber nicht dem klassischen Duell zweier *mestres* entsprach. Leider hörte ich in den zwei Monaten, in denen ich in Pernambuco war, sonst von keiner anderen *sambada*. Am 5.2.2011 besuchte ich diese Veranstaltung, bei der es zwar zwei *mestres* gab, die das Fest organisierten, aber andere Sänger zum Improvisieren einluden. Zusammen mit *maracatuzeiros* aus Nazaré da Mata fuhr ich in einem Bus zu dem Ort Itaquitinga. Der Hauptveranstalter war Zé Flor und sein Maracatu *Água Misterioso*. Die Gäste

⁶⁹ Tagebucheintrag vom 13.2.2011.

waren der Maracatu *Estrela Dourada* von *mestre* Antônio Cajú. Wie gesagt duellierten sich beide Hauptsänger nicht und überließen dies anderen *mestres*. Da sehr viele bekannte Sänger wie Siba oder Biu Passim unter dem Publikum waren, kam es zu mehreren, ca. ein- bis zweistündigen Darbietungen zweier *mestres*. Die Abfolge der Reimschemata war zwar dieselbe, jedoch wechselten diese in einem viel schnelleren Zeitraum. Ich nahm den Anfang und das Ende der Veranstaltung sowie das ca. einstündige Duell zwischen Siba und Biu Passim auf. Ersterer gab sich nach heftigen Attacken geschlagen. Diese *sambada* wurde aber auch stark kritisiert, weil die Hauptveranstalter insgesamt nur zwei Stunden sangen. Laut Barachinha kann sich in dieser kurzen Zeit keine gesunde Rivalität bilden, da man in der begrenzten Dauer oft schneller und heftiger sein Gegenüber angreift. Zwar demonstrieren solche Veranstaltungen, bei denen viele Gäste und Sänger erscheinen, die Einigkeit der *maracatuzeiros*, weichen aber vom eigentlichen Sinn einer *sambada* ab:

“...schau her, ich vermeide diese Art von sambada, weil in der Vergangenheit gab es so etwas nicht, man ging aus dem Haus um zu reimen (sambar), du und ich zum Beispiel, ein mestre war ich, der andere warst du. 100 Sänger an einem Ort einzuladen – noch dazu schlechte Sänger - früher waren es nur ich und du, die singen sollten, aber heute macht man solche Sachen, man holt mehrere Sänger an einem Ort zusammen und die Hauptsänger, die eigentlichen Leute vom Fest, sollten schon bis in die Früh singen, deshalb wurde diese sambada so kritisiert, weil die zwei Hauptsänger nur eine halbe Stunde gesungen haben, das heisst, das sind alles Dinge die den Maracatu sehr belasten...zum Beispiel: ich gehe zu so einer sambada, ich komme hin und ein dortiger mestre lädt mich zum Singen ein: “aber du, ich mach dich schlecht, ich diskriminiere dich“...aber es ist eigentlich ein Fest, ich mach so etwas nicht, ich bevorzuge es, wenn du mich angreifst, den Leuten zu zeigen, dass du dich beweisen willst, dass du dich präsentierst, nicht ich....aber wenn es meine sambada, nur mit dir wäre....das gefällt mir schon, aber bei so einem Fest möchte ich niemanden angreifen“ (Int.B3: 5).

Der Ablauf dieser viel kritisierten *sambada* in Itaquitinga war trotzdem derselbe, wie er in der Literatur beschrieben wird (siehe Kap. 4.4.1.), nur mit dem Unterschied, dass viele kurze Improvisationsduelle das Geschehen bestimmten. Ein anderes spontanes Duell entstand bei einem *ensaio* des Maracatu *Piaba de Ouro*, in der Vorstadt Tabajara. Viele regional bekannte *mestres* waren anwesend, um den verstorbenen *mestre* Salustiano Respekt zu zollen. Einer seiner Söhne forderte spontan den *contramestre* Cabeça zum Duell auf. Diese einstündige Darbietung wird im Kap. 11.3.2. genauer beschrieben.

Zusätzlich hatte ich das Vergnügen, mehreren *ensaios* beizuwohnen. Für meine Forschung am relevantesten war die Probe von Barachinhas Cousin João Paulo. Aufgrund der Bekanntheit João Paulos waren zu diesem Fest sehr viele Leute und *mestres* geladen. So kam ich in den Genuss von Sängern, die ich dann auch vorher und später interviewte⁷⁰. Außerdem war diese

⁷⁰ André De Lica, João Paulo, Barachinha und Siba.

Probe ähnlich wie die von Barachinhas *Estrela Brilhante* organisiert, die aber zu einem früheren Zeitpunkt (22.1.2010), vor meiner Ankunft stattfand. Eine Auflistung aller Auftritte befindet sich im Quellenverzeichnis.

Die zeitintensivsten Tage des Karnevals begannen aber am Sonntag vor Aschermittwoch und erreichten ihren Höhepunkt am Dienstagabend, als der Karneval offiziell endete. In dieser Periode verbrachten alle TeilnehmerInnen des Maracatu *Estrela Brilhante* Tag und Nacht miteinander, um gemeinsam von einem Ort zum anderen zu reisen. Ich hatte die Ehre, Barachinhas *Estrela Brilhante* diese Tage rund um die Uhr zu begleiten. Am Sonntag, den 6.3.2011 versammelten sich vor der *sede*⁷¹ von *Estrela Brilhante* bis zu 150 *maracatuzeiros*. Nicht alle kennen sich persönlich und in diesem Fall wurde sogar ein Bus aus dem 44km entfernten Goiana nach Nazaré organisiert. Von dort reisten zusätzliche *baianas* und *caboclos de lança* an, um den Anforderungen der Kommission an Anzahl der Figuren gerecht zu werden. Viele erschienen schon im Kostüm, die entweder selbst mitgebracht wurden, oder von dem Maracatu bereitgestellt wurden. In unserem Fall gab es zwei Reisebusse und einen Pickup. Ein Bus war nur für die quantitativ überlegenen *caboclos de lança* bestimmt und der zweite für den Rest der Gruppe: Dieser bestand aus dem gesamten Hofstaat, mit seinen weiblichen und männlichen TeilnehmerInnen. Auf einem Pickup lud man jedes Mal die schweren Glocken, Lanzen und Kopfbedeckungen der *caboclos de lança* ab.

Ich nahm alle Verse Barachinhas in allen Stationen, wo sich seine *agremiação* präsentierte, mit einem Mikrofon auf. Zusätzlich, sofern es mir zeitlich möglich war, nahm ich auch manche *mestres*, die vor oder nach *Estrela Brilhante* sangen, auf. Die imposantesten Präsentationen waren in *Aliança* und am Hauptplatz von Recife (*marco zero*). Bei ersteren stellten sich mindestens 50 *agremiações* vor, die alle versammelt, in einer langen Reihe im Zuckerrohrfeld warteten. *Aliança* ist zudem Hauptsitz der *Associação dos Maracatus de Baque Solto* und Geburtsort von dessen Gründervater, *mestre* Salustiano. Ein anderer beeindruckender Auftritt fand in Recife vor über 40 tausend Personen im Zentrum statt und wurde live im nationalen Fernsehen und auf übergroßen Bildschirmen übertragen. Nur fünf Gruppen bekamen die Ehre, sich als Vertreter des Maracatu Rural vor dieser Kulisse zu präsentieren.

Zum *concurso* (Wettbewerb) in Recife kamen wir fast verspätet an, weil der Bus etwas außerhalb von der Bühne⁷² anhalten musste. Von dort aus mussten alle im Schnellschritt ihre schweren Kostüme tragen. Ich konnte das Ende von *Estrela de Ouro de Aliança* aufnehmen und die ganze Performance des Maracatu *Pavão Dourado*, der zweiter wurde und kurz nach

⁷¹ *Sede* wird der Raum genannt, wo alle Materialien und Kostüme eines Maracatus aufbewahrt werden.

⁷² Auf der Straße namens *rua dantas barretas*.

Estrela Brilhante auftrat. Danach mussten wir schnell wieder weiter, um rechtzeitig beim letzten Auftritt in Nazaré da Mata zu sein. Als die Ergebnisse veröffentlicht wurden, fand man sich in der Situation, als Letzter von der *grupo especial* in die *grupo um* abgestiegen zu sein. Wie ich später in Österreich erfuhr, verließ Barachinha seinen Maracatu nach 10 Jahren und wechselte zu einem anderen.

In den mir bekannten Berichten über den Maracatu Rural wird viel über die Auftritte, Proben und Improvisationsduelle, als Orte der Performance berichtet. Das Improvisieren findet aber auch in anderen (alltäglichen) Situationen statt. Als wir von einer Präsentation zur anderen fuhren, kam ich noch in das Vergnügen, inoffiziell, Verse zu belauschen. Die fast 40 Männer, die stundenlang gemeinsam in einem Bus verbrachten, lieferten sich dort drei Tage lang kleine Improvisationsduelle ab. Sie gaben mir so einen intimeren Einblick hinsichtlich des Wesens der Verse.

8. Qualitative Interviews

Ich entschied mich für narrative Interviews, weil ich meine GesprächspartnerInnen so gut wie möglich frei erzählen lassen wollte, ohne sie zu sehr zu beeinflussen. Da der Geschichtenerzähler der erste Interpret seiner Geschichte ist, konstruiert er auch erst im Moment des Erzählens Bedeutungen (vgl. Atkinson 1998: 7). Ich sah das Interview als Reflektion, die meinen ProbandInnen half, sich in ihrer Lebensgeschichte zu situieren. Obwohl sich Fiktion und Realität beim Erzählen oft mischen, sagen die Interviews stets etwas über den individuellen Umgang mit einem speziellen kulturellen Phänomen (vgl. Strauss 1992: 9), wie dem Improvisationsgesang, aus. Wichtig war es für mich, die Alltagssprache oder *folk culture* in ihren eigenen Worten zu belassen (vgl. Shweder 1992: 52ff.) - deshalb auch die vielen portugiesischen Begriffe im Text.

8.1. Kontaktaufnahme

Meinen Hauptinformanten Barachinha lernte ich mit Hilfe der Studentin Sanae Som kennen, die über einen Freund, der in Nazaré da Mata lebt, den Kontakt herstellte. Sofort, als ich zum ersten Mal in Nazaré da Mata ankam, wurde ich von einem jungen Künstler namens Pipa zu Barachinhas Arbeitsplatz gebracht. Dieser arbeitet in einer Art Touristeninformation am Eingang der Stadt, wo Kostüme, Fotos und Erklärungen zum Maracatu Rural ausgestellt sind.

Daneben befindet sich der *praça dos caboclos*: Auf diesem Platz sollen Aufführungen bezüglich des Maracatu Rural stattfinden. Zwei Meter hohe Kriegerstatuen umkreisen den Platz. Jedoch wird dieses Angebot laut den Leuten dort fast nie benutzt. Barachinhas Aufgabe bestand darin, halbtags auf interessierte Leute zu warten und den Raum zu beaufsichtigen. Als ich ankam fragte ich ihn, ob ich ein Interview machen könnte, weil ich zur Improvisationskunst forschen würde. Er willigte sofort an Ort und Stelle ein, zu beginnen. Ich war etwas überrascht, weil ich mir dachte, ich müsste zuerst mehr Vertrauen gewinnen, um Zugang zu bekommen. Wie ich aber später bemerkte, sind die *maracatuzeiros* mittlerweile an das Interesse Außenstehender gewöhnt. Denn auch in Nazaré da Mata wird der Maracatu zu kommerziellen Zwecken vermarktet und viele Ausländer oder Städter aus dem Süden (vorwiegend São Paulo) kommen immer wieder in die ländlichen Gebiete, um zu forschen, interviewen, aufzunehmen oder vor allem zu fotografieren. Die Begegnungen sind meistens nur sehr oberflächlich und von kurzer Zeit und fallen eher in die Kategorie "Tourismus". Ich wollte zwar nicht denselben Eindruck hinterlassen, begann aber trotzdem gleich mit meinen Fragen. Von da an besuchte ich Barachinha aber jeden Tag, um einfach mit ihm zu plaudern und auch Informationen über *ensaios* und andere *mestres* zu erhalten. Von ihm ausgehend lernte ich so meine meisten Kontakte kennen. Generell aber war es schwierig, den Leuten klar zu machen, was kulturanthropologische Forschungen im Vergleich zu Journalismus oder Tourismus bedeutet. Deshalb möchte ich an dieser Stelle einen kleinen Exkurs zu einigen Schwierigkeiten meiner Forschung machen.

8.2. Forschungserfahrungen

Unter einer klassischen kulturanthropologischen Forschung versteht man die intensive Auseinandersetzung mit dem zu erforschenden Kontext. Darunter gehören Kenntnisse über Sprache, kulturelle Codes, soziokulturelle sowie politische und wirtschaftliche Zusammenhänge. Einer der wichtigsten und zugleich anstrengendsten Aspekte teilnehmender Beobachtung ist der umfangreiche Zeitaufwand. Wie ich selber herausgefunden habe, bestand meine Erfahrung als Anthropologe zum Großteil auch darin, zu warten, vorzubereiten und oft stundenlang von einem Ort zum anderen zu pilgern, um ein Interview zu bekommen. Zudem kommt noch die Beschäftigung mit anderen Aspekten, die nicht direkt mit dem Thema zu tun haben, aber für das kontextuelle Verständnis wichtig sind. Meine ForschungspartnerInnen sind aber meistens TouristInnen oder JournalistInnen gewöhnt, die sich nur kurzfristig vor Ort aufhalten und an dem interessiert sind, das offensichtlich und direkt etwas mit dem Maracatu

Rural zu tun hat. Vielen Leuten mit denen ich redete war nicht klar, dass ich die Interview- und Tonaufnahmen nur zu meinen eigenen Forschungszwecken verwendete und nicht zur Publikation in Österreich. Als Leute der “Kultur“ (*gente da cultura*) sahen sie in mir jemanden, der an ihrer “Kultur“ interessiert war. Darunter werden alle jene verstanden, die entweder selber einen der Musikstile praktizieren, oder solche, die kulturelle Waren wie z.B. Kunsthandwerke (*artesanato*) produzieren. Als Anthropologe war ich natürlich auch an den alltäglichen kleinen Meinungen und Gesprächen interessiert. Ich erinnere mich noch an eine Situation, die das gerade beschriebene Verhältnis gut erläutern. Als ich mich in Nazaré da Mata schon heimischer fühlte und meine täglichen Runden durch die Stadt drehte, blieb ich bei einem Getränkeverkäufer stehen, um in der Hitze ein *água de coco* (Kokosnusswasser) zu trinken. Ein älterer Herr stellte sich an meine Seite und wir begannen zu sprechen. Dabei erzählte er mir, dass er heute nicht mehr Maracatu praktiziere, weil es ihm die evangelikale Kirche verbieten würde und er seinen Lebensstil komplett geändert hätte. Derweil ich mich mit ihm unterhielt, piff mich *mestre* André de Lica zu ihm herüber und deutete an, ich solle sofort zu ihm kommen. Ich folgte seiner Bitte und er meinte erstaunt, was ich dort am Getränkestand mit dem Mann gemacht hätte⁷³. Er verstand sich als Art Kulturbotschafter, der sich und seine “Kultur“, also den Maracatu Rural, an Außenstehende vermitteln wollte. Menschen, die nicht offensichtlich mit dem Maracatu zu tun haben, waren für ihn keine “*gente da cultura*“. Dieses Kulturvermitteln gehört aber schon in den Bereich des Tourismus. Denn bei Fragen zu Material und Themen, wurden mir oft auch Souvenirshops oder Karnevalskostüme zum Mitnehmen, anstatt Bibliotheken gezeigt. Es bestand von einigen offensichtlich das Bedürfnis, ein gewisses oberflächliches Bild vom Maracatu zu pflegen. Dieser Tourismuskonsum führt aber auch zu viel Misstrauen gegenüber uns ForscherInnen. Neben mir gab es auch noch einen US-amerikanischen Anthropologen, der seit zwei Jahren vor Ort an seiner Doktorarbeit arbeitete. Er machte ähnliche Erfahrungen, vor allem wenn es darum ging, Fotos zu schießen. Aufgrund der Farben und Kostümpracht werden viele Fotos von den *caboclos de lança* produziert. Es kommt dann aber auch vor, dass diese Bilder teuer an Magazine verkauft werden und die *maracatuzeiros* entdecken ohne ihr Einverständnis und ohne Prämie ihre Gesichter auf Werbeplakaten. Auch ich wurde wegen meiner Ton- und Bildaufnahmen dahingehend gefragt, ob ich sie dann preiswert in meinem Land verkaufen würde. Mit der Zeit konnte ich dieses Misstrauen zwar beseitigen, doch trotzdem war es manchmal schwierig, den Unterschied zwischen kulturanthropologischer Forschung und touristischen Aktivitäten auszumachen.

⁷³ Tagebucheintrag vom 6.3.2011.

8.3. Befragte Personen

Ich überließ es dem Zufall, zu welcher *agremiação* ich als erstes in Kontakt treten sollte. In dem Fall war es, wie bereits erwähnt, *mestre* Barachinha vom Maracatu *Estrela Brilhante*. Über Barachinha erhielt ich Zugang zu anderen *mestres* und Mitgliedern der Gruppe, woraufhin ich mich dann darauf beschränkte, hauptsächlich seine Gesangsverse zu studieren. Nach einiger Zeit zeichnete ich mir ein Netz von Beziehungen im Sinne einer Netzwerkanalyse auf.⁷⁴ Alle Ereignisse und Personen hatten irgendeine Verbindung mit Barachinha. Schließlich musste ich für mich selbst rechtfertigen, warum ich gerade diese und jene Leute befragte und nicht andere. Hier nun eine kurze Präsentation der interviewten Personen⁷⁵:

Barachinha

Manoel Cantos de Franha wurde in Buenos Aires (Pernambuco) geboren und wuchs in Nazaré da Mata auf. Er ist 43 Jahre alt und war zum Zeitpunkt meines Aufenthaltes *direitor cultural* am *praça dos lanceiros* (siehe oben) sowie *mestre* und *dono* (Leiter) des Maracatu *Estrela Brilhante*. Barachinha ist verheiratet und hat drei Kinder. Sein dreizehnjähriger Sohn nimmt als *caboclo de lança* selber am Maracatu *Estrela Brilhante* teil. Barachinhas Familie ist dafür bekannt, viele lokal bekannte Maracatusänger hervorgebracht zu haben. Sein Vater war auch *mestre* und sein Cousin João Paulo gehört momentan zu den berühmtesten Sängern der Region. Er selber meint, dass er in den Maracatu hineingewachsen ist. Früher begleitete er seinen Vater, um als Lanzenträger am Sonntag des Karnevals Geld, Essen oder Alkohol von Tür zu Tür zu erbitten. Als ihm sein Vater eines Tages das Kostüm überließ, begann er als *caboclo de lança* aufzutreten. In dieser Zeit als Jugendlicher war er noch kein Sänger, begann aber schon, für sich zu improvisieren und ließ sich von anderen *mestres*, wie seinem Cousin João Paulo, inspirieren. Erst im Jahre 1993 trat er das erste Mal als *mestre* in einem Maracatu auf. Ab diesem Zeitpunkt, gelang es ihm, seinen Bekanntheitsgrad durch die Teilnahme an zahlreichen *sambadas* zu steigern (vgl. Int.B2: 2). Bei einer seiner ersten Auftritte wurde er von *mestre* Zé Flor zum Improvisieren gezwungen, da er ihn direkt in einem Vers aufforderte zu reagieren. Bis heute hat er diese Worte nicht vergessen (vgl. Int. B1: 3). Er begann in etablierten *agremiações* wie *Leão Formoso* oder *Cambinda Brasileira*⁷⁶ zu singen (vgl. B2: 1), bis er schließlich 2001 zu *Estrela Brilhante* kam und auch organisatorische Aufgaben

⁷⁴ Eine Skizze befindet sich im Anhang.

⁷⁵ Die Biographien habe ich anhand der Interviews erstellt.

⁷⁶ Er sang jeweils vier Jahren in diesen *agremiações*.

übernahm. Dazu gehört unter anderem die Betreuung des *sede*, in dem Kostüme und Materialien aufbewahrt werden, welches sich direkt in der Garage unter dem Haus seines Vaters, dem offiziellen *dono* (Besitzer) von *Estrela* befindet. Barachinha ist eher auf Sicherheit bedacht und bevorzugt es, nicht zu improvisieren. Seiner Meinung nach würde man zu viel riskieren. Daher zieht er es vor, weniger, aber dafür korrekt zu singen (vgl. B1: 2). Barachinha sieht sich selbst nicht als großen Sänger, sondern eher als *grande conselheiro*, als großer Freund und Helfer der einfachen Leute (vgl. B3: 4), der ein umfangreiches Wissen zum Maracatu hat und sehr beliebt ist. Er versucht sich als Vermittler zwischen der *cultura popular* und den Außenstehenden. Sein guter Ruf gründet sich auch auf seiner Einstellung, wenig Geld für sich zu behalten und großzügig im Umgang mit den *maracatuzeiros* zu sein. Der persönliche Höhepunkt war 2010 der Sieg in der *grupo um* und der damit verbundene Aufstieg in die *grupo especial* im Jahr 2011. Vor 4 Jahren verabschiedete sich Siba Veloso von Barachinha und an seine Stelle trat der junge *contramestre* Josiél Cabeça.

Cabeça

José Francis da Silva begann zuerst als kleiner Junge in einem *boi*⁷⁷ zu spielen, um später in Goiana selbst zu singen. Danach machte er Station in Tracunhaém, wo er schließlich von Barachinha entdeckt wurde. Auf Anfragen nahm er das Angebot sofort an, bei *Estrela Brilhante* als *contramestre* zu singen (vgl. Int.C: 1), um von diesem bekannten und wichtigen Sänger zu lernen. Obwohl seine Familie nichts mit Maracatu Rural zu tun hatte, bot sich ihm immer wieder die Möglichkeit, bei *ensaios* oder *sambadas* zuzuhören und die Verse seiner Vorbilder nachzusingen (vgl. ebd.: 2). Cabeça ist der Nachfolger von Siba Veloso und bekam durch seine Teilnahme an *Estrela* einen bestimmten Bekanntheitsgrad, als *mestre da nova geração*⁷⁸. Noch fühlt er sich aber nicht bereit, selber *mestre* zu sein. Diverse Angebote anderer *agregiações* lehnte er bisher ab, um nach wie vor von Barachinha zu lernen. Als ich in Nazaré da Mata war, hatte er keine fixe Anstellung und verrichtete Hilfsarbeiten. Lesen und Schreiben brachte er sich eigenständig bei, weil er als Kind nicht die Schule besuchte und als Straßenjunge aufwuchs. Besonders stolz ist er darauf, heute nicht mehr auf der Straße zu leben, sondern ein „anständiger“ Bürger geworden zu sein⁷⁹.

⁷⁷ *Boi* bezeichnet ein Musikspiel (*folgado*), bei dem der Bulle (*boi*) im Mittelpunkt der dramatischen Darbietung steht (siehe *bumba meu boi* im Kap.1.).

⁷⁸ „*Mestre* der neuen Generation“.

⁷⁹ Stolz ist er auch darauf, unzählige Medaillen gewonnen zu haben, die er beim Langstreckenlaufen ergatterte. Diese wichtigen Fakten seiner Biographie waren auch Themen, die er in seinen Versen im Karneval verarbeitete.

João Paulo

Barachinhas Cousin João Paulo zählt heute zu den erfolgreichsten und bekanntesten *mestres* der Region. Bei meiner Ankunft im Februar 2011 veröffentlichte er gerade sein viertes Studioalbum⁸⁰, welches kurze Zeit später ausverkauft war. João Paulo ist gelernter Maurer und wohnt heute zusammen mit seiner Frau und seinen Kindern gegenüber von Barachinha. Der Sechzigjährige war seit seiner frühen Kindheit von *maracatuzeiros* umgeben. Für kurze Zeit spielte er Lanzenträger, wurde aber dann Sänger eines *bois*. Relativ spät, mit ca. 30 Jahren, begann er Maracatu zu singen. Zuerst improvisierte er für fünf Jahre bei *Leão Formoso* und gründete dann seinen eigenen Maracatu, *Leão Misterioso*, in dem er schon seit 21 Jahren *mestre* ist (vgl. Int.JP: 1). Auch ihm lehrte niemand die Kunst des Singens, sondern er ließ sich von den damals bekannten Größen inspirieren. Zuerst sang er die Verse anderer *mestres* nach. Eines Tages wurde er schließlich bei einem *ensaio* von den Leuten als Sänger anerkannt (vgl. Int.JP: 2). Seitdem nützt er sein Talent (*o dom*), um seinen Ruhm als *papa do maracatu* („Papst“ des Maracatu), wie er heute genannt wird, auszubauen. Ein einschneidender Moment war auch der, als er eines Tages merkte, dass man im Maracatu kritische Aussagen machen kann⁸¹.

Tindara

Tindara gehört zu jenen Talenten, die mehrere Musikstile der Region beherrschen. In seinem Leben war er schon *mestre* eines Maracatus, Sänger eines *bois*, Gründer eines *cavalo marinhos* und übt sich noch in der Kunst der *cantoria de viola*. Zusammen mit seiner Frau und seinem Sohn lebt der heute sechzigjährige Tindara in dem Ort Ferreiros, der eher für *cavalo marinho* und der *cantoria de viola* bekannt ist. Gemeinsam mit seinem Jugendfreund Zé Galdino moderiert er eine lokale Radiosendung und organisiert Kulturveranstaltungen, an denen er auch teilnimmt. Er kennt sich sehr gut in der „traditionellen“ Musikszene Pernambucos aus und bezeichnet sich als Historiker (*historiador*).

Zé Galdino

José Galdino gilt als einer der größten Poeten der *Zona da Mata* und wird von vielen anderen *mestres* auch als solcher anerkannt⁸². Mittlerweile hat er sich als Maracatusänger

⁸⁰ Titel des Albums: „*se eu tivesse o poder*“ („wenn ich die Macht hätte“).

⁸¹ So zum Beispiel hörte er sich immer gern an, wenn *mestre* Dedinha gegen Gewalt sang, was ihm persönlich sehr zusagte (vgl. Int.JP: 2).

⁸² Bei fast allen Interviews sowie informellen Gesprächen fiel der Name Zé Galdino. Nach dem Karneval diskutierten die älteren *caboclos de lança* von *Estrela Brilhante* sogar offen darüber, wer im Moment der beste

zurückgezogen und widmet sich der *ciranda* und der *cantoria de viola*. Außerdem moderiert er in dem Ort Ferreiros seine eigene Radioshow. Schon mit 14 Jahren gründete er zusammen mit Freunden einen *boi*. Danach formierte er einen Maracatu, den er mit einem anderen Maracatu zusammenlegen musste, um die Finanzierung zu gewährleisten. Obwohl *Ferreiros* kein Ort des Maracatu Rural war, machte er sich trotzdem als *mestre* einen Namen. Schließlich verschlug es ihn nach Buenos Aires (Pernambuco), wo er über 20 Jahre beim Maracatu *Leão Coroadado* sang. Zé Galdinho hat niemals die Schule besucht und wusste auch wenig über die Versregeln des Maracatu Bescheid. Er sah sich als Fremder, der nicht mit der Art und Weise zufrieden war, wie die damals alte Generation Maracatu sang. Laut seiner Auskunft gab es bis in die 1980er keine fixen Reimschemata und viele der *mestres* sangen, wie es ihnen beliebte (vgl. Int.Z.: 2). Zudem wollte er sich von den kostümierten *caboclos de lança* äußerlich unterscheiden. Als *artista* (Künstler) sollten die *mestres* sich auch dementsprechend kleiden. Außerdem trat er zusammen mit anderen *mestres* dafür ein, fixe Reimschemata zu haben. Er sieht sich als Erneuerer und Revolutionär des Maracatu Rural und sein Ruf gründet auf zahlreich gewonnenen *sambadas*. Heute denkt er aber schon ans Aufhören und beklagt das Desinteresse der Jugendlichen.

Caboclo Luiz

Caboclo Luiz ist wohl einer der bekanntesten *caboclos de lança*. Den Ruhm hat er unter anderem auch seiner Aktivität beim Maracatu *Estrela de Ouro de Aliança* zu verdanken. Dieser Maracatu erhält im Unterschied zu anderen *agremiações* eine öffentliche Förderung durch die Schaffung eines *ponto de cultura*. In Pernambuco gibt es etwa vier Maracatu *rurais*⁸³, die eine solche Unterstützung bekommen. *Caboclo Luiz* übernimmt die Verantwortung der *sede* in einem kleinen Ort namens Chã de Camará bei Aliança. Er verfügt über ein umfangreiches Wissen zur Geschichte des Maracatu und ist Spezialist, wenn es um technische Fragen bezüglich der Kostümierungen geht. Seit der Einführung des *ponto de cultura* im Jahr 2006 finden auf dieser ehemaligen Zuckerrohrfabrik *ensaios* und Veranstaltungen statt (vgl. Revista3 2008: 83). Am Bekanntesten ist das *festival canavial*: Ein Festival, welches Workshops, Seminare, Filme und Auftritte der regionalen Musiken anbietet. Unterstützt und gefördert wird der Ort von Valeria Vicente, Alfonso Oliveira und Severino Vicente⁸⁴. Alle haben mit ihren Veröffentlichungen rund um das Phänomen des Maracatu Rural zu dessen Präsenz im Bewusstsein der Pernambucaner beigetragen (vgl. ebd.: 84). Der

mestre sei. Zé Galdino wurde zwar als Bester aller Zeiten genannt, doch Barachinha hielt man deswegen für authentischer, weil er im Gegensatz zu Galdino nur Maracatu Rural singt (Tagebucheintrag vom 10.3.2011).

⁸³ Mehrzahl von *rural*.

⁸⁴ Siehe Quellenverzeichnis.

Historiker Biu (Severino) Vicente hat bereits zwei Bücher zum Maracatu Rural veröffentlicht und hilft aktiv bei der Ausbildung der Kinder mit. Mittlerweile kann man dort nächtigen und bei den Vorbereitungen dabei sein. Zudem hat *Estrela de Ouro* mit Zé Duda eine der Größen des Maracatu Rural als *mestre*. Die Geschichten von Zé Duda und *caboclo* Luiz sind eng miteinander verbunden. *Caboclo* Luiz ging schon dreizehnjährig als Lanzenträger mit seinem Vater von Haus zu Haus. Nach dessen Tod wechselte er immer wieder in andere *agremiações*. Bereits mit 23 war er *mestre caboclo*: derjenige, der alle Lanzenträger anführt und die Bewegungen koordiniert. Mit seinem langjährigen Freund Zé Duda verbindet ihn eine tiefe Freundschaft. Er hat ein unheimliches Gedächtnis was die Verse von Zé Duda betrifft und konnte mir auswendig einige *sambas* und *marchas* zitieren. Auch er beherrscht das Improvisieren, fühlt sich dafür aber nicht berufen, weil er unzufrieden mit seiner Stimme ist (vgl. Int.CL).

André de Lica

André de Lica gehört zu den jüngsten *mestres* der *Zona da Mata*. Der 21-jährige Künstler stammt auch aus einer Familie mit Maracatu- Tradition. Großvater, Vater und Onkel waren oder sind *caboclos de lança*. Durch seinen Großvater, ein regional bekannter *caboclo*, kam er schon früh in persönlichen Kontakt mit lokalen Größen des Maracatu. Er durfte bei Treffen der *mestres* und *ensaios* dabei sein. Schon als kleiner Junge war er privilegiert, im ersten Maracatu, der ausschließlich für Kinder gemacht wurde – Maracatu *das Crianças* – zu singen. Dona Juanita, eine langjährige Maracatu-Teilnehmerin, initiierte dieses Projekt damals im Jahr 1998. Seitdem ist der Maracatu *das Crianças* ein fixer Bestandteil des Karnevals von Nazaré da Mata. André begann wie die meisten zuerst die Verse bekannter Größen nachzusingen, bis er eines Tages mit eigenen Improvisationen und Texten auf sich aufmerksam machte und als *mestre* einer *agremiação* eingeladen wurde. Seit er die Aufnahme bestand und von den Leuten akzeptiert wurde, ist er *mestre* des Maracatu *Leão Brasileiro*. Ebenso moderiert er wöchentlich eine einstündige Radiosendung zum Thema Maracatu Rural. Jeden Samstag lädt André de Lica mit seinem Programm des Lokalsenders *alternative fm* zum Zuhören ein. Dabei werden *mestres* interviewt, CDs vorgestellt, Maracatu- Musik gespielt und neben vielen anderen Aktivitäten, Veranstaltungen angekündigt (vgl.Int.A).

Anderson

Der fünfzehnjährige *mestre* Anderson gilt als eines der hoffungsvollsten Talente der *nova geração*. Sein Vater ist *contramestre* bei dem Maracatu *Cambinda Brasileira*. Dort im

*engenho cumbe*⁸⁵, wo viele Proben und *sambadas* stattfinden, beobachtete er die großen Namen der Region. Seit seiner Kindheit wollte er auch ein Sänger wie Barachinha, Zé Galdino oder João Paulo werden. Mit ungefähr 12 Jahren sang er das erste Mal eine *marcha*, an die er sich heute noch erinnert und die dem *prefeito* (Bürgermeister) der Stadt gewidmet war. Vor drei Jahren wurde er von dem Maracatu *Água Misterioso* eingeladen. Mit einem Vertrag ausgestattet singt er dort als *contramestre* an der Seite des bekannten *mestre* Zé Flor. Momentan geht er noch in die Schule und möchte eines Tages Fußballprofi werden. Im Unterricht fiel Anderson dadurch auf, das er bei einem Projekt zum Thema Maracatu, Verse in den unterschiedlichen Formen für sich und seine Klassenmitglieder geschrieben hat (vgl.Int.A.).

Becera

Becera ist bei *Estrela Brilhante* als *dama de paso* engagiert. Dies ist eine Figur, die ursprünglich nur beim städtischen Maracatu *de Baque Virado* vorhanden war. Im barocken Kleidungsstil hält sie eine schwarze Puppe namens *calunga* in der Hand. Fast ein Kilo schwer, muss sie diese Figur ständig bei sich tragen. Mit dieser Puppe werden auch die meisten religiösen Inhalte des Maracatu Rural assoziiert. Beceras Sohn ist Teil des Musikerensembles und beide sind seit Beginn 2001 bei *Estrela Brilhante*. Ihre Schwester, deren Vater und deren Sohn Lilo, sind auch Teil der *agremiação*. Alle wohnen in derselben Straße im südlichen Teil von Nazaré da Mata namens Paraíso (vgl.Int.D.).

Valmir

Valmir ist eine bekannte Persönlichkeit, die in die Rolle der *catita* schlüpft. Für sein Engagement wurde er schon mehrere Male ausgezeichnet. Auch er versteht sich als Kulturbotschafter. Dank ihm hatte ich persönlichen Kontakt zu seiner Familie in einem Stadtteil Nazaré da Matas, in dem sehr viele *maracatuzeiros* wohnen. Ich wurde fast täglich eingeladen, um auf der Terrasse mit ihnen zu plaudern. Vater und Bruder waren und sind beide musikalisch aktiv. Sie bevorzugen es, die musikalischen Stile, wie Maracatu, *ciranda* oder *coco* nicht miteinander zu mischen, sondern sie in ihrer klassischen Form beizubehalten (vgl.Int.V.).

⁸⁵ Die *engenho cumbe* (Name einer ehemaligen Zuckerrohr Raffinerie) ist eine der bekanntesten Raffinerien der Region, wo auch der älteste datierte Maracatu *Cambinda Brasileira* – seinen Sitz hat. Dieser historische Ort wird seither für *ensaios*, *sambadas* und andere Auftritte der *cultura popular* genützt (vgl. Ribeiro 1998: 83).

Siba Veloso und Manoel de Cruzeiro de Forte

Siba Veloso ist mit Sicherheit der bekannteste Künstler Pernambucos, der selber Maracatu singt. In der Mittelklasse in Recife aufgewachsen, studierte er Musik und interessierte sich für Rockmusik der 1970er Jahre (vgl. Revista4 2004: 77ff.). Er spielte in mehreren Garagenbands, entdeckte aber zunehmend regionale Rhythmen wie *forró* oder Maracatu. Zusammen mit Freunden gründete er die Band *Mestre Ambrósio*, die Teil der *Mangue Beat* Bewegung der 1990er Jahre war und maßgeblich die Wahrnehmung auf die regionalen Musikstile Pernambucos lenkte. 1997 begann er, die Gesangskunst des Maracatu Rural zu studieren. Seine erste Band löste sich auf und er gründete die Gruppe *Siba e Fuloresta*, für die er Instrumentalisten aus der *Zona da Mata* rekrutierte. Bisher veröffentlichte er zwei Alben mit dieser Gruppe und wurde besonders für sein zweites Album '*cada vez que dou um passo, o mundo sai do lugar*' von den KritikerInnen gelobt. Siba versteht sich als Transformator lokaler Rhythmen und Musiken (vgl. Revista1 2006: 71ff.). Außerdem war er mehrere Jahre *contramestre* an der Seite von Barachinha. Mit ihnen wuchs der kleine Maracatu *Estrela Brilhante* von Jahr zu Jahr an und erlangte unter anderem durch die Teilnahme von Siba eine überregionale Bekanntheit. Im Bereich der regionalen Musik, hat Siba schon mehrere CD's produziert. Eine für den Maracatu Rural wichtige Bedeutung kommt der CD-Reihe '*Poetas da Mata Norte*'⁸⁶ zu. Darin bekamen diverse *mestres* die Möglichkeit, ein Album zu veröffentlichen. Zé Galdinho, Barachinha und João Paulo waren zum Beispiel Teil dieser Produktionsreihe.

Den zweiten *mestre*, den ich schon 2010 interviewte und der in der Stadt Recife wohnt, ist Manoel vom Maracatu *Cruzeiro de Forte*. Die meisten Maracatugruppen aus der *Zona da Mata* haben ein zwiegespaltenes Verhältnis zu diesem städtischen Maracatu Rural. Seit acht Jahren ist er ohne Unterbrechung Sieger der *grupo especial*, die höchste Liga im Wettbewerb. Man sagt diesem Maracatu, wegen seiner städtischen Beziehungen, eine gewisse parteipolitische Unterstützung nach. Kritisiert wird von den anderen *maracatuzeiros*, dass dieser städtische Verwandte nicht die typischen ländlichen Maracatu Rhythmen spiele.

8.3.1. Interviewleitfaden

Für die Interviews überlegte ich mir einen teilstrukturierten Fragebogen, der biographische Züge enthalten sollte. Mein Thema war zwar die Gesangskunst, trotzdem musste ich eine gute Einstiegsfrage finden, um die Personen zum Sprechen zu motivieren. Ich begann daher

⁸⁶ Eine Auflistung, der von mir erworbenen CD-Produktionen, befindet sich im Quellenverzeichnis.

meistens wie folgt: “Wie bist du zum Maracatu Rural gekommen?” – oder “Kannst du dich an deine ersten Auftritte erinnern?” – “Wer hat dich am meisten inspiriert, Maracatu zu singen?”. Dadurch begann die Erzählung mit der Vergangenheit und meistens erinnerten sie sich zugleich an ihre ersten eigenen Erfahrungen als Sänger. Ich bemerkte, dass die ältere Generation sich mit dieser Frage leichter tat, als die jungen *mestres*. Die meisten meiner ProbandInnen waren eloquent und gesprächsbereit. Ich gliederte meine Fragen in verschiedene Bereiche, die den unterschiedlichen Dimensionen des Improvisationsgesangs gerecht werden sollten⁸⁷.

Nach und nach kamen weitere Fragen dazu. Mit jedem Interview lernte ich einschlägige Begriffe, die ich bald nicht mehr mühsam erfragen musste, sondern einfach in den Raum stellen konnte. Im Vokabular der *mestres* des Maracatu Rural gibt es viele Wörter, die in keinem Wörterbuch zu finden sind, aber konkret mit dem Vortragen der Verse zu tun haben. Die Begriffe sind im Anhang aufgelistet und können dort nachgelesen werden. Mit Ausnahme von Barachinha, führte ich mit allen nur ein Interview. In diesem Sinne ging ich mit Barachinha eine hermeneutische Vorgangsweise ein (vgl. Mayring 2002: 109ff). Meine Interviews hielt ich meist nur mit einem Stichwortzettel, weil ich so wenig wie möglich formell auftreten wollte und ein offenes Gespräch suchte.

8.3.2. Interviewsituation

Zu allen geführten Interviews wurde ich ins Wohnhaus der jeweiligen *mestres* eingeladen. Entweder suchte ich sie direkt dort auf oder sie luden mich zu sich ein. Viele der *mestres* sind an Interviewaufnahmen gewöhnt und waren dementsprechend umgänglich. Bekannte Poeten wie Zé Galdino, Barachinha oder Tindara haben sich, obwohl als Analphabeten aufgewachsen, Schreiben und Lesen selbst beigebracht. Daher besteht ihr Wissen zum Maracatu Rural zum einen aus oralen, zum anderen aus schriftlichen Quellen. Dementsprechend lange und umfangreich fielen zu meinem Glück auch die Antworten aus. Gesprächsschwierigkeiten hatte ich nur mit João Paulo. Er war mir gegenüber nicht sehr aufgeschlossen, was mir aber später als sein Charakterzug erklärt wurde. In den Wohnzimmern herrschte meistens eine ruhige Atmosphäre, die nur manchmal von den Zwischenreden des alltäglichen Familiengeschäfts unterbrochen wurde. Wie bereits erwähnt, gingen manche von journalistischen Interviews aus, die dann in meiner Heimat ausgestrahlt

⁸⁷ Im Anhang befindet sich eine Auflistung der wichtigsten Fragen, die als Basis meiner Interviews dienten.

würden. Daher wirkte der junge *mestre* Anderson anfänglich auch sehr nervös. Ich beteuerte ihm aber immer wieder, dass das Gespräch nicht bei einer Radiosendung ausgestrahlt werden würde. Becera, die einzige Frau, die ich interviewte, wollte sich vor der Aufnahme sogar umziehen und schminken. Mit einem Freund, dem *bumba*-Spieler Lolo hatte ich sie aber auch eines Abends in ihrem Haus überrascht und fragte sie spontan wegen eines Interviews. Deshalb reagierte sie ebenfalls etwas nervös, weil sie in mir einen professionellen Journalisten sah. Diese anfängliche Nervosität löste sich, als sie zusammen mit ihrem Sohn⁸⁸ über den Maracatu von Barachinha sprach. Das mir entgegengebrachte Vertrauen war überhaupt Teil einer allgemeinen Zugänglichkeit und Gastfreundschaft aller *maracatuzeiros*. Viele fanden meine Präsenz als eigene Bereicherung, die den Maracatu auch im Ausland populär machen sollte. Zusätzlich bewirteten mich die meisten, in dem sie mich des Öfteren zum Essen einluden. Das schönste Interviewerlebnis hatte ich mit Zé Galdino, der mir zuerst mit tiefen Misstrauen begegnete und unser Interview anfänglich auf maximal 50 Minuten limitierte. Bevor wir zu seinem Haus fuhren, erzählte er mir von einem Italiener, der nur oberflächlich interessiert gewesen sei und sich nicht einmal bedankt hätte. Ausgehend von dieser Grundstimmung erwartete ich mir nicht allzu viel. Am Ende saß ich jedoch über zwei Stunden bei ihm im Wohnzimmer und er gestand mir nach dem Interview, dass er mich und meine Fragen sehr sympathisch gefunden hätte⁸⁹. Also bestand in diesen Interviewsituationen auch eine Gegenseitigkeit, weil ich den *mestres* mit den gestellten Fragen Raum und Zeit gab, über ihr Leben und ihre Improvisationskunst zu reflektieren. Ich ließ meine InterviewpartnerInnen größtenteils erzählen und lenkte nur dann ein, wenn sie meiner Meinung nach zu weit vom Thema abkamen.

9. Datenanalyse

Meine Analyse der Empirie setzte sich aus mehreren Ebenen zusammen. Zum einen aus der Bearbeitung der wenigen Literatur und zum anderen aus der Auswertung meiner Aufnahmen. Bei den Interviews ging ich im Sinne Mayrings (2002 u. 2003) vor. Es ging mir darum, die Masse an Texten auf wenige Kategorien zu reduzieren. Mein Vorgehen war insofern induktiv, dass ich zwar einen teilstrukturierten Fragebogen hatte, die Kategorien sich aber neu aus dem Gesagten zusammensetzten. Die nächste Herausforderung war die Transkription der gesungenen Verse. Mit Hilfe einer brasilianischen Freundin konnte ich den Großteil der Verse

⁸⁸ Ihr Sohn war als Perkussionist ebenfalls Teil von *Estrela Brilhante*.

⁸⁹ Er fand es z.B. schön, sich wieder an seine Jugend zu erinnern.

schon vor Ort in Recife niederschreiben und mit Barachinha und Cabeça sogar persönlich besprechen. Laut ihren Aussagen, war ich der Erste, der mit ihnen explizit auf diese Art und Weise über ihre Verse sprach. Bei der Analyse ging es mir weniger um die Untersuchung von Form, Rhythmus und Reimschema, weil diese ohnehin gegeben sind und die einzelnen Reimschemata leicht identifizierbar sind. Vielmehr kategorisierte ich die Gesangsverse, welche die Beziehung zu überlokalen Einflüssen ausdrückten und von der musikalischen Ethnizität des Maracatu Rural sprachen.



(Tanzende caboclos de lança, beim ensaio von João Paulo, Nazaré da Mata, 19.2.20011)

III. Darstellung der Forschungsergebnisse

10. Die Reaktion auf überlokale Einflüsse

Inwieweit die im ersten Teil beschriebenen überlokalen Einflüsse die Improvisationskunst des Maracatu Rural prägen, lässt sich anhand der dargestellten historischen Veränderungen beobachten. In Bezug auf die *mestres* stellt die thematische und formale Orientierung der Gesangsverse zur *cantoría de viola* (siehe Kap. 4.1.) eine interessante Entwicklung dar. Die *mestres* haben sich lokaler Ressourcen zur inneren Erneuerung bedient, um sich den neuen Anforderungen einer zunehmend fremden Zuhörerschaft zu stellen. Meiner Meinung nach findet dieser Aspekt, in der mir bekannten Literatur zum Maracatu Rural, zu wenig Beachtung⁹⁰. Eine Hinwendung zur *cantoría de viola* hat das Selbstbild der *mestres* und ihres *folguedos* entscheidend mitgeprägt.

In den offiziellen Beschreibungen werden die *mestres* als Führungspersönlichkeiten oder Autoritäten ihrer Gemeinschaft beschrieben (vgl. Amorim 2005: 79). Man darf diese Eigenschaft aber nicht auf ihr berufliches und politisches Wirken beziehen, sondern auf ihr künstlerisches Prestige, welches sie innerhalb der Maracatugemeinde genießen. Zudem tragen sie als Vertreter der *cultura popular* eine enorme Verantwortung, ein gewisses Bild nach außen hin zu repräsentieren. Neben den anderen *maracatuzeiros* externalisieren sie durch ihr Auftreten und ihre Texte kulturelle Bedeutungen. Gerade bei den Auftritten in anderen Städten spielt die musikalische Ethnizität, die sich aus dem Beziehungsverhältnis traditioneller Musikstile und dem brasilianischen Staat ergeben, bei der Vermittlung zu einer unbekannten Zuhörerschaft, eine große Rolle. Gewalttätige Auseinandersetzungen zwischen den Gruppen oder ein unprofessionelles Auftreten würde mit Sanktionen⁹¹ bestraft werden. Durch die schnelle Informationsverbreitung der Medien würde dies zusätzlich zu einem starken Imageverlust des Maracatu Rural führen und somit die notwendigen Förderung durch staatliche Projekte, wie z.B. die *pontos de cultura*, beenden.

Aus diesen Gründen haben die *mestres* ein zwiegespaltenes Verhältnis zur Vergangenheit ihres *folguedos* und deren (teils noch lebenden) Vorgängern: Es schwankt zwischen nostalgischer Idealisierung einerseits und abwertender Distanzierung andererseits. Die Vergangenheit sollte laut Appadurai (1981) nicht als eine kohärente und identitätsstiftende

⁹⁰ Amorim (2002) spricht in ihrem Buch die noch teilweise ungeklärten aber offensichtlichen Beziehungen dieser beiden Musikstile an. Anhand der Begrifflichkeiten wie *pé-de-parede*, *balaio*, *samba de dez* (siehe Kap.4.3.) werden diese aber verständlich und wahrscheinlicher noch durch den Umstand, dass viel *mestres* parallel auch noch andere Musikstile (siehe Kap.4.2.) beherrschen (vgl. Amorim 2002: 73). Die generellen Beziehungen dieser beiden Musikstile wurden schon in Kap.4. abgehandelt.

⁹¹ Z.B. das Ende der finanziellen und organisatorischen Unterstützung durch die *Associação dos Maracatus de Baque Solto* (siehe Kap.2.).

Narration betrachten werden, sondern als unterschiedliche Diskurse, die in einem kompetitiven Spannungsverhältnis von sozialen Gruppen und AkteurInnen stehen (vgl. Appadurai 1981: 202f.). Im Falle des Maracatu Rural entsteht dieses Spannungsverhältnis aus den verschiedenen Perspektiven (städtisch; touristisch; medial; wissenschaftlich) die mittlerweile das Bild des Maracatu Rural konstruieren. Auch zur eigenen kollektiven Vergangenheit, als fremde Identität, findet im Maracatu Rural eine Art *othering*⁹² zur Neuinterpretation der Gegenwart statt. Das *othering* ist nicht als Anhäufung negativer Fremdzuschreibungen zu sehen, sondern beinhaltet ebenso positive Bewertungen (vgl. Baumann 2004: 20). Mit dieser Erkenntnis werden auch die widersprüchlichen Aussagen der *mestres* bezüglich der Vergangenheit ihres *folgedos* verständlicher, weil sie, um ihre gegenwärtige Situation zu bewerten, in einer Wechselbeziehung zu Menschen aus einem anderen soziokulturellen Umfeld stehen. Einerseits grenzen sie sich zu ihren Vorgängern ab und andererseits projizieren sie eine idealisierende Vorstellung. Als Vergangenheit ist die Zeit vor der Gründung (1989) der *Associação dos Maracatus de Baque Solto* gemeint, in der sich die *agremiações* bis in die 70er Jahre noch gewalttätige Auseinandersetzungen lieferten (siehe Kap. 2.1.).

	<i>pasado</i> (Vergangenheit)	<i>presente</i> (Gegenwart)
Maracatu Rural	<i>confusão</i> ; (Konfusion/Verwirrung)	<i>estrutura</i> (Struktur); <i>organização</i> (Organisation)
	<i>rivalidade</i> (Rivalität)	<i>unidade</i> (Einigkeit)
	<i>violento</i> (Gewalttätig)	<i>pazificado</i> (Pazifiziert)
	<i>fantasia simple</i> (einfach Kostüme)	<i>belleza na fantasia</i> (Schönheit der Kostüme)
	<i>caboclos soltos</i> (Einzelne <i>caboclos</i>)	<i>agremiações</i> (Vereinigungen)
	<i>brincar por amor, sem dinheiro</i> ; (aus Liebe Maracatu spielen)	<i>brincar por cachê</i> (Geld als Anreiz)
	<i>poucos Maracatus</i> (wenig Maracatus)	<i>muitos Maracatus</i> (viele Maracatus)
<i>mestre</i>	<i>os grandes mestres do pasado</i> (die großen Sänger der Vergangenheit)	<i>muitos mestres ruins</i> (Viele, aber dafür schlechte Sänger)
	<i>analfabeto</i> (Analphabeten)	<i>educado</i> (gebildet)
<i>improviso</i>	<i>rima/português errado</i> (falsche(s) Reime – Portugiesisch)	<i>rima certo</i> (richtige Reime)
	<i>verso solto</i> (lose Verse)	<i>verso bonito</i> (schöne Verse)
	<i>improviso</i> (improvisiert)	<i>preparado</i> (vorbereitet)

⁹² Ein üblicher wissenschaftlicher Anglizismus im deutschsprachigen Raum, der bei der Darstellung der Anderen, deren Anliegen nicht berücksichtigt (vgl. Gingrich 2011: 323).

<i>assuntos</i> (Themen)	<i>pessoal, familia, sexo</i> , (persönlich, Familie, Sexualität)	<i>atualidade, conhecimento geral, teste de conhecimento</i> (Aktualität; Allgemeinwissen; Wissenstest)
-----------------------------	---	---

Diese Tabelle sollte zusammenfassend zeigen, um welche Veränderungen es geht. In den folgenden fünf Unterpunkten werden die Auswirkungen dieses Wandels auf die Improvisationskunst dargestellt. Diese sollten immer im Hinblick darauf gesehen werden, dass die *mestres* zunehmend im Dialog mit einem überregionalen Publikum stehen.

10.1. Der Zusammenhalt der Maracatugruppen

Die Einheit und Befriedung der Maracatugruppen hatte starke Auswirkungen auf die Ausübung des Improvisationsgesangs bei den öffentlichen Präsentationen, die im Vergleich zu den *sambadas* an Häufigkeit und Wichtigkeit zugenommen haben⁹³.

Aufgrund der Neuorganisation der Maracatugruppen und der damit verbundenen Akzeptanz von Frauen und Kindern, gibt es zwischen den Maracatus keine offen ausgetragenen Rivalitäten mehr. Dadurch wurde dieses *folgado* für immer mehr Menschen zugänglich und die Anzahl freundlich gesinnter *agremiações* stieg von Jahr zu Jahr an. Auch der finanzielle Anreiz ist oft ein Grund, die Kunst des Singens anzufangen oder einen Maracatu zu gründen. Der vollzogene Wandel in der Zeit wird von den *mestres* als *modernização* bzw. *globalização* beschrieben. Mestre Zé Galdino meint dazu:

“...es ist eine Kultur voller Veränderungen; was sich zum Besseren wandle würde zum Schlechteren werden; wenn es noch besser wird, dann noch schlechter....bei den sambadas, in Zeiten der Ignoranz, trauten sich viele Familien nicht, den Maracatu zu begleiten...als sie sich bildeten...gab es die finanzielle Seite; als die begann, fing ich an zu sagen, dass wir nur mehr für Geld spielen...” (Int.Z.: 12).

Was sich zum Guten gewandelt hatte, wurde gleichzeitig zum Schlechten. Während der Maracatu früher eine exklusive Angelegenheit von Männern war, deren Gewalt man fürchtete, so begegnen heute alle *agremiações* untereinander friedlich. Einen Grund dafür sieht man in der besseren Bildung der *maracatuzeiros* von heute, die im Gegensatz zur älteren Generation hilfsbereiter sind:

“...aber es war Bildung, am Anfang begann er [Maracatu; d.V.] wie ein Stamm (tribo) mit dem ganzen Stolz der anderen, heute ist es anders...heute ist er ein Stamm, in dem sich alle untereinander helfen möchten...” (Zé Galdino: Int.Z.: 7).

⁹³ Siehe hierzu die Aussagen der *mestres* in Kapitel 3.2., wo von der zunehmenden Abhängigkeit von Geldgebern (*patrão*) zur Ausübung einer *sambada* die Rede ist.

“...die Maracatus begannen als ländliche *mestres*, raue Sänger, Analphabeten, die von einer Zeit ignoranter Leute kommen, Menschen die streiten....danach hat er sich modernisiert...” (Tindara: Int.T.)

Die Gleichsetzung von Analphabetismus und Ignoranz kommt in diesem Zitat stark hervor, die man aber nur in Zusammenhang mit der musikalischen Ethnizität des Maracatu Rural sehen kann. Es scheint so, als würden die *mestres* sich von dem Bild eines rückständigen und in der Vergangenheit verhafteten Musikstils des Nordostens distanzieren wollen. Heute sind die Leute gebildeter und gewillter einander zu helfen⁹⁴.

Diese Hilfe und Einheit der *maracatuzeiros* wird von der *Associação dos Maracatus de Baque Solto* bei deren offiziellen *encontros* (Treffen) im Karneval zelebriert. Die *Associação* organisiert pro Karneval zwei Aufmärsche aller in Pernambuco beheimateten Maracatugruppen. In Aliança und in Nazaré da Mata präsentiert sich jeweils eine Hälfte aller *agregiações*. Als Credo gilt das Zelebrieren des Zusammenhalts, Respekts und der Zugehörigkeit zwischen den Gruppen. Aufgrund der hohen Dichte an *agregiações* bleibt sehr wenig Zeit zum Singen, weil man oft noch am selben Tag sich in anderen Städten präsentiert oder sogar zum Wettbewerb in die Hauptstadt fahren muss. Jedem Maracatu stehen oft nur maximal 20 Minuten zur Verfügung. Davon bleiben dem *mestre* gerade einmal fünf bis zehn Minuten zum Vortragen seiner Verse. Als ich am 8.3. 2011 beim *encontro* in Aliança war, nahm ich mehrere *mestres* auf, wobei einige davon oft nur zwei Minuten sangen. Da es die Pflicht ist, über die aktuellen Umstände zu sprechen und die ZuhörerInnen vor Ort miteinzubeziehen, beinhalteten die Begrüßungs- und Schlussformeln die Entschuldigung, nicht lange verweilen zu können, um rechtzeitig beim nächsten Auftritt dabei zu sein:

:Eu não vim pra quem demora
e nem vim pra demorar:
e pra me enfrentar,
só mesmo o tanque de guerra
mestre na minha terra
pisa no chão devagar

Ich kam weder für den, der viel Zeit braucht
Noch kam ich, um hier zur verweilen
Mit mir messen
Kann sich nur ein Kriegspanzer
Die *mestres* aus meiner Gegend
Sind zu langsam

(galope vom 8.3.2011; apresentação Aliança, mestre Zé Duda - Maracatu Erstreia de Ouro)

:Adéus pessoal eu vou embora,
Recife chora, sem *pesório*⁹⁵ de chegar:
vou deixar uma grande alegria,
palavra para outro día,
⁵se *jesus* nos ajudar.

Auf Wiedersehen Leute, ich gehe jetzt
Recife ruft, ohne Reue anzukommen
Ich hinterlasse eine große Freude
Und Wörter für einen anderen Tag
Falls *Jesus* uns hilft

⁹⁴ Castro Chaves (2008: 83ff.) hat in ihrer Arbeit ähnliche Verse aufgenommen, in der die Vergangenheit mit der Gegenwart kontrastiert wird. Es wird von ignoranten *mestres* gesprochen, die weder lesen noch schreiben können. Heute hätte sich der Umstand durch die Globalisierung gewandelt.

⁹⁵ *Pesório* ist eine Abwandlung des Wortes *pesar* und bedeutet Bedauern oder Reue.

:Eu já cumpri o meu dever,
pra você ver, agora vou viajar:
esta é a verdadeira prova,
me reboa marcha nova,
¹⁰e as velhas deixo pra lá

Ich habe schon meine Aufgabe erfüllt
Damit ihr seht, jetzt reise ich ab
Das ist der echte Beweis
Mir hallt eine neue marcha wider
Und die alten [marchas; d.V.] lasse ich hinter mir

(marchas vom 8.3.2011; apresentação Aliança, mestre Zé Duda - Maracatu Erstrela de Ouro).

Diese Zeilen stammen von dem regional bekannten mestre Zé Duda, der als großer Improvisator⁹⁶ bekannt ist. Sogar er musste sich dem Zeitdruck fügen, indem er davon sprach, nicht lange verweilen zu können. Seine Improvisation hebt er sich für einen anderen Tag auf (4: *palavra para outro día*), weil er seine Aufgabe schon erfüllt hat (6: *cumpri o meu dever*), sich hier vorzustellen.

Ein anderes Beispiel habe ich vor diesem Auftritt bei einer *apresentação* in dem Ort Lagoa de Itaenga aufgenommen. Es stammt von Barachinha. Beide *mestres* konnten mit ihrer *agremiação* nicht lange verweilen, weil sie rechtzeitig woanders sein mussten. Außerdem würde ein Zuspätkommen beim *concurso* den automatischen Abstieg in eine niedrigere Liga bedeuten. Das bloße Erscheinen vor Ort ist bei solchen Präsentationen wichtiger, als seine eigenen Fähigkeiten als *mestre* zu beweisen. Man ordnet sich dem dichten Programm unter, um den Kollegen auch die Möglichkeit zu geben, sich vorzustellen:

:Se eu pudesse,
pasava o dia cantando:
vendo a torcida vibrando
no palanque o bicho pega
que eu tenho os meus colega
que estão na fila esperando

:Wenn ich könnte
säuge ich den ganzen Tag:
der vibrierenden Menge zuschauend
Auf der Bühne gibt es Aufruhr
Ich habe hier meine Kollegen
Die wartend in der Reihe stehen

(galope ; 8.3.2011; apresentação Lagoa de Itaenga; Barachinha)

Das vorrangige Präsentieren und Zelebrieren der Einheit, sowie die Vielfalt an *agremiações* führt dazu, wenig Zeit zum Singen zu haben und die Anforderungen an das Können der *mestres* nach unten zu nivellieren. Zé Galdino beschreibt das so:

„...der kommt dort hin für zehn Minuten, um Maracatu zu singen; er ist ein Artist von zehn Minuten, der sich nicht inspirieren lässt und zeigt wer er ist, der hat keinen Glanz, den gibt es nur bei den Kostümen...“ (Int.Z.: 6).

Nur die Farbenpracht der Kostüme habe bei den Auftritten einen Wert. Dadurch könne heute jeder *mestre* einen Maracatu gründen. Dadurch dass der Maracatu Rural als eigenständiges kulturelles Handlungsfeld existiert, ist der Anreiz groß, mit dieser kulturellen Identität Geld

⁹⁶ Dieser Umstand wird in mehreren Publikationen erwähnt (vgl. Amorim 2002 u. 2008; Siba é Basílio 2008).

zu verdienen (siehe Kap.3.). Außerdem muss man heute kein erfahrener *mestre* sein, um Maracatu zu singen. Manche Sänger begnügen sich damit, sich nur bei den *apresentações* zu zeigen. Dort sind sie weder zum Improvisieren gezwungen, noch müssen sie viel Zeit und Vorbereitung aufwenden, um die vierzeiligen *marchas* zu singen. Sie können diesem Kontext also auch mit wenig Erfahrung und verbundenem Risiko begegnen. *Mestre Barachinha* meint dazu, dass es grundsätzlich nicht so schwer sei, Maracatu-Verse zu reimen:

„...er⁹⁷ wusste also wie man Verse macht, man kann die gleiche Melodie anhängen, danach gibt man die gleiche Melodie dazu, soll heißen, dass die Dinge mit einer gewissen Fertigkeit nicht so schwierig sind.“ (Int.B2: 5).

Die regional bekannten *mestres* von heute sehen sich damit konfrontiert, dass es viele Maracatugruppen mit wenig guten Sängern gibt. Wenn es um die Improvisationskunst geht, wird die Vergangenheit idealisiert, weil die Leute damals erstens nicht für Geld sangen und zweitens die Kontexte des kreativen Schaffens, andere waren: es wurden zum Beispiel mehr *sambadas* veranstaltet und die geringere Anzahl an Maracatugruppen ließ mehr Freiraum zum Singen⁹⁸. Andererseits sind heute die *agregiações* friedlich zueinander eingestellt und offen gegenüber anderen Gesellschaftsmitgliedern, was wiederum die Akzeptanz und Förderung ihrer kulturellen Produktionen garantiert.

10.2. Der *mestre* als professioneller Künstler

Das Selbstbild der *mestres* als ernstzunehmende und professionelle Künstler (*artista*) zeigt sich auch in der Kleidung. Heute kleidet er sich bei seinen Auftritten mit einem bunten Hawaiihemd, welches jedes Jahr für ein neues eingetauscht wird. Dazu trägt er eine elegante Stoffhose, einen Hut und hält bei seinen Auftritten einen Stock (*bengala*) und eine Pfeife (*apito*) in der Hand (vgl. Silva 2005: 61). Anhand dieser Merkmale erkennt man einen *mestre*, dessen Kunst als ernste *profissão* (Profession) angesehen wird⁹⁹. Dieser Umstand zeigt sich anhand der äußerlichen Abgrenzung zu den restlichen *maracatuzeiros*, die alle kostümiert

⁹⁷ Gemeint ist ihr der pernambucanische Künstler Helder Vasconcelos, der ohne je Maracatu Rural gesungen zu haben, bei einer Präsentation, spontan eine vierzeilige *marcha* improvisierte.

⁹⁸ Tindara erinnerte sich im Interview vom 21.2.2011, wie *mestre* João Paulo bei solchen Präsentationen, Anfang der 1990er Jahre, fast zwei Stunden gesungen hat, da es noch nicht so viele Maracatugruppen gab (vgl.Int.T.).

⁹⁹ Der junge *mestre* Anderson meint dazu:

“Wenn jemand sich dafür interessiert, in der Kultur wachsen möchte (*crecer na cultura*), dann muss er viel lernen und wissen wie man Maracatu singt, denn Maracatu ist eine ernste Sache, kein Spiel, sondern sehr ernst...(...)...ernst, weil der *mestre* muss Verantwortung haben...bei einer Probe...er muss schön singen...er muss alles haben, eine schöne Stimme, einen schönen Klang, er muss viel lernen so wie Zé Galdino, ein Poet von drei Professionen, *cirandeiro* und *cantador de viola*, aber es gibt auch *mestres* hier wie Barachinha, die nur eines machen...aber er ist ein Poet guter Qualität, er singt schön...“ (Int.A.: 2).

auftreten. Auch hier ist wieder eine Distanzierung zu der alten Generation zu beobachten, denn damals¹⁰⁰ waren die *mestres* wie die *caboclos de lança* gekleidet¹⁰¹ und von diesen äußerlich nicht unterscheidbar. Erst als sich das Improvisieren des Maracatu neuen Standards unterzog, trat der *mestre* als professioneller Künstler stärker hervor. Laut Zé Galdino wurde diese Veränderung von ihm initiiert. Er wollte nicht mehr wie ein „Clown“ aussehen, sondern als Künstler ernst und wahrgenommen werden:

“...also jetzt gehe ich mit Hose und Hemd, wie ein Künstler hinaus, nicht wie ein Clown, alles verdeckt mit Pailletten...auf diese Art nicht...früher tanzten die Sänger auch [verkleidet; d.V.] mit...” (Int.Z.: 14).

In der Literatur wird vieles, was die Veränderung der Improvisationskunst betrifft, der Anpassung an die *cantoría de viola* zugeschrieben. Inwieweit der Vorgang auch die Kleidung betrifft, ist historisch schwer zu rekonstruieren und wenn, dann nur aus den persönlichen Erinnerungen nachzuvollziehen. Wichtig ist aber der Wandel von einer eher lustigen bzw. spielerischen hin zu einer ernstzunehmenden Kunst. Dieses heute vertretene Selbstbild hat sich auch im Auftreten und dem äußeren Erscheinungsbild etabliert.

10.3. Die Einführung fixer Reimschemata

Die Einführung fixer Reimschemata, wie sie in der *cantoría de viola* üblich sind, führte zu einer Veränderung bezüglich der Form und des Inhalts, mit der man sich gleichzeitig vom Improvisationsgesang früherer *mestres* distanzierte. Da man jetzt ein Künstler (*artista*) ist, stiegen formell gesehen die Ansprüche an die Poesie. Vor der Einführung fixer Reimschemata in den 1990er Jahren, erinnern sich manche *mestres*, wie oft minutenlang improvisiert wurde. Dabei sei gerade das die hohe Kunst, einen inhaltlichen Abschluss innerhalb eines Reimschemas zu finden (siehe Kap.11.2.). Bezogen auf die Sprache wird Wert auf eine klare Artikulation und ein korrektes Portugiesisch¹⁰² gelegt. Grammatikalische Fehler sind verpönt und die Reime sollten auch wirklich konsonant sein. Tindara erklärt das so:

“...weil das Schwierige am Singen ist das Reimen...der Reim ist Folgendes: das I wird mit ‘dormir’(schlafen) gereimt...Zé Galdino macht das nicht, weil ‘dormir’ hat ein R

¹⁰⁰ Früher, im Gegensatz zu heute, meint den Wandel in den 1990er Jahren, der aufgrund der Gründung der *Associação dos Maracatus de Baque Solto* erfolgte (siehe Kap. 2.1.).

¹⁰¹ Dieser Umstand fiel mir zum ersten Mal auf, als ich eine Abbildung eines bekannten Sängers, *mestre* Batista in einem Buch fand (vgl. Silva 2008). Daraufhin befragte ich die Leute, die mich darin bestätigten, dass sich die *mestres* äußerlich kaum von den Lanzenträgern unterschieden.

¹⁰² Man beachte die in Kap.1.3. beschriebene Aneignung von Sprache und Mode etc. im Beziehungsverhältnis (Ethnizität) von „Subkultur“ und dominanter „Kultur“.

aber hier gibt es kein R...andere gute mestres wissen auch wie man gute und korrekte Verse macht... “(Int.T.).

Die *mestres* von früher, hätten im Vergleich zur neuen Generation Schwierigkeiten, richtig zu reimen:

„.....sie [alte Sänger; d.V.] singen weiterhin das Gleiche...sie können nicht eine Zeile mit der anderen reimen....weil früher gab es das nicht, das eine Zeile die andere bedingte...man sagte einfach einen Unsinn oder so ähnlich...heute nicht mehr, heute sind die Sänger vorbereitet um einen samba zu machen, einen Vers und alles was sie sagen wollen, die neuen mestres tun sich leichter beim Lernen... “(Int.T.)

Die Einführung fixer Reimschemata, die bei den monatlichen Treffen¹⁰³ der *Associação* von den *mestres* diskutiert wurde, erzeugte auch Widerstände unter den Sängern. Schließlich setzte sich die innere Erneuerung durch, weil man auch mit neuen Realitäten und einer differenzierteren und komplexeren (fremden) Zuhörerschaft konfrontiert war. Mestre Zé Galdino spricht hier von der Globalisierung des Maracatu Rural:

„....die Welt verändert ihr Gesicht, die Welt globalisiert (está se globalizando) und modernisiert sich; das was die Eltern den Leuten beibrachten ist schon vorbei, die Leute müssen lernen...weil der Maracatu ist vom einfachen „Bauern“ (matuto) der von der Baracke der Zuckerrohrmühle kommt, von den Sklaven...man beleidigte die Frauen, in der heutigen Welt gibt es das nicht mehr, es existierte in der Welt von ihnen, aber in unserer nicht mehr...weil der Maracatu ging [früher; d.V.] nicht hinaus....aus der Zuckerrohrmühle, aus dem Hof seines Hauses....[heute; d.V.] erobert der Maracatu die Welt, der Maracatu ist schon im Internet, bei Rock Rio, Maracatu gibt es schon außerhalb, er war schon in Kuba, Frankreich, verstehst du, Italien und anderen Orten.... “(Int.Z.: 3).

Die neue Präsenz des Maracatu Rural außerhalb der lokalen Auftritte wurde auch durch die Zunahme am Fluss kultureller Bedeutungen durch moderne Medien bedingt. Die Öffnung nach außen machte das Wirken der *maracatuzeiros* auch außerhalb der *Zona da Mata* sichtbar. Die im Zitat beschriebene Distanzierung zu den persönlichen Angriffen auf Familie und Ehefrauen, wie sie im *coco* nach wie vor üblich ist, zeigt eine klare Absage an die soziokulturellen Verhältnisse vergangener *mestres*. Es gibt gewisse Tabus und dazu gehört es eben, solche privaten Anfeindungen zu unterlassen. Solche inhaltlichen Schwerpunkte haben außerdem wenig Bezug zu einer Zuhörerschaft anderer Städte oder Länder außerhalb Brasiliens. Vor allem den Frauen gegenüber wird mittlerweile in den Versen größter Respekt entgegengebracht. Im Vergleich zur Improvisationskunst des *coco* erkenne ich hier einen klaren Unterschied zum Maracatu Rural, was die beiden kulturellen Praktiken betrifft. Mestre Barachinha erinnerte sich an einen *coco* Sänger, mit dem er einmal zusammenarbeitete:

¹⁰³ Monatlich treffen sich die *donos* (Besitzer) der *agregações* sowie deren *mestres*, um über aktuelle Entwicklungen der *Associação dos Maracatus de Baque Solto* zu sprechen (vgl. Assis 1996: XIX).

“...das war eine einzige Beleidigung, der sang über die Frau, schimpfte über sie und die Frau des Anderen...um die Leute zum Lachen zu bringen, aber das ist eine ganz einfache Sache; im Maracatu halte ich das für viel schwieriger, im coco kann man...aber wenn ich so etwas im Maracatu sagen würde, wenn ich schlecht über die Tochter von jemanden reden würde, von der Ehefrau oder von der Schwester...”
(Int.B2: 7).

Da der *coco* ein spontanes Ereignis ist, das auch privat, in einem bekannten Kreis (z.B. in der Arbeit) von Freunden gesungen werden kann, sind solche persönlichen Anfeindungen auch möglich. Die *mestres* des Maracatu Rural stehen dagegen immer in einem öffentlichen Rahmen, weil bei jeder Art von Auftritt eine differenzierte Zuhörerschaft anwesend ist, die bewertet und urteilt. Deshalb ist es in diesen Kontexten auch wichtig, die Anforderungen fixer Reimschemata zu beherrschen und inhaltlich das Publikum anzusprechen.

10.4. Der Umgang mit modernen Medien

Der Umgang mit modernen Medien hat sich auch maßgeblich auf die Improvisationskunst ausgewirkt. Erstens sind traditionelle Formen der Prestigegewinnung, wie die Teilnahme an *sambadas*, um neue Arten wie CD-Produktionen erweitert worden. Zweitens hat sich der Lernprozess der Improvisationskunst geändert.

Zur Prestigegewinnung eines *mestres* gibt es gegenwärtig zwei wichtige Möglichkeiten sein kulturelles und soziales Kapital anzuhäufen: Eine ist die erfolgreiche Teilnahme an einer *sambada* und die andere sind CD-Produktionen. Wenn ein *mestre* regionale Bekanntheit durch Improvisationsduelle erlangt hat, dann ist auch die Wahrscheinlichkeit größer, dass von diesem Künstler eine Aufnahme gemacht wird, die dann zu dessen überregionaler Bekanntheit beiträgt und das Interesse von Außenstehenden erhöht. Dieses Zusammenspiel von lokal und überregional wird dann verständlich, wenn wir davon ausgehen, die Improvisationskunst als soziale Praxis zu sehen. Ein *mestre* kann sich bei jedem seiner Auftritte zwischen zwei Optionen entscheiden (Improvisation und Komposition). Je nach Kontext, kann er den Situationen, die mit unterschiedlichen Erwartungen aufgeladen sind, mit seinem Wissen und Fähigkeiten begegnen. Eine große Rolle spielt dabei das Urteil und die Bewertung seiner Kunst durch die Maracatugemeinde. Ein Kontext, der mit sehr viel Risikobereitschaft verbunden ist und bei dem man nach wie vor sehr viel Prestige anhäufen

kann, sind *sambadas*¹⁰⁴. Am Beispiel meines Hauptinformanten, *mestre* Barachinha, werden die neuen Wege der kulturellen Bedeutungsflüsse der Improvisationskunst am deutlichsten: Barachinha bezeichnet sich selbst weder als großen Improvisator noch als sehr risikobereit. Trotzdem genießt er den Status, einer der besten *mestres* der Region zu sein¹⁰⁵. Während er früher viele Verse produziert hat, ist es ihm heute wichtig, weniger, aber dafür korrekte Verse zu machen, die auch mit dem Vortragsort konform gehen:

“...deshalb bevorzuge ich wenig zu singen, aber dafür ist dieses Wenige auch korrekt, deshalb mag ich nicht auf die Bühne oder zu einer Probe eines anderen Maracatus kommen und 30 Verse singen, ich mache nur vier, ich bin so, so sind es zwar nur vier, aber diese vier sind im Einklang mit dem Moment, mit dem Ort und dem Namen...” (Int.B1: 2).

Generell sieht er sich nicht als großen Poeten und ist eher unzufrieden mit seiner Stimme:

“...ich kann nicht gut singen, ich singe, weil es mir Spaß macht, ich denke meine Stimme reicht nicht aus....wenn ich alle mestres der Region zusammenholen würde, dann denke ich, dass ich nicht genügen würde, außer meine Bekanntheit und mein Ruf....wegen meiner Art, wie ich bin...” (Int.B1: 15).

Ein Grund für sein hohes Ansehen unter den *maracatuzeiros* sieht er in seiner Art, wie er mit den Leuten umgeht¹⁰⁶ und auch in der erfolgreichen Teilnahme bisheriger *sambadas*:

“...da gab es eine sehr gute sambada mit Dedinha...danach eine noch bessere mit Zé Galdino und seit diesen Tagen bis heute, Gott sei Dank, haben sich die Dinge zum Besseren entwickelt....meine Bekanntheit ist gestiegen und all diese Dinge, aber immer habe ich meine Füße am Boden gelassen...” (Int.B2: 2).

Das bedeutet, dass die Vorbereitung insgesamt wichtiger geworden ist und Prestige auch neben den *sambadas*, durch die Art, wie man mit den Leuten umgeht, angehäuft werden kann. Aufgrund des zunehmenden Interesses städtischer KünstlerInnen, kam er mit dem Sänger Siba Veloso zusammen, mit dem er 2001 gemeinsam den *Maracatu Estrela Brilhante de Nazaré da Mata* leitete. Siba trug wegen seiner regionalen Bekanntheit auch zu mehr Präsenz Barachinhas in der pernambucanischen Öffentlichkeit bei. Veloso ist auch für eine Reihe von CD-Produktionen, unter dem Namen *Poetas da Mata Norte* verantwortlich (siehe Kap.8.3.), bei denen er lokale Sänger ins Studio bat. Seine Intention ist es, die Vielzahl an lokalen *mestres* auch außerhalb der *Zona da Mata* bekannt zu machen (vgl. URL3). Der lokal etablierte Ruf von Barachinha und das Interesse städtischer Künstler wie Siba an traditionellen Musikspielen, haben sich in Form zweier Persönlichkeiten gefunden:

¹⁰⁴ So gelang es z.B. dem städtischen Künstler Siba, als Außenstehender innerhalb der Maracatugemeinschaft akzeptiert zu werden, indem er sich den lokalen Größen bei den *sambadas*, stellen konnte (vgl. Sandroni 2009: 67)

¹⁰⁵ Dieser Umstand wird ebenfalls in mehreren Publikationen erwähnt (vgl. Amorim 2002 u. 2008; Siba e Basílio 2008).

¹⁰⁶ *“...eu sou um bom concelheiro...”* (“Ich bin ein guter Ratgeber”) (Int.B: 15).

Barachinhas Kontakte zu Siba haben sicherlich zu dessen überregionalen Bekanntheit beigetragen. Wenn die Sänger von Modernisierung oder Globalisierung sprechen, dann meinen sie auch oft, die Anpassung ihrer Kunst und deren Verbreitung anhand moderner Medien. Tindara drückt das so aus:

“...die Bekanntheit geschieht anhand von Kommunikationsmittel...man braucht diese Kommunikationsmittel; sonst weiß niemand ob Zé Galdino eine CD aufnimmt oder Barachinha...wegen der Modernisierung braucht man im Maracatu nicht viel, um berühmt zu werden, man muss nur begünstigt sein...der Ruhm passiert durch die Modernisierung der Globalisierung....mestre Zé Galdino ist ein großartiger cirandeiro...weil die Globalisierung globalisiert alles (vem a globalização englobando todo)...und jene die nicht über diese Kommunikationsmittel verfügen, die bleiben stehen...wenn er aber anhand dieser Kommunikationsmittel präsent ist, in der Modernität und in der Globalisierung, dann kommt auch der Ruhm dazu...Zé Galdino war schon in der parabanischen [Paraíba im Nordosten Brasiliens; d.V.] Welt, dort ist er bekannt, aber das geschah alles durch Propaganda, dass ist die Waffe, deshalb ist er heute beim ganzen brasilianischen Volk bekannt, er ist sogar im Ausland bekannt, anhand sehr guter CD-Aufnahmen...“ (Int.T.).

Der kulturelle Fluss von Bedeutungen bekommt so eine neue Dimension. Obwohl die Improvisation als Ideal angesehen wird, kann man auch ohne allzu viel Risikobereitschaft seinen Ruhm auf mehreren Ebenen begründen, weil auch das Vorbereiten, guter und richtig gereimter Verse wichtig geworden ist: Bei den CD-Produktionen, ist es aufgrund der Zeitrestriktion sowie der Produktionskosten im Studio besonders wichtig, gut vorbereitet zu sein (vgl. Int.Z.: 16). Natürlich gibt es nach wie vor *mestres*, die von sich behaupten (und von denen behauptet wird), bei allen Kontexten, egal ob *apresentações* oder *sambadas*, zu improvisieren. Solch ein Eindruck wurde mir über die ältere Generation an Sängern wie Zé Duda oder Zé Galdino vermittelt. Dennoch ist beides legitim und im Endeffekt gilt es, als *mestre* den allgemeinen Anforderungen zu genügen. Dazu gehört ein gebildetes Auftreten, in korrektem Portugiesisch zu reimen, die Reimschemata zu erfüllen und aktuelle Themen zu behandeln. Diese Ansprüche sind wiederum Ergebnis lokaler und überregionaler Begegnungen. Die erhöhte Medienpräsenz (Videokameras; Aufnahmegeräte; Fotoapparate) beeinflusst das Improvisationsrisiko stark. Kann man den Ansprüchen in der Anwesenheit mehrerer Perspektiven begegnen, kann man auch improvisieren. Man steht heute in einer größeren und erweiterten Öffentlichkeit. Wegen der Kürze der poetischen Vorträge, als Folge der steigenden Anzahl an *agremiações*, ist dies aber nicht unbedingt notwendig. Die Möglichkeit als Sänger zu leben, hat mittlerweile neue Wege bestritten.

Der zweite Punkt im Umgang mit neuen Medien ist der Lernprozess der Improvisationskunst. Ich habe mich auch mit jungen Sängern, den Vertretern der sogenannten *nova geração* (neuen Generation) unterhalten. Diese zeigten sich weniger risikofreundlich

und führten diesen Fakt auf deren noch geringen Erfahrung zurück. Deshalb würden sie noch warten, um bei einer *sambada* aktiv teilzunehmen. Außerdem ist der Lernprozess der Verskomposition heute nicht mehr auf das aktive Zuhören beschränkt. Es gibt andere Wege, um mit der Improvisationskunst vertraut zu werden. André de Lica beschrieb mir das so:

“...wie ich zum Singen angefangen habe, da habe ich den mestres beim Singen zugesehen, ihre Aufnahmen gehört, diese kleinen Kassetten mit Maracatu Musik, ich kopierte die Verse, manchmal waren sie falsch bei dem einen oder anderen Reim, ich vereinte die eine Strophe um sie mit einer anderen zu Reimen, und so wurde ich besser...heute spiele ich auch cantoría de viola, um die Verse dann später in samba de dez, galope, samba curto oder marcha umzuwandeln...ich begann viel zu lesen, weil ein mestre muss viel lesen, um ein Wort mit dem anderen zu vereinen, ein Reim mit dem anderen....man muss Bücher und Zeitschriften lesen...jegliche Sachen...du liest ein Wort wie ‘hospital’ (Krankenhaus) und so nehme ich dieses Wort für einen meiner Verse und suche ein anderes welches sich mit ‘hospital’ reimt und mach zum Beispiel so etwas:

*Muita gente assim deitada,
eu vi lá no hospital
a consequência de todo
do nosso carnaval*

*Viele Leute liegen flach
Ich sah sie dort im Krankenhaus
Das ist die Folge von allem
Von unserem Karneval*

so habe ich einen Reim wie ‘carnaval’ der sich auf ‘hospital’ reimt, oder ‘Nazaré’ reimt mit ‘André’, mit ‘fé’, mit ‘moné’, mit ‘josé’, usw., du musst ein Wort finden, welches sich mit einem anderen reimt, um Verse zu machen...“ (Int.L.: 4).

Der vereinfachte Zugang zu neuen Medien und zu aktuellen überregionalen (teils globalen) Themen hat insgesamt zugenommen und bevorzugt jene, die mit diesen Erneuerungen umgehen können und davon würden vor allem die jungen *mestres* profitieren, die gebildet sind und lesen können. In dem Zitat erwähnt André de Lica auch die *cantoría de viola*, deren Verse er für den Maracatu Rural umwandelt. Hier wird wieder die Nähe dieser Musikstile deutlich. Außerdem spricht er davon, wie wichtig es ist, sich gut für den Karneval vorzubereiten, um korrekte Reime zu finden:

“...während des gesamten Tages bereitet man sich vor, man muss viele Zeitschriften und Journale lesen, Reportagen anschauen und all diese Sachen um sich mit diesen Dingen zu identifizieren...“ (ebd.).

Hier wird implizit auch wieder die Distanzierung zu Sängern vergangener Tage (*mestre ignorante*) sichtbar. Nämlich diejenigen, die sich nicht anpassen wollen und das negative Bild des gewalttätigen und ungebildeten *maracatuzeiros* repräsentieren. Der junge *mestre* Anderson hat schon schlechte Erfahrungen mit anderen Musikstilen der Region gemacht und hebt die positive Entwicklung des Maracatu Rural hervor, obwohl ihm von Außenstehenden gewarnt wurde, dabei mitzumachen:

“...denn es gibt bei diesen Festen in der Region genug Wickel, im Maracatu nicht...man beschützt die Lanzenträger...und die [Außenstehenden; d.V.] sagen du bist ein Bauer (matuto)...es sind Dinge der Bauern, die ausgehen um Blödsinn zu machen...geh nicht hinaus mit ihnen, denn du bist ja noch jung...” (Int.A.: 9f).

Nach wie vor gibt es genug Vorurteile gegenüber Musikstilen der Zona da Mata. Junge *mestres*, wie der gerade zitierte Anderson, distanzieren sich ebenfalls von den “ungebildeten” und “gewalttätigen” Sängern vergangener Tage. Um nicht so ein Bild nach außen zu transportieren ist es wichtiger geworden, sich vorzubereiten und korrekte Verse zu reimen.

10.5. Diskussion

Der Unterschied zwischen geschriebener Poesie (*poesía*) und gesungenen Musiktexten (*letras de música*) ist der Umstand, dass letztere nicht nur aus sich selbst heraus verständlich¹⁰⁷ sind (vgl. Cicero 2006: 9), sondern von den Harmonien, der Musik, dem Rhythmus, der Stimme oder der Art des Auftritts (Performance) abhängig sind (vgl. Neiva de Matos 2006: 92ff.). Somit qualifizieren einen *mestre* nicht nur seine vorgetragenen Texte, sondern ergeben sich aus der Summe mehrerer Faktoren: Aussehen, Auftreten, Stimme (*a voz*), Talent (*o dom*), Wissen, Können und gesammeltes Prestige.

Diese Anforderungen an die Interpreten sind insgesamt gestiegen. Dies war aber kein einseitiger Prozess der von der Karnevalskommission diktiert wurde, sondern die *mestres* verhandelten diese Umstellungen bei den monatlichen Treffen der *Associação dos Maracatus de Baque Solto* aus. Die Zunahme an Perspektiven hatte eine Neupositionierung mit sich gebracht. Die Durchsetzung fixer Reimschemata und die Einführung neuer Versformen wie die zehnzeilige *samba de dez* oder der sechszeilige *galope*, resultierten aus diesen Diskussionen¹⁰⁸. In einer Anekdote erinnerte sich Zé Galdino an eine Konfrontation mit dem Sänger João Paulo, der zur älteren Generation gehört. Jener hätte sich gegen die Einführung fixer Reimschemata gestäubt. Heute würde er ihm dafür danken, weil er selber davon am meisten profitiert hätte (vgl. Int.Z: 8f.). Trotz der subjektiven Darstellung Zé Galdinos, zeigt diese Erzählung den Willen, eigene Traditionen anhand lokaler Alternativen (*cantoría de viola*) zu bereichern, um sie dann einer sich verändernden Welt der *maracatuzeiros*

¹⁰⁷ Autotélico (selbstgenügend).

¹⁰⁸ Diese Darstellung entspricht der Beschreibung der mir bekannten Literatur. Hier wird der Wandel als Konflikt zwischen Verteidigern der Ursprünge und den Erneuerern dargestellt. Der Maracatu Rural war früher viel flexibler bezüglich der Reimschemata, weil die *mestres* größtenteils Analphabeten waren. Im Kontakt mit der *cantoría de viola* sind aber strengere Regeln und Formen eingeführt worden, die zugleich eine Variation und Aktualisierung der Themen beinhaltete (vgl. Siba e Basílio 2008: 48).

anzupassen. João Paulo zählt heute jedenfalls zu den bekanntesten *mestres* der Region und hat mit Abstand die meisten CD-Produktionen veröffentlicht. Umgekehrt sind jene Sänger benachteiligt, die nicht über das nötige Wissen oder den Zugang zu modernen Medien verfügen. Ohne die neuen Technologien und PartnerInnen zur Verbreitung der eigenen kulturellen Bedeutungen ist es schwierig geworden, den Maracatu, als Musikspiel in seiner Gesamtheit an Komponenten auszuüben. An zwei kontrastierenden Beobachtungen wurde mir dieser Umstand bewusst. Im Gegensatz zu den *ensaios* der regional bekannten Sänger und *agregiações*, bei denen viele Besucher erscheinen, verfügen die kleinen Gruppen über fast kein Budget bzw. organisatorischen Strukturen, um Proben zu veranstalten. Zu deren *ensaios*, wenn sie überhaupt stattfinden, erscheinen fast keine Gäste und es gibt wenig Austausch jeglicher Art. Zwar kehrt sich dieser Umstand bei den offiziellen Paraden und Präsentationen wieder um, weil alle *mestres* die gleiche Chance und Zeit für ihren Auftritt erhalten. Doch insgesamt bleibt bei der Mehrheit an Maracatusängern, wenig Zeit und Raum zur Ausübung ihrer Improvisationskunst.

Zentrales Argument dieses Kapitels ist, dass die Vorbereitung der Verse (*balaio; decorar* etc.) im Gegensatz zur riskanteren Improvisation insgesamt wichtiger geworden ist und aufgrund der Zunahme an *apresentações* im Karneval auch erleichtert wurde.

11. Die unterschiedlichen poetischen Genres der Improvisation

Im Maracatu Rural gibt es grundsätzlich vier verschiedene poetische Genres, die man als *mestre* beherrschen sollte. Sie unterscheiden sich formal bezüglich Länge und Reimschemata. Bei einer Performance gibt es eine genaue Reihenfolge, nach der gesungen wird. Für den Beginn und das Ende eines Auftritts werden vierzeilige *marchas* verwendet. Dazwischen singt man der Reihe nach mehrere *sambas de dez*, die noch kürzeren *galopes* sowie *samba curto* oder in manchen Fällen, die vierzeiligen *sambas curtinhos*. Trotz dieser grundsätzlichen Abfolge ist bei den öffentlichen *apresentações* aufgrund der begrenzten Zeit, eine Verdichtung dieser Abfolge zu beobachten. Im Gegensatz zu einer zehnstündigen *sambada* zweier *mestres*, wird das poetische Repertoire bei den Wettbewerben und Präsentationen oft auf wenige *marchas* oder *sambas de dez* reduziert. Um zu verstehen warum gerade diese zwei Genres so häufig benutzt werden, muss man die Eigenschaften und Qualitäten der poetischen Genres des Maracatu Rural besser kennen.

11.1. *marcha*

Die *marcha* ist die kürzeste und einfachste Form, die der *mestre* zu beherrschen hat. Zusätzlich ist sie auch das ursprünglichste Genre im Maracatu Rural. Sie besteht aus zwei aufeinanderfolgenden Versen. Der erste wird von einem *contramestre* wiederholt, während der darauffolgende Vers wieder die Musik einleitet. Das Reimschema ist: ABCB und die Verse haben in der Regel sieben Silben. *Marchas* werden zu Beginn und zu Ende einer Performance gesungen und beinhalten dementsprechend meist Begrüßungs- und Abschiedsformeln (vgl. Veloso e Basílio 2008: 52). Wie bereits erwähnt, erfordert die *marcha* nicht so hohe Ansprüche wie die anderen Versformen. Der junge *mestre* Anderson verglich die Einfachheit eine *marcha* zu reimen, mit dem Ballspielen: „...es ist schwierig *samba de dez* zu machen...aber *marcha* ist wie Ballspielen¹⁰⁹.“(Int.A: 3).

11.1.1. Begrüßung und Verabschiedung

Begrüßung und Abschiedsformeln sind die häufigsten Verse, die ich bei den *apresentações* im Karneval und bei den *ensaios* beobachtet habe. Von Einzelpersonen wie Bekannte, FreundInnen oder Außenstehende, bis über Politiker kommen viele unterschiedliche Menschen in den von mir aufgenommenen Versen vor. In vielen Versen sind Dankesbekundungen enthalten. Ich möchte hier je eine Begrüßungs- sowie eine Abschiedsformel präsentieren:

*Pessoal eu trouxe estrela
cheia de paz e amor
quem gostar de boniteza
se aproxime por favor*

*Leute, ich hab Estrela mitgebracht
Erfüllt von Frieden und Liebe
Jener, der was für Schönheit über hat,
Der soll sich bitte nähern*

(*marcha*; 8.3. 2011; *apresentação* Nazaré da Mata: Barachinha)

*De caboclo a diretor,
de baina rei e rainha
receba o agradecimento
do poeta Barachinha*¹⁰

*Vom caboclo bis zum Direktor
Von der baina, dem König und der Königin
Erhältet alle den Dank
Des Poeten Barachinha,*

(*marcha*; 8.3. 2011; *apresentação* Nazaré da Mata: Barachinha)

¹⁰⁹ (“...é difícil fazer *samba de dez* mesmo....mas a *marcha* é joga bola.”).

11.1.2. Einbindung des Publikums

Die *marcha* ist wegen ihres geringen Tempos und ihrer einfachen Versform dafür prädestiniert, die aktuellen Umstände, den Ort und die anwesenden Personen miteinzubeziehen. Hier kommt am deutlichsten das Wesen der Gesangsverse des Maracatu hervor, als eine Poesie, die für die feiernden Leute gemacht ist (siehe Kap.4.). Ähnliches habe ich auch bei der *cantoría de viola* beobachtet, wo die singenden Poeten Geschichten und Verhalten der Gäste auf humoristische Weise in ihre Verse eingebaut haben¹¹⁰. Ich selber wurde namentlich bei den Auftritten genannt. Entweder als "Australier", der mit seinem Mikrofon die Verse aufnimmt oder einfach als Gast, mit dem man feiert. Einmal wollte ich der Aufforderung eines *mestre*, zu ihm zu kommen, nicht folgen. In den Gesangspausen winkte er mich aber herbei. Als ich nicht nachgab, sang er einen Vers über mich den Besucher, dessen Name er gerne kennen lernen wollte. Im Zentrum der ganzen Zuhörerschaft lenkte ich ein und stellte mich bei ihm vor. Daraufhin erwähnte er meinen Namen und stellte mich bei allen ZuhörerInnen als verheirateter Mann einer Freundin von mir vor¹¹¹. Mir war der Moment zwar kurz peinlich, dennoch zeigt diese Beschreibung wie interaktiv diese Improvisationskunst ist, ohne aber konkret auf die Forderung des Publikums einzugehen. Hier ein beispielhafter Vers:

*Quero abraçar Estefão
que hoje está presente
e quando for daqui a pouco
vamo tomar aguardente*

*Ich möchte den Stefan umarmen
Der heute anwesend ist
Und in Kürze
Werden wir Zuckerrohrschnaps trinken*

(*marcha*; 26.2.2011; *ensaio* Nazaré da Mata: André de Lica)

11.1.3. Aufforderungen

Die *marcha* ist auch ein bewährtes Mittel, andere *mestres* zum Singen aufzufordern und ihnen Respekt zu erweisen. Für einen Maracatusänger ist es unmöglich, so einen Appell abzulehnen. Sobald man bei einem *ensaio* anwesend ist und gesehen wird, ist man automatisch zum Reimen verpflichtet.

*O Cosmo Antônio
demorei mas cheguei
eu estava em outro compromisso*

*Cosmo Antônio
Ich verspätete mich, aber nun bin ich hier
Ich hatte eine andere Verpflichtung*

¹¹⁰ Dabei handelte sich um eine *cantoría de viola*, die am 19.3. in Ferreiros stattfand. Tindara und Zé Galdino waren die Interpreten (Tagebucheintrag vom 20.3.2011).

¹¹¹ Tagebucheintrag vom 20.2.2011.

mas vim cantar pra você

Ich kam aber, um für dich zu singen

(*marcha*; 26.2.2011; *ensaio* Nazaré da Mata: André de Lica)

*João Paulo foi á radio
convidou todos poetas
e dizia: André de Lica
4vai estar na minha festa*

*João Paulo kam zum Radio
Er lud alle Poeten ein
Und sagte: Andre de Lica
Wird bei meinem Fest sein*

*Muito obrigado João Paulo
que é poeta sambador
muito obrigado pelo convite
8que por mim você mandou*

*Vielen Dank João Paulo
Der ein "sambador"¹¹² Poet ist
Vielen Dank für die Einladung
Die er mir schickte*

(*marchas*; 19.2.2011; *ensaio* Nazaré da Mata: André de Lica)

*O Pedrinho chegue pra perto
pra sua apresentação
eu sei que futuramente
4tu será um campeão*

*Pedrinho komme näher
Für deine Präsentation
Ich weiß, dass du zukünftig
Champion sein wirst*

*Que vem agora Pedrinho
pra terá uma samba quente
mais que um representante
8desta familia da gente*

*Jetzt komm doch Pedrinho
Um eine heiße samba zu haben
Mehr als nur ein Repräsentant
Dieser Familie der Leute*

(*marchas*; 19.2.2011; *ensaio* Nazaré da Mata: Barachinha)

Alle diese *marchas* zeigen sehr gut den Respekt, den man anderen *mestres* entgegenbringt, indem man bei der Ankündigung die Qualitäten der befreundeten Sänger hervorhebt. Bei den ersten beiden *marchas* wird auch das lokale Radioprogramm in Nazaré da Mata angesprochen, welches als Medium, die Proben der *mestres* an die Leute kommuniziert.

Auch wenn die *marcha* die einfachste aller Versformen ist, hat sie einen großen Stellenwert innerhalb der *mestres*. Erstens weil sie das Publikum und andere TeilnehmerInnen am direktesten einbindet und zweitens charakterisiert eine *marcha* jeden einzelnen *mestre*, weil sie es erlaubt, eine eigenständige Melodie zu erfinden, die zum Teil auch von anderen imitiert wird. Besonders große Begeisterung kommt auf, wenn an einem Abend eine neue Melodie von einem Sänger präsentiert wird. Dann spricht man von einer *marcha nova*. Ich habe dieses Phänomen nur indirekt erlebt, als mir ein *bombo*-Spieler ein Video von der Probe Barachinhas zeigte und mich lachend darauf hinwies, dass der *mestre* gerade eine neue *marcha* gesungen

¹¹² Dieses Wort lässt sich nicht übersetzen. Es ist im Sinne von der Fähigkeit, zu improvisieren, zu verstehen.

hat. Es gibt auch Sänger wie Zé Duda, die Melodien aus anderen Stilen wie der *ciranda* verwenden, um sie in den Maracatu zu integrieren¹¹³.

Diese Beschreibung der vierzeiligen *marcha* sollte zeigen, warum diese, abgesehen von ihrer Einfachheit, so beliebt bei den *mestres* ist. Alle ungeschriebenen Regeln wie die Einbeziehung der Leute und des Moments, der Zusammenhalt der *maracatuzeiros*, sowie die Poesie, die für die feiernden Leute gemacht wird (siehe Kap. 4.), können mit der *marcha* ausgedrückt werden. Hinzu kommt, dass man wenig Erfahrung und Risikobereitschaft braucht und somit die Improvisationskunst auch für mehr Menschen zugänglich ist.

11.2. *samba em dez*¹¹⁴

Die von der *cantoría de viola* übernommene zehnzeilige Versform ist jene, bei der man als Sänger am besten sein Allgemeinwissen ausbreiten kann, um aktuelle Themen zu kommentieren (vgl. Veloso e Basílio 2008: 53). Gerade die *samba em dez* ist aufgrund ihrer komplexeren Struktur eine Versform, bei der man besonders aufpassen muss, alle Ideale zur Einhaltung der Regeln zu erfüllen. Das Risiko einen Fehler bei einer Improvisation zu machen, ist höher. Da die *mestres* zusätzlich aktuelle Themen bringen müssen, die sie aus Fernsehen, Internet oder anderen Medien recherchieren, ist es wichtig, das Übermaß an Nachrichten schon vorbereitet zu haben:

“...was in Libyen passiert, im Jemen...all diese Bilder muss man schon vorbereitet mitbringen, sie griffbereit haben, denn wenn du hinausgehst um zu improvisieren wird es kompliziert, im Karneval hat man sehr viel Zeit um sich vorzubereiten, man macht die Verse für einen Bereich, den er auch verdient,...oder man kritisiert und kommt auf die Bühne...ich machte eine sehr gute Arbeit über das was in Rio passiert ist, dann war da eine sehr gute Arbeit über Ägypten, und das was in Libyen passiert ist, verstehst du, die Leute müssen sich auf das Fernsehen, die Zeitschriften, die Journale konzentrieren, du kannst auch in das Internet gehen und alles über Libyen herausfinden, was dort passiert...oder um in dein Land zu gelangen...ich weiß alles über Australien, heute hat jeder mestre diesen Vorteil...früher wusste niemand von all dem, nur wenn es eine Nachricht gab, verstehst du, heute ist alles viel leichter...aber die Leute wollen sich nicht anpassen...es gibt viele schöne Dinge zum Singen, weil sie uns interessieren...die Kultur ist arm, aber sie hängt stark von unserer Vermittlung ab, von deiner Art zu vermitteln, von deinem Gefühl, deinem Gespür für die Leute...” (Int.Z.: 17).

Das Reimschema ist: ABBAAC:CDDC: Idealerweise sollten die Verse zehn Silben haben und die Reime auch wirklich konsonant sein. Der fünfte und der sechste Vers wird vom

¹¹³ Auf diesen Umstand wies mich ein junger *maracatuzeiro* von *Estrela de Ouro*, hin, der seit drei Jahren mit Zé Duda arbeitet und dessen Verse mit dem Handy aufgenommen hat (Tagebucheintrag vom 16.3.2011).

¹¹⁴ *Samba de dez* wird genauso verwendet.

contramestre wiederholt und erfordert so seinerseits, die größte Aufmerksamkeit, da er genau dieselben Zeilen wiederholen muss.

11.2.1. Erzählen von Geschichten

Die Melodie ist bei allen *sambas de dez* fast identisch und erleichtert dadurch, diese Versform anzuwenden. Bei meinen ersten Aufenthalten und Aufnahmen 2010 hat mich die *samba de dez*, wegen ihres fixen Reimschemas und den umarmenden Reimen, an Sonette erinnert. Es handelt sich aber um ein eigenständiges Genre, welches die Möglichkeit bietet, eine kleine Geschichte zu erzählen, die aber innerhalb der zehn Zeilen einen Abschluss finden muss. Zwar gibt es im Vergleich zur *cantoria de viola* im Maracatu keine traditionellen Volksgedichte (z.B. *literatura de cordel*¹¹⁵), die jeder auswendig beherrscht, doch war ich überrascht, wie gut sich die *mestres* an vergangene Reime erinnern konnten. Ihnen sind nicht nur die eigenen Verse sondern auch jene anderer *mestres* präsent. Oft war die Rückblende an ein emotionales Ereignis oder an einen besonderen Augenblick, wie die erste *sambada*, gekoppelt. Der junge *mestre* Anderson konnte mir komplett zwei *sambas de dez* aufsagen, die am Ende eines Duells, 2009, zwischen Barachinha und Zé Flor gesungen wurden (vgl. Int.A.: 7f.). Zé Galdino erzählte mir sogar von einem seiner Verse, der als Werbeslogan benutzt wurde und eine hohe Bekanntheit Ende der 80er Jahre erlangte:

“...ich habe 1987 einen Vers gemacht, auf meiner zweiten Reise durch Brasilien, mein Thema war ‘unglückliche Kindheit’ und bis heute wird der Vers im Fernsehen und im Radioprogramm gebracht:

*Infância foi ilusão
por quem por ela passou,
a Velhice é um museu
que o tempo fabricou
pra guardar as esperanças
que a juventude deixou*

*Die Kindheit war eine Illusion
Für den, der sie durchschritt
Das Alter ist ein Museum
Von der Zeit erstellt
Um die Hoffnungen aufzubewahren
Die die Jugend hinterließ*

ich wiederhole ihn nicht mehr...nicht in irgendeinem Gesang. Warum? Weil alle ihn schon kennen, wenn ich ihn wiederholen würde...ich darf ihn nicht mehr singen...er bleibt wie ein Archiv in der Erinnerung der Leute erhalten...” (Int.Z:20).

Die *mestres* erinnern sich gerne an solche Reime, obwohl diese selten aufgezeichnet werden und das Wiederholen eigentlich unerwünscht ist. Am vorigen Zitat erkennt man aber, wie

¹¹⁵ Hierbei handelt es sich um kleine Broschüren, die auf Märkten verkauft werden und auf denen kleine Geschichten in Reimform geschrieben stehen (vgl. Travassos 2000: 63f.). Siehe Kap.4.2.

neue Aufnahmemöglichkeiten die Verse aufzeichnen und in diesem speziellen Fall, sogar von öffentlicher Seite zitiert werden. Damit steigt natürlich die Gefahr, sich vor einem Publikum zu wiederholen, weil die Möglichkeiten zur Aufzeichnung und Verbreitung von Gesangsversen gestiegen sind.

11.2.2. Hohe Reimkunst – Das letzte Wort

Die *mestres* betonten in den Gesprächen, dass das letzte Wort eines Schemas die größte Bedeutung hat. Schon beim Ende der ersten Wiederholung, ist es wichtig zu wissen, auf welches Wort man das letzte reimen möchte. Wichtige Schlüsselwörter, die ich bei meiner Untersuchung oft beobachten konnte, hatten mit der musikalischen Ethnizität des Maracatu Rural zu tun. Dabei spielte vor allem die Herkunft (Nordosten) dieses *folgedos* eine Rolle: *Maracatu*, *Maracatu Rural*, *cultura brasileira*, *cultura popular*, *terra de Nazaré* etc. Diese generellen Begriffe beinhalten viele Bedeutungen und beziehen sich oft auf die kulturelle Identität der *mestres*. Es geht immerhin darum, die Aufmerksamkeit des eigenen und eines immer größer werdenden unbekannten Publikums zu erlangen. Deswegen ist bei offiziellen Präsentationen in anderen Städten die Risikobereitschaft geringer, eine *samba de dez* zu improvisieren. Barachinha erklärt das folgendermaßen:

“...deshalb muss man Wörter finden, die sich auf die Leute des Nordostens beziehen, ein einziges Wort, das viele Dinge beinhaltet...was die Leute mögen...es gibt viele Sänger wie Dedinha, die kein Ende finden...es gibt ein Limit, deshalb muss man ein Wort finden, dass zu den zehn Zeilen zurückkehrt...deshalb gilt es hier, eine große Vorsicht zu haben...es sind auch viele Leute aus unterschiedlichen Orten, außerhalb Brasiliens anwesend, deshalb muss man über etwas singen, was auch diese Leute zufriedenstellt, eine Botschaft die man an diese Leute bringt; das bin nicht nur ich, sondern auch anderen mestres haben dieses Anliegen...alle die samba de dez singen, müssen sehr aufpassen; wenn man hierbei einen Unsinn sagt, hat man verloren ...“ (Int.B3: 3).

“...dasselbe mit den Leuten die von woanders sind, die den Maracatu nicht ganz verstehen, aber wenigsten verstehen sie, was man sagen möchte, was man sagt und was man ausspricht, das soll heißen, dass jeder samba de dez für die Leute ist, sie sind der Ausgang, für das was ich versuche zu sagen...deshalb muss man ein Wort finden, das sich in den zehn Zeilen ausgeht, ein einziges Wort, das für viele Dinge spricht,...wenn man einen Blödsinn sagt, dann endet das böse, bei einer sambada kann ich Unsinn sagen, weil ich die ganze Zeit reden werde...man improvisiert und manchmal flüchtet man sich mit einem kleinen Reim, aber auf der Bühne habe ich es immer gern, die Dinge richtig anzugehen...“ (ebd.: 10).

Beim zweiten Zitat wird die gemeinsame portugiesische Sprache der ZuhörerInnen erwähnt, die zumindest ein Mittel ist, um Inhalte zu vermitteln. Als Beispiel, der repräsentativ für das Gesagte steht, ist ein *samba de dez* von mestre André de Lica:

<i>De origem africana</i>	<i>Aus dem afrikanischen Ursprung</i>
<i>o Maracatu nasceu,</i>	<i>Entstand der Maracatu</i>
<i>aos poucos se desenvolveu</i>	<i>Nach und nach, hat er sich entwickelt</i>
<i>na terra pernambucana,</i>	<i>Im pernambucanischen Land</i>
⁵ <i>:de Aliança Goiana</i>	<i>:Von Aliança, Goiana</i>
<i>Condado, Igarassú:</i>	<i>Condado, Igarassú:</i>
<i>Olinda, Caruaú</i>	<i>Olinda, Caruaú</i>
<i>Recife, Boa Viagem</i>	<i>Recife, Boa Viagem</i>
<i>Nazaré mostra imagem</i>	<i>Nazaré repräsentiert das Bild</i>
¹⁰ <i>terra do Maracatu</i>	<i>Als Land des Maracatus (Int.L.: 5).</i>

Die *samba de dez* ist sicher das anspruchsvollste Reimschema und eine Vorbereitung vor einem unbekannten Publikum ist besonders wichtig, weil man am ehesten die Möglichkeit hat, Inhalte zu kommunizieren, die zum Fluss kultureller Bedeutungen beitragen.

11.3. *samba em seis, galope e samba curto*

Diese Versformen sind am Kürzesten und Schnellsten. Sie bestehen aus sechs oder weniger Zeilen, wobei die erste wiederholt und der Rest in einem hohen Tempo aufgesagt wird. *Samba em seis* und *galope* sind sehr ähnliche Formen und bedienen sich demselben Reimschema: AB:BCCB. Die *galope* unterscheidet sich dadurch, dass der erste Teil melodioser ist und in Tempo und Melodie der *marcha* gleicht. *Samba curto* bezeichnet eine noch kürzere und schnellere Reimart. Mit *samba curtinho* werden jene Formen benannt, deren Anfang nur aus einer Zeile besteht, welche sich wie folgt wiederholt: A:BBA (vgl. Veloso e Basílio 53f.). Ich habe diese Formen zusammengefasst, weil sie die typischen Genres einer *sambada* sind und an der Stelle vorgetragen werden, in der die Nacht (ca. zwei, drei Uhr) ihren Höhepunkt erreicht (siehe Kap. 4.4.1.) In immer schnelleren Abständen und kürzeren musikalischen Pausen zwischen den Sängern, folgt eine Versform auf die andere. Wegen dem hohen Tempo, muss der *mestre* schon vorher genau wissen, was er sagen möchte. Dementsprechend sind diese Formen mit einem hohen Risiko verbunden und werden deswegen auch seltener bei den kurzen Präsentationen verwendet.

11.3.1. Improvisation

Aufgrund der beschriebenen Eigenschaften fördern diese kurzen Genres die Improvisation: Da man sich nicht wiederholen darf und noch dazu sehr wenig Zeit zum Überlegen hat, ist man gezwungen, schnell etwas zu sagen. *Mestre Barachinha* wies öfter darauf hin, dass er gerade bei einer *galope* improvisieren musste. Eine davon war sogar 2011 beim Wettbewerb in Recife. Im Gegensatz zur *samba de dez* habe er alle *samba curtos* und *galopes* mit Risiko gesungen (vgl. Int.B4: 8):

*:Não canto desafinado
que é pra não dizer besteira:
porque na minha carreira
carrega a minha bagagem
sem denegrir a imagem
da cultura brasileira*

*Ich singe nicht falsch¹¹⁶,
Um nicht zu sagen Blödsinn,
Denn in meiner Karriere
Trage ich mein Gepäck
Ohne das Bild
Der brasilianischen Kultur zu verunglimpfen.*

(samba curto; 8.2.2011; concurso Recife: Barachinha)

11.3.2. Rivalität zwischen den *mestres*

Eine weitere Eigenschaft, die bei diesen kurzen Formen vermittelt wird, ist die Rivalität zwischen den *mestres*. Diese offen ausgetragenen Angriffe finden aber meistens nur im Rahmen einer *sambada* statt; also in einem Kontext, in dem eine gesungene Aggression akzeptiert und sogar erwünscht ist, da im besten Fall beide *mestres* als Sieger hervorgehen, insofern sie die Nacht ohne gröbere Fehler überstehen:

“...es gibt einige die eine Einheit bilden und andere die sich rivalisieren, weil einer besser als man selber ist, ist man wütend, dann gibt es Rivalität, aber man fühlt nicht immer so eine Rivalität, jeder singt was er kann, wenn man besser singt als der andere, gibt es Leute die wütend sind...das ist so, aber der Großteil fühlt sich zusammengehörig....“ (Cabeça: Int.C:12).

Generell sind gewaltvolle Auseinandersetzungen jedoch Teil der Vergangenheit und es steht die Einheit der *maracatuzeiros* als Vertreter einer gemeinsamen kulturellen Praxis im Vordergrund. Bei einem Duell¹¹⁷, zwischen dem *contramestre* Cabeça und einem der vielen

¹¹⁶ Im Sinne von “in der falschen Stimmung“; nicht die richtigen Töne treffen;

¹¹⁷ Es handelte sich hierbei um keine echte *sambada* im klassischen Sinn, sondern nur um ein spontanes Duell im Rahmen einer Probe des *Maracatu Piaba de Ouro*. Nach der Auseinandersetzung sprach *mestre* Dinda sogar davon, dass es sich nur um Spaß handle und man nicht, wie bei einer echten *sambada*, bis fünf Uhr früh singt. Erstaunlicherweise kam es dann am selben Abend noch zu einem weiteren Duell zweier Brüder, welches in heftigen Wortgefechten mündete und offenbar Familienstreitigkeiten thematisierte. Dieser Konflikt wurde dann

Söhne des berühmten Gründervaters der *Associação dos Maracatus de Baque Solto*, mestre Salustiano, kam es zwar zu Angriffen, die aber immer wieder relativiert wurden: Man sang über verschiedene Themen, wie über den Todestag Salustianos, dem man immer wieder Respekt zollte. Daneben vermehrten sich Angriffe, der andere könne weder improvisieren noch singen:

*Se chega a madrugada
se você foi atrevido
eu vou-lhe dar um castigo
e tu não volta pra casa*

*Falls der Morgen käme
Und du dich trauen würdest
Werde ich dich bestrafen
Und du kehrst nicht mehr nach Hause zurück*

(marcha; 12.2.2011; ensaio Piaba de Ouro: Dinda)

⁵*O meu nome é Josiél
meu apelido é cabeça
qualquer disputa apareça
que eu vou atrás de um troféu
confio em papai do céu*
¹⁰*que ele sempre me guia
boto Jesus e Maria
no lado esquerdo do peito
que quem não faz desse jeito
não canta com alegria*

*Mein Name ist Josiél
Mein Spitzname Cabeça
Jeglicher Disput der komme
Versuche ich den Pokal bekommen
Ich glaube an den Vater im Himmel
Der mich immer führt
Ich gebe Jesus und Maria
Auf die rechte Seite meiner Brust
Der, welcher dies nicht tut
Singt nicht mit Freude*

(samba de dez; 12.2.2011; ensaio Piaba de Ouro: Cabeça)

Als Cabeça wieder persönliche Episoden aus dessen Leben als Langstreckenläufer brachte, wurde er diesbezüglich von seinem Gegenüber herausgefordert:

*Se es um bom corredor
veja as coisas como é
se corre por Nazaré
não é brincadeira não*
⁵*aqui eu lhe dou uma lição
pra mestre fraco e ruim
depois que apanha de mim
eu vou mostrar o meu valor
se tu é um corredor*
¹⁰*você vai correr pra mim*

*Wenn du ein guter Läufer bist
Dann sieh die Dinge wie sie sind
Wenn du nach Nazaré läufst
Ist das kein Spielchen mehr
Hier werde ich dir eine Lektion erteilen
Für einen schlechten mestre
Nachdem du mich eingeholt hast
Zeig ich dir meinen Mut
Wenn du ein Läufer bist
Dann wirst du nach mir herlaufen*

(samba de dez; 12.2.2011; ensaio Piaba de Ouro: Dinda)

Als Cabeça den Disput beenden wollte, provozierte ihn sein Gegner wieder, in dem er eine *marcha* anstimmte, was das Ende der Auseinandersetzung bedeutet hätte. Ersterer konterte aber mit einem schnellen *galope* und stellte somit klar, dass er den Angriffen seines

von den *donos* (Besitzern) nach zwei Stunden beendet, weil die Ehre der Familie zu sehr aufgegriffen wurde: Z.B. “*tú és a vergonha da família*” (“du bist die Schande der Familie”) (Tagebucheintrag vom 12.2.2011).

Kontrahenten gewachsen war, die Improvisation beherrschte und das Duell noch nicht entschieden war:

*:Eu vou cantar um galope
feito da minha autoria:
quero pa dar mais alegria
ao povo do terreiro
na estrela do trigueiro
sou samba mestre guerreiro*

*:Ich werde eine galope singen
Gemacht durch mein Können:
Ich möchte, um mehr Freude zu verbreiten,
Den Leuten, hier von dieser Gegend
Dem Stern des Getreides
Ich bin ein kriegerischer samba mestre*

(galope; 12.2.2011; ensaio Piaba de Ouro, Cabeça)

Dieser Disput zog sich noch über ein paar *galopes*, bis Cabeça erneut einlenkte und sein Gegenüber dieses Mal anerkennend resümierte:

*:Cabeça se foi embora
cantou com muito carinho:
pra encerrar a sambada
você pega ele e Saluzinho*

*Cabeça ist nun gegangen
Er sang mit viel Lieblichkeit
Um die sambada zu beenden
Nehmt ihn und Saluzinho*

(marcha; 12.2.2011; ensaio Piaba de Ouro; Dinda)

An diesem Beispiel kann man mehrere Eigenschaften der Improvisationskunst des Maracatu Rural festmachen. Zuerst musste sich der *contramestre* dem Duell stellen, weil er als Gast anwesend war und gesehen wurde. Der Herausforderer provozierte immer wieder mit Seitenhieben auf die Eigenschaften Cabeças und dessen *mestre* Barachinha, indem er beide als schlechte Sänger und unwürdige Vertreter ihres Herkunftsortes Nazaré da Mata bezeichnete. Die Improvisation entstand durch das schlagfertige Aufgreifen der behandelten Themen des jeweiligen Kontrahenten. Es wurden momentane Inhalte benutzt. Um nicht als Verlierer dazustehen, reagierte Cabeça mit einem *galope* und stellte so seine Fähigkeit als Improvisator unter Beweis. Als das Duell zu Ende war, fanden beide versöhnliche Worte für einander und man kommentierte die Konfrontation als Spiel (*brincadeira*). Das zeigt, dass trotz aller Rivalität die Einheit vordergründig ist und innerhalb des Rahmens einer *sambada* eine gewisse Aggression akzeptiert wird. Denn in erster Linie geht es darum zu beweisen, dass man ein guter Poet ist und über ein reiches Repertoire an poetischen Konstruktionen verfügt. Hier gibt es starke Parallelen zur *cantoría de viola*, weil man ungeachtet aller verbaler Angriffe, sich seiner Verantwortung als gebildeter (*educado*) Poet bewusst ist¹¹⁸. Das Publikum verlangt solche Auseinandersetzungen und laut *mestre* Anderson treibt das gegenseitige Kritisieren eine *sambada* voran:

¹¹⁸ Diese Behauptung stellt die brasilianische Forscherin Travassos auch für die *cantoría de viola* fest (vgl. Travassos 2000: 74ff.).

„...ich glaube, dass es Rivalität ist, aber weil die Poeten Freunde sind, gibt es das nicht...aber es gibt schon ein bisschen Rivalität, damit die sambada besser wird, ich weiß nicht, aber so scheint es mir bei der sambada zu sein, wenn ein mestre mit einem anderen singt, dann gibt es ein bisschen Wut, um zu wissen wer besser singt und um zu erkunden, was der anderen gerade vorhat....zum Beispiel du und ich wir duellieren uns, du singst und meine Anhänger vibrieren schon: los geht's usw., dann fühle ich mich schon ein bisschen beeindruckt...dann muss ich etwas Gutes machen....wenn er gut singt, dann singe ich ebenso gut...wenn er mich kritisiert, dann muss ich ihn genauso kritisieren...“ (Int.A.: 7).

Diese kurzen Genres wie die *galope* eignen sich also ideal um Rivalitäten zwischen zwei *mestres* zu thematisieren. Solche Auseinandersetzungen sind bei den *apresentações* oder dem Wettbewerb nicht möglich, weil die *mestres* erstens einzeln vortragen und zweitens ein Disput weniger Sinn vor einem fremden Publikum macht, dem die Regeln und Abfolgen der Reimschemata unbekannt sind. Außerdem ist das Risiko erhöht, einen sprachlichen Fehler zu machen und deswegen nicht dem Bild eines gebildeten *mestres*, mit großer Verantwortung, zu entsprechen.

11.4. Diskussion

Ich habe mir die Freiheit genommen, hier einen genaueren Einblick in die Reimkunst zu geben und jeder Form eine gewisse Eigenschaft zugeschrieben.¹¹⁹ Dies sollte man aber nicht als eine absolute Wahrheit ansehen, sondern als eine Tendenz, die ich beobachtet habe und die mir durch die Gespräche vermittelt wurden. Auf jeden Fall ist es wichtig, die Texte nicht als isolierte Texteinheiten zu sehen, sondern:

„...how performance is anchored in and inseparable from its context of use. Such work – on the ties of performance to the competence, expressive agenda, rhetorical strategy, and functional goals of the performer; on the phatic ties of the performer to the audience; (...) served to establish how and why verbal art should be resistant to decentering, to extraction from context“ (Baumann and Briggs 1990: 73).

Dass die Präsentationen und der Wettbewerb gegenüber *sambadas* und Proben an Bedeutung zugenommen haben, wurde im ersten Teil der Arbeit schon behandelt. Man muss als *mestre* gegenwärtig kein großer Improvisator sein, um Maracatu Rural zu singen. Bei den Präsentationen ist es ausreichend, *marchas* und *sambas de dez* zu singen, auf die man sich auch gut vorbereiten kann. Außerdem besteht weder das Risiko, eine Herausforderung eines anderen *mestres* anzunehmen, noch mehrere Stunden, sich ständig etwas Neues einfallen zu

¹¹⁹ Diese Eigenschaften werden zum Teil auch aus der mir bekannten Literatur ersichtlich.

lassen. Als ich mit dem Maracatu *Estrela Brilhante* unterwegs war, wurde mir dieses dichte Programm an Auftritten deutlich. In den drei Tagen trat man in acht unterschiedlichen Städten auf, zwischen denen große Distanzen lagen. Bis zu drei Stunden Fahrt mussten die *maracatuzeiros* oft einplanen, um rechtzeitig zu einer 20-minütigen Präsentation zu erscheinen. Deshalb erscheint es noch viel plausibler, warum vorrangig *marchas* und *samba de dez* gesungen werden und man sich dementsprechend gut vorbereitet. *Marchas* beinhalten die im Maracatu Rural obligatorischen Dankesreden, ohne die man nicht auftreten kann. Mit den zehnzeiligen *sambas de dez* kann man zumindest gewisse Anliegen und Thematiken einem fremden Publikum näher bringen. Als kulturelle Bedeutungen verstanden, sind die Inhalte neben Kostümen, Musik und Tanz kulturelle Externalisierungen, die von anderen Menschen interpretiert werden.

12. Themen der Improvisationsverse

Ich habe hier die Themen, der im Karneval vorgetragenen Verse in Kategorien zusammengefasst. Manche werden bereits in der wenigen Literatur vorgestellt, andere habe ich anhand meiner Forschung hinzugefügt. Das Ideal, aktuell zu sein und das eigene Allgemeinwissen zu demonstrieren, ist bei vielen Versen erkennbar. Die Themen sollten immer in Bezug zu einem überlokalen Publikum gesehen werden, dem die *mestres* etwas mitteilen möchten.

12.1. Persönliches

Sehr viele Verse berichten über persönliche Episoden. Entweder streicht man die eigenen Fähigkeiten als hervorragender Poet heraus, oder man ist ein verantwortungsvoller Vertreter seiner *agremiação* oder der *cultura popular* generell (siehe Kap.11.2.) Andererseits gibt es auch die Möglichkeit, Privates aus seiner eigenen Lebensgeschichte zu erzählen (siehe Kap. 4.2.). Barachinha war am letzten Tag des Karnevals (Faschingsdienstag) sehr emotional, weil sein Vater krank war und er selber nicht wusste, ob er weiterhin *mestre* sein würde:

*A dor que o meu peito sente
não desejo pra ninguém
se o meu pai não esta bem
também me sinto doente
5:como fosse samba contente*

*Der Schmerz, den meine Brust fühlt
Wünsche ich für niemanden
Wenn mein Vater nicht gesund ist
Fühle ich mich auch krank
Als ob es ein zufriedener samba wäre*

*sentindo que é um pedaço:
mas um apelo a deus eu faço
recupere o meu velhinho
que sem ele estou sozinho
¹⁰no lamaçal do fracasso*

*Fühle ich diesen Klotz¹²⁰
Aber ich richte einen Appell an Gott
Erstarke meine Alten wieder
Denn ohne ihn bin ich alleine
Im Sumpf des Scheiterns*

(samba de dez; 8.3.2011; apresentação Buenos Aires; Barachinha)

Barachinha ist in der Region sehr bekannt und er versucht auch seinen Ruf als einfacher hilfsbereiter Mann, in seinen Texten zu vermitteln:

*Maior do que a minha fama
é minha simplicidade
coleguismo e humildade
por isto o povo me ama
⁵:tenho no peito a chama
de amor e união:
e falando da profissão
tenho um currículo invejável
um prestígio incalculável
¹⁰e um nome de campeão*

*Größer als mein Ruhm
Ist meine Einfachheit
Freundschaft und Demut
Deswegen lieben mich die Leute
Ich habe in meiner Brust den Ruf
Nach Liebe und Einigkeit
Um jetzt von meiner Arbeit zu sprechen
Habe ich einen beneidenswerten Lebenslauf
Ein unberechenbares Prestige
Und den Namen eines Siegers*

(samba de dez; 19.2.2011; ensaio Nazaré da Mata; Barachinha)

Auch in diesem Vers sieht man, wie viel Verantwortung die Sänger haben und wie sehr das Urteil der Maracatugemeinde wichtig ist, welches das Prestige der *mestres* mitbestimmt. Außerdem wird die Bedeutung des Wettbewerbs hervorgehoben (10: *nome de campeão*). Jeder *mestre* hat seinen Ruf, den er in den Texten hervorheben kann. Barachinha predigt die Einfachheit, weil er auch der Meinung ist, dass andere *mestres* nur wegen dem Geld singen:

“...nein, ich bin einfach, es gefällt mir so zu sein, ich möchte nicht meine Art und Weise, wie ich bin ändern; das könnte ich von heute auf morgen aufs Spiel setzen...wenn mir jemand Schuhe anbieten möchte, nein danke...lass mir meine Kleidung, weil ich so glücklich bin, wie ich bin...” (Int.B4: 4).

¹²⁰ Im Sinne von Belastung zu verstehen.

12.3. Natur und Umwelt

Alle von mir interviewten *mestres* nannten mir die Natur und die Umwelt, als beliebtes Thema. In Brasilien gibt es viele Naturkatastrophen, über die in den Medien berichtet wird. Die *Zona da Mata* ist enormen Wetterumschwüngen, wie Regenfälle oder Trockenperioden ausgesetzt, die z.B. zu Hochwassern führen¹²¹. Mestre João Paulo meint dazu:

“...man spricht viel über die Natur, mir gefällt die Natur und die Umwelt, die Leute sprechen viel über das, was in der Welt passiert: die Ausbeutung der Umwelt, der Wälder, man spricht viel über diese Dinge, weißt du, die Natur wird sehr stark ausgebeutet...die Abholzung der Bäume, diese Brandsetzungen...man spricht über das...ich habe eine CD mit Barachinha, wo wir über den Naturschutz sprechen:

*Salvar o meio ambiente
não é só pra os heróis
é dever de todo nós
de prefeita a presidente
5 (...) mais uma semente
trate dela que ela crece:
ensina quem não conhece
seja limpe e não se queje
fazer sua parte e deixe
10 que a natureza agradece*

*Die Natur zu schützen
Ist nicht nur etwas für Helden
Es ist die Aufgabe für uns alle
Vom Bürgermeister bis zum Präsidenten
[Setz; d.V.] noch einen Samen
Behandle sie so, dass sie wächst
Lehre denen, die nicht wissen
Sei sauber und beschwer dich nicht
Mach deinen Teil und lass
Die Natur wird es danken“ (Int.J.: 4).*

Diese appellartigen Verse, selbst im Umweltschutz aktiv zu werden, haben aber wenig mit den Handlungen der Alltagsrealität zu tun. Als ich mit dem Maracatu *Estrela Brilhante* mit dem Bus mitten auf einer Wiese anhielt, wurde das Mittagessen an alle TeilnehmerInnen verteilt. Die Alufolien, in denen die Speisen eingehüllt waren, schmissen so ziemlich alle *maracatuzeiros* in die angrenzenden Büsche der Straße. Entsetzt von diesem Anblick sprach mein amerikanischer Kollege Chris, Barachinha darauf an, dass er einerseits den Schutz der Natur predige, andererseits so eine Müllverwertung in seiner *agremiação* zuließ. Chris wurde in seinem Engagement eher belächelt¹²². Natürlich ist das Verständnis von Umwelt und Natur zwischen einem europäischen bzw. US-amerikanischen Studenten und einem Bewohner der *Zona da Mata*, bezüglich Ästhetik und Ethik verschieden. Mit dieser Anekdote möchte ich eigentlich wiederum nur die falschen Erwartungen erläutern, die ich und mein Kollege damals hatten: Eine direkte Beziehung der Inhalte der Verse zur alltäglichen Praxis seiner Adressaten herzustellen. Denn die Verse, finden im Rahmen einer *Performance* statt, wo nicht nur wichtig ist, was gesagt wird, sondern vorwiegend auch wie etwas gesagt wird: das heißt, die

¹²¹ Hierzu habe ich keine Quelle angeführt, weil der Umstand dieser Umweltbedingungen von Hochwassern und Trockenperioden dort als Allgemeinwissen gilt. Interessant ist aber, dass die Journalistin Amorim eine *sambada* in ihrer Dissertation beschreibt, wo auch diese ständigen Umweltkatastrophen, wie Hochwasser thematisiert werden (vgl. Amroim 2008: 76).

¹²² Tagebucheintrag vom 10.3.2011.

korrekte Anwendung und Zurschaustellung der Fähigkeiten eines Sängers. Die Speiseszene fand aber in einer alltäglichen Situation statt und hatte wenig mit der performativen Erfahrung der *maracatuzeiros* zum gegebenen Zeitpunkt zu tun.

*Não ofenda natureza
botando fogo na flora
que os passarinhos vão embora
os animais tem tristeza
5:deixe os peixes na represa
subir e descer livremente:
cuide do meio ambiente
de maneira que puder
que o mundo que deus quer
10:também depende da gente*

*Bedroh die Umwelt nicht
Indem du Feuer setzt
Die Vögel gehen schon weg
Die Tiere sind traurig
Lass die Fische im Teich
Frei auf- und absteigen
Kümmere dich um die Umwelt
Soweit wie du fähig bist
Denn die Welt die Gott liebt
Hängt auch von den Menschen ab*

(samba de dez; 6.3.2011; *apresentação* Boa Viagem: Barachinha)

Die Umweltthemen werden erst dann verständlich, wenn man bedenkt, dass sie relativ neutral sind und ein großes Publikum unterschiedlicher Herkunft ansprechen, auf welches man in den verschiedenen Städten im Karneval trifft. Außerdem kritisieren diese Verse nicht konkret Personen oder Institutionen, wie das bei Versen zur brasilianischen Politik der Fall wäre. Überhaupt gestanden mir die interviewten *mestres* ein, ungern über Politik und deren offiziellen VertreterInnen zu singen. Als Vergleich zur relativ neutralen Umweltthematik, möchte ich hier als Kontrast ein Beispiel für einen politischen Kommentar geben:

*:Eu não quero falar mal,
do governo e do estado:
mas dentro de Brasília,
alguem trabalha errado*

*Ich möchte nicht schlecht sprechen
Vom Staat oder der Regierung
Aber irgendjemand in Brasília
Arbeitet nicht korrekt*

(marcha, 7.2. 2010; *ensaio* Nazaré da Mata: Siba¹²³)

12.4. Aktualität

Aktualität an sich ist zwar kein Thema, aber das Ideal, im Maracatu immer aktuell zu sein und sich nicht zu wiederholen, erklärt viele der von mir aufgenommenen Verse. Darin zeigt sich meiner Meinung nach die Frische dieser Improvisationskunst, weil die Inhalte immer auch über die Menschen vor Ort und das momentane Tun sprechen. Zusätzlich sind aktuelle Bezüge ein Abbild der Kontexte, in denen sich die *mestres* bewegen. Gewissermaßen könnte man sie als Kommentare und Bewertung der eigenen Situation sehen.

¹²³ Dieser Vers befindet sich am Anfang eines Dokumentarfilms zum Thema Maracatu Rural, den ich zusammen mit zwei KollegInnen für das Institut für Musikwissenschaften im Juni 2010 erstellt habe.

Bezogen auf die Einbindung von Personen lässt sich festhalten, dass die Improvisationskunst gleichermaßen ein lokales sowie überregionales Publikum anspricht. Wie bereits beschrieben, war auch ich als Forscher, Teil der poetischen Konstruktionen. Da bei den *ensaios* sehr viel lokale *mestres* und Freunde bzw. Bekannte aus der Maracatugemeinde anwesend sind und festartige Stimmung herrscht, wird sehr häufig unter den Leuten kommuniziert und gescherzt. Meistens werden alle Anwesenden miteinbezogen:

*Ja são três da madrugada
e todo mestre cantou ruim
mas quem gosta de aguardente
chegue pra perto de mim*

*Es ist schon drei Uhr in der Früh
Und jeder mestre sang schlecht
Aber jeder der gerne Schnaps mag
Soll sich mir nähern*

(*marcha*; 20.2.2011; *ensaio* Nazaré da Mata: Siba Veloso)

Abgesehen von der portugiesischen Sprache, würde dieses Konzept auch an anderen Orten Brasiliens und der Welt funktionieren. Ich besuchte im November 2011 ein brasilianisches Musikfestival in Brüssel (vgl.URL4)¹²⁴, bei dem an einem Wochenende, KünstlerInnen aus Pernambuco eingeladen wurden. Dort war ich Zeuge, als der *mestre* Cosmo Antônio gemeinsam mit Siba Veloso spontan einen einstündigen Maracatu in der Vorhalle des Konzertsaaes initiierte. Man sang auch hier hauptsächlich von dem anwesenden Publikum und bedankte sich bei den EinwohnerInnen Brüssels:

*:O fiel pessoal desculpa
a quem não entende a poesia:
mas quem ja foi embora
quem gostou teve alegria
pessoal muito obrigado
e adeus até um outro dia*

*Treue Leute entschuldigt
Diejenigen die nicht die Poesie verstehen
Aber die die schon gegangen sind
Denen es gefallen hat, die hatten Freude
Leute: Vielen Dank,
Auf Wiedersehen, bis zu einem anderen Tag*

(*marcha*, 27.1.2011; Brüssel: Siba)

Diese Beispiele sollen zeigen, wie sehr sich die *mestres* mit ihren Versen an die Vortragsorte anpassen. Neben Orts- und Personenbezug wird auch das eigene momentane Schaffen, wie die Ankündigung eines neuen Verses, von den *mestres* verarbeitet (siehe auch *galope* von Kap.11.3.2.):

*Vou fazer um samba novo
bonito e improvisado
aquí estou concentrado
ganho palma riso e louvo
5:tô retornando de novo
neste palco brasileiro:
sou poeta e cirandeiro*

*Ich werde jetzt einen neuen Samba machen
Schön ausgeführt und improvisiert
Konzentriert stehe ich hier
Ich bekomme Applaus,
Ich kehre immer wieder zurück
Zu dieser brasilianischen Bühne
Ich bin Poet und Cirandeiro*

¹²⁴ Das Festival fand vom 24.-27.11.2011 statt und war dem Nordosten Brasiliens gewidmet.

*com bengala com apito
receba samba bonito
¹⁰feito por João Limoeiro*

*Mit Stab und Pfeife
Empfängt den schönen Samba
Gemacht von João Limoeiro*

(samba de dez; João Limoeiro¹²⁵)

Dieser zehnzeilige Vers ist exemplarisch für die bereits dargestellten Inhalte: Das Hervorheben der eigenen Fähigkeiten als Poet (7: *sou poeta e cirandeiro*); das Singen über den momentanen Akt des Singens (1: *vou fazer um samba novo*); die Referenz zu einer übergeordneten brasilianischen Identität (6: *palco brasileiro*); der *mestre* ist Vertreter des Maracatu Rural und all das Gesagte entspricht den poetischen Anforderungen (2: *bonito e improvisado*), indem die Verse gut und in einem korrekten Portugiesisch, mit konsonanten Reimen, ausgeführt sind.

Eine andere beobachtete Häufigkeit waren die unzähligen aktuellen Bezüge zu den Politikern, bei den *apresentações* in anderen Städten. Da von der Politik ein großes Interesse an den *maracatuzeiros* besteht (siehe Kap.4.4.3.), werden die *mestres* zu den Präsentationen eingeladen und erhalten dafür finanzielle Unterstützung. Dementsprechend enthält das poetische Repertoire viel Politikerwerbung:

*Saudar o nosso prefeito,
pra mim é muito importante
mas a praça está pequena,
⁴pra receber o Brilhante*

*Unseren Bürgermeister zu begrüßen
Bedeutet mir sehr viel
Doch der Platz ist klein
Um [Estrela; d.V.] Brilhante zu empfangen*

*Um abraço pra o público,
e o prefeito da cidade
só é Nazaré quem faz,
⁸um carnaval de verdade*

*Eine Umarmung für das Publikum
und den Bürgermeister der Stadt
Nur Nazaré macht
einen echten Karneval*

*Parabêns pra o prefeito
pelo lindo carnaval
em nome do pessoal
¹²agradeço com respeito
:por tudo que já tem feito
pelo nazaré da gente:
e por eu ser consciente
¹⁶de encurtar samba pesado
Nazaré nosso mundo de Nado¹²⁶
tá sempre andando pra frente*

*Grüße an den Bürgermeister
Für den schönen Karneval
Im Namen der Leute
Bedanke ich mich mit Respekt
Für alles was schon gemacht wurde
Für Nazaré der Leute
Und ich, der sehr aufmerksam ist
Verkürze einen lastigen Samba
Nazaré unsere Welt von Nado
Schreitet immer einen Schritt voraus*

(marchas und samba em dez; 6.3.2011; apresentação Nazaré da Mata: Barachinha)

¹²⁵ Dieser Vers befindet sich zusammen mit einer CD in einer Publikation (vgl. Santos 2008).

¹²⁶ Spitzname des Bürgermeisters von Nazaré da Mata.

Diese Propaganda muss nicht unbedingt Schleichwerbung¹²⁷ bedeuten, sondern ist eben auch Teil der obligatorischen Dankesreden. In dem konkreten Fall, ist es der Bürgermeister der eigenen Stadt, der sich laut den *maracatuzeiros* bisher am meisten für die *cultura popular* engagiert hat. Inwieweit man als *mestre* für Politiker wirbt, ist jedem selbst überlassen.

Ein anderer Umstand ließ sich aus den Aktualitätsbezügen beobachten: Die anstrengenden Vorbereitungen, welche die *maracatuzeiros* jedes Jahr auf sich nehmen müssen, um den Anforderungen der Kommission (siehe Kap. 2.1.), an Kostümen und Anzahl der TeilnehmerInnen zu entsprechen:

*Trabalhando o ano inteiro
que nesta fantasia
é que está a alegria
de ser maracatuzeiro
5:eu e os meus companheiro
vem com a força total:
pra fazer igual Carnaval
eu defendo o pavão
e luto pra ser campeão
10no grupo especial*

*Ein ganzes Jahr arbeitend
Um in diesen Kostümen zu sein
Das ist die Freude
Ein Maracatuzeiro zu sein
Und meine Kollegen
Kommen mit aller Kraft
Um so einen Karneval zu machen
Verteidige ich Pavão
Und kämpfe, um Sieger zu sein
In der Spezialgruppe*

(samba de dez; vom 8.3.2011; concurso Recife: José Joaquim - Maracatu Pavão Dourado)

Die bloße Teilnahme am Karnevalswettbewerb deckt viele der anfallenden Ausgaben für die Ausbezahlung der ungeheuren Anzahl¹²⁸ an TeilnehmerInnen, sowie die Kosten für die Materialien¹²⁹. Ein Sieg im Wettbewerb würde noch dazu die vielen Mühen mit einem gewissen Gewinn¹³⁰ entschädigen. Deshalb fand ich es sehr spannend zu beobachten, wie der *mestre* vom Maracatu Pavão Dourado im Wettbewerb kurz nach *Estrela Brilhante*, die Vorrangstellung des Maracatu Cruzeiro de Forte in seinen Versen aufgriff:

*Sei que o cruzeiro é bonito
mas os outros também são
eu venho aqui com pavão
quero conquistar o treito¹³¹
5:esse ano eu acredito
que o meu pavão vai ganhar:
eu vim para desfilar*

*Ich weiß, dass Cruzeiro schön ist
Aber die anderen sind es auch
Ich kam hier her mit Pavão
Ich möchte diesen Ort erobern
Dieses Jahr denke ich
Dass mein Pavão gewinnen wird
Ich kam um aufzutreten*

¹²⁷ Bei der *apresentação* in Lagoa de Itaenga standen gerade Wahlen bevor und ich konnte mehrere *mestres* hören, wie sie aktiv die zukünftige Regierung herbeiwünschten. Z.B. der *mestre* von Maracatu Estrela da Serra (Tagebucheintrag vom 9.3.2011).

¹²⁸ Beim Maracatu Estrela Brilhante waren über hundert Personen Teil der *agremiação*.

¹²⁹ Die Kosten für ein komplett neues Kostüm eines *caboclos de lança* betragen ungefähr 1000 Reais (ca. 4000€). Diese Information erhielt ich von dem *caboclo de lança*, namens Adnilson (Tagebucheintrag vom 16.3.2011).

¹³⁰ Pinto (1994) weist auf die Bedeutung der Geldbeträge durch die Kommission hin, die schon 1990 ungefähr 2.000 Dollar für die bloße Teilnahme am Wettbewerb betrug (vgl.: 32). Siehe auch Kap.2. und 3.

¹³¹ *Treito* findet sich in keinem Wörterbuch und ist eine Abwandlung von *terreno* (Land; Gegend).

*fazer o povo sorrir
e quero sair de aqui
¹⁰com o primeiro lugar*

*die Leute zum Lächeln zu bringen
Ich möchte hier wieder weggehen
Mit dem ersten Platz*

(samba de dez; 8.3.2011; concurso Recife; José Joaquim - Maracatu Pavão Dourado)

Der Maracatu *Cruzeiro de Forte* ist seit zehn Jahren ununterbrochener Sieger der *grupo um* und die Maracatus aus der *Zona da Mata* verzweifeln ein bisschen an dieser Tatsache. Zwar wurde mir beteuert, keine offene Feindschaft gegenüber dem städtischen Vertreter des Maracatu Rural zu hegen, dennoch beschwerten sich manche über dessen Einfluss auf die Kommission und die für den Maracatu Rural untypische Art, traditionelle Instrumente und Rhythmen zu nutzen. Trotz der impliziten Kritik von *mestre* José Joaquim, erreichte sein Maracatu *Pavão Dourado* beim Wettbewerb 2011 den zweiten Platz, hinter *Cruzeiro de Forte*.

12.5. Maracatu Rural und die *cultura popular*

Der Maracatu Rural existiert gegenwärtig als kulturelle Identität, die im Rahmen des multikulturellen Karnevals, Repräsentant der *cultura popular* ist. Auffällig war bei vielen *mestres*, die Erwähnung der *cultura popular* oder des Maracatu Rural, oft als Vertreter des Nordostens bzw. der *Zona da Mata*:

*O bom dia Aliança
graças a deus tive sorte
vem ver meu Leão de ouro
orgulho da Mata Norte*

*Einen Guten Aliança
Gott sei dank hatte ich Glück
Kommt und seht meinen Leão de Ouro
Stolz der Mata Norte*

(marcha; 8.3.2011; apresentação Aliança: Cajú - Maracatu Leão de Ouro)

*E tá aí a minha estrela
brilha igual á da natureza
um Maracatu de pobre
mas rico de boniteza*

*Nun ist mein Estrela hier
Er glänzt wie die Sterne der Natur
Ein Maracatu der Armen
Aber reich an Schönheit*

(marcha; 8.3.2011; apresentação Lagoa Itaenga: Barachinha)

*:Trouxe o homem do campo
o trabalhador rural:
só pra mostrar a beleza
do Maracatu Rural*

*Ich brachte den Mann vom Land
Den Landarbeiter
Nur um die Schönheit zu zeigen
Des Maracatu Rural*

(marcha; 8.3.2011; concurso Recife: José Joaquim - Maracatu Pavão Dourado)

Diese drei *marchas* behandeln die in Kapitel 4.2. besprochene Realität der *maracatuzeiros*, als Menschen, mit wenig finanziellen Mitteln. Der Nordosten Brasiliens und die soziokulturellen Verhältnisse der *mestres* werden sogar in einem größeren Zusammenhang gesehen:

*Em vez de falar em guerra
estupro, droga e tortura
vamos falar da cultura
de Aliança nossa terra
5:onde o matuto da serra
se torna celebridade:
e quem visite esta cidade
volta pra casa falando
que viu os mestres mostrando
10seu mundo de novidade*

*Anstatt vom Krieg zu sprechen
Vergewaltigung, Drogen, Folter
Lass uns von Kultur sprechen
Von Aliança unserer Heimat
Wo der Matuto¹³² des Berges
Zur Ehre gelangte
Und der, welche diese Stadt besucht
Kehrt redend davon zurück
Dass er die mestres gesehen hat
Wie sie ihre Welt der Neuigkeiten gezeigt haben*

(samba de dez; 8.3.2011; apresentação Aliança: Barachinha)

*Venho da Zona da Mata
Tracumhaém é a cidade
vim pra mostrar qualidade
eu cheguei na hora exata,
5:com a cultura na alta
crescendo de norte ao sul:
venho aqui pra outra cor
e mostrar ao povo sensato
que na terra do artesanato
10também tem Maracatu*

*Ich komme von der Zona da Mata
Tracumhaém ist die Stadt
Ich kam um Qualität zu zeigen
Ich kam zur rechten Zeit
Mit der Kultur in ihrem Hoch
Wachsend vom Norden hinab in den Süden
Ich komme hier her zur anderen Farbe
Ich zeige dem weisen Volk
In der Welt des Kunsthandwerkes
Gibt es auch Maracatu*

(samba de dez; 8.3.2011; concurso Recife: José Joaquim - Maracatu Pavão Dourado)

*:esse chapéu amarelo
eu acho a boniteza:
nem na escola do Rio
carrega tanta beleza*

*Diesen gelben Hut¹³³
Finde ich wunderschön
Nicht einmal die [samba; d.V.]-Schule von Rio
Hat so viel Schönheit*

(marcha; 8.3.2011; concurso Recife: Barachinha)

Der erste Vers spricht von Kultur und vom *maracatuzeiro*, einem einfachen “Bauern“, mit einfachen Mitteln, der von seiner Welt erzählt und Bekanntheit erlangt (5: *onde o matuto da serra se tornou celebridade*). Diese Welt wird auch noch von Anderen gehört (7: *quem visita esta cidade*) und wahrgenommen. Die Anderen sind aber in einer größeren Beziehung zu sehen: Brasilien als Gesamtes. Der zweite Vers von José Joaquim erzählt vom Nordosten und dessen kulturellen Produktionen, die von Pernambuco bis in den Süden des Landes wachsen (6: *crescendo de norte ao sul*). Dieser *samba de dez* stellt viele Bezüge zu der in Kap.1.3. beschriebenen musikalischen Ethnizität, traditioneller Musikstile des Nordostens her. In der

¹³² *Matuto* bezeichnet oft abwertend Personen aus dem ländlichen Gebiet.

¹³³ Gemeint sind die Kopfbedeckungen der *caboclos de lança*, die beim Maracatu *Estrela Brilhante* alle einheitlich gelb sind.

marcha von Barachinha vergleicht dieser die berühmten Sambaschulen aus Rio de Janeiro mit der Schönheit der Kostüme des Maracatu Rural (3: *ne a escola do Rio*). Der Gegensatz zwischen Süd und Nord kommt hier stark hervor und wird mit einer selbstbewussten Haltung der *mestres* thematisiert.

Das letzte Beispiel zeigt auch, wie viel die visuelle Schönheit des Maracatu Rural besungen wird. Im Karneval und in der Stadt ist der Maracatu Rural nur einer unter vielen Musikspielen, die sich einem großen unbekannten Publikum präsentieren müssen. Da der Maracatu seit den 1990er Jahren zum Sinnbild pernambucanischer Identität aufgestiegen ist (siehe Kap. 3.1.), sind die bunten *caboclos de lança* beliebtes Bildmaterial für Medien und TouristInnen. Manche AutorInnen weisen negativ auf die asymmetrische Dominanz visueller Repräsentation des Maracatu Rural hin (vgl. Vicente 2005 u. Assis 1996). Der optische Reiz ist aber ein Teil des kulturellen Bedeutungsflusses, der neben modernen Medien auch in Form von Versen der *mestres* transportiert wird. Da die Poesie auch eine unterstützende Komponente für die tänzerische, musikalische und visuelle Darbietung ist, wird die Schönheit auch verbal hervorgehoben, um die *cultura popular* einem fremden Publikum attraktiv zu machen.

Neben dem Aussehen der *maracatuzeiros* sind auch noch andere kulturelle Bedeutungen des Maracatu Rural ein Thema. Als musikalischer Vertreter der *cultura popular* des Nordostens, wird der Maracatu mit afrobrasilianischen Religionen in Verbindung gebracht. Der Karneval, mit seinem differenzierten Publikum bietet die Möglichkeit, über diese Dinge zu sprechen:

“...die Dinge des Maracatu selber, das heißt ich bevorzuge es, der Kommission zu zeigen, was der Maracatu ist, alles was meinen Maracatu selber betrifft...” (Int.B3: 12):

Caboclo de surrão
que sabe bem o que quer
na cama deixa mulher
pra ir dormir no chão
⁵*:pra não mexer a nação*
três dias de carnaval:
capricha no ritual
no cravo botou mistério
e não tem nada mais serio
¹⁰*que maracatu rural*

Caboclo mit den Glocken
Der genau weiß, was er will
Im Bett lässt er die Frau
Um woanders am Boden zu schlafen
Um nicht die Nation zu ärgern
Drei Tage lang im Karneval
Müht sich im Ritual
In der Nelke bewahrt er ein Geheimnis
Es gibt nichts Ernsteres
Als Maracatu Rural

(samba de dez; 8.3.2011; concurso Recife: Barachinha)

Der zehnzeilige Vers spricht die Verhaltensweisen der *caboclos de lança* während des Karnevals an. Den *caboclos* ist es zum Beispiel verboten, sexuellen Kontakt zu Frauen zu pflegen. Es gibt auch noch bestimmte Rituale, die mit der afrobrasilianischen *catimbó* bzw.

jurema in Verbindung gebracht werden. Hierbei handelt es sich um vorbereitende Maßnahmen mit einem religiösen Spezialisten. Es gibt ein Getränk namens *azogue*, welchem man besondere Eigenschaften wie Besessenheit zuschreibt. Die weiße Nelke im Mund (*cravo*) ist ein Ausdruck dafür (siehe Kap. 2.2.1.). Gegenwärtig haben aber die wenigsten eine echte Pflanze, sondern diese wurde durch ein Plastikimitat ersetzt. Bei dem konkreten Maracatu trifft die Beschreibung, die Barachinha hier anführt, nicht auf die realen Umstände zu. Zwar mussten die weiblichen Teilnehmerinnen in einem zweiten Bus getrennt mitfahren, doch gehörten auch Verheiratete und Paare derselben *agremiação* an¹³⁴. Inwieweit die Lanzenträger Rituale der afrobrasilianischen Religion privat durchgeführt haben, ist mir nicht bekannt. Es ist durchaus möglich, dass sie mir als Außenstehenden verschwiegen wurden. Dennoch verneinten mir viele diese Praxis, indem sie davon hauptsächlich in der Vergangenheit sprachen. Das heißt, dass dieser Vers eher der ideellen und vergangenen Vorstellung entspricht, als den tatsächlichen drei Tagen im Karneval. Außerdem passt der Inhalt in das von der Kulturindustrie in Recife vermarktete Bild, bei dem der *caboclo de lança* als exotischer und geheimnisvoller Krieger auftaucht. Ein Jahr nach meinem Aufenthalt, habe ich denselben Vers in einer TV-Produktion für den Karneval 2012 im Internet (vgl. URL5) entdeckt. Darin wird über die Ursprünge der *caboclos de lança* gesprochen. Während Barachinha genau dieselbe *samba de dez* rezitiert, sieht man Bilder aus vergangenen Zeiten in Schwarz Weiß, die mit einer nostalgisch verklärten Musik unterlegt sind. Diesen Vers kann man nur im Zusammenhang mit dem Maracatu Rural als musikalische Ethnizität verstehen, die durch Folklorisierung für ein Publikum inszeniert wird (siehe Kap. 2.2.1.).

Zusammenfassend tendierten die Inhalte im Karneval dazu, über den Maracatu zu informieren und stolz über dessen kulturelle Identität, als Vertreter der *Zona da Mata*, zu berichten. Dieses Bild entspricht der allgemeinen Aufwertung traditioneller Musikspiele des Nordostens innerhalb Brasiliens (siehe Kap. 1.3.) Nachdem ich Zé Galdino fragte, warum die Sänger wenig direkte Sozialkritik üben, meinte er:

„...sie singen nicht darüber, weil es eine arme Region des Nordostens ist, sogar der Nordosten an sich wird diskriminiert...die Leute singen nicht kritisierend sondern sie singen einfordernd, der nordestino singt die Einforderung für den Süden, den Südosten, damit sie gesehen werden, denn der Nordosten ist die reichste Region Brasiliens und niemand sieht hin, nur jetzt gibt es Leute die plötzlich über unsere Missstände sprechen...die Vernachlässigung...“ (Int.Z.: 17).

¹³⁴ Die brasilianische Kulturanthropologin Assis stellt in ihrer Arbeit die Inexistenz mancher religiöser Rituale im Maracatu Rural dar. Vor allem die permanente Anwesenheit der Ehefrauen im selben Maracatu ist exemplarisch für diese Entwicklung (vgl. Assis 1996: 37). Siehe Kap. 2.

Für mich ist dieses singende ‘Einfordern‘ (“*a gente canta reivindicando*“) ein Schlüsselwort, um die Inhalte der *mestres* zu begreifen. Es geht darum, den allgemeinen Reichtum an kultureller Vielfalt und Kreativität des Nordostens im ganzen Land sichtbar zu machen.

Da auch der Staat und die Öffentlichkeit dieses immaterielle Erbe fördern (siehe Kap.2.2.2.) sollte dies auch in einer, von der öffentlichen Seite akzeptierten Art und Weise geschehen: nämlich als kulturelle Praktiken, die dem offiziellen (siehe nächstes Kapitel) brasilianischen Verständnis von Gesellschaft entspricht: Keine Gewalttätigkeit; Gleichberechtigung der Geschlechter; korrektes Portugiesisch (Artikulation und Aussprache); Allgemeinbildung etc. Dazu mischen sich diverse simplifizierte Vorstellungen von Authentizität und Tradition bezüglich afrobrasilianischer Musiken, die oft romantisierende bzw. mystifizierende Erwartungen hervorrufen (siehe Kap. 2.1.). In diesen Rahmen passen keine persönliche Episoden oder sexistische Anekdoten mehr, wie sie früher im Maracatu Rural (und heute noch im *coco*) gebräuchlich waren (siehe Kap.4.2.). Demnach sind auch wiederum die *mestres* im Karneval bevorzugt, die über das nötige Wissen und die Kontakte im Umgang mit dieser neuen Realität verfügen. Zusätzlich wird erwartet, dass man sich über aktuelle Ereignisse im Weltgeschehen informiert.

12.6. Globale Themen

So ziemlich jede Familie in Nazaré da Mata hat heute die Möglichkeit, auf Fernsehen oder Internet zuzugreifen. Ich habe schon auf diese Präsenz moderner Medien hingewiesen, die auch für die Informationsbeschaffung der Sänger wichtig ist (siehe Kap.10.3.4.). Globale Themen sollten aber auch wirklich aktuell sein. Über etwas zu singen, was sich schon vor Jahren zugetragen hat, gilt laut Barachinha als äußerst unprofessionell:

„....deshalb ziehe ich es vor, über diese Dinge zu singen; es gibt mestres hier in der Gegend, die noch immer über den Tod von Saddam Hussein sprechen und all die Sachen, aber für mich ist das eine Sache, die schon ganz vorbei ist, deshalb mag ich es, etwas Aktuelles aufzugreifen...“ (Int.B2: 10).

Als ich mich im Februar und März 2011 in Pernambuco aufhielt, waren gerade viele Bilder der arabischen Revolution im Fernsehen zu sehen. Hier ein Beispiel eines Verses von Barachinha:

*O ditador do Egito
renunciou o poder
a Líbia não quer saber
de tortura nem conflito
5: cada vez tâ escutando grito*

*Der Diktator von Ägypten
Gab seine Macht ab
Libyen möchte nichts wissen
von Folter und Konflikt
Jedes Mal hört man Schreie*

*de protesto na nação:
porque a população
de fora todo deseja
por mais teimoso que seja
¹⁰ vai ter que abrir a mão*

*Des Protestes einer Nation
Denn die Bevölkerung
Außerhalb wünscht sich
So furchterregend sie auch sein möge
Wird sie die Hände öffnen müssen*

(samba de dez; 6.3.2011; apresentação Recife (marco zero): Barachinha)

Zé Galdino prophezeite mir im Interview (vgl. Int.Z.: 16f.), dass ich im Karneval 2011 Verse zur Revolution in Ägypten hören werde. Wie ich bereits gezeigt habe, sind Aktualität und Bezugnahme auf das Publikum äußerst wichtig. Man muss als Sänger über etwas sprechen, was die Zuschauer auch betrifft. Jetzt stellt sich die Frage, was die Revolution in Ägypten, der Tod von Saddam Hussein¹³⁵ oder die Anschläge des 11.9.2001 in New York¹³⁶ mit der Bevölkerung in Nazaré da Mata oder Pernambuco zu tun haben? Es geht einfach darum zu zeigen, dass man als *mestre* gebildet ist und über ein großes Allgemeinwissen (*conhecimento geral*) verfügt. Die Maracatugemeinde erwartet so etwas und es handelt sich dabei mehr um eine Art Wissenstest: “*um teste de conhecimento*“ (Int.Z.: 17). Die brasilianische Kulturanthropologin Elizabeth Travassos (2000) stellt einen interessanten Bezug dieses Wissenstestes zu sogenannten “modernen“ Gesellschaften her, wo der Fokus auf Bildung und Literatur liegt. Zwar behandelt sie die *cantoria de viola*, dennoch gibt es deutliche Parallelen zu beiden Improvisationskünsten. Demnach sind diese kulturellen Praktiken nicht von dem Wertesystem einer größeren Gesellschaft zu trennen, sondern Teil desselben. Wie ich bereits hinwies, dass dieses Einfordern anhand von der Zurschaustellung von Wissen passiert, sieht Travassos darin ein Abbild der in Brasilien üblichen Wertschätzung für intellektuelle Arbeit. Sie zitiert hier den brasilianischen Soziologen Sérgio Buarque de Holanda, der darin die Hinneigung zu: “...*spontaneous and abundant words, of ostentatious erudition of rare expressions...*“ sieht (zit.n. Travassos 2000: 77). Zugleich handelt es sich hierbei aber um einen performativen Akt, der nur in Relation zum gegenwärtigen Moment des Vortrages interpretiert werden kann. Deswegen werden bestimmte Angriffe in Improvisationsduellen oder Bezugnahmen zu überregionalen Themen dadurch relativiert, dass sie Teil der Parameter zur Bestimmung eines Maracatu Rural sind und die Zurschaustellung von Fähigkeiten (*display of competence*) im Vordergrund steht. Diese Fähigkeiten sind aber Ergebnis überlokaler Einflüsse, die nur im Zusammenhang eines gesamtgesellschaftlichen (pernambucanischen bzw. brasilianischen) Kontexts gesehen werden können.

¹³⁵ Zu Saddam Hussein habe ich einen Vers in einer Publikation mit CD gefunden (vgl. Santos 2008), der auch in einem anderen Buch von Maria Alice Amorim angeführt wird (vgl. Amorim 2002: 92).

¹³⁶ In dem Interview vom 26.2.2011 habe ich einen Vers von André de Lica aufgezeichnet, der über die Anschläge spricht.

13. Die Verwendung der poetischen Genres in den unterschiedlichen Kontexten

Es ist interessant zu beobachten, wie die poetischen Genres mit ihren unterschiedlichen Eigenschaften in den verschiedenen Kontexten zum Tragen kommen und man trotzdem als Maracatusänger wahrgenommen wird. Man muss nicht alle Versformen perfekt beherrschen und improvisieren können, um sich als *mestre* mit seiner *agremiação* zu präsentieren.

Ein *mestre* ist nur ein Teil eines größeren *folguedos*, bei dem er selbst entscheidet, inwieweit er Risikobereitschaft zeigt. Kulturelle Bedeutungen produziert nicht nur er mit seinen Texten, sondern das ganze Musikspiel mit all seinen TeilnehmerInnen und deren Kostümierung. *Marchas* sind mittlerweile die häufigste und beliebteste Form, um am Karneval teilzunehmen. Dafür bedarf es nicht unbedingt viel Erfahrung und dieser Vierzeiler passt gut zu den vielen zeitlich limitierten *apresentações* im Karneval, bei dem die visuelle Repräsentation im Vordergrund steht und die Texte eher unterstützend die Performance kommentieren. Da die gegenwärtige Situation miteinbezogen werden muss und die *marchas* hauptsächlich Begrüßungs- und Abschiedsformeln beinhalten, behandeln die Verse sehr oft den Zeitmangel und umfassen obligatorische Dankesreden an lokale Politiker, ZuschauerInnen oder Organisatoren (FCP; *Associação dos Maracatus de Baque Solto* etc.).

Die komplexe *samba de dez* konnte ich bei allen Kontexten, von *ensaios* bis zum Wettbewerb, beobachten. Jedoch wurde sie im Vergleich zur *marcha* viel seltener benutzt. Meist sang ein *mestre* drei oder vier solcher Zehnzeiler, wobei diese unverändert auch in anderen Orten vorgetragen wurde¹³⁷. Bestes Beispiel hierfür ist der *contramestre* Cabeça, der ähnlich wie João Limoeiro (siehe oben) davon spricht zu improvisieren, obwohl er die Zeilen vorbereitet hatte. In einem persönlichen Gespräch meinte er, dass eben die Leute in Buenos Aires (Pernambuco), wo er alleine vortragen durfte, die Verse noch nicht kannten¹³⁸. Improvisation ist also wiederum nicht dahingehend zu verstehen, etwas völlig Neues zu kreieren, sondern in unterschiedlichen Kontexten, einem fremden Publikum etwas Unbekanntes vorzutragen.

Einerseits ist die Anzahl an Auftritten in immer mehr Städten gestiegen, andererseits bleibt immer weniger Zeit zum Singen. Das bedeutet, dass die Vorbereitung insgesamt wichtiger und leichter geworden ist. Sie ist wichtig, weil die Sänger als Vertreter einer musikalischen Ethnizität im Dialog mit einer unbekannten Zuhörerschaft große Verantwortung tragen, das

¹³⁷ Die Wiederholung derselben Texte, konnte ich konkret bei Barachinha, André de Lica und Cabeça aufnehmen.

¹³⁸ Tagebucheintrag vom 17.3.2011.

Bild eines friedlichen, gebildeten und gut organisierten Maracatus zu repräsentieren. Sich in einer Improvisation einen sprachlichen Fehler zu erlauben, würde dem eigenen und dem gesellschaftlichen Ansehen stark schaden. Aufgrund der Zeitbegrenzung und der fehlenden Herausforderung eines Kontrahenten (*sambada*), ist es einfacher mit einem vorgefertigten Material (*material pronto*) aus dem Haus zu gehen und diesen Kontexten mit seinem Können zu begegnen. Andererseits ist es schwieriger über Themen zu singen, die ein fremdes Publikum betreffen und ansprechen, was gerade bei der *samba de dez* eine Hürde sein kann. Sich zu informieren und aktuelles Wissen über moderne Medien zu generieren, bedarf gewisser Fähigkeiten, wie Lesen oder dem Zugang zu Internet und Fernsehen, deren viele (vor allem ältere) *mestres* nicht mächtig sind.

Hingegen sind bei *ensaaios* und *sambadas* etwaige Ausrutscher nicht so schwerwiegend, obwohl die normativen Erwartungen dieselben sind. Bei Improvisationsduellen ist man eher der üblen Nachrede (*xitação*) der lokalen *maracatuzeiros* ausgesetzt, die den Ruhm und das Prestige der Sänger mitbestimmen (siehe Kap. 4.4.1.). Diesen Bedingungen ist nicht jeder *mestre* gewachsen und es bedarf viel Erfahrung und improvisatorischen Könnens, sich mit einem Kontrahenten zu duellieren. Vor allem die jungen *mestres* haben heute weniger Möglichkeiten, ihre Fähigkeiten in Duellen zu stärken, da diese aufgrund der hohen Kosten und der zunehmenden Anzahl an Präsentationen immer weniger veranstaltet werden. Somit sind der Improvisationszwang und das Feld, mehr Zeit zu haben um spontan Verse zu bilden, zugunsten der immer kürzer werdenden *apresentações* im Karneval gesunken.



(Barachinha mit Cabeça und *terno* im Hintergrund; apresentacao Buenos Aires, 7.2.2011)

Conclusio

Die Improvisationskunst des Maracatu Rural hat sich seit ihren teils ungeklärten Anfängen stetig gewandelt. Was gegenwärtig als traditionell gilt, ist Ergebnis rezenter lokaler und überregionaler Entwicklungen. Die bedeutendste Veränderung war die Einführung fixer Reimschemata und die Orientierung an die als professioneller geltende Gesangskunst der *cantoría de viola*. Die Inhalte der Verse sollten aktuell sein, ein großes Publikum ansprechen und im Gegensatz zu früher, persönliche Angriffe auf Familie oder Frauen unterlassen. Diese formalen und inhaltlichen Vorgaben gehen mit dem Selbstbild der Maracatusänger, als professionelle, gebildete und seriöse Vertreter der *cultura popular* des Nordostens einher. Im Gegensatz zur älteren Generation an Sängern, welche Großteils Analphabeten waren, sind die Anforderungen an die *mestres* gestiegen. Die Verantwortung, dieses Profil nach außen zu repräsentieren, ist enorm hoch.

Im Moment gibt es vier Kontexte, bei denen Maracatu Rural aufgeführt wird: Die lokalen *ensaios* (Proben) und *sambadas* (Improvisationsduelle), die bis zu zehn Stunden dauern, sowie die *apresentações* (Präsentationen) und der *concurso* (Wettbewerb) in anderen Orten und der Hauptstadt Recife, die maximal 40 Minuten lang sind. Während die lokalen Auftritte eher festlichen und informellen Charakter haben, bei denen die TeilnehmerInnen unkostümiert sind, stehen bei den offiziellen Karnevalspräsentationen die visuellen Reize der *caboclos de lança* (Lanzenträger) im Vordergrund.

Aufgrund der hohen Kosten, hat die Veranstaltung von *sambadas* und *ensaios* in den letzten Jahren abgenommen, weil die *maracatuzeiros* nicht in der Lage sind, diese zu finanzieren. Deswegen sind sie zunehmend von privaten Geldgebern oder Politikern abhängig, die als *patrão* (Patron) auftreten und diese Feste unterstützen. Dagegen sind die öffentlichen *apresentações* und der Wettbewerb als Kontexte wichtiger geworden, weil die Teilnahme viele der anfallenden Kosten für Kostüme und Ausbezahlung der TeilnehmerInnen deckt. Außerdem unterstehen die Maracatugruppen dem Dachverband aller Maracatus (*Associação dos Maracatus de Baque Solto*), der Bindeglied zu den öffentlichen und politischen Kräften des Karnevals ist. Im Vergleich zur gewaltvollen Vergangenheit, der sich rivalisierenden Gruppen, gilt die Zelebration des friedlichen Zusammenhalts. Wegen der hohen Dichte an teilnehmenden Maracatugruppen bei den Präsentationen, haben die *mestres* wenig Zeit, Gesangsverse zu produzieren. Da man bei solchen Auftritten und beim Wettbewerb mit einem fremden und überregionalen Publikum konfrontiert ist, ist es als *mestre* besonders wichtig, gut vorbereitet zu sein. Bei der Teilnahme am Wettbewerb kommt hinzu, dass etwaige Fehler beim Singen mit Punkteabzügen bestraft werden.

Diese Veränderung der Kontexte hat Auswirkungen auf die Improvisationskunst. Das Ideal, Gesangsverse zu improvisieren, wird gegenwärtig im Maracatu Rural nicht von allen *mestres* praktiziert. Vor allem die jüngere Generation, zu denen ca. die Hälfte meiner Informanten gehört, bevorzugt es, ihre Verse vorzubereiten. Dieser Umstand sollte nicht negativ bewertet werden, da die Präkomposition von Versen (*balaio*) eine legitime Möglichkeit im Maracatu Rural darstellt, da man als *mestre* völlige Autorität über das hat, worüber man singt. Problematisch ist nur, dass mit der Abnahme an *sambadas* und *ensaïos*, den Gesangsversen in den kurzen Präsentationen weniger Bedeutung zukommt. Zudem sind sie *sambadas* und *ensaïos* die Kontexte, in denen man sich erstens Fehler erlauben kann und zweitens junge *mestres* die Improvisationskunst aktiv lernen können. Das heißt, dass der Lernprozess von heute ein anderer ist, weil man z.B. auch ohne der Teilnahme an *sambadas*, *mestre* eines Maracatu sein kann und die Regeln der Reimschemata anhand anderer Quellen, wie CDs und Bücher, erlernen kann.

Außerdem gibt es heute sehr viele *mestres*, die mit dieser kulturellen Praxis im Karneval Geld verdienen können, dafür aber nicht unbedingt erfahren oder gar mit dem Maracatu Rural vertraut sein müssen. Oft instrumentalisieren Politiker die *mestres*, indem sie ihnen Geld geben und dafür im Gegenzug Wahlwerbung erhalten. Als Folge wird das poetische Repertoire auf einfache vierzeilige *marchas* reduziert, die oft nur Begrüßungs- und Abschiedsformeln für die Sponsoren enthalten. Dieses vierzeilige Reimschema ist zwar die ursprünglichste aller poetischen Genres im Maracatu Rural, bedarf aber weniger Übung und Talent.

Ein weiteres interessantes Phänomen, sind die Inhalte der Gesangsverse, die als kulturelle Bedeutungen, nur im Bezug zu einer zunehmend fremden Zuhörerschaft zu verstehen sind. Aufgrund der Aktualitätsbezüge, sind sie ein Indikator für die momentanen Kontexte, in denen sich die *mestres* bewegen. Bei meiner Forschung im Karneval 2011 waren der Zeitdruck und der stressige Terminkalender ein präsent Thema in den Gesangsversen. Es gibt im Maracatu Rural ungefähr vier poetische Genres, die es zu beherrschen gilt: *marcha*, *samba de dez*, *galope* und *samba curto*. Aufgrund der wenigen Zeit, wird dieses Repertoire im Karneval, im Vergleich zu einer *sambada*, stark reduziert. Aus diesem Hintergrund wird die Vorbereitung der Verse noch verständlicher, weil man zumindest in der kurzen Zeit, dem Publikum etwas mitteilen möchte. Bei einer Improvisation wäre man dem höheren Risiko ausgesetzt, einen Fehler zu begehen. Die zehnzeilige *samba de dez* eignet sich besonders gut, um kleine Geschichten zu erzählen, die eine große Zuhörerschaft betreffen. Viele der aufgenommenen Verse im Karneval hatten mit der musikalischen Ethnizität des Maracatu Rural zu tun. Das bedeutet, dass die Inhalte aus dem Beziehungsverhältnis der *cultura*

popular des Nordostens zur brasilianischen Gesellschaft, verständlich werden. Dabei spielen kulturelle Bedeutungen eine Rolle, die den Maracatu Rural z.B. als eine rückständige, mystische oder religiöse Praxis sehen. Auch die *mestres* tragen mit ihren Inhalten zum Fluss kultureller Bedeutungen bei, indem sie einerseits diese Bilder mit ihren Texten reproduzieren oder andererseits die Aufwertung ihrer Kunst einfordern. Diese Aufwertung geschieht auch durch die Ausführung verständlicher Verse, in einem korrekten Portugiesisch sowie der Demonstration ihres Allgemeinwissens, welches sie in den Medien akkumulieren. Als Beispiel sind hier Umweltthematiken oder globale Ereignisse, wie die Revolution in Ägypten, zu erwähnen. Damit distanzieren sich die *mestres* vom Bild eines ungebildeten und gewaltvollen Künstlers, wie dies in der Vergangenheit oft der Fall war. Dieses komplexe Thema der Improvisationskunst des Maracatu Rural wird zukünftig noch weitere Veränderungen erfahren, die es wert sind, erforscht zu werden.

Kritische Anmerkungen zur Arbeit

Man könnte meiner Untersuchung den Vorwurf machen, zu wenig *mestres* mit ihren Versen untersucht zu haben, um daraus allgemeine Schlüsse zu ziehen. Die Kritik ist zwar berechtigt, berücksichtigt aber nicht die Dimension einer Diplomarbeit, zu deren Forschung, mir nur beschränkt Zeit und Mittel zu Verfügung standen. Ein primäres Anliegen dieser Arbeit war es außerdem, die Improvisation, als Ideal, näher zu untersuchen und inwieweit überlokale Einflüsse wie der Karneval, diese kulturelle Praxis prägen. Zwar habe ich mich hauptsächlich nur mit den Versen eines *mestres* befasst, so konnte ich trotzdem die Perspektiven mehrerer Künstler heranziehen, bei denen es erkennbare Parallelen sowohl bei deren Gesangsversen als auch in deren Aussagen gab. Dass es grundsätzlich die Möglichkeit gibt, sich vorzubereiten und dass dies in Bezug auf den staatlich organisierten Karneval wichtiger geworden ist, stellt eine besondere Entwicklung dar, die in keiner mir bekannten Literatur beschrieben wird. Ich konnte dies nur im Zusammenhang zu überlokalen Beziehungen erklären und versuchte damit, die gesellschaftlichen Bedeutung der Improvisation, als kulturelles Phänomen des Nordostens, um neue kritische Erkenntnisse zu erweitern.

Ausblick

Zum Abschluss möchte ich noch ein paar Fragen aufwerfen, die sich während meiner Untersuchung ergaben und die ich sozusagen als Ausblick in den Raum stellen möchte. Ich finde es weder realistisch noch fair zu beklagen, der Maracatu Rural hätte seine klassenkämpferische Attitude von einst verloren und verkomme zu einem bunten Massenprodukt im Karneval. Immer wieder gibt es Diskussionen, inwieweit Poesie (*oral*

poetry) Einfluss auf den gesellschaftlichen Wandel haben kann (vgl. Baumann 1975: 305). Ich möchte hier diesen Gedanken nicht überstrapazieren, weil er zu hypothetisch wäre. Dennoch liegt er in der Luft, weil die *mestres* in einer sehr benachteiligten Konstellation leben und ihre gesanglichen Aktivitäten einen hohen Stellenwert genießen. Trotzdem profitieren nicht nur die lokalen Kulturproduzenten von ihrer Kunst. Somit stellt sich die berechnete Frage, inwieweit Poesie Ungleichheiten verbal aufzeigen und Veränderungen initiieren kann? Ich denke nicht, dass dieser Wandel nur durch sozialkritische Äußerungen hergestellt wird. Es geht auch in komplexen Gesellschaften mit einem modernen Medienfluss darum, die eigenen kulturellen Praktiken sichtbar zu machen, um zu garantieren, selbige selbstbestimmend und unabhängig von Machtstrukturen ausüben zu können. Natürlich gibt es eine extrem asymmetrische Beziehung, die aber nicht unbedingt durch Gewalt oder verbale Angriffe in den Texten aufgehoben wird. Es geht eher um den fairen Zugang zu Ressourcen und modernen Technologien, selbstständig kulturelle Produktionen zu erzeugen. Dazu gehört die Anerkennung der eigenen kulturellen Identität von Seiten der Zivilgesellschaft Brasiliens. Die brasilianische Philosophin Marilena Chauí spricht vom Recht auf "Kultur" (vgl. Chauí 1995: 199f.), also dem Zugang zu Informationen, (in)formellen Räumen und öffentlichen Instituten, als wichtigen Faktor, der in der Beziehung zwischen lokalen KulturproduzentInnen der *cultura popular* und dem Staat einzufordern ist. Ich denke, dass die *mestres*, mit denen ich in Kontakt gekommen bin, genau das mit ihren Inhalten tun. Seit ihren Anfängen haben sie schon viel erreicht, was den Maracatu Rural als Musikspiel betrifft. Meiner Meinung nach liegt die Stärke des Maracatu Rural darin, in unterschiedlichen Kontexten, von Proben bis zum Wettbewerb stattzufinden, wo jeweils ein unterschiedlicher Fokus liegt. Die Improvisationsduelle und Proben sollten in ihrer Häufigkeit die Präsentationen übertreffen, um die (Re)-Produktion kreativen Schaffens zu gewährleisten. Im schlimmsten Fall würden die Künstler keine Mittel mehr haben, um Proben und Duelle zu veranstalten, was fatale Folgen für die Improvisationskunst hätte. Im besten Fall aber führt die zunehmende Wertschätzung zur Revitalisierung dieser Praktiken und einer generellen Besserstellung der Künstler und ihrem soziokulturellen Umfeld. Ich möchte meine Arbeit mit den Worten Zé Galdino's beschließen:

"...então tem que ter o improviso ... a maior arma do homem é o improviso, do artista, do poeta que canta..." ("...deshalb muss man die Improvisation haben, die stärkste Waffe der Menschen ist die Improvisation, des Künstlers, des Poeten, der singt...") (Int.Z.: 18).

Quellenverzeichnis

- Amorim, Maria Alice (2002): Improvisos: Uma Pisa de Rima. In: Maria Alice Amorim/Roberto Benjamin (Hrsg.): *Carnaval: Cortejos e improvisos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade de Recife.
- Amorim, Maria Alice (2008): *No visgo do improviso ou a peleja virtual entre cibercultura e tradição*. São Paulo: educ.
- Andrade, Manoel Correia de (2010): Uma visão autêntica do Nordeste. In: *Nordeste. Aspectos da Influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil*. 7a edição revista. São Paulo: Global, S.13-36.
- Appadurai, Arjun (1981): The Past as a Scarce Resource. In: *Man, New Series*, Vol. 16, No. 2 (Jun., 1981), S. 201-219.
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Armbruster, Claudius (1994): Volkskultur-Cultura Popular. In: Briesemeister, Kohlhepp, Mertin, Sangmeister, Schrader (Hrsg.): *Brasilien Heute. Politik. Wirtschaft. Kultur*. Frankfurt am Main. Vervuert, S. 545-563.
- Assis, Maria Elisabete Arruda de (1996): *Cruzeiro de Forte: A Brincadeira e o Jogo de Identidade em um Maracatu Rural*. Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, para obtenção do Grau de Mestre em Antropologia. Recife.
- Atkinson, Robert (1998): *The Life Story Interview*. Thousand Oaks, Calif. [u.a.]: Sage.
- Baumann, Richard (1975): Verbal Art as Performance. In: *American Anthropologist, New Series*, Vol. 77, No. 2, S. 290-311.
- Baumann, Richard and Briggs, Charles L. (1990): Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. In: *Annual Review of Anthropology*, Vol. 19, S. 59-88.
- Baumann, Gerd (2004): Chapter 2: Grammars of Identity/Alterity: A Structural Approach. In: *Grammars of Identity/Alterity: A Structural Approach*. New York: Berghahn Books, S. 18-52.
- Béhague, Gerard (1994): Introduction. In: Béhague, Gerard H [Hrsg.]. *Music and black ethnicity: the Caribbean and South America*. New Brunswick, NJ [u.a.]: Transaction Publishers, S. v-xii.
- Béhague, Gerard (2006): Performance and Listener-Centered Approach to Musical Analysis: Some Theoretical and Methodological Factors. In: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 27, No. 1, S. 10-18.
- Benjamin, Roberto (2002): Cortejos. In: Maria Alice Amorim/Roberto Benjamin (Hrsgb.): *Carnaval: Cortejos e improvisos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade de Recife, S. 25-58.
- Briesemeister, Dietrich (1994): Die Kultur Brasiliens. Zur Einführung. In: Briesemeister, Kohlhepp, Mertin, Sangmeister, Schrader (Hrsg.): *Brasilien Heute. Politik. Wirtschaft. Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert, S. 377-383.
- Cascudo, Luis da Camara (1993): *Dicionário do folclore brasileiro*. 7. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada.
- Castro Chaves, Suiá Arruda de (2008): *Carnaval em Terras de Caboclo: uma Etnografia sobre Maracatus de Baque Solto*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Grau de Mestre. Rio de Janeiro.
- Chauí, Madrilena (1995): Politische Kultur und Kulturpolitik. Sevilla/Ribeiro (Hrsg.): *Brasilien, Land der Zukunft? Unkel, Rhein* [u.a.]: Horlemann, S. 187 – 201.

- Cicero, Antonio (2006): Letra de Música. In: Bosco, Francisco [Hrsg.]: *Música Popular Brasileira. Cultura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Fund. Biblioteca Nacional, S. 9-15.
- Comaroff, John L. und Comaroff, Jean (2011): Ethnizität. In: Fernand Kreff, Eva-Maria Knoll, Andre Gingrich (Hg.). *Lexikon der Globalisierung*. Bielefeld: [transcript], S. 68-71.
- Crook, Larry (2009): *Focus - music of northeast Brazil*. 2. ed. New York, NY [u.a.]: Routledge.
- Durval Muniz de Albuquerque Júnior and Laurence Hallewell (2004): Tradition: The Invention of the Brazilian Northeast In: *Latin American Perspectives*, Vol. 31, No. 2, Brazilian Northeast: Globalization, Labor, and Poverty, S. 42-61.
- Finnegan, Ruth (1977): *Oral Poetry. Its nature, significance and social context*. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press.
- Freyre, Gilberto (2010): *Nordeste. Aspectos da Influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil*. 7a edição revista. São Paulo: Global Editora.
- Gingrich, André (2003): Kulturen, Identitäten, Globalisierung: Eine vorläufige Zusammenfassung von theoretisch-methodischen Diskussionsprozessen. In: *Lokale Identitäten und überlokale Einflüsse*. Reihe A. Wittgenstein 2000. Band 1.
- Gingrich, André (2011): Othering. In: Fernand Kreff, Eva-Maria Knoll, Andre Gingrich (Hg.). *Lexikon der Globalisierung*. Bielefeld: [transcript], S. 323-324.
- Glaser, Barney G. und Strauss, Anselm L. (1998): *Grounded theory: Strategien qualitativer Forschung*. Bern [u.a.]: Huber.
- Hannerz, Ulf (1992): *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press.
- Kurt, Roland (2008): Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie. In: Ronald Kurt/Näumann Klaus (Hrsg.): *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und Musikwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: (Transcript Verlag), S. 17-46.
- Kreff, Fernand (2011): *Lexikon der Globalisierung*. Bielefeld. Transcript-Verl.
- Kreff, Fernand (2003): *Grundkonzepte der Sozial-und Kulturanthropologie in der Globalisierungsdebatte*. Berlin: Reimer.
- Kubik, Gerhard (1994): Ethnicity, Cultural Identity, and the Psychology of Culture Contact. In: Béhague, Gerard H [Hrsg.]. *Music and black ethnicity: the Caribbean and South America*. New Brunswick, NJ [u.a.]: Transaction Publishers, S. 17-46.
- Nettl, Bruno (1998): Introduction: An Art Neglected in Scholarship. In: Nettl, Brun with Russell, Melinda (Ed.). *In the course of performance. Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, S. 1-26.
- Mayring, Phillip (2002): *Einführung in die qualitative Sozialforschung*. Weinheim: Beltz.
- Mayring, Phillip (2003): *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. Weinheim: Beltz.
- McCann, Bryan (2004): *Hello, Hello Brazil. Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham & London: Duke University Press.
- Medeiros (2005): *Maracatu Rural: luta de classes ou espetáculo?* Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.
- Neiva de Matos (2006): Canção Popular e performance vocal. In: Bosco, Francisco [Hrsg.]: *Música Popular Brasileira. Cultura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Fund. Biblioteca Nacional, S. 92-97.
- Ortiz, Renato (1994): *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense.

- Pinto, Tiago de Oliveira (1994): The Pernambuco Carnival and Its Formal Organisations: Music as Expression of Hierarchies and Power in Brazil. In: Yearbook for Traditional Music, Vol. 26, (1994), S. 20-38.
- Pinto, Tiago de Oliveira (1996): Musical Difference, Competition, and Conflict: The Maracatu Groups in the Pernambuco Carnival, Brazil. In: Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Vol. 17, No. 2 (Autumn - Winter, 1996), S. 97-119.
- Pinto, Tiago de Oliveira (1999): Carnaval de Pernambuco. Quellen und Feldforschungsdaten zur Ethnomusikologie einer brasilianischen Institution darstellender Kunst.
- Real Katarina (1974): O folclore no carnaval do Recife. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana.
- Ribeiro, Pedro e Montes, María Lucia (1998): Maracatu de Baque Solto. Recife: Quatro Imagens.
- Ribeiro, Mário (2010): Cartilha do Carnaval. Recife: Prefeitura do Recife.
- Ribeiro, Darcy (1995): Brasilien: Eine spätromische Kultur tropischer Prägung . In: Sevilla/Ribeiro (Hrsg.): Brasilien, Land der Zukunft? Unkel, Rhein [u.a.]: Horlemann, S. 161 – 164.
- Rouanet, Sérgio Paulo (1995): Die brasilianische Kultur im Zeitalter der Internationalisierung. In: Sevilla/Ribeiro (Hrsg.): Brasilien, Land der Zukunft? Unkel, Rhein [u.a.]: Horlemann, S. 165 – 174.
- Sandroni, Carlos (2009): O mangue e o mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco. In: CLAVES - Periódico do Programa de Pós-Graduação em música da UFPB. João pessoa, n. 07, S. 63-70.
- Schelsky, Detlev (1994): Die „Música Popular Brasileira“. In: Briesemeister, Kohlhepp, Mertin, Sangmeister, Schrader (Hrsg.): Brasilien Heute. Politik. Wirtschaft. Kultur. Frankfurt am Main. Vervuert, S. 512-527.
- Schreiner, Claus (1985): Música popular brasileira: Handbuch der folkloristischen und der populären Musik Brasiliens. 3. überarb. Aufl. Darmstadt: Verlag Tropical Music.
- Schnepl, Burkhhard (2011): Tourismus. In: Fernand Kreff, Eva-Maria Knoll, Andre Gingrich (Hg.). Lexikon der Globalisierung. Bielefeld: [transcript], S. 377-380.
- Santos, Climério de Oliveira (2008): Maracatu baque virado e baque solto. Recife: Batuque Book.
- Silva, Severino Vicente (2005): Festa de Caboclo. Recife: Editora Associação Reviva. .
- Severino Vicente da Silva (2008): Maracatu Estrela de Ouro de Aliança: a saga de uma tradição. Recife: Editora Associação Reviva.
- Shweder, Richard (1992): Ghost busters in anthropology. In: D'Andrade, Roy G. (Hrsg.). Human motives and cultural models. Cambridge: Cambridge Univ. Pr.
- Speed, Shannon (2006): At the Crossroads of Human Rights and Anthropology: Toward a Critically Engaged Activist Research. In: *American Anthropologist*, New Series, Vol. 108, No. 1 (Mar., 2006), S. 66-76.
- Stokes, Martin (1994): Ethnicity, Identity and Music. In: Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place. Oxford/Providence, USA: Berg, S. 1-28.
- Strauss, Claudia (1992): Models and motives. In: D'Andrade, Roy G. (Hrsg.). Human motives and cultural models. Cambridge: Cambridge Univ. Pr.
- Tavares, Bráulio (2008): Cantoria de Viola. In: Na ponta do verso – Poesía de improviso no Brasil. Alexandre Pimentel e Joana Corrêa (organizadores). Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé.
- Travassos, Elizabeth (2000): Ethics in the Sung Duels of North-Eastern Brazil: Collective Memory and Contemporary Practice. In *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 9, No. 1, Brazilian Musics, Brazilian Identities, S. 61-94.

Travassos, Elizabeth (2008): Prefácio. ABC do verso na ponta da língua. In: Na ponta do verso – Poesia de improviso no Brasil. Alexandre Pimentel e Joana Corrêa (organizadores). Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, S.9-13.

Tschoffen, Bernhard (2011): Folklorisierung. . In: Fernand Kreff, Eva-Maria Knoll, Andre Gingrich (Hg.). Lexikon der Globalisierung. Bielefeld: [transcript], S. 89-90.

Veloso, Siba e Basílio, Astier (2008): Samba Novo: a poesia do maracatu de baque solto. In: Na ponta do verso – Poesia de improviso no Brasil. Alexandre Pimentel e Joana Corrêa (organizadores). Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, S. 44-57.

Vicente, Ana Valéria (2005): Maracatu Rural: o espetáculo como espaço social. Recife: Editora Associação Reviva.

Zeitschriften:

Revista Continente Multicultural. Companhia Editora de Pernambuco - CEPE - Rua Coelho Leite, 530 – Santo Amaro – Recife:

Revista1: Ano VI N63 Março/2006

Revista3: Ano VIII N85 Janeiro/2008

Revista4: Ano IV N36 Janeiro/2004

Revista5: Ano III 27 Março/2003

Revista6: Ano III 28 Abril/2003

Revista7: Ano III 29 Maio/2003

Revista8: Ano IV 38 Fevereiro/2004

Internet:

URL1: <http://www.estreladeouro.org/>

Homepage des Maracatu Estrela de Ouro (10.12.2011)

URL2: <http://www.youtube.com/watch?v=J8jHFvmtTNw&feature=related> (10.12.2011)

Fernsehdokumentation zum Thema *cantoría de viola*.

URL3: <http://www.youtube.com/watch?v=0X1IxqDeQrM> (29.3.2012)

Video über die CD-Produktion *Poetas da Mata Norte*, von Siba Veloso.

URL4: <http://www.europalia.be/programme/musique/traditionele/article/siba-e-a-fuloresta?lang=nl> (16.4.2012)

Homepage des Europalia Festivals 2011 in Brüssel, mit dem Schwerpunkt Brasilien.

URL5: http://www.youtube.com/watch?v=JBwegga5BPE&list=PL66E78A8DE1782B32&index=10&feature=plpp_video (3.5.2012)

Video vom pernambucanischen TV – Kanal TVPE 2012, über die Ursprünge der *caboclos de lança*.

Radio: *alternative FM*:

<http://www.alternativafmamunam.blogspot.com> (12.2.2012)

Frauenorganisation amunam (inkl. Maracatu coração nazareno):

<http://www.amunam.org.br/maracatu.html> (12.2.2012)

Interviews:

	Wer	Wann	Wo	Dauer	Seitenanzahl der Transkription
Int.A.	<i>mestre</i> Anderson	18.3.2011	Nazaré da Mata	00:38:44	11
Int.B1.	<i>mestre</i> Barachinha	4.2.2011	Nazaré da Mata	00:56:23 u. 00:03:32	19
Int.B2.	<i>mestre</i> Barachinha	5.2.2011	Nazaré da Mata	00:55:51	13
Int.B3.	<i>mestre</i> Barachinha	11.2.2011	Nazaré da Mata	00:24:56 u. 00:36:46	18
Int.B4.	<i>mestre</i> Barachinha	18.3.2011	Nazaré da Mata	00:54:31 u. 00:07:49	15
Int.C.	<i>contramestre</i> Cabeça	21.2.2011	Nazaré da Mata	00:55:14	16
Int.CL.	<i>caboclo</i> Luiz	12.2.2011	Aliança	00:52:10	-
Int.D.	Becera (<i>dama de</i> <i>paso</i>)	21.3.2011	Nazaré da Mata	01:44:12	-
Int.L.	<i>mestre</i> André de Lica	26.2.2011	Nazaré da Mata	00:51:42	20
Int.J.	<i>mestre</i> João Paulo	11.2.2011	Nazaré da Mata	00:32:58	9
Int.T.	Tindara	21.2.2011	Ferreiros	01:35:45	Nur. zit. Stellen
Int.V.	Valmir (<i>catita</i>)	3.3.2011	Nazaré da Mata	00:36:06	-
Int.Z.	Zé Galdino	1.3.2011	Ferreiros	01:52:13	21

Tonaufnahmen:

Was	Wer	Wann	Wo	Dauer
ensaio v. João Paulo	João Paulo	19.2.2011	Nazaré da Mata	47:25 u. 27:52
	Barachinha			35:44 u. 21:53
	Siba Veloso			34:14
	Andere Sänger			
ensaio v. Maracatu Piaba de Ouro	Mestre Salú	13.2.2011	Cidade Tabajara	39:45
(Improvisationsduell)	Mestre Dinda			21:16
(Improvisationsduell)	Mestre Cabeça			21:16
ensaio diverse Maracatus	André de Lica u.a.	26.2.2011	Nazaré da Mata	29:04
	André de Lica u.a.			12:48
sambada	Zé Flor u. Caxú	5.2.2011	Itaquitinga	20:17
	Siba u. Biu Passim			53:19
	Unbekannt (0206_005646)			00:38:31
	Unbekannt (0206_023740)			00:13:25
Präsentationen	Barachinha	6.3.2011	Boa Viagem	14:59
	Unbekannt	6.3.2011	Marco Zero	09:42
	Barachinha (0306_192238)	6.3.2011	Marco Zero	20:25
	Barachinha (0306_211206)	6.3.2011	Nazaré da Mata	17:43
	Barachinha (0306_212220)	6.3.2011	Lagoa de Itaenga	14:18
	Barachinha (0307_113703)	6.3.2011	Lagoa de Itaenga	00:05:47
	Unbekannt	7.3.2011		

	(0307_190816)			
	Busfahrt (0307_200840)	7.3.2011		00:07:52
	Busfahrt 2 (0307_201744)	7.3.2011		00:06:57
	Barachinha (0307_235334)	7.3.2011	Buenos Aires	00:08:18
		7.3.2011	Buenos Aires	00:34:10
	Zé Duda (0308_122029)	8.3.2011	Aliança	00:07:06
	Leão Mimoso (0308_125106)	8.3.2011	Aliança	00:00:55
	Leão da Selva(0308_131057)	8.3.2011	Itaquitinga	00:02:34
	Cajú (0308_131632)	8.3.2011	Aliança	00:06:46
	Leão Formoso (0308_132614)	8.3.2011	Aliança	00:04:13
	Barachinha (0308_133456)	8.3.2011	Aliança	00:04:49
	Barachinha, Siba (0380_215245)	8.3.2011	Nazaré	00:21:27
concurso	Estrela de Ouro (0308_182225)	8.3.2011	Recife	00:12:29
	Barachinha (0308_183810)		Recife	00:22:19
	Pavão Dourado (0308_190740)		Recife	00:27:27

In Pernambuco erworbene CD – Produktionen der mestres:

Hrsg. und Erscheinungsdatum bei allen unbekannt:

João Paulo: Maracatu Leão Misterioso: Se eu tivesse o Poder. Volume 3. Nazaré da Mata.

João Paulo: Maracatu Leão Misterioso. Volume 2. Nazaré da Mata.

João Paulo: O Papa do Maracatu. Maracatu Leão Misterioso. Volume 4. Nazaré da Mata.

João Paulo: Maracatu Leão Misterioso. Volume 5. Nazaré da Mata.

Zé Galdino e Barachinha: Maracatu. Nazaré da Mata.

João Paulo e Barachinha: Poetas da Mata Norte: Maracatur. Nazaré da Mata.

Antônio Paulo Sobrinho: Maracatu Leão Formoso. Tracunhaém.

Antônio Paulo Sobrinho: A Força da poesia. Maracatu Leão Formoso. Tracunhaém

Glossar

agremiação: Bezeichnung für eine Maracatugruppe
apresentação: Präsentation im Karneval.
Associação dos Maracatus de Baque Solto: Vereinigung (Dachverband) aller *agremiações*.
assunto: Thema / Inhalt der Improvisationsverse.
bailaio: Vorbereitete Verse.
brinquedo: Spiel oder Karnevalsspiel mit dramatischen Elementen.
caboclo de Lança: Lanzenträger.
concurso: Wettbewerb im Karneval.
contramestre: Zweitsänger oder Nachsänger.
Corte Real: Königshof.
decorado: Vorbereitete Verse.
ensaio: Probe.
feito na hora: Improvisierte Verse. Wortwörtlich: In der Stunde gemacht.
folgado: Volksspiel mit religiösem und spielerischem Charakter.
galope: Sechszeiliges Reimschema.
improviso: Improvisation.
manobra: Einmarsch einer Maracatugruppe und deren Choreographie.
Maracatu Rural: ländlicher Maracatu.
Maracatu de Baque Solto: Maracatu des losen Schlages.
Maracatu Orquestra: Maracatu des Orquesters.
maracatuzeiro: Die Gesamtheit an TeilnehmerInnen des Maracatu Rural.
marcha: Vierzeilige Versform.
material pronto: Vorbereitete Verse.
mestre: Sänger.
orquestra: Blasinstrumentalisten.
poeta: Poet; siehe *mestre*.
poesía: Poesie; Verse.
samba curto: Samba in sechs Zeilen.
samba de dez: Samba in zehn Zeilen.
sambada: Improvisationsduell.
terno: Perkussionisten.
verso: Vers.

Anhang

Verwendete Zitate in Originalsprache Portugiesisch:

„Os mestres de Maracatu costumam combinar improviso com material composto com antecedência“- (Velooso e Basílio 2008: 49).

„...o estilo, o jeito de cantar, a função da poesia, onde e como ela acontece, é totalmente diferente da cantoria, o Maracatu é um cortejo de Carnaval, então é uma poesia é feita pra rua é feita pra as pessoas dancarem, O mestre de maracatu canta muito pra o caboclo estar dancando, e pra aquele público que está ao redor, escutando uma festa o que ta acontecendo. e segundo lugar, também o desafio do maracatu ele é muito mais de fato, muito mais real do que na cantoria...” (URL2)

“... mas ele me obrigou improvisar. Ate hoje ainda não esqueço o verso, que foi ainda, era um verso que foi um verso que disse: no dia que tu nasceste, foi a maior confusão, ja te esparava irmão pra ensinar tu cantar, contrataram a babassa, seis horas da manhã, o povo não achou bom... Quer dizer, ele forçou a improvisar, que não sabia que ele ia a dizer isso, mas eu tinha que sair disso...” (Int.B1: 3).

“...e eu só posso sambar, quando tiver experiencia, no Maracatu, porque sambada é muito complicada, se passa noite todinha em pê...carra de bebedor... aquela xitação...o quem canta mais bonito na rima na métrica, vai ser o vitorioso...”(Int.L.: 8)

“...porque você prepara um repertorio pra cantar uma hora, você pode preparar um repertorio pra cantar duas horas, mas quem começa de sambar de 10 horas da noite até 5 horas da manhã...” (Int.Z.: 16)

“...que eu também no vou dizer que eu no canto um verso que canto num outro lugar, sempre, pra cada cidade que eu vou canto dois ou três verso com acorde com aquela cidade com aquele momento alí, e boto dois ou três que ja cantei la na frente, o que eu não gosto repetindo verso de um carnaval pra o outro, essas coisa, mas a riqueza a diferencia tá na riqueza do terreiro...” (Int.B1: 7).

„...No palco o tempo é limitado o clima da federeração cria uma certa obrigação de tercer loas para os autoridades / políticos: “São duas marchas, dois sambas e adéu ate logo” conforme o Coelho de Souza. (Amorim 2002: 66)

“... como é aqui o mestre vai se apresentar para o carnaval, isso é o ensaio, quando se passa aí num concurso, ao sair ele já vai preparad,...vai preparado ele aí vai ser jugado....pela comissão jogador, se ele quebrar verso ele perde ponto, aí existe totalmente essa diferenca, no ensaio no ensaio não,...” (Int.L: 7)

“7 mil Reais, porque você tem que pagar o músico, tem que pagar os batistas do terno, tem que pagar o mestre, tem a dispesa do Maracatu auquele Maracatu que compra que investiga e tal... toda e chega até o 7 mil Reais, é

pesada uma sambada, pra fazer você uma sambada no Maracatu você tem que ter um patronção muito forte, que patrocina...” (Int.L.: 6)

“...outra dificuldade, a maior dificuldade que tá fechando os caminhos do Maracatu, é condições financeira, que todo Maracatu é formado por plantador de feijão, (...) não tem deputado não tem um prefeito, não tem um comerciante grande (...) então é outro fator que dificulta acontecer sambada do Maracatu...” (Int.Z.:10)

“...é uma cultura, cheia de mudanças que muda pra melhor e que muda pra o pior, quando muda pra melhor pior ainda....pra a sambada, no tempo da ignorância muitas famílias não confiavam a acompanhar o Maracatu...quando se educaram ...começou o lado financeiro, quando deixaram esse lado aí começava eu dizer, nós brincamos por dinheiro...” (Int.Z.: 12)

„...mas era educação, era o principio, começou assim, era como tribo...orgulho de outra, hoje é diferente, é um tribo querendo ajudar a outro...” (Int.Z.: 7)

“...os maracatus começaram com mestre rudis, mestre rudis, rudis, analfabeta, rural, vem do tempo em que mata pessoas ignorantes, pessoa que disputava umapessoa rudis, depois foi ... se modernizando, foi se modernizando...” (Int.T.)

„...chega lá 10 minutos pra cantar Maracatu, é um artista de 10 minutos não se inspira mostra o que é, e nem tem beleza, beleza tá só na fantasia...” (Int.Z.: 6)

“...então ele sabe fazer verso, pode aponhar a mesma melodía depois pega a mesma melodía, então quer dizer as coisas não são tão difícil, com certa cabeça...” (Int.B2: 5)

“...se a pessoa se interessa acho que procurar crescer na cultura ne, tem que estudar bastante tem que saber cantar, porque Maracatu é uma coisa, não é brinquedo, coisa seria,

(S: o que significa coisa seria?) A: coisa seria, porque o mestre tem que ter responsabilidade...um mestre num ensaio, tem que cantar bonito,

(S: como é qual é uma qualidade de um mestre bom, o que tem que ter o que tem que saber o que tem que cantar ou em geral?) A: tem que ter todo tem que ter todo, tem que ter voz bonita, tem que ter sonora linda, tem que ter, estuda bastante, como Zé Galdinho, um Poeta de três proffissoes de mestre Maracatu, cirandeiro e cantador de viola, mas tem mestre aí como Barachinha mesmo que não tem um ... mas é um poeta de boa qualidade, canta bonito canta ...”(Int.A.:2)

“...agora eu vou de calça e camisa como artista, eu não vou como payaso não, todo cuberto, de lantejoulas, ... , desse jeito não ...antigamente os Mestres brincavam ...” (Int.Z.: 14)

„...porque o difícil de cantar é rimar... a rima é o seguinte: ... i vem uma rima aqui com dormir ...zé galdino não faz, porque dormir tem um r e aqui não tem, ... outros mestres bons, tem outros mestres bons quem sabe fazer verso bonito, correito ...”(Int.T.)

„...eles contiuvam cantando o mesmo, ...eles não sabem uma linha puxa a outra...porque antigamente não tinha, de uma linha puxa outra não, não tinha ...você dizia uma besteira ou tal, ... hoje não os mestres estão preparados, pra fazer o samba todo, o verso todo quer dizer, os novos tem facilidade de aprender...” (Int.T.)

“...o mundo está mudando de cara, o mundo está se globalizando, está se modernizando, o que os pais da gente ensinaram a gente já passou, a gente tem que aprender ... porque o Maracatu é matuto que vem do engenho da barraca...dos escravos .. e tem que chamar a mulher, que não existe isso mais no mundo agora existia no mundo deles, mas nosso mundo não existe....então o Maracatu nunca vai sair... do engenho, o Maracatu nunca vai sair do Quintal da sua casa... Maracatu tá ganhando o mundo, o Maracatu tá no Internet, o Maracatu tá no Rio de Janeiro, Maracatu tá no exterior, como já foi pra Cuba pra França, entendeu, pra Itália, pra outro lugar...” (Int.Z.: 3)

“...era uma xitação, ele tá cantando tá maltratando falando da mulher de outro da mulher de outro ...povo mesmo reir, mais é a coisa muito fácil, já no Maracatu acho mais difícil, o coco pode ... se eu dizer qualquer coisinha, que fala na filha de alguém, na esposa de alguém na irmã de alguém...” (Int.B2: 7)

“...então eu prefiro cantar pouco, agora que seja um pouco certo, !!! Então eu não gosto...chegar no palco ou no ensaio, no terreiro de outro Maracatu que quer cantar 30 versos, então eu só canto 4, eu sou assim, que seja 4 versos, até o 4 com um momento, um local e com o meu nome...” (Int.B1: 2)

„...eu não sei cantar, canto porque gosto, minha voz eu acho que não presta...se juntar os mestres todinha da região eu acho que não dá, a minha fama ainda, por quê, pelo meu jeito de ser...” (Int.B1: 15)

„...aí foi a uma sambada muito boa com Dedinha...depois foi outra sambada melhor com Zé Galdino, desde dia pra cá, graças a deus, as coisas foram brilhando, brilhando meu conhecimento e essas coisas, sempre tenho os meus pés no chão...” (Int.B2: 2)

„...a fama vem através de um veículo de comunicação, como assim, pra você fazer fama mesmo...você tem que ter um veículo de comunicação, ninguém sabe se Zé Galdino gravou um cd ou Barachinha ninguém sabe....a modernização no maracatu pra se fazer fama não precisa de muito, só cair na graça... fama através da modernização da globalização....mestre ze galdino é grande cirandeiro...porque vem a globalização englobando todo...e quem não trouxe um veículo de comunicação, a gente para....quando ele apareceu num veículo da comunicação, na modernidade, na globalização...virou a fama...já tava no mundo paraíba pernambuco....zé galdino é conhecido ...mas foi com a propaganda ... é a arma...então hoje ze galdino é conhecido, por todo povo brasileiro, é conhecido até fora...através de CD muito bom...” (Int.T.)

“...como eu comecei a cantar Maracatu ...vendo os mestres cantando, escutando fitas, aquelas fitas cassetes pequena de Maracatu, e eu copiava versos, as vezes estava errado, no aquele rima, eu juntava uma aquela estrofa pra outro rimar, assim foi forçando...hoje eu faço os cordais, fazer viola, pra depois transformar, em samba de dez, em galope, em samba curto, em marcha, aí comecei lendo muito, a gente o mestre tem que ler pra que ele possa juntar uma palavra com a outra, uma rima com outra....lendo livros, lendo revistas...qualquer coisa, você tá lendo, uma palavra chamada hospital, aí voltei aquele no meu verso, procurar uma palavra que rima com hospital, eu posso fazer assim, muita gente assim deitada, eu vi lá no hospital...A consequência de

todo, do nosso carnaval, aí tem que rimar hospital com carnaval, nazaré rima com andré, rima vom fé, rima com moné, josé, todo isso então você tem que procurar uma palavra que rima pra você fazer os versos, (Int.L.: 4)

„durante o dia todinho, a gente se prepara, a gente tem que ler muitos jornais, ler na revista, estar assistindo reportes, jornal essas coisas pra a gente identificar... “(Int.L:4)

„...porque tem bastante briga ne, nas festas aí, Maracatu não...protegido pelo caboclo eles falam você é matuto ... matuto, são coisas de matuto, saia pra quem é besta, sai pra ninguém não, tu é jovem... “. (Int.A.: 9f)

„...veja bem, poque eu tou evitando esse estilo de sambada, que no passado não tinha isso, você saia de casa, era de sambar, eu e você pronto, um mestre era eu e você, botar cem mestre no terreiro, mal mestre, era sou eu e você, quem, ia a cantar, eu e você, quer dizer, e hoje tão fazendo essas coisas , botando varios mestres pra cantar no terreiro, e os mestres principal realmente, pessoal da festa mesma, fica pra cantar ja de amanhã, por isso essa sambada foi criticado muito, porque os dois mestres vem de cantar meia hora...essa ultima, então quer dizer, no passado não existia isso, é bom porque mostra união, e outros coisas que se os mestres se pega muito, é por exemplo, eu vou pra uma sambada dessa, e chegou lá e um mestre me convida pra cantar lá, mas você, tou maltrando tou dscriminando você, que saber lá é uma festa, então eu não gosto disso, eu prefiro, se você me atacar eu prefiro ...prefiro mostrar pra o povo que você tâ exibindo, eu não, você tâ se mostrando eu não, então eu, agora se for uma sambada minha com você, assim se você soltava poada? pra mim eu ... desfile por ai, aí eu gosto mesmo, mas numa festa assim, eu gosto de atacar a ninguém...”(Int.B3: 5)

“...acontecendo na Líbia, na ... no Jemen, ... todo isso aí a gente tem que levar essa imagem já pronta, porque se vai improvisar essas coisas fica difícil, no carnaval tem muito tempo, o mestre preparar, faz aquela, as poesias, de segmento que todo canto merece em ...ou critica, e chega no palco e bota rapaz ..fiz um trabalho muito bonito o que houve no Rio, foi um trabalho muito bonito que houve no Egito, aconteceu na Líbia, entendeu, a gente tem que se focalizar na televisão, jornal, revista, o internete, pode chegar no internet ...sabe de todo que tâ acontecendo na Líbia até hoje, como no seu pais chega ... sei todo da Australia, aí todo mestre hoje tem esa facilidade...antigamente ninguém sabia, só quando ... por noticia, entendeu, aí hoje fica todo mais facil mas ...a gente não querem se adaptar... muitas coisas boas pra cantar, porque nos interessa ...que a cultura é pobre, mas depende muito da transmissão, do seu jeito de transmitir, seu sentimento, um sentimento do povo, (Int.Z.: 17).

“...eu fiz um verso em 87, na segunda viagem ao Brasil, meu assunto era infância infeliz...e até hoje ese verso e batalado em programa de televisão, programa de radio...: Infância foi ilusão , por quem por ela passou, A velhice é um museo, que o tempo fabricou, pra guardar as esperanzas, que a juventude deixou...e eu não repito a ele mas ... em canto nem um, por que? porque todo o mundo já sabe, se eu repetir ... tenho que cantar não ... fica como arquivo na lembrança do povo...” (Int.Z:20)

”...então a gente tem que fazer palavras que vão ao povo nordeste....uma palavra só que vale pra muitas coisas...que o povo quer ...tem muitos mestres como Dedinha ... não encontra um fim ...tem um limite, então a gente tem que fazer palavra que volta pra 10, então é uma preocupação muito grande que...hã gente em varios lugares fora do Brasil então a gente tem que cantar uma coisa que fixa essa pessoal contenta...uma mensagem

que a gente tá passando, não é só eu, tem muitos mestres que tem essa preocupação aí...quem canta a samba em 10 linhas, tem que ter cuidado muito grande, se for pra dizer bobagem fica ruim...” (Int.B3: 3)

“...mesmo esse pessoal que vem de fora que não entenda totalmente do Maracatu, mas pelo menos entende que a gente quer dizer o que a gente quer dissendo quer pronunciando, então quer dizer é aonde procuro a fazer uma coisa que eu digo um samba de dez linha, toda samba da gente.. então a gente tem que fazer palavra que volta por dez, a gente, uma palavra só que vala por muitas coisas que o povo se for pra disser bobagem, fica ruim, eu gosto, eu posso dizer bobagem em sambada porque eu não vou ficar calado...a gente tá improvisando, as vezes fúe escapar até um rimo pouquinho, mas no palco sempre gosto de fazer as coisas bem certinho mesmo...” (Int.B3: 10)

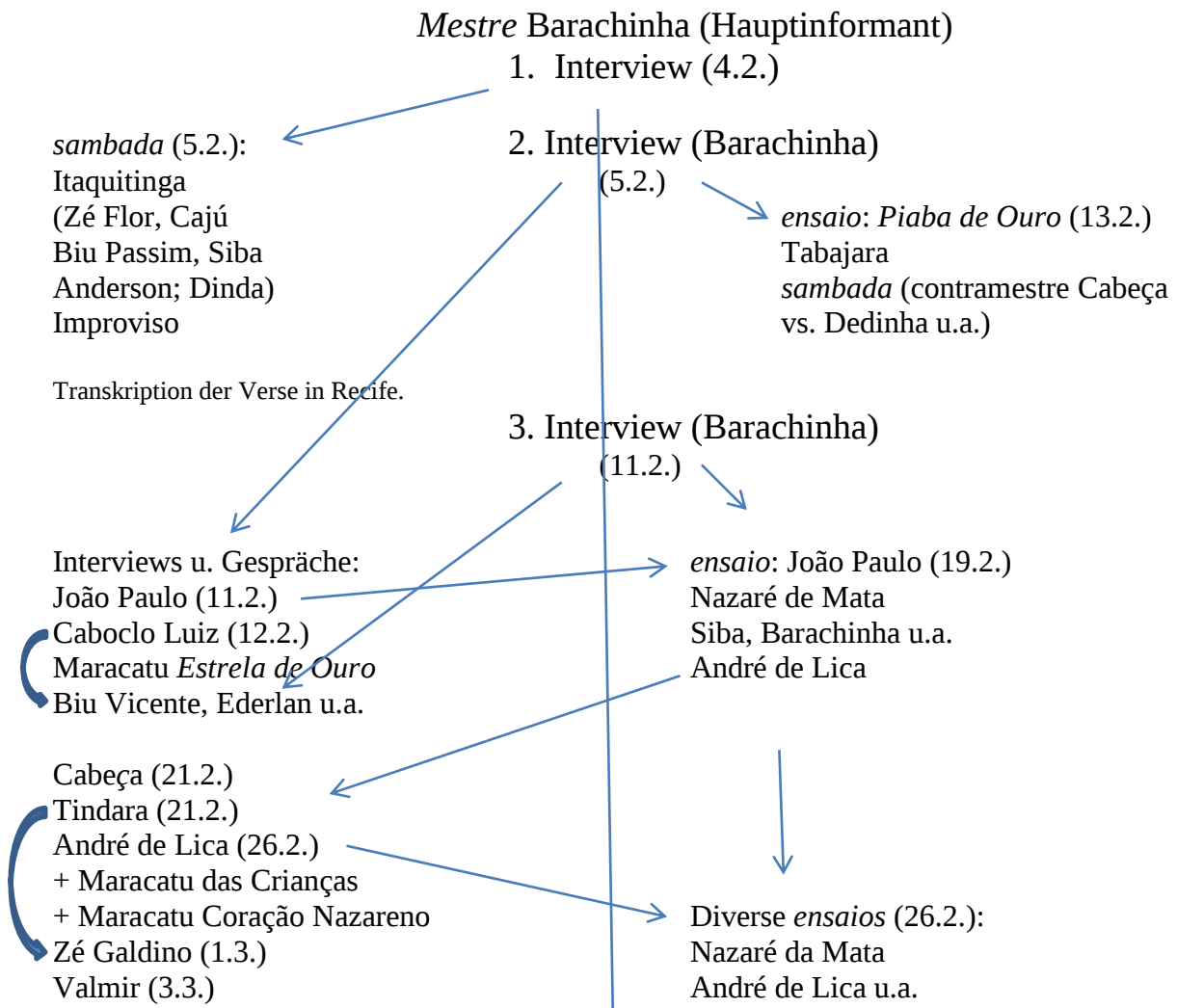
“...tem uns união, tem uns que tem rivalidade, porque um é melhor do que outro e fica com raiva, muita rivalidade, mas nem sempre sente rivalidade assim mesmo, todo canta que faz, se fizer melhor do que outro, tem gente que fica com raiva... é assim mesmo, o maior parte tem união...” (Int.C:12)

“...eu acho que rivalidade não, porque poetas são amigos, não tem... mas tem um pouco de rivalidade pra que sambada fica mais boa, não sei mas parecia que na sambada, quando um mestre samba com outro sente aquele, tem sempre um pouco de raiva ne, saber que canta melhor e tem que cubrir o que o outro tá fazendo.... por exemplo você samba comigo, você canta ...mal vibrando, minha torcida: vamo lá qué é isso, me sinto já um pouco já impressionado ne...tenho que fazer bonito ... se ele canta bonita canto bonito também...se ele me critica ... eu tenho que criticar a ele também...”(Int.A.: 7)

“...não, eu sou simple mesmo, eu gosto de ser assim, mesmo, eu não quero mudar o meu jeito não, posso riscar de hoje pra manhã mesmo.... então me deixa pasar uma sandália, não... me deixa pasar uma roupa porque eu sou feliz do jeito que eu sou...” (Int.B4: 4)

“...fala muito na natureza gosto natureza meio ambiente, a gente fala muito que tá acontecendo no mundo ne, a exploração do meio ambiente, aí das floresta, a gente fala muito isso aí sabe, a natureza é muito explorado... as corta da mata, essas queimadas canaviais....fala muito esse aí... e tenho um CD com Barachinha a gente fala sobre salvar o meio ambiente ...(Int. J.: 4)

„...as coisas do Maracatu mesmo, então quer dizer eu prefiro mostrar pra comissão o que é o Maracatu, as coisas dentro do meu Maracatu...” (Int.B3: 12)



Transkription der Verse in Recife.

Karneval (6.3.-8.3.): mit Maracatu *Estrela Brilhante*:

Apresentações – Concurso

(Recife, Boa Viagem, Itaquitinga, Buenos Aires, Nazaré da Mata, Lagoa de Itaenga, Aliança etc.)

Recife: Transkription der Verse im Karneval (9.3.-14.3)

4. Interview (Barachinha)
(18.3.) Nachbesprechung *carnaval* und Verse

12-19.3.:

Interviews: Anderson (18.3.) und Becera (21.3.)

Informelle Gespräche mit *maracatuzeiros* von *Estrela Brilhante* u.a.: (Lilo, Valmir u. Familie, Adnilson, Bachinho, Cômso Antônio, Daniel, Cabeça, Ederlan etc.)

Struktur der Interviews:

Biographie:	
Maracatu Rural	Wie zum Maracatu gekommen?
	Was am meisten inspiriert?
	Wie das Singen gelernt?
	Wann das erste Mal gesungen?
Leben außerhalb M.R.	Was arbeitest du?
	Wie? Wo? bist du aufgewachsen? etc.
Gesangskunst:	
Improvisation	Improvisiert – Präkomponiert - Vorbereitung
Versformen	<i>marcha – samba em dez – samba curto – galope</i> etc. Unterschiede, Abgrenzung zu anderen (Stilen) <i>coco, cantoria de viola</i> , etc.
Inhalte (<i>assuntos</i>)	Allgemeinwissen, Aktualität etc.
<i>mestre</i>	Stimme – Kleidung – Haltung – etc.
Musik	<i>terno – orchestra</i> etc.
Dimensionen des M.:	<i>ensaio; sambada; carnaval: concurso- apresentacoes</i> , Unterschiede, Lernprozess, Kostüme, Prestige, Ruf, Maracatugemeinde, fremdes Publikum,
Vergangenheit und Zukunft:	<i>mestres</i> von Früher und Heute
	neue Generation – Zukunft der Gesangskunst
Nachfragen / Begriffe:	<i>chorão, pé de parede, sambar, balaio, decorado</i> etc.

Abstract (English)

This work deals with the local art of verse improvisation of Maracatu Rural singers in the northeast of Brazil. Maracatu Rural is the name of one of the many *folguedos* (folk plays) that are performed during the carnival of Pernambuco. The *mestres* (singers) are not the only attraction of this play and make up this interesting performance along with musicians (percussionists and wind instruments) and dancers, where singing and music is separated. At the moment there are four different contexts, where performance and singing occurs: From local *ensaios* (rehearsals) and *sambadas* (improvisation duels) that last over ten hours, to supra-regional *apresentações* (carnival presentations) and the *concurso* (competition) that last at the most 40 minutes. On the one hand, the latter contexts, organized by the carnival of Pernambuco, are becoming more and more important because of the financial support they give to the Maracatu Rural groups. On the other hand, the traditionally celebrated feasts like the *sambadas* and the *ensaios* decline as contexts, because of the high costs involved. These external forces have strong influences on the art of improvisation, which is actually performed less, meanwhile the preparation of the verses has become more important and a possible option to face an increasingly unknown audience, to which the *mestres* try to represent an educated, peaceful and serious image of their folkplay. This work is investigated through a theoretical view, which considers the local perspectives of cultural producers in dealing with the cultural flow of meaning within a complex society, where the state, the market and forms of life are different actors in the construction and control of cultural meanings.

Abstract (Deutsch)

Diese Arbeit behandelt die lokale Praxis des Improvisationsgesangs der Sänger des Maracatu Rural im Nordosten Brasiliens. Maracatu Rural bezeichnet eines der vielen *folguedos* (Volksspiel), die im Karneval von Pernambuco aufgeführt werden. Die *mestres* (Sänger) machen zusammen mit den Musikern (Blasinstrumente und Perkussion) und TänzerInnen die Performance aus, wobei der Gesang sich mit Musik und Tanz abwechselt. Es gibt momentan vier Kontexte in denen aufgetreten wird: *sambadas* (Improvisationsduelle) und *ensaios* (Proben) dauern bis zu zehn Stunden, während öffentliche Präsentationen und der Wettbewerb im Karneval bis zu maximal 40 Minuten dauern. Aufgrund der finanziellen Unterstützung der Karnevalsorganisatoren werden die überregionalen Kontexte, für das Überleben der Gruppen, immer wichtiger. Dagegen können immer weniger Feste, wie *sambadas* und *ensaios* veranstaltet werden, da die finanziellen Mittel zur Organisation selten ausreichen. Dies hat Auswirkungen auf die Improvisation, weil die Vorbereitung von Versen, für ein zunehmend unbekanntes Publikum, insgesamt wichtiger geworden ist. Die Sänger versuchen mit ihren Auftritten ein gebildetes, professionelles und friedliches Auftreten zu repräsentieren. Diese Arbeit geht von einem theoretischen Standpunkt aus, der die Perspektive der lokalen Kulturproduzenten im Umgang mit dem Fluss kultureller Bedeutungen, innerhalb einer komplexen Gesellschaft, berücksichtigt. Der Staat, der Markt und die Lebensarten sind verschiedene Akteure, bei der Konstruktion und Kontrolle kultureller Bedeutungen.

Lebenslauf

Name: Stefan Weghuber
Geburtsdatum: 3. August 1984
Geburtsort: Linz
Kontakt: Hermannsgasse 21
1070 – Wien
Österreich
stefan.weghuber@gmail.com

Bildungsweg:

1991 – 1995 VS 45, Linz
1995 – 2003 BG/BRG Ramsauerstraße, Linz
Matura, Juni 2003
Seit 2005 Doppelstudium Kultur- und Sozialanthropologie und
Romanistik/Spanisch an der Universität Wien

Studienschwerpunkte:

Lateinamerika (Zentralamerika und Brasilien); Rassismus; Nationalismus; Kolonialismus; Globalisierung; Friedens- und Konfliktforschung; Natur und Weltbild; Ethnolinguistik; Musikethnologie; Ethnologischer Dokumentarfilm; Wahlfächer aus: Romanistik, Linguistik, Musikwissenschaft, Sozialgeschichte (Afrika).

Sprachen:

- Englisch (8 Jahre, Matura + wissenschaftl. Englisch)
- Latein (Zulassung Romanistik)
- Spanisch (4 Jahre Schule + Studium)
- Portugiesisch (2. romanische Sprache)
- Katalanisch (einfache Kenntnisse)
- Hindi (rudimentäre Kenntnisse)

Auslandserfahrungen:

Guatemala (2007): Englischlehrer einer zweisprachigen Grundschule in Santiago Atitlán: *Escuela Bilingual Santiaguito*. Spanien (2009): Auslandssemester in Barcelona (Erasmus) – Universität Autònoma de Barcelona – und Teilnahme am Institut für Konflikt- und Friedensforschung - *Escuela de Cultura de Paz de la UAB de Barcelona* (Música e Pau). Brasilien (2010): Exkursion in Recife, im Auftrag des Institutes für Musikwissenschaft. Brasilien (2011): Zweimonatiger Forschungsaufenthalt in Recife. Individualreisen nach: Israel, Jordanien, Usbekistan, Philippinen, Mexiko)

Wissenschaftliche Publikation:

Begegnungen zwischen Afrikanern und ÖsterreicherInnen um 1945, am Beispiel Vorarlbergs. In: Krawinkler/Oberpeilsteiner (Hg.): *Das Fremde. Konstruktion und Dekonstruktion eines Spuks*. LIT Verlag. Wien. 2008.