

## **9. „Bahia ist zu Jamaika geworden“ – die kulturelle Bewegung der Blocos Afros**

„Bahia ist zu Jamaika geworden“ betitelte die angesehene Zeitung Folha de São Paulo Ende der 80er Jahre die Ereignisse im 2000 Kilometer entfernten Salvador (Folha de São Paulo, 31.01.1988). 1988 das Jahr, in dem der 100. Geburtstag des Verbots der Sklaverei gefeiert wurde, richtete sich das Augenmerk der brasilianischen Presse auf Bahia. Hier hatten die Blocos Afros den Samba-Reggae erfunden, eine Mischung aus Samba und Reggae. Die Blocos Afros hatten darüber hinaus eine politische Bedeutung, denunzierten die rassistischen Ungleichheiten und wurden zum Aushängeschild der schwarzen Kultur in Bahia.

In diesem Kapitel wird gezeigt, mit welchen Bezugspunkten und Instrumenten die Bewegung der Blocos Afros neue Identifikationsmuster für Afro-Brasilianer anbietet. Zuvor aber werden der Ort des Geschehens, Salvador da Bahia, sowie die historischen, wirtschaftlichen und politischen Begleitumstände beschrieben.

### **9.1 Bahia - schwarzes Herz Brasiliens**

„Bahia hat seine eigene Geschichte, seine eigene Kultur, seine eigene Lebensform. Von allen Städten Brasiliens hat es am treuesten die Zivilisation bewahrt. Nur in ihren Steinen und Straßen versteht man Brasiliens Geschichte, nur hier begreift man, wie aus Portugal Brasilien geworden ist“ (Zweig, 1984, S. 261f)

Der Bundesstaat Bahia hat in etwa die Größe Frankreichs. Rund 13 Millionen Menschen leben hier. Bahia ist Teil des brasilianischen Nordostens. Nach São Paulo und Rio de Janeiro ist Bahias Hauptstadt Salvador mit rund 2,5 Millionen Einwohnern die drittgrößte Stadt Brasiliens. 80% der Einwohner Salvadors sind Afro-Brasilianer ([www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)). Die Stadt Salvador liegt an der Bahia de Todos Os Santos, der Allerheiligenbucht, der zweitgrößten Bucht Brasiliens. Oft spricht man deshalb auch von Salvador da Bahia.

Salvador war die erste Hauptstadt der portugiesischen Kolonie Brasilien und über drei Jahrhunderte Zentrum des transatlantischen Sklavenhandels. Ausmaß, Dauer und Organisationsform des Sklavenhandels und der auf Sklaverei basierenden Kolonialwirtschaft waren einzigartig in der Neuen Welt. In Salvador zeugen die vielen Barockkirchen und –

bauten vom Reichtum vergangener Epochen. Die Güter aus dem fruchtbaren Hinterland Salvadors, dem Recôncavo, der sich wie der Name verrät, um die Bucht schmiegt, wurden aus der Bahia direkt nach Europa bzw. Afrika verschifft.

Nachdem sich das wirtschaftliche und politische Geschehen ab Ende des 18. Jahrhunderts aus dem Nordosten in den Südosten, nach Rio de Janeiro und später São Paulo, verlagert hatte, verfiel Salvador in einem fast hundertjährigen Dornröschenschlaf. Erst mit Ansiedlung der Industriekomplexe in Aratu und besonders Camaçari begann ab Ende der 60er Jahre eine neue Entwicklungsphase. Zum ersten Mal wurden Afro-Brasilianer in Bahia in größerem Maßstab zu Industriearbeitern, die über stabile, höhere Einkommen verfügten und sich sogar gewerkschaftlich organisierten (s. dazu Agier, 1992). Ihrem gesellschaftlichen Aufstieg standen jedoch die Vorurteile bezüglich ihrer Hautfarbe entgegen.

Auf politischer Ebene begünstigte die Auflockerung der autoritären politischen Verhältnisse der seit 1964 herrschenden Militärdiktatur den langsamen graduellen Übergang zu demokratischen Verhältnissen. Die politischen Repressionen nahmen ab Mitte/Ende der 70er Jahre ab, meinungsbildende Künstler kehrten Anfang der 80er Jahre aus dem europäischen Exil zurück, die öffentliche Diskussion bislang tabuisierter Fragestellungen wurde erstmals wieder möglich. Das verbesserte politische Klima bot auch Raum für das von der Militärregierung per Dekret verbotene Thema Rassismus.

Die Industrialisierung der Wirtschaft wirkte sich auch auf die anderen gesellschaftlichen Bereiche aus. Über die Medien gelangten zunehmend Informationen der internationalen politischen und kulturellen Schwarzen-Bewegungen nach Salvador. Nachrichten von den Befreiungskämpfen der Länder in Afrika ebenso wie neue Musikmoden, insbesondere Soul und Reggae, erreichten Salvador. Dieses neu erwachende Selbstbewusstsein fand seinen ersten organisatorischen Ausdruck in der Gründung des Karnevalsvereins Ilê Aiyê. Dem Beispiel folgte eine Gründungswelle der unterschiedlichsten Blocos Afros.

Bahia ist ein Ort Brasiliens, der in besonderer Weise mystifiziert wird. Salvador ist die Stadt Brasiliens, die am stärksten von den afrobrasilianischen Kulturen geprägt ist: Der Kampftanz Capoeira, die Candomblé-Religion, die Straßenfeste zu Ehren der afrikanischen Götter, Orixás genannt, bzw. der katholischen Heiligen, an deren Prozessionen die Baianas, dem Candomblé zugehörige Frauen in traditioneller Festkleidung teilnehmen, Moqueca und

Acarajé, Gerichte, die ursprünglich nur aus Bahia kommen und deren Zutaten, wie Palmöl, Trockenkrabben oder Okraschoten, afrikanischen Ursprungs sind. „Die Kultur in Bahia kommt vom Volk bevor sie zum Schmuckstück der Eliten wird. Die Kraft dieser Kultur hat mit der intensiven schwarzen Beteiligung zu tun“ (H.Santos, 2001, S. 257)

*Baianidade* („Bahianität“) ist ein Begriff, zu dessen Facetten diese kulturellen Äußerungen gehören, der letztlich aber nicht eindeutig zu definieren ist. *Baianidade* ist Ausdruck einer bestimmten Identität, vergleichbar mit der bereits zuvor erwähnten *brasildade*, der Brasilianität, über die sich Anthropologen und Soziologen, Politologen und Philosophen immer wieder Gedanken gemacht haben. Gleichzeitig werden dabei aber auch bestimmte Stereotypen produziert, die positiv und negativ bewertet werden können.

Für die meisten Afro-Brasilianer ist Bahia so etwas wie eine spirituelle Heimat, steht für die Sehnsucht nach authentischen Werten, nach den eigenen Wurzeln, nach einer eigenen Identität. „In Bahia, das ist sicher, wer schon keinen Schwarzen im Blut hat, kann es nicht verhindern, ihn im Kopf zu haben“ schreibt Hélio Santos (H.Santos, 2001, S.256). Diese Assoziationen begründen sich auf der Stärke der religiösen Wurzeln und der Kraft der neuen kulturellen Bewegung. In den letzten Jahren kommen zunehmend auch us-amerikanische Schwarze auf der Suche nach einer authentischen, schwarzen Kultur hierher.

Die ebenso farbenprächtige wie geschichtsreiche Kulisse dieser Volkskultur ist das historische Zentrum Salvadors. Das *centro histórico* ist der größte zusammenhängende Barockkomplex in der Neuen Welt und von der UNESCO 1985 als Kulturdenkmal der Menschheit anerkannt. Kern des alten Zentrums ist der Pelourinho-Platz, der wie kein anderer Ort Salvadors eine symbolische Konstruktion schwarzer Identität ist.<sup>88</sup> Früher war das Pelourinhoviertel das Nobelviertel der Stadt. Seit Mitte letzten Jahrhunderts begann sich die Bewohnerstruktur des Pelourinho zu verändern. Die reicheren Klassen zogen aus den Sobrados, den zweistöckigen Kolonialbauten in die Villen der Stadtviertel Graça, Vitória und Barra. Ärmere Menschen zogen nach, der Abstieg des Viertels begann. Anfang der 90er Jahre (1992) wurde das Gebiet durch eine großangelegte Renovierungsaktion der bahianischen Landesregierung restauriert und für den Tourismus hergerichtet. Die ursprünglichen Bewohner, die in den heruntergekommenen Kolonialbauten gewohnt hatten, in ihrer erdrückenden Mehrheit arm, schwarz und von der Gesellschaft marginalisiert, wurden aus dem neuen Touristengebiet verdrängt. Der Pelourinho aber bleibt auch weiterhin das Herz der

---

<sup>88</sup>s. auch Sansone, 1995.

schwarzen Volkskultur und wird im ganzen Land mit den neuen kulturellen Ereignissen assoziiert.

Die schwarze Alltagskultur Bahias mit ihren religiösen, musikalischen, tänzerischen, ästhetischen oder kulinarischen Elementen bildet den Nährboden für eine bunte Folklorisierung und Kommerzialisierung Bahias. Ab Ende der 80er Jahre wird Bahia als Ziel des nationalen und internationalen Tourismus immer wichtiger. „Wir haben Interesse das Leben der Bahianer zu verbreiten, weil das Essen, die verschiedenen kulturellen Manifestationen, die Freizeit, der Strand Teil unseres Produktes sind“ (Gaudenzi in Revista Bahia Análise & Dados No.4 1996) Der Ausbau der touristischen Infrastruktur, die Restaurierung der Altstadt zusammen mit einem geschickten Tourismus-Marketing sind aber auch für die Entwicklung der neuen kulturellen Schwarzen-Bewegung von grundlegender Bedeutung.

„*Baiano não nasce, estréia*“ heißt es in Brasilien, „der Bahianer wird nicht geboren, sondern hat Premiere“ auf der Weltenbühne. Dafür wird er ebenso bewundert wie er mit einem gewissen Stigma leben muss. In São Paulo und vielen anderen Regionen des Südens und Südostens weckt das Wort Baiano negative Assoziationen. Der Baiano gilt als arbeitsscheu, rückständig, langsam, gleichzeitig jedoch lebensfroh und immer bereit, ein Fest zu feiern. Der Mythos der bahianischen Faulheit hält einer wissenschaftlichen Analyse jedoch nicht stand. Die Anthropologin Elisete Zanlorenzi zeigte in ihrer Doktorarbeit<sup>89</sup>, dass Ende der 80er Jahre 50,4% der im Großraum Salvador Beschäftigten mehr als 48 Stunden arbeiteten und 35,78% zwischen 38 und 47 Wochen (A Tarde, 31.07.2002).

Auch eine Studie unter ausländischen Firmen spanischer und nordamerikanischer Herkunft in Bahia zeigte, dass die Ausländer übereinstimmend den Bahianern bestätigten, viel zu arbeiten. Darüber hinaus beschrieben sie die bahianische Unternehmenskultur als kreativ und innovativ, affektiv und Konflikt vermeidend, aber auch als hierarchisch und kurzfristig Gewinn anstrebend. Sie erwähnten die große Bedeutung der Religion, die unterschiedlichen Zeitvorstellungen, die Bedeutung des Arbeitsplatzes als Ort sozialen Miteinanders u.a.m (Gazeta Mercantil, 14.08.2002).

Nach einer Untersuchung des staatlichen Statistikinstituts IBGE liegt das durchschnittliche Familieneinkommen in Salvador bei 894 R\$ (ca. 298 €). Die Analphabetenquote bei rund

---

<sup>89</sup> O Mito da Preguiça Baiana, Diss., Universidade de São Paulo, 2001

6,25%. (A Tarde, 06.12.2002). Diese Werte sind Durchschnittswerte hinter denen sich extrem große Unterschiede im sozio-ökonomischen Niveau der Einwohner Salvadors, Soterapolitanos genannt, verbergen. Im Staat Bahia leben nach der gleichen Untersuchung 440.000 Familien ohne reguläre monatliche Einkünfte.

In Salvador haben die schwarzen Arbeitnehmer nach der neuesten Untersuchung des gewerkschaftsnahen Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Sócio-Econômicos (DIEESE) einen Anteil von vier Fünfteln (79,9%) am Arbeitsmarkt und verdienen im Durchschnitt nur wenig mehr als zwei Mindestlöhne (etwa 160 Euro). Die weißen Arbeitnehmer (20,1%) verfügen dagegen über mehr als dreimal so viel Einkommen.

Rund die Hälfte der afro-brasilianischen Bevölkerung Salvadors befindet sich in einer prekären Arbeitssituation, während weniger als ein Drittel der weißen Soterapolitanos davon betroffen ist. 43,5% der Schwarzen verdienen im Großraum Salvador (Região Metropolitana Salvador, RMS) als Autonome ihr Geld gegenüber 30,2% der weißen Soterapolitanos. Bei vielen dieser Tätigkeiten geht es um einfache Handels- oder Dienstleistungen, wie zum Beispiel Verkauf von Waren oder Arbeiten als Hausangestellte, die ohne gesetzlich-geregelte Arbeitsvereinbarungen gemacht werden.

Die Arbeitslosenquote der Afro-Brasilianer liegt bei 28,4% , gegenüber 18,9% der weißen Arbeitnehmer. Noch schlechter schneiden die schwarzen Frauen ab: 31,2% gegenüber 24,3% der weißen Frauen.

Die schwarzen Soterapolitanos beginnen früher zu arbeiten und müssen länger aktiv bleiben als die weißen. Immerhin 17,1% der 15-18jährigen jugendlichen Schwarzen arbeiten, während es bei den weißen Jugendlichen so wenig sind, dass sie nicht erfasst werden konnten. Über drei Viertel (76,2%) der 18-bis 24jährigen Afro-Brasilianer üben eine Erwerbstätigkeit aus, gegenüber 66,2% ihrer gleichaltrigen weißen. In der Altersgruppe über 40 gehen nur noch 52,1% der weißen Soterapolitanos einer Beschäftigung nach gegenüber 57% der schwarzen Soterapolitanos (A Tarde, 21.11.2001).

Über ein Fünftel (21,6%) der Einwohner Bahias sind Analphabeten. Damit liegt Bahia weit über dem brasilianischen Durchschnitt. In Salvador liegt die Analphabetenquote allerdings nur bei 6,2 % . Die höchsten Analphabetenquoten gibt es in den Gemeinden des Inlands. Als eine der wichtigsten Ursachen für die hohen Quoten gilt das vorzeitige Verlassen der Schule (A Tarde, 05.08.2002). 79% der Schüler sind in den staatlichen Schulen immatrikuliert (A

Tarde, 09.05.2002). In Salvador erreichten laut amtlicher Statistik über 75% der Schwarzen 1989 nicht einmal den Hauptschulabschluss, gegenüber knapp 16% der weißen Bevölkerung (Pimenta, 1995, S. 65).

In Bahia geben rund 86% der Bevölkerung ihre Religion mit katholisch an und nur 0,1% als afro-brasilianisch, 11,6% gehören zu den evangelistischen Pfingstkirchen. (IBGE nach A Tarde, 09.05.2002) Dies zeigt, dass bis heute die meisten Anhänger des Candomblé auch in Bahia nicht eindeutig zu ihren religiösen Präferenzen stehen, bzw. dass der Synkretismus weit verbreitet ist. Der schwarze Hilfs-Bischof der Erzdiözese Salvadors Dom Gílio Felício bekennt im Interview „dass es eine tiefgreifende Identität zwischen katholischem Glauben und dem Candomblé gibt“ (Veja, 1.01.1998). Einige Priester in Salvador halten Messen mit afro-brasilianischen Elementen und tragen Kutten, deren Muster afrikanisch inspiriert sind. Frisch Eingeweihte aus dem Candomblé sitzen unter Tüchern verhüllt am ersten Freitag des neuen Jahres in der Bonfim-Kirche. Für Außenstehende sind die Trennlinien nur schwer zu entschlüsseln<sup>90</sup>.

Die ethnische Frage verwischt sich in einer sozialen Realität, die gekennzeichnet ist, durch die Mischung der Rassen, den religiösen Synkretismus und wo der Ausschluss der Schwarzen oftmals verwechselt wird mit der typischen Marginalität, in der die armen Teile der Bevölkerung leben (Bacelar, 1989). Es sind nicht die sozialen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten, durch die sich die Afro-Brasilianer identifizieren, sondern ihre Fähigkeit in einem bestimmten Ambiente und bei den gegebenen historischen Bedingungen zu erkennen, was zu tun ist, um ethnisch und kulturell „negro“ zu sein.

Diese kulturelle Identität wurde ausgehend von der Bewegung der Blocos Afros neu kreiert.

## **9.2 Die Reafrikanisierung des Karneval**

Kultur wird gebraucht, manipuliert, eingesetzt. Baumann spricht in seinen Arbeiten zur Kultur von einem inhärenten Dualismus der menschlichen Erfahrungen, bei dem Menschen als Objekte Abhängigkeit und Zwang erleben, als Subjekte jedoch Kreativität und Handlungswillen spüren (Baumann, 1973). Die Afro-Brasilianer der Blocos Afros machten sich zu Produzenten und Produkten in der Welt der Kunst und Kultur. Sie besetzten physisch

---

<sup>90</sup> Ausführlicher zu Candomblé siehe Kapitel 6.

und kulturell Orte, die zuvor stigmatisiert wurden. Sie übernahmen und erklärten die Wurzeln bahianischer Kultur in einem vorher nicht gekannten Ausmaß mit der historischen Beziehung zu Afrika, den afrikanischen Traditionen. Tradition ist dabei im Sinne Hobsbawm's zu verstehen, als eine ebenso reale wie auch erfundene oder herangezogene Tradition, die sich auf eine historische Vergangenheit bezieht (Hobsbawm & Ranger, 1994). Jetzt wurde die historische Beziehung zu Afrika zur Referenz bei der Konstruktion einer schwarzen Identität. Trotz schwierigster wirtschaftlicher und politischer Verhältnisse hatten sich die Afro-Brasilianer immer bemüht ihre Kultur und ihr Erbe zu erhalten. Das afro-brasilianische Denken, ist ein Denken der Annäherung, zu dem die Schwarzen in Brasilien gezwungen wurden, um eine eigene Kultur, unabhängig von einem Territorium zu kreieren „Die Musik ist die Waffe, mit der er [der negro] ein ihm nicht zugängliches Territorium erobert und dieses mit den Besonderheiten seiner Mentalität neu konstituiert“ sagt der Anthropologe Muniz Sodré im Interview (die tageszeitung 27.12.1994).

### **9.2.1 Der Bezug zu Afrika und die Konstruktion einer Identität**

Innerhalb der Gesellschaft orientierten die Blocos Afros ihre Handlungen und gaben ihnen Bedeutungen über die Manipulation der Symbole (Morales, 1990, S.19). *„Der Bloco Afro anders als der Bloco de Trio... er hat eine Informationsfunktion. Er agiert als Geografie-Lehrer, als Geschichts-Lehrer, als Politik-Lehrer, weil er den Menschen beibringt, in Anführungsstrichen, wo Jamaika liegt, wer die Regierung von Jamaika ist, wer die Pharaonen waren, wie die politische Struktur Ägyptens ist, Ilê zeigte dieses Jahr Tansania, Nelson Mandela...“* So beschreibt Xaréu, einer der Komponisten des Bloco Afro Muzenza diese Aufgabe (Xaréu, 1992).

Die Blocos Afros waren ausdrücklich afrikanisch inspiriert und Ausdruck ethnischer Bestätigung in Einklang mit dem Bewusstseins-Prozess der „Blackitude baiana“. Ihre Wurzeln liegen in den kulturellen (Gegen-) Revolutionen der 60er Jahre, in den Werten der schwarzen Kultur: der Bewegung der Black Panthers, der Musik Jimmy Hendrix' und James Brown's, der Haltung schwarzer Sportler wie Cassius Clay, der sich später Muhammad Ali nannte, Persönlichkeiten wie Martin Luther King, Malcolm X und Angela Davis (Morales, 1991, S.78).

Antônio Risério war einer der ersten, der die Bedeutung des Einflusses der Symbole der Massen-Kultur für die neuen afro-karnevalesken Formen hervorhob – ebenso für die Blocos

de Indios (Western) wie für die Blocos Afros, in die Teile neuer kultureller Verhaltensweisen auf der Basis schwarzer amerikanischer Musik, insbesondere Funk und Soul eingingen (Risério, 1981, S.67;27-33). Die jungen schwarzen Soterapolitanos identifizierten sich als „brows“, nach dem Funk-Idol James Brown.

Die Blocos Afros stellen eine Beziehung zu Afrika her, sei es eine mythische oder eine konkrete. In ihren Liedern thematisieren sie afrikanische Kulturen, die afro-brasilianische Geschichte, sowie die Helden der nationalen und internationalen Schwarzen-Bewegung. „Das war sehr wichtig für uns den afrikanischen Kontinent zu entdecken. Was wir in der Schule lernten war doch, dass wir Sklaven waren, dass wir dafür gemacht seien, Schläge zu bekommen, zu arbeiten, bestraft zu werden. Aber ab dem Moment entdeckten wir, dass wir Nachfahren von Afrikanern sind, von Königen und Königinnen, dass wir unsere eigene Kultur haben“ (Washington, 1993).

### 9.2.2 Das Karnevalsthema

Anders als beim Karneval der Samba-Schulen in Rio de Janeiro wird im bahianischen Strassenkarneval keine bestimmte Thematik vorgegeben. Zwar gibt es ein Motto, das die Karnevalskommission der Stadtregierung festlegt, aber dieses Motto beeinflusst mehr die offizielle Dekoration der Strassen, als die einzelnen Gruppen. Jede Gruppe präsentiert sich im Karneval, wie es ihr gefällt. Anders als bei den Blocos de Trio, für die die Kleidung der Karnevalisten nur eine untergeordnete Rolle spielt und auch die Musik allein kommerziellen Aspekten folgt, sind die oft farbenprächtigen, afrikanisch anmutenden Kostüme und die Musiken der Blocos Afros und Afoxés thematisch eingebunden. Jeder Bloco Afro und Afoxé verfolgt eine bestimmte Linie und bearbeitet ein Thema. So sind zum Beispiel die Stoffe der Kostüme des Bloco Afro Ilê Aiyê immer in den Farben Rot, Schwarz, Weiß und Gelb, tragen die Männer des Afoxé Filhos de Gandhi immer die gleichen weißen Gewänder und Turbane, hat der Bloco Afro Muzenza jedesmal eine Gruppe mit Rasta-Männern – gleichzeitig jedoch werden die jeweiligen Thematiken vorgestellt: in den Musiken, den Tanz-Choreografien, den Drucken der Stoffe.

Jedes Jahr, kurz nach Karneval, wird vom Direktorium der Karnevalsgruppe das Thema für den nächsten Karneval festgelegt. Bei den Blocos Afros und Afoxés sind es in der Regel Themen, die Bezug zur afrikanischen Herrkunft, zur afro-brasilianischen Geschichte, zur internationalen Schwarzenbewegung und schwarzen Kultur haben. Vom Direktorium wird

eine Postille verfaßt, die Informationen zum Thema liefert. Jeder, der Interesse hat, kann sich die beim Vereinssitz abholen. Danach lassen die Komponisten und Liedschreiber ihre Phantasie spielen und schreiben Texte. *„Ich machte Forschungen und eine Ausstellung darüber, machte die Postille und verteilte sie und organisierte Veranstaltungen zum Thema... Das Thema ist die Basis für die Stimmung im Karneval. Wenn es nicht gut bearbeitet wurde, sind die Musiken furchtbar. Wenn es gut gemacht ist, dann sind die Texte der Lieder gut, erzählen interessante Dinge, bringen unbekannte Begriffe“* (Rodrigues, 1992). Darauf basierend schreiben Dichter und Komponisten während des ganzen Jahres neue Texte und Melodien und konkurrieren um die Gunst des Publikums auf den öffentlichen Proben. Die Designer entwerfen die Stoffe und Kleider, die während des Umzugs von den Musikern, Tänzern, Direktoren und Mitgliedern der Gruppe getragen werden. Das jeweilige Thema hat also starken Einfluss auf die Darbietung des Bloco Afro im Karneval. Mehr noch: Der Karneval ist auch eine Gelegenheit eine bestimmte Thematik auf die Strasse zu bringen.

### **9.2.3 Die Musik- und Schönheits-Festivals**

Jeder Bloco veranstaltet eigene Musik- und Schönheits-Festivals, während der die Lieder und Repräsentantinnen für den kommenden Karneval gewählt werden. Bei den Musikfestivals werden von einer Jury die besten Musiken ausgesucht. Im Verlauf der davor liegenden Monate haben die Lieder, die ins Finale kommen, einen Aufführungsmarathon hinter sich. Zunächst wurden die neuen Kompositionen in kleinem Kreis vorgestellt, bei den Musikdirektoren oder anderen Freunden und Bekannten im Bloco. Dann werden sie vor Publikum lanciert. Jede Woche proben die Blocos Afros. Die Trommler müssen die Rhythmen lernen, die Sänger ihre Texte. Das sind Veranstaltungen, zu denen je nach Beliebtheit der Gruppe die Nachbarschaft, Freunde, Freunde von Freunden, die Fans, kommen. Bei den Proben zeigt sich, welche Lieder auf das Publikum wirken. Meist tritt auch hier schon eine Jury an, um aus der Vielzahl der Kompositionen, die besten heraus zu filtern, die am Finale teilnehmen dürfen. Die Proben, die Musik- und vor allem die Schönheitsfestivals heizen den bahianischen Sommer über das Klima in der Stadt an.

Die Wahl der „Beleza Negra“ des ersten Bloco Afro Ilê Aiyê ist bis heute jedes Jahr eines der wichtigsten Ereignisse der schwarzen Gemeinschaft. Eine schwarze Gala-Veranstaltung, die normalerweise in einem Festsaal, einem Club oder Veranstaltungsraum stattfindet, der im

Verlauf des Jahres eher von der hellhäutigen Mittel- und Oberschicht frequentiert wird. Die Wahl des Veranstaltungsortes ist ebenso eine Demonstration, wie die Eleganz der Menschen, die zu dem Ereignis kommen. Es ist die Nacht der schwarzen Schönheit. Die handverlesene Jury besteht aus Persönlichkeiten der Schwarzenbewegung wie Schauspielern, Wissenschaftlern oder Politikern und manchmal auch hellhäutigen Brasilianern, in der Regel die Sponsoren (Direktor Supermarktkette, Vorsitzender Stromkonzern) des entsprechenden Jahres. Im Verlauf des Abends spielt die Musikgruppe Ilê Aiyê, zeigt die Tanzgruppe eine neue Choreographie. Jedes Jahr treten auch bekannte brasilianische Musikstars auf, die einen Bezug zur afro-brasilianischen Kultur haben.

Die Kandidatinnen präsentieren sich in aufwendigen afrikanisch-inspirierten Kostümen. Kunstvolle Flechtfrisuren, mit Muscheln geschmückt, zu Kronen gebogen, leuchtende Tücher, zu imposanten Turbanen gewickelt, Stoffe mit ethnischen Motiven, stilisierte Insignien der Orixás – die Kandidatinnen bereiten sich monatelang auf ihren Auftritt vor. „Schwarze Schönheit ist für den Schwarzen etwas anderes. Es ist keine Frau voller Make-up und Lippenstift. Schwarze Schönheit ist etwas natürliches. Je natürlicher, umso besser“ (Mestre Gari, 1992). Neben der Schönheit von Körper und Gesicht, spielt die tänzerische Darbietung und die gesamte Präsentation eine wichtige Rolle. Die Kandidatinnen werden nicht nur mit Namen und Alter vorgestellt, sondern auch mit den Orixás, die ihren Kopf regieren, und den jeweiligen Berufs- und Ausbildungsplänen.

Jede Kandidatin hat ihre Fans dabei, die mit Klatschen und Rufen oder sogar großen Spruchbändern auf sich aufmerksam machen. Die Wahl der Beleza Negra ist nicht einfach die Wahl einer Schönheitskönigin, sie repräsentiert mit einem Höchstmaß an Ästhetik all das, wovon viele der schwarzen Gemeinschaft träumen, wofür sie sich engagieren. „Die schwarze Schönheit, die zum Schauspiel wird, ist ein typisches Phänomen der Modernität. Dabei handelt es sich um ein Element, das Identifizierungen hervorbringt und Wege zur Transformation und einem anderen Verständnis von Realität aufzeigt“ (Silva, 1996, S.42).

#### **9.2.4 Die Rhythmen**

Der musikalische Erfolg Olodums Ende der 80er, Anfang der 90 Jahre ist vor allem in seiner starken Perkussion und den mitreißenden Rhythmen begründet. Der „rollende, von tiefen Frequenzen getragene und von scharfen Akzenten vorwärts getriebene groove“<sup>91</sup> der blocos

---

<sup>91</sup>Der aus dem Englischen kommende Begriff groove beschreibt das Erleben von Musik, bei der eine spürbare rhythmische Spannung entsteht, die Musiker und Zuhörer in ihren Bann zieht und zum Tanzen animiert. Zu den musikalischen Elementen des groove s. Keil/Feld, 1994.

afro animiert unwillkürlich zum Tanzen“ schreibt die deutsche Musik-Forscherin Christiane Gerischer (Gerischer, 1996, S.54). Sie hat in ihrer Magister-Arbeit die Rhythmen der bekanntesten Blocos Afros analysiert<sup>92</sup>. Wodurch entsteht der Groove, diese spürbare rhythmische Spannung, die wie ein Sog auf Musiker und Zuhörer wirken kann? Dabei gehen afro-brasilianische Rhythmen eine Fusion ein mit zunächst karibischen Einflüssen, insbesondere Reggae und Merengue, später us-amerikanischen, Rock und Rap. Sie verweist auch auf die afrikanischen Wurzeln brasilianischer Musik, die sich in der polyrhythmischen Struktur des Samba, der Dominanz der Perkussionsinstrumente und der „Tanzbarkeit“ brasilianischer Musik zeigen. „Was beim ersten Hörereindruck als relativ gleichförmige Perkussion erscheint, stellt sich in der detaillierten Analyse der einzelnen Blocos als eine differenzierte und vielfältige Rhythmik dar“ (Gerischer, 1996, S.125).

Ein Wendepunkt der Entwicklung des bahianischen Karnevals ist das Jahr 1987. Zwei Musiken sind damit verbunden: Die Lieder „Faraó“ von Luciano Gomes dos Santos, Kompositeur des Bloco Afro Olodum und „Eu sou negão“ („Ich bin ein Schwarzer“) des Musikers Gerônimo. Das Lied Faraó, auf das in Kapitel 12 noch eingegangen wird, stellt eine Beziehung her zwischen den ägyptischen Hochkulturen und den schwarzen Bahianern. Ägypten wird zu einem schwarzen Symbol der jungen Afro-Brasilianer, welche die Proben der Blocos Afros frequentieren.

Das zunächst nur bei den Proben Olodums am Pelourinho gesungene Lied eroberte die Strassen und wurde auf allen Festen des bahianischen Sommers gespielt, die mit der Lavagem der Kirche Conceição da Praia im Dezember beginnen und sich über die ganze Stadt verteilt bis zum Karneval hinziehen. Im Karneval spielten dann bereits einige Musikgruppen der Blocos de Trio das Lied auf dem Castro Alves Platz. Zum ersten Mal wurde ein Titel der Blocos Afros auch von anderen Gruppen wie Djalma Oliveira, Margareth Menezes, Banda Mel und Banda Reflexus erfolgreich aufgenommen. Die Banda Reflexus, eine Bloco de Trio-Gruppe, verfügt über ein Repertoire mit großem Anteil der Rhythmen der Blocos Afros. Von ihrer ersten Platte verkauften sie fast eine Million Exemplare – ein spektakulärer Erfolg für eine bis dahin auf dem nationalen brasilianischen Musikmarkt unbekannt regionale Musikform.

---

<sup>92</sup> Während Ilê Aiyê seit seiner Gründung 1974 einen an Samba und *ijexá* orientierten groove spiele („Afro-Samba“), betone Olodum die karibischen und Reggae-Elemente und habe viele neue Rhythmen entwickelt („Samba-Reggae“). Die Gruppe Ara Ketu nehme stilistisch eine Sonderrolle ein (Gerischer, 1996, S.62).

Das Lied „Eu sou negão“ veränderte den Sinngehalt des Begriffs *negão*, wörtlich: großer Schwarzer. Zunächst waren es die Fans der afro-bahianischen Musikszene, die sich so bezeichneten. Heute findet man in Bahia und ganz Brasilien viele junge Schwarze, die sich selbstbewusst als *negões* und *negonas* titulieren. Es „sind wache Personen, die sich ihrer Negritude bewusst sind und mit den kulturellen Bewegungen auf lokaler, afrikanischer, jamaikanischer und nordamerikanischer Ebene verbunden sind. Sie tragen bunte Kleider und extravagante Frisuren mit der Haltung derer, die sich selbst mögen“ beschreibt die bahianische Anthropologin Goli Guerreiro (Guerreiro, 2000, S.24).

*„ ...e aí chegaram os negros  
com toda sua beleza,  
sua cultura, sua tradição,  
com toda sua religião  
tentada, motivada a ser mutilada  
pelos heróis brancos da história,  
e estamos aqui,  
eles sobreviveram no bum bum bum, no seu  
tambor....,  
e o negão vai cantanda assim ...*

*„... und da kamen die Schwarzen  
mit all ihrer Schönheit,  
ihrer Kultur, ihrer Tradition,  
all ihrer Religion,  
herausgefordert von den weißen  
Helden der Geschichte verstümmelt zu werden,  
und wir sind hier,  
und sie haben überlebt  
im Bum Bum Bum, in ihren Trommeln  
und der Negão singt so..*

*Eu sou negão,  
eu sou negão  
meu coração é a liberdade,  
sou do curuzu, Ilê, igualdade nagô  
essa é a minha verdade*

*Ich bin ein negão,  
ich bin ein negão,  
mein Herz ist die Liberdade,  
ich bin aus Curuzu, Ilê, Gleichheit der Nagô,  
das ist meine Wahrheit.*

*E de repente aparece ao longe  
um carro todo iluminado  
é um trio eléctrico ´*

*Und plötzlich erscheint weit weg  
ein großer beleuchteter Wagen,  
ein Trio Eléctrico. `*

*Que é isso, meu irmão?  
Venha de vagar, calma, segura essa aí .  
pegue seu caminhão e siga seu caminho  
que a gente vai seguir o nosso“*

*Was ist los, mein Freund?  
Komm langsam, immer mit der Ruhe....  
nimm deinen Lastwagen und setz deinen Weg fort  
und wir setzen unseren fort“*

Im dem Lied denunziert der Sänger Gerônimo auch einen Konflikt zwischen den Blocos de Trio und den Blocos Afros im Karneval. „Was in diesem Moment auf dem Spiel stand, war der Respekt für die schwarzen Manifestationen ... und das nicht nur im Karneval“ (Guerreiro, 2000, S. 22). Auf das Spannungsverhältnis im Karneval zwischen den schwarzen Blocos Afros und den Blocos de Trio, das in diesem Lied artikuliert wird, wird später in einem Kapitel über die Entwicklung des Karnevals eingegangen.

Die Ereignisse des Jahres 1988, des 100jährigen Geburtstags des Verbots der Sklaverei, verstärken die musikalischen und kulturellen Entwicklungen. In diesem Jahr besuchte der internationale Popstar Paul Simon Bahia und fand hier rhythmische Formen, die er musikalisch verwerten konnte. Er öffnete der bahianischen Musik zusammen mit David Byrne, der sich als Förderer von Margareth Menezes betätigte, den Zugang zum internationalen Markt. So wie zuvor der Reggae Bob Marleys und Peter Tosh's durch internationale Stars des PopRock u.a. den Rolling Stones und Eric Clapton, gefördert wurde, öffnete sich der bahianischen Musik mit Paul Simon das Tor zur Welt.

### **9.3 Die verschiedenen Stämme**

Im folgenden sollen die fünf wichtigsten heute noch existierenden Blocos Afro vorgestellt werden. „*Jeder Block in Salvador hat eine eigene Art zu spielen, seine Musik zu machen – das ist so eine Art Stammesmentalität, denn die einzelnen Stadtviertel haben eine sehr stark eigene kulturelle Persönlichkeit, und sie verhalten sich wie richtige Nationen, wie Stämme: Liberdade, Itapuã, Periperi, Pelourinho*“ beschreibt João Jorge Präsident Olodums und eine der führenden Persönlichkeiten der brasilianischen Schwarzenbewegung (João Jorge, 1992). Während Ilê bis heute das Bild des Rustikalen, Afrikanischen kultiviert, entwickelte sich Ara Ketu in Richtung Pop. Muzenza eröffnete einen Raum für den Reggae und Olodum behielt den zunächst einen stärker politischen Ton als Stimme der Schwarzen, hat aber zunehmend erotisierende Musik aufgenommen. Die Formation der Blocos ist nach Meinung des bahianischen Soziologen Marcelo Dantas Ausdruck unterschiedlicher historischer Prozesse. Während bei der Gründung Ilês die Träume sozialen Aufstiegs an den Hindernissen eines stark einkommenszentrierenden Wirtschaftsmodells unter einer Militärdiktatur zerschlagen

waren, sei Olodum zu einem Zeitpunkt gewachsen, als die ethnische Identität bereits von Teilen der schwarzen Bevölkerung zurückgewonnen und das wachsende Selbstbewusstsein die Kraft zum Versuch der Überwindung der rassistischen Grenzen gegeben habe (Dantas, 1996, S.73)<sup>93</sup>.

### 9.3.1 „Der Schönste der Schönen“<sup>94</sup> – Ilê Aiyê

Der Stolz auf die eigene Rasse und Herkunft ist die Triebfeder der Arbeit Ilês. „Weißer wenn du wüsstest, welchen Wert der Schwarze hat, du würdest dich in Teer baden, um auch schwarz zu werden“ („*Branco se você soubesse, o valor que preto tem, tu tomava banho de piche, ficava preto também*“) lautete der Refrain der Musik, die eine Gruppe junger Schwarzer im Karneval 1975 auf der Strasse sang. Auf die Musik und das afrikanisch anmutende Auftreten der Gruppe, reagierte die Öffentlichkeit schockiert: „Rassistischer Block, Missklang“ überschrieb die Lokalzeitung einen Artikel über die Neuigkeit. Kritisiert wurde in dem Artikel die „unpassende Nutzung des Themas“, die „mangelnde Fantasie“ und die „Imitation Nordamerikas“ durch die neue Karnevalsgruppe. „Wir haben glücklicherweise kein Rassenproblem. Das ist ein großes Glück Brasiliens“ war in der Lokalzeitung zu lesen (A Tarde, 12.11.1975). Die Bezeichnung Bloco Afro und der aus dem Yorubá kommende Name, den die Karnevalsgruppe wählte, gab Hinweise auf Identität und Ziele. Der Name Ilê Aiyê kommt aus dem Yorubá und bedeutet „Haus der Schwarzen“. Ilê Aiyê wollte ein Afro-Block der „schwarzen Welt“ sein. Hier wollten junge schwarze Männer und Frauen am Karneval teilnehmen und dabei nicht ihre afrikanischen Wurzeln negieren.

„Als wir zum ersten Mal im Karneval waren, bekamen die Leute Angst, liefen davon, brachten ihre Kinder nachhause, weil wir eine Gruppe Schwarzer waren und auch weil wir aus Liberdade kommen.... dieses Viertel wurde immer gefürchtet als Viertel von aufmüppigen, kämpferischen Menschen .. das verschaffte Respekt“, erinnert sich Antonio Carlos dos Santos, genannt Vovô (Opa), einer der Gründer und bis heute Präsident der Gruppe (Vovô, 1992).

Die Geschichte Ilês ist untrennbar mit dem Viertel Liberdade verbunden. Liberdade hat ca. 400.000 Einwohner und ist eines der größten schwarzen Stadtviertel Lateinamerikas. Immer wieder wird es als eine Art „Harlem soterapolitano“ bezeichnet. Für den Besucher stellt sich

---

<sup>93</sup> Die Hochphase des Bloco de Índio „Apaches“ in den 70er Jahren sei mit der Entstehung einer neuen, aus dem städtischen Proletariat hervorgehenden Mittelklasse einhergegangen.

<sup>94</sup> « *O mais belo dos belos* » ist der Titel einer Musik von Daniela Mercury.

das Viertel als ein ziemlich unüberschaubares, sich an die Oberstadt anschließendes, Richtung Bucht ausbreitendes Wohngebiet dar. Über die belebte Hauptstrasse schieben sich unzählige Busse, die die Menschen aus ihren Häusern ins Stadtzentrum transportieren. Ein Aufzug (Plano Inclinado da Liberdade) verbindet das hochgelegene Viertel mit der Unterstadt. Der Platz am oberen Ende des Aufzugs heißt inzwischen Nelson Mandela-Platz. Kurz danach biegt man aus dem Zentrum kommend oben am Supermarkt nach rechts nach Curuzu ab. Hier entstand die Idee das schwarze Universum zu zeigen. *„Eigentlich sollte die Gruppe „Poder Negro“ (Black Power) heißen, aber da hat es Probleme mit der Polizei gegeben, die das nicht registrieren wollten“* erzählt Vovô (Vovô, 1992). Das Orakel der Kauri-Muscheln habe dann diesen Namen ergeben.

Ilê Aiyê ist eng mit den Riten und Gebräuchen des Candomblé verbunden. Das „Herz“ des Bloco ist das Haus von Mãe Hilda, Mutter des Präsidenten Vovô. Mãe Hilda ist Priesterin des Candomblé und an das Wohnhaus in der steilen Curuzu-Gasse im Stadtteil Liberdade schließen sich die Räumlichkeiten für die Candomblé-Feiern an. Fast alle der zur Führungsgruppe des Bloco gehörenden Personen erfüllen Ehrenaufgaben im Terreiro. Die enge Beziehung des Präsidenten zum Candomblé als Sohn Mãe Hildas, sowie seine Position als „Sohn Oxalás“ eines der meist verehrten Orixás und sein offenes Bekenntnis zur afrobrasilianischen Religion, legitimieren seine hierarchische Position im Bloco, dessen Präsident er seit 1981 ist.

Musikalisch hat Ilê die rituellen Instrumente des Candomblé integriert. Der Samba nach Art der Sambaschulen Rio´s wurde abgelöst von einer Mischung aus bahianischen Samba- und Ijexá- Rhythmen<sup>95</sup>. Auch in den Liedern Ilês ist immer wieder die Candomblé-Religion präsent, werden Mythen und Legenden der Orixás angesprochen. Dabei wird darauf geachtet, was in der Öffentlichkeit gesungen werden darf und was nicht. *„Hier singen wir nicht, was wir nicht dürfen auf der Strasse. ... Im Zweifel fragen wir meine Mutter oder die Älteren. Wenn sie sagen, dass wir etwas nicht singen dürfen, singen wir es auch nicht“* (Vovô, 1992).

Zu den wichtigsten Elementen Ilês gehört die Stärkung des schwarzen Selbstbewusstseins. Der zunächst wichtigste Aspekt ist die Akzeptanz des eigenen Körpers mit seinen Charakteristiken. *„Die Leute sagen, dass unser Haar schlecht ist, wir sagen, unser Haar ist nicht schlecht, unser Haar ist kraus. Wir sagen, dass Schwarze nicht stinken, dass Schwarze*

---

<sup>95</sup> Als Ijexá werden bestimmte Rhythmen im Candomblé bezeichnet, insbesondere ein für die Oxum gespielter, stark kadenzierter Rhythmus (Cacciatore 1977:143)

*gut riechen, dass die schwarze Frau schön ist, sinnlich, dass Schwarze nicht dumm sind... Wir konnten das tatsächlich verändern, dass du kein Rot anziehen kannst, keine bunten Kleider“* listet Vovô auf (Vovô, 1992). Diese einfach wirkende Aussage, beinhaltet einen Kernpunkt des brasilianischen Rassismus: durch die Jahrhunderte lange Vermischung der Rassen, sind die äußeren Trennlinien aufgeweicht. Umso wichtiger wurden die Einzelheiten, die zur Abgrenzung herangezogen werden: Von der Breite der Nase bis zum Zustand des Haares. Den krausen oder glatten Haaren kommt vielleicht dabei die größte Bedeutung zu, da diese am leichtesten veränderbar sind. Wie die Haare getragen werden, ist bis heute fast immer auch Ausdruck einer bestimmten Haltung. *„Ich war einer der ersten, die sich die Haare wachsen ließen, vorher hatte ich Black-Power-Haare, seit 1981 habe ich die Haare nicht mehr geschnitten“* erzählt Vovô und verdeutlicht: *„Ich bin kein Rasta, ich habe nur Rasta-Haare. Meine Religion ist der Candomblé“* (Vovô, 1992).

Dreadlocks und Flechtfrisuren wie sie zunächst von den Afro-Brasilianern aus der Szene der Blocos Afros getragen wurden, sind ein gutes Beispiel für materielles und symbolisches Engagement, bei dem die Konstruktion einer kulturellen Identität als gelebte Realität ein Weg ist, in der Welt zu sein.

Bis heute sind Rasta-Haare Ausdruck schwarzen Selbstbewusstseins. In breiten Kreisen rufen sie immer noch Unwillen hervor. *„Das ist das zweite Mal, dass ich mir Rasta-Haare wachsen lasse. Das erste Mal musste ich sie abschneiden wegen der Arbeit. Als Chauffeur... Denn, wer Rasta-Haare hatte, bekam keine Arbeit. Bis heute gibt es dieses Vorurteil in Brasilien.. Die Eltern erzählen den Kindern ja sogar, dass die mit Rasta-Haaren Tiere sind, die kommen, um sie zu holen, wenn sie nicht brav sind.... Seit 1987 lasse ich meine Haare wieder wachsen... Hier am Pelourinho habe ich immer Probleme. Ich war einer der ersten, die Ohringe benutzten. Ich war der erste, der geflochtene Haare hatte. Die ersten hier mit Rasta-Haaren waren ich und João Jorge...“* (Lazinho, 1994).

Die Philosophie aller Blocos Afros ging von Ilê Aiyê aus. Die Aufgabe der Blocos Afros sieht Vovô in der Bewusstseinsbildung. *„Hier in Bahia ist es schwer die Massen anzusprechen. Zu den Seminaren und Debatten gehen doch immer wieder dieselben Personen. Mit der Musik aber kannst du Botschaften vermitteln“* (Vovô, 1992). Das Selbstbild der Schwarzen veränderte sich dank Ilês. *„Die bahianischen Schwarzen sind kulturell sehr entwickelt, aber politisch, sieht es so aus, als seien wir wenig gewachsen... Unser schwarzes Bewusstsein ist ähnlich wie das von Steve Biko.. Stolz darauf Schwarzer zu sein, sich selbst zu mögen, sich*

*nicht zu schämen, sich selbst anzunehmen, zu zeigen, dass die Geschichte der Schwarzen nicht schlecht ist... Das haben wir ein bisschen geschafft“ (Vovô, 1992).*

Ilê nimmt bis heute eine Sonderrolle unter den Blocos Afros ein. Ilê ist der Ausgangspunkt aller Blocos Afros und in ganz besonderer Weise religiös eingebunden. Ilê erhält die Geheimnisse der Vorfahren, eine zentrale Rolle nimmt dabei Mãe Hilda ein.

Bis heute dürfen bei Ilê nur Schwarze am Karnevalsumzug teilnehmen. Eine Praxis, die als Strategie zum Erhalt der schwarzen kulturellen Manifestationen gerechtfertigt wird. „Als wir Ilê gründeten, war die Teilnahme der Schwarzen am Karneval ganz gering. Damals gab es keine Blocos mit einer auf die Schwarzen ausgerichteten Philosophie, wohl gab es Karnevalsgruppen in denen viele Schwarze waren. Gerade deshalb gründeten wir Ilê. Weil wir beobachteten, dass die Schwarzen nur als Musiker oder Träger der Allegorien am Karneval teilnahmen. Mit den Blocos Afros hat sich dies geändert (Vovô 1996:21).

„Was hier mit den gemischten Gruppen passiert ist, dass die Schwarzen ihre Referenz als Menschen anderer ethnischer Herkunft verlieren. Und wir von Ilê versuchen den Schwarzen zu zeigen, dass der Schwarze schön ist, wenn er sich selbst annimmt und unter sich bleibt. Unsere Haltung ist Teil einer Umerziehungspädagogik des schwarzen Volkes sich selbst zu akzeptieren. Und weil die Leute unsere Haltung nicht verstehen oder aus bösem Willen, verbreiten sie, dass wir Rassisten sind“ (Vovô 1991 in A Tarde zitiert nach Guerreiro 2000:29)

Das Verhältnis aller Blocos Afros zur Politik ist schwierig – bewegt sich zwischen Widerstand und Anpassung. Grundsätzlich unterstützt die Ilê Aiyê schwarze Kandidaten unabhängig von der Partei. Vovô kritisiert: „*Die Schwarzen akzeptieren es bis heute nicht sehr, von Schwarzen Anordnungen zu befolgen... die in einer ähnlichen Situation sind, stehen immer in Konkurrenz zueinander*“ (Vovô, 1992). Andererseits aber hat Ilê 1992 Wahl-Kampagne für den mächtigen konservativen Politiker ACM gemacht. „Nicht für Geld“ wie der Präsident betont, aber für das Versprechen, das dem Haus Mãe Hildas gegenüber liegende Grundstück zu bekommen. Hier soll eine Art Kulturzentrum Ilês gebaut werden, in dem für die gesamten sozialen und kulturellen Aktivitäten Platz sein soll.

Seit einigen Jahren unterhält der Bloco eine Schule im Festsaal der Candomblé- Stätte. In zwei Gruppen morgens und zwei Gruppen nachmittags werden dort Kinder aus dem Viertel unterrichtet. Daneben gibt es die kulturelle Arbeit wie Trommel- und Tanzunterricht. In die

Jugendgruppe, die Banda Erê, wird nur aufgenommen, wer an einer Schule immatrikuliert ist. „Der Candomblé war immer Haus der Lehre und diese Funktion wird in unseren verschiedenen Schulen fortgeführt“ Mãe Hilda. Seit 1995 gibt die Gruppe in unregelmäßigen Abständen Hefte mit Themen der afrobrasilianischen Kultur heraus. Im Bau befindet sich derzeit ein staatlich finanziertes Kulturzentrum Centro Cultural Senzala do Barro Preto.

Abschließend soll einer der magischsten Momente des bahianischen Karnevals beschrieben werden: der Auszug Ilê Aiyê aus Curuzu. Vor dem Karnevalsaufttritt kommt der politische und ästhetische Diskurs und ein Ritual für die Orixás.

### **Der Auszug aus Curuzu am Samstag-Abend**

*„Wer kommt die schmale Strasse aus Curuzu herauf?  
Es ist eine der schönsten Sachen, die man sehen kann, es ist Ilê Aiyê  
Der Schönste der Schönen, bin ich, bin ich  
Schlag dir fest auf die Brust und sage: Ich bin Ilê  
Halt mich nicht fest, lass mich in Ruhe  
Ich möchte Ilê genießen, den Charme der Liberdade  
Der Swing dieser Band ist so hypnotisierend  
Meine schwarze Schönheit  
Hier bist du es die zählt“*

*Quem é que sobe a ladeira do Curuzu?  
É a coisa mais linda de se ver, é o Ilê Aiyê  
O mais belo dos belos, sou eu, sou eu  
Bata no peito mais forte e diga: eu sou Ilê  
Não me pegue não, me deixe a vontade  
Deixe eu curtir o Ilê, o charme da Liberdade  
É tão hipnotizante o suingue desta banda  
A minha beleza negra  
Aqui é você que manda...“*

(Guiguio, Valter Farias, Adailton Poesia)

Wenn Ilê Aiyê am Karnevals-Samstag nach einem Candomblé Ritual vom Haus Mãe Hildas aus die schmale Curuzu-Strasse auszieht, so ist das mit einer der magischsten Momente des bahianischen Karneval. So gegen neun Uhr abends ist die steile Gasse schon ziemlich voll mit Menschen, die in kleinen Gruppen zusammenstehen, Bier trinken und freudig Bekannten zuwinken. Aus dem gegenüberliegenden Proberaum tragen Jungen Trommeln herüber, die sie vor dem Haus von Mãe Hilda auf dem Boden anordnen. Die jungen Trommler tragen stolz die rot-weiß-gelb-schwarzen Gewänder des Bloco. Rot für das während der Sklaverei vergossene Blut, gelb für die Macht, das Schwarz wie die eigene Hautfarbe und das Weiß des Friedens. Sie wissen, wie schön sie sind. Einige haben die dunklen Kraushaare scheren und Muster hineinschneiden lassen, die sie durch Blondierungen hervorheben. Ein anderer trägt Zöpfchen, in die Hunderte von Perlen geflochten sind. Jemand hat ein Tuch, wie eine Krone um den Kopf geschlungen. Viele haben, obwohl es dunkel ist, Sonnenbrillen auf der Nase. Noch cooler ist es, die Brille falsch herum auf die Ohren zu klemmen. Auf den teilweise unbedeckten Oberkörpern, sind Ketten in den Farben der Orixás zu sehen, vor allem im kräftigen Blau Ogums, der als mutiger Krieger der Straße gilt. Der Eingang zum Haus Mãe Hildas wird von kräftigen Wachen geschützt. Zugang haben nur die engsten Mitglieder des Bloco und Prominenz, die zur festlichen Karnevalseröffnung des Bloco erwartet wird. Von der Veranda aus beobachten auch international bekannte Musiker, Film- und Fernseh-Schauspieler und die lokalen Politiker die Zeremonie. Vor dem Eingang gehen bereits Foto- und Fernsehjournalisten in Stellung, um die besten Szenen dokumentieren zu können. Währenddessen ist Mãe Hilda im Barracão im Hinterhaus des Gebäudes mit den rituellen Handlungen beschäftigt, die dem Bloco einen ungestörten und erfolgreichen Karnevalsumzug sichern. Es dauert eine Weile bis alle Trommeln aufgebaut und vor allem alle Trommler auf ihren Plätzen stehen. Die Spannung steigt. Die Veranda des Hauses wird immer voller. Neben den an eine afrikanische Königsfamilie erinnernde Führungsgruppe des Bloco, die mit prächtigen Turbanen auf den Beginn der Zeremonie auf der Strasse warten, wirken die Musik- und Filmstars blaß und unscheinbar. Ein Trommelwirbel leitet die Zeremonie ein. Mãe Hilda in ihren blütenweißen weiten Spitzenröcken drängt sich zusammen mit zwei Helferinnen durch den Eingang auf die Strasse. Aus großen Schüsseln verteilt sie Popcorn und weißes Maniokmehl auf dem Boden und über die Menschen. Sicherheitskräfte schützen sie vor dem Andrang der Menge und formieren einen Korridor bis zum wenige Meter weiter oben wartenden Karnevalswagen. Mit dem Ritual werden die Wege für den diesjährigen Umzug geöffnet und insbesondere Exu, der Herr der Straßenkreuzungen geehrt. Einer der schönsten

Momente steht noch bevor. Zurück im Haus übergibt sie jedem der Mitglieder auf der Veranda eine weiße Taube. Auf ein Zeichen hin lassen die Menschen die Tauben, die Botschafter des Friedens, fliegen. Sie sollen sich nicht setzen sondern die Botschaft in die Welt tragen. Mit einem ohrenbetäubenden Feuerwerk, das vom Dach des schräg gegenüberliegenden Hauses ab gefeuert wurde, endet die Einweihungszeremonie. Noch eine kurze Minute des Schweigens – dann übernehmen die Trommeln das Kommando des Festgeschehens.

Langsam schieben und drängen sich die Menschen in Richtung Karnevalswagen. Die diesjährige Beleza Negra, schön wie man sich eine schwarze Prinzessin vorstellt, mit prächtigem Kopfputz, strahlendem Lächeln und anmutigen Bewegungen wird von ihrem nicht weniger schönen Begleiter zum Wagen gebracht. Es dauert eine Weile bis sich ein Zug formiert. Es liegt eine freudvolle Stimmung in der Luft. Die Frauen Ilê Aiyê scheinen sich mit ihren kunstvoll gewickelten, riesigen Turbanen, den langen Ketten und bunten Armreifen an würdevoller Schönheit zu überbieten. Einige tragen auch kunstvolle mit Muscheln geschmückte Flechtfrisuren, deren Herstellung viele Stunden in Anspruch nimmt. Auf den Stoffen ihrer Gewänder sind Namen und Symbole afrikanischer Länder oder Persönlichkeiten aufgedruckt. In jedem Jahr wird sorgfältig für das Thema recherchiert und die Ergebnisse in Postillen verfasst. Mehrere Stunden dauert es bis der Menschenzug die schmale Rua do Curuzu durchquert hat und die Hauptstrasse des Liberdade-Viertels erreicht. Ohne Pause spielen die Trommler, singen die Menschen die Lieder des Bloco. An den Fenstern, auf den Balkonen, auf den Dächern stehen Menschen, singen und tanzen und winken den Vorbeiziehenden zu. Auch wenn es immer mal wieder erdrückend eng wird, gewalttätige Rangeleien oder gar Schlägereien gibt es nicht. Die Stimmung bei Ilê ist gelöst, friedlich. Der Auszug aus Curuzu ist sicherlich einer der würdevollsten und schönsten Momente des bahianischen Karnevals. Wenn der Auszug aus Liberdade weit nach Mitternacht zu ende geht, stärken sich viele der Teilnehmer noch schnell, bevor sie sich in einen knallvollen Bus quetschen, der Richtung Zentrum fährt. Erst spät in der Nacht beginnt der Karneval für Ilê Aiyê am Campo Grande.

### 9.3.2 Die Fischer von der Lagune - Malê Debalê

Die islamisierten Afrikaner und ihr denkwürdiger Aufstand 1835 (A Revolta dos Malês) gaben die Inspiration zum Namen des zweiten (nach Gründungsalter) großen, heute noch existierenden Bloco Afro Malê Debalê. Jocélio de Araújo, Elektriker und bis heute Präsident erklärt den Namen: *„Die Malê sind ein afrikanischer Stamm, Muselmanen. ... Debalê ist ein Wort, das es eigentlich nicht gibt, eine Idee von uns. ... Malê Debalê sind glückliche Schwarze, Stamm der Glückseligkeit“* (Jocélio, 1992). Zum ersten Mal nahm Malê Debalê 1980 am Karneval teil. Schon bald wurde die Gruppe für ihre Afro-Tanz-Darbietungen berühmt. Neben der Musik und den Texten sind die tänzerischen Einlagen eines der wichtigsten Elemente bei der Konstruktion der Identität. Mit immer wieder neuen Choreographien, der Einbeziehung von Capoeira und in Anlehnung an die Tänze in den Candomblé-Häusern präsentieren sich die Afro-Blocos im Karneval.

Malê Debalê hat seinen Sitz an einem der touristisch markantesten und bekanntesten Orte Salvadors: an der Lagoa do Abaeté im Stadtteil Itapuã. Das frühere Fischerdorf, 25 Kilometer vom Zentrum entfernt gelegen, gehört inzwischen zum Stadtgebiet. Dennoch inspiriert der Ort bis heute viele bahianische Musiker und Künstler, von Dorival Caymmi bis Caetano Veloso. Die unberührte Dünenlandschaft, in der die Lagune versteckt lag, ist inzwischen weitestgehend zersiedelt. Dennoch haftet dem Ort ein gewisser Zauber an, werden in den dunklen Wassern der Lagune Geschenke für die Göttin des Süßwassers Oxum gemacht. *„Malê ist der Bloco der Fischer, der Baianas, der Arbeiter und der Wäscherinnen der Abaeté-Lagune“* beschreibt Jocélio das Profil der Mitglieder. *Diese arme, bedürftige Bevölkerung sei es, die den Bloco ausmache. Die permanenten finanziellen Schwierigkeiten des Bloco erklärten sich auch daher: „Wenn das Meer keinen Fisch hergibt, oder es regnet, dass die Wäscherinnen nicht waschen können, dann ist kein Geld da um den Bloco zu bezahlen“* erläutert Jocélio (Jocélio, 1992). Religiös seien die Mitglieder Malês mit dem Candomblé verbunden *„Unser Volk ist vom Candomblé, natürlicherweise, durch die Herkunft, die Erziehung...die Tradition. Auch alle, die katholisch sind, sind vom Candomblé.“* Dennoch sei der Bloco offen für alle Konfessionen, nur Evangelisten gebe es nicht.

Früher war der Bloco wesentlich größer als heute. *„Da ging man Samstag zu Ilê, Sonntag nach dem Strand kamen die Leute zu uns“* erinnert sich Jocélio (Jocélio, 1992). Viele Mitglieder des sich gerade formierenden politischen Schwarzen Bewegung des MNU kamen

zu Malê. Der Prozess der Bewusstwerdung der jungen Schwarzen wurde von den Regierenden nicht gern gesehen. *„Malê war so etwas wie ein Druck-Ventil, die demokratischen Verhältnisse damals waren nicht so wie heute, es war die Zeit der Diktatur“* (Jocélio, 1992)

Wie Ilê orientiert sich Malê musikalisch an den Afro-Rhythmen. Dennoch spielt kein Bloco Afro wie der andere. Die Trommelmeister versuchen immer wieder neue Variationen zu erfinden, auch wenn sie die erfolgreichen Rhythmen anderer Gruppen imitieren. Die Liedtexte basieren auf den Postillen, welche die jeweiligen Themen erläutern und an die Komponisten verteilt werden. *„Die Blocos Afros machen Bewusstseinsbildung. Die Trios machen nur ihre Feste, weiter nichts“* differenziert Jocélio (Jocélio, 1992).

Als wir Malê zum ersten Mal besuchten, trafen sich eine Handvoll Trommler und nur wenige Zuschauer auf einem schlecht beleuchteten holperigen Fußballfeld oberhalb der Lagoa do Abaeté. Die Männer um den Präsidenten nahmen sich sofort unserer an: Wir sollten uns im Dunklen nicht weiter weg bewegen von der Gruppe, hier gebe es eine Menge Diebe und Gauner. Nach Ende der Probe wurden wir aus Sicherheitsgründen bis zur Bushaltestelle unten an der Straße gebracht. Die Dünen um die Lagune sind durch wilden Hausbau inzwischen zu einem eigenen Stadtviertel „Nova Brasília“ mit mehreren Tausend Menschen gewachsen und nicht weit entfernt liegt die größte Favela Salvadors, das „Bairro da Paz“ (Viertel des Friedens) mit rund 40.000 Menschen. Beide Viertel sind für die prekären sozialen Verhältnisse und die hohe Kriminalität bekannt. Ein Jahr später trafen wir die Malês an der Kooperative der Fischer am Strand von Itapuã. Wegen der ständigen Belästigungen und Übergriffe krimineller Jugendlicher hatten sie vorübergehend ihre Proben hierher verlegt. Inzwischen, nach der Einrichtung des „Parque da Lagoa do Abaeté“, die aus der verträumten Lagune ein Ausflugsziel mit vielen Bars und Restaurant gemacht hat, hat der Bloco Afro endlich Ende der 90er Jahre seinen eigenen Sitz einweihen können. Hier haben auch die über den Karneval hinausgehenden Projekte wie Afro-Tanz- und Capoeira-Unterricht, sowie berufsbildende Maßnahmen und ökologische Erziehung für die Jugendlichen aus den umliegenden Vierteln einen Platz gefunden.

### 9.3.3 Olodum do Pelô

Olodum wurde am 25. April 1979 im Maciel/Pelourinho gegründet. Das Pelourinho-Viertel, so benannt nach seinem wichtigsten Platz, ist ein Labyrinth von steilen Gassen, Ecken, versteckten Plätzen und Winkeln, Barock-Kirchen und ehemaligen Bürgerhäusern. In dem heruntergekommenen Altstadtviertel lebten Anfang der 80er Jahre fast nur von der Gesellschaft an den Rand gedrängte: Tagediebe und Prostituierte, Zocker und Drogenhändler, einige wenige arme Künstler und Musiker. In den verfallenden Häusern lebten die Menschen ohne minimale sanitäre Einrichtungen, fließend Wasser oder Privatsphäre. Auch tagsüber wagten sich Menschen, die nicht aus dem Viertel stammten, nur selten in die engen Gassen und nachts lag auch der große Platz Terreiro de Jesus fast immer wie ausgestorben da. Nur in den Bars sammelten sich die Menschen. In einigen wenigen begannen die Besitzer einen neuen Rhythmus aufzulegen, an dem die *negrada* Gefallen fand: Reggae aus Jamaika. Die Bar do Reggae in der Gregório de Mattos Gasse, die Cantina da Lua am Terreiro de Jesus und das Banzo am Pelourinho bildeten schon bald das sogen. Bermuda-Dreieck des Viertels, das zunehmend auch Musiker und andere unkonventionelle junge Schwarze anzog. Der Besuch der Gegend blieb jedoch auch weiterhin mit einem gewissen Risiko verbunden. Nur die Cantina da Lua war vom Praça da Sé-Platz relativ unproblematisch zu erreichen und erfüllte eine Brückenkopf-Funktion zu den anderen Bars. Hellhäutige Mittel- oder Oberschichts-Brasilianer kamen erst nach der Restaurierung und angezogen vom Erfolg Olodums Mitte der 90er Jahre in das Altstadtviertel.

Der Name Olodum wird hergeleitet von Olodumaré und bedeutet im Yoruba „Gott der Götter“. Die Aktivitäten des Karnevalsbloco Olodums zogen zunächst nur wenig Aufmerksamkeit auf sich. Zwei Jahre nach der Gründung trennte sich ein Teil der Mitglieder und gründete den Bloco Afro Muzenza. Olodum wird immer schwächer, am Karneval 1983 nimmt die Gruppe nicht einmal mehr teil. Die grundlegende Veränderung Olodums beginnt im selben Jahr mit der Wiederbelebung als Grupo Cultural Olodum und personellen Veränderungen: vom Bloco Afro Ilê Aiyê kommen João Jorge Rodrigues dos Santos und seine Schwester Cristina und Antônio Luís Alves de Souza, genannt Neguinho do Samba. Cristina wird die erste Präsidentin des Bloco, gefolgt vom wortgewandten João Jorge, der mit Unterbrechungen die meiste Zeit seit 1989 Präsident ist. *„Wir entschieden uns dazu eine kulturelle Gruppe zu gründen, weil wir so das ganze Jahr über Aktivitäten würden entfalten können, politische Aktivitäten ebenso wie gleichzeitig den Karneval der Negritude neu zu*

*überdenken. ... Der Weg der Aktion, der innerhalb der schwarzen Gemeinschaft fehlte, war der der politisch-kulturellen Aktion.“ (João Jorge, 1992).*

Der charismatische Neguinho do Samba übernimmt die Leitung der Musikgruppe und beginnt eine Art Musik zu spielen, die später als Samba-Reggae bekannt werden sollte. *„Ich habe trommeln gelernt mit den Waschschüsseln meiner Mutter“*, erzählt Neguinho do Samba (Neguinho do Samba, 1992). *„Meine Mutter war Waschfrau, wir waren 11 Geschwister. Meine Schule war der Candomblé...meine Brüder haben im Candomblé gespielt, mein Vater ...“ Fast noch ein Kind begann der Junge gegen den Willen der Mutter bei einer Karnevalsgruppe zu spielen, die „Os Lordes“ hieß. Die Gruppe spielte Samba und Frevo und probte am Pelourinho. „Ich danke den Orixás, daß ich mich schon als kleiner Junge auf diese ganze Geschichte mit dem Samba eingelassen habe... Alle meine Rhythmen haben mit dem Candomblé und der Ordnung der Trommeln zu tun: Rum, Rumpi und Le“* (Interview Neguinho do Samba, 1992). Neguinho spielte bei den verschiedensten Karnevalsgruppen: zunächst den Sambaschulen, später den Blocos de Índio, aber auch den ältesten Blocos de Trio. Mitte der 70er Jahre gehört er zu den Gründern des ersten Bloco Afro Ilê Aiyê, wo er bis 1983 Musikmeister bleibt. Als sich Ilê Aiyê wenig offen zeigt für rhythmische Veränderungen des traditionellen Samba, akzeptiert Neguinho die Einladung der neuen Führungsriege Olodums.

Als Samba-Reggae werden eine Vielfalt von Rhythmen bezeichnet, an deren Kreation Neguinho do Samba maßgeblich beteiligt war. Er wechselte Instrumente der traditionellen Samba-Gruppen aus, nahm Inspirationen aus dem Reggae auf, der in den Bars des Pelourinho gespielt wurde – inwieweit er als Erfinder des Samba-Reggae zu bezeichnen ist, ist schwer abschätzbar. Zweifellos aber hat er den Klang Olodums in einer bestimmten Epoche geschaffen. Den sonoren Klang der Musik Olodums prägen die *surdos*, große, zweifellige Basstrommeln, welche die Spieler mit breiten Gurten umgehängt haben. Zum Spielen benutzen sie dicke Holzschläge mit rundem Kopf. Es gibt hohe, mittlere und tiefe Stimmen. Neben den Surdos ist eine *repique* genannte kleine Trommel mit ihrem hohen, durchdringenden Ton, die die Trommler Olodums mit dünnen, selbstgeschnitzten Holzstöcken spielen, das auffälligste Instrument. Der Bandleader spielt auf sogen. *timbales*, zwei unterschiedlich großen Rahmentrommeln, die auf einem Metallständer installiert sind. Daneben gibt es noch andere Arten von Trommeln, wie die schnarrende *Caixa*, oder die mit den Händen gespielten *timbaus*.

Die Trommeln Olodums sind in den Farben Rot, Gelb, Grün und Schwarz angemalt, den Farben des Pan-Afrikanismus, der Rastafari-Bewegung und des Reggae, den Farben der schwarzen Diaspora. Das Grün repräsentiert die Urwälder Afrikas, das Gelb das Gold des afrikanischen Kontinents, das Rot das Blut der schwarzen Rasse und das Schwarz den Stolz der Afrikaner. Die Wahl dieser Farben zeigt das Universum mit dem sich die Gruppe identifiziert. Deutlich wird dabei auch das Ausmaß der Globalisierung schwarzer Identität.

Die Proben Olodums, dienstags im Hinterhof des Teatro Miguel Santana und sonntags auf dem Pelourinho, waren eines der wenigen Freizeitangebote für die dort ansässige Bevölkerung und die Gruppe eine der wenigen Möglichkeiten in einem Bloco am Karneval teilzunehmen. Schon bald wurden die Proben zu einem Treffpunkt schwarzer Jugendlicher mit wilden Ideen und ein Ort, an dem ständig neue Rhythmen erfunden, Liedtexte gedichtet und Tanzchoreografien erarbeitet wurden. João Jorge erzählt: *„Seit 1983 hat die Musik im Karneval starke politische und ideologische Inhalte bekommen, weil die neue Ideen schwarzen und sozialen Bewusstsein ausgehend vom Verständnis der Apartheid und der Geschichte der Schwarzen... schon bald die Liedtexte, die Vibrationen der Rhythmen Olodums, die Farben der Instrumente, das uns umgebende Schönheitsideal färbte.... Die Musik wurde gewürzt durch das Klima in einem Topf, dessen Zutaten dazu führten, dass eine neue Etappe schwarzen Bewusstseins geschaffen wurde“* (João Jorge, 1992).

Olodum beginnt ein Projekt, das sich „Rufar dos Tambores“ (ungefähr: Raunen der Trommeln) nennt und dessen Ziel es ist, die Kinder von der Straße des Altstadtviertels zu holen und ihnen nicht nur trommeln beizubringen, sondern auch Grundkenntnisse afro-brasilianischer Geschichte und Gegenwart. Die „Banda Mirim“, die Kindergruppe Olodums, zu der zeitweise über 200 Kinder gehören, war geboren. Dies sind auch die Anfänge der bis heute existierenden Kreativschule Olodums.

„Zu Beginn der 80er Jahre bekam die Vorliebe für Musik Züge einer sozialen Bewegung“ schreibt die Anthropologin Goli Guerreiro. „Je mehr sich ein akademischer anti-rassistischer Diskurs durchsetzte, umso mehr konstituierte sich eine organische Intelektualität, die innerhalb der bahianischen Schwarzenbewegung Gewicht bekam. Sie widmeten sich einer historisch-anthropologischen Forschung, deren Ziel die Rettung der schwarzen, kulturellen Wurzeln war“ (Guerreiro, 2000, S. 43). Das Bestreben Olodums einer wissenschaftlichen Herangehensweise an die eigene Vergangenheit war zunächst umstritten.

Das Jahr 1987 bringt den musikalischen Durchbruch Olodums. Das bereits erwähnte Lied Faraó wird zum Karnevalshit, Olodum nimmt die erste Platte „Olodum, Egito, Madagascar“ auf, die über 50.000 mal verkauft wird. *„Zunächst wurde die Musik nur hier in den Häusern und auf den Strassen gesungen... um dann die Musik der Stadt zu werden, ohne zu irgendeinem Moment ihre Herkunft zu verstecken... Viertel nach Viertel zu erobern, neue Ideen und Inhalte aussäend... Nachdem die Musik Salvador erobert hatte, breitete sich diese Musik aus in Rio und São Paulo, Brasília und Pernambuco“* (João Jorge, 1992). Von nun an bringt die Gruppe jedes Jahr eine neue Platte auf den Markt. Eine aus in der Regel 10 Trommlern plus Sängern bestehende Banda Show beginnt in ganz Brasilien und im Ausland aufzutreten. In den besten Zeiten treten gleichzeitig mehrere Showgruppen an verschiedenen Orten gleichzeitig auf.

Nach seinem Erfolg mit der Platte Graceland, die er zusammen mit südafrikanischen Musikern aufgenommen hatte, kommt Paul Simon 1988 auf der Suche nach neuen, unverbrauchten Rhythmen nach Bahia. Zu diesem Zeitpunkt ist er der erste, der Popmusik mit dem Label WorldMusic verkauft, wie die neuen Musikstile - Kombination von westlicher populärer Musik mit Rhythmen, Instrumenten und Musiken aus den übrigen Kulturkreisen - genannt werden. In Brasilien macht er Aufnahmen mit Olodum, Nana Vasconcelos, Uakti, Milton Nascimento. Auf dem 24. Festival de Jazz in Montreux, Schweiz stellt er 1990 „The Rythm of the Saints“ vor. Die Trommler vom Pelourinho bilden den perkussiven Hintergrund eines Musikstücks „The Obvious Child“, das zum Leitmotiv der Platte wird. Es ist die erste Europa-Tournee Olodums. Im selben Jahr wird der Videoclip im Pelourinho aufgenommen, der in 140 Ländern ausgestrahlt wird. Neben der Perkussion hatte besonders die Ästhetik Olodums Paul Simon beeindruckt. „Olodum war das Interessanteste, das ich gefunden habe, um es im Fernsehen zu zeigen“.

Quasi über Nacht ist Olodum durch die Aufnahme mit Paul Simon zu einer der erfolgreichsten bahianischen Musikgruppen geworden - im In- und Ausland. Von nun an ist Olodum in jedem europäischem Sommer auf Konzertreise. Die Originalität und Ausdruckskraft der bahianischen Trommler trifft besonders in Europa auf einen Markt, der auf der Suche nach neuen authentischen Rhythmen, nach World Music ist. In verschiedenen Städten gibt es entsprechende Musikveranstaltungen: In Berlin jeden Sommer die Wochen der Weltmusik, die brasilianische Nacht in Montreux, der Karneval in London etc. Olodum ist überall gleichzeitig: die Banda Show, jeweils 12 Musiker, tritt am selben Tag in Tokyo, São Paulo und Berlin auf.

Den vorläufigen Höhepunkt der „internationalen Beziehungen“ Olodums stellt der Besuch Michael Jacksons 1996 am Pelourinho dar. Unter der Regie des schwarzen us-amerikanischen Filmemachers Spike Lee nimmt Michael Jackson ein Video-Clip mit den Trommlern von Olodum auf. „They don't care about us“ ist der aussagekräftige Titel der Musik, die weltweit ausgestrahlt wird. Michael Jackson verschwitzt im Olodum-T-Shirt inmitten der Trommler.

Olodum T-Shirts, Baseball-Mützen und andere Accessoires werden in der Boutique Olodum verkauft. Um in Zukunft die Karnevalskostüme selbst zu produzieren und die Nachfrage nach Artikeln mit dem Label Olodum zu erfüllen, wird die Fábrica do Carnaval gegründet. Hier sollen die ansässigen Bewohner des Pelourinho in einem schwarzen Unternehmen Arbeit finden. Leider wird die Kulturgruppe von den Ereignissen durch die Restaurierung des Pelourinho-Viertels und der Umsiedlung der einheimischen Bevölkerung überrollt.

Neben der Musik ist Olodum auf vielen Gebieten aktiv. Olodum veranstaltet Diskussionsrunden und Tagungen zu Themen, welche die schwarze Gemeinschaft beschäftigen. Olodum gibt regelmäßig Zeitungen heraus und gründet einen eigenen Verlag, die Editora Olodum, in der Bücher über die Gruppe erscheinen. Zu einer der erfolgreichsten Unternehmungen wird 1990 die Gründung der Theatergruppe „Bando de Teatro Olodum“. In der Gruppe versammelt der bekannte brasilianische Theatermacher Márcio Meirelles, zusammen mit der Schauspielerin Chica Carelli schwarze Schauspieler, die bereit sind, sich mit der eigenen afro-brasilianischen Realität auseinander zu setzen. Bis heute ist die Gruppe mit einem eigenen schwarzen Theater-Stil erfolgreich und beispielhaft in Brasilien.

Die Grupo Cultural Olodum ist zum Zeitpunkt der Forschung eine sehr große, komplexe Gruppe, mit der sich die kommenden Kapitel ausführlich beschäftigen werden.

#### **9.3.4 Ara Ketu – „Mehr als gut“<sup>96</sup>**

Die Gruppe Ara Ketu zu beschreiben ist nicht ganz einfach, schieben sich doch zwei Bilder übereinander: Das eines stark mit Afrika und den afrikanischen Göttern verbundenen Bloco Afro aus dem armen, abgelegenen Stadtviertel Periperí und das einer erfolgreichen Pop-

---

<sup>96</sup> „*Bom de Mais*“ ist der Titel einer Musik Ara Ketus.

Musik-Gruppe um den Sänger Tatau, deren Proben in den letzten Jahren zum Point der oberen Mittelschichts-Jugendlichen wurde und deren Verwaltung im noblen Stadtviertel Barra sitzt.

Zunächst zu den Ursprüngen. 1980 gründete die Geschichts-Lehrerin Vera Lacerda zusammen mit einigen Verwandten und Freunden den Bloco Afro Ara Ketu. „*Der Bloco sollte ein wenig von unserer Kultur zeigen ... nicht nur in der Musik, sondern auch im Aussehen auf der Avenida*“, erzählt Vera Lacerda (Lacerda, 1992). Ara Ketu, der Name der Karnevalsgruppe stammt aus dem Yoruba und bedeutet: das Volk des Königreichs von Ketu, der Region in West-Afrika, in der die Yoruba-Völker zuhause sind. Der Name deutet auf die enge Verbindung seiner Begründer mit dem Candomblé hin. Bis heute ist der Kultur-Direktor Augusto Cézar (ein Cousin Vera Lacerdas) nicht nur plastischer Künstler, sondern auch Priester, Pai de Santo, der Candomblé-Religion. Jedes Jahr im Karneval zeigt der Bloco eine Geschichte der schwarzen Völker und macht dabei Referenzen an die afrikanischen Götter. Im ersten Jahr war es Oxossi, der König der Jagd, dem der Bloco in der Avenida seine Referenz erwies. Das Orakel der Kauri-Muscheln hatte gezeigt, daß Oxossi den Schutz des Bloco übernommen hatte. So wurde auch der *ofá*, sein Pfeil und Bogen zum untrennbaren Symbol Ara Ketus sowie seine Farben weiß und blau. „Candomblé und Wissenschaft vermischen sich, um dem Projekt der sozialen Emanzipation einer urban-peripheren überwiegend schwarzen Bevölkerung Konsistenz zu geben“ schreibt Goli Guerreiro (Guerreiro 2000). Der Rhythmus Ara Ketus wurde nicht als Samba-Reggae bezeichnet, sondern als Samba im Ijexá, einem Candomblé-Rhythmus

Das Stadtviertel Periperi ist weit vom Zentrum entfernt. Um dorthin zu kommen fährt man entweder die gesamte Suburbana entlang, die Strasse, die an den Pfahlbauten der Alagados vorbei stadtauswärts an der Innenseite der Allerheiligenbucht entlang führt. Rechts und links der Strasse reihen sich Autowerkstätten, Altheillager und ein paar armselige Bars aneinander, stehen die einfachen, meist unverputzten Häuschen eng gedrängt nebeneinander. Rund 400.000 Menschen sollen in diesem Gebiet an der Suburbana leben. Fast ein Sechstel der gesamten Bevölkerung der drittgrößten Stadt Brasiliens. Oder man steigt in der Unterstadt in den alten wackligen Zug, den einzigen Salvadors und vergisst bei dem Blick aufs Meer die Armut um einen herum. Der Sitz Ara Ketus liegt in der Nähe des Esporte Club Periperi und des Sao Bartolomeu Parks. Der São Bartolomeu-Park ist einer der letzten Reste des ursprünglichen Urwalds, der die brasilianische Küste bei Ankunft der Portugiesen bedeckte

und ein geheiligter Ort für die Anhänger des Candomblé, die hier seltene Pflanzen finden. Auf dem Gelände sollen es nach einem Indianerdorf auch eine Zucker-Destille und einem Quilombo gegeben haben. Die Existenz des Parks ist durch die zunehmende Urbanisierung und Verschmutzung, sowie den Vandalismus gewalttätiger Jugendlicher bedroht.

Hier in diesem Viertel hat der Bloco Afro Ara Ketu besonders während der 80er Jahre und noch bis Mitte der 90er Jahre eine Vielzahl von Aktivitäten gemacht. Perkussions-Schulen und öffentliche Proben, Tanz- und Theaterworkshops, Capoeira-Unterricht, Feste *„Wir haben uns immer bemüht, die Vorstadt zu valorisieren, weil wir von dort kommen, unsere Wurzel ist da“* erzählt Lacerda (Lacerda, 1992).

Auch politische Bewusstseinsbildung gehörte dazu. Als Beispiel nennt Vera Lacerda die Bürgermeisterwahlen: Während der sonntäglichen Proben in Periperi, hatten die Kandidaten die Möglichkeit sich vorzustellen. Dazu wurde die Musik gestoppt und sie hatten 20 Minuten zum Sprechen über ihre Ziele. *„Wenn es den Leuten gefallen hat, gab es Beifall, wenn nicht, wurden sie ausgepiffen,“* erinnert sich Vera. Heute werden die Proben Ara Ketu eher von Politikern des Establishments besucht, die sich gern dort zeigen und im Gegenzug mit Ehren empfangen werden. Das ist auch bei den anderen Blocos Afros nicht viel anders. Was Ara Ketu unterscheidet, ist jedoch schon die „Klasse“ der Politiker: der frühere Finanzchef des Bundesstaates und heutige Energieminister Brasiliens ebenso wie der Kultursekretär des Bundesstaates oder der Chef der Exportförderung des Staates.

Ara Ketu bemühte sich in den ersten Jahren besonders die Bedeutung der afrikanischen Religionen hervorzuheben, ohne sie zu folklorisieren. Ab Anfang der 90er Jahre werden Musikstil und Auftreten Ara Ketu zunehmend moderner, poppiger. 1990 hieß das Thema Ara Ketu *„Modernidade negra“*, wobei die zeitgenössischen Entwicklungen schwarzer Kultur dargestellt wurden. *„Eine weitere Reise nach Afrika hatte mir gezeigt, dass es dort neben der Perkussion auch viel moderne Musik gab, die Musiker modernste Technologie benutzten.. Die Afrikaner waren nicht nur an den Trommeln, sie hatten sich weiter entwickelt und auch wir mussten das tun“* (Lacerda, 1992). Die Einführung elektronischer Instrumente während des Karnevalsumzugs 1991 und die Reduzierung der Trommler wurde kontrovers diskutiert. Auf dem Karnevalswagen sind jetzt die elf Musiker der Banda und noch weitere zehn Perkussionisten und der Sänger Tatau. Die 1992 aufgenommene CD *Seven Gates* wurde in Brasilien aufgenommen und in London gemischt. Erstmalig wurden darauf die traditionellen Trommelrhythmen mit elektronischer Musik vermischt. In Brasilien war diese Platte fast nicht

zu bekommen. Erst die nächste Platte Ara Ketu aus Períperi ist 1993 die erste in Brasilien gemachte CD mit elektronischer Musik.

Den Vorwurf mit dem Erfolg ab Mitte der 90er Jahre die Wurzeln verloren zu haben, will Vera Lacerda nicht gelten lassen. Ara Ketu sei durch die Verhältnisse gezwungen gewesen sich zu modernisieren und professionalisieren erklärt sie während eines Karneval-Seminars der föderalen Universität Bahia 1995. 1993 passierte Ara Ketu einen der schwierigsten Momente seiner Geschichte: dem Bloco fehlten die Mittel für eine Teilnahme am Karneval. Dies sei der Einschnitt für ein Umdenken bei der Führung des Bloco gewesen.

Das Jahr darauf, 1994, inzwischen mit einer aktiven Plattenfirma im Rücken (Sony) bringt den Durchbruch der bereits 1989 überwiegend aus Musikern des Bloco gegründeten Banda. Die 12 Musiker mit dem Sänger Tatau sind das ganze Jahr über ausgebucht und gehen in Brasilien und im Ausland auf Tournee. Die CD Ara Ketu Bom de Mais wird über 210.000 mal verkauft und bringt eine Goldene CD. Jedes Jahr erscheint eine neue CD, die sich ähnlich gut verkauft. Der absoluten Höhepunkt ist jedoch die Live CD mit den größten Hits von 1998, die über 2.000.000 über den Verkaufstisch ging und der Gruppe Goldene, Platin und Diamantene Platten einbringt. Auf ihrer Homepage wirbt die Band für sich als Afro-Pop-Gruppe, deren Charakteristika unterhaltsame, tanzbare, farbige und perkussive Shows seien. *Alegria*, Freude, sei das Stichwort die Auftritte zu charakterisieren und ebenso einziges Kriterium bei der Aufnahme in den Bloco.

Ara Ketu wirbt damit der erste Bloco Afro gewesen zu sein, der durch sein anti-rassistisches Haltung auszeichnet und Menschen jeder Hautfarbe und sozialer Herkunft aufnimmt. Anders als bei Ilê Aiyê durften Weiße von Anfang an Bloco teilnehmen. Vera Lacerda, selbst hellhäutig, erzählt: „*Ich hatte immer einen Spleen was Blocos Afros angeht, weil ich mehrmals versucht habe bei Ilê mitzumachen und durfte es nicht*“ (Interview Lacerda 1992). Vera Lacerda ist auch die einzige der interviewten Leader der Blocos Afro, die von „afro-brasileiros“ spricht, einem eher wissenschaftlichem Terminus, im Vergleich zu den verschiedenen umgangssprachlichen Bezeichnungen wie *negões*, *negrada*, *comunidade (negra)* etc.

Seit kurzem ist die soziale Arbeit des Bloco wieder neu belebt worden. In den seit 1997 funktionierenden Oficinas werden rund 600 Kinder betreut. Zu den Aktivitäten die dort angeboten werden gehören neben Perkussion, Tanz, Theater und Capoeira, auch Serigrafia,

Schneiderei und die Herstellung von Zubehör. Diese sozialen Aktivitäten werden durch Abkommen mit einer Reihe staatlicher Institutionen auf Munizipal- und Landesebene aber auch nicht-staatlicher Gruppen getragen.

### 9.3.5 Bahia-Jamaika: „Muzenza - der Rastafari-Kämpfer“<sup>97</sup>

Vom Bloco Afro Olodum spaltete sich 1981 eine Gruppe ab und gründete den Bloco Muzenza, damals noch mit Sitz im Maciel/Pelourinho. Mit dem Tod Bob Marleys im Mai 1981 wurde dieser zum mythischen Idol der Gruppe. „Wir hörten nur Reggae. Reggae hörten die, die eine Beziehung zur schwarzen Gemeinschaft hatten“ erinnert sich Geraldão, einer der Gründer Muzenzas. „Der Reggae von Jimmy Cliff war nicht unsere Sache, der Reggae von dem die Idee kam, war der politische Reggae, der Reggae der Befreiung, von Bob Marley. Und nicht jeder hörte den... das war wirklich ein Reggae des Widerstands“ (Geraldão, 1992).

Reggae und Rastafari-Glauben wurden zu identitätsstiftenden Elementen eines Teils der Anhänger Muzenzas. Viele Mitglieder des Bloco haben Rasta-Haare, tragen Hemden mit Fotos von Bob Marley. Einige folgen auch der Philosophie der Rastafari, sind Vegetarier und rauchen Marihuana. Das Symbol des Bloco ist der Löwe von Judas, Titel der dem Kaiser Äthiopiens oder Ras Tafari Hailé Selassie<sup>98</sup> zusteht. Muzenza benutzt die Farben der Flagge Jamaicas, grün, gelb, rot und schwarz.

Seit 1983 hat Muzenza seinen Sitz im Stadtviertel Liberdade. Die Straße Alvarengo Peixoto ist heute bekannt unter dem Namen Av. Kingston, benannt nach der Hauptstadt Jamaikas. Die Macher des Bloco fühlen sich als Vertretung Jamaikas in Bahia. „Muzenza, distrito cultural, embaixador da Jamaica“ intoniert Xaréu eines seiner Lieder (Xareu, 1992).

Anders als die aus dem Yoruba stammenden Namen der anderen Blocos Afros, kommt das Wort Muzenza aus dem Bantu und bedeutet Tanz der Iaô, genauer der erste Tanz der Heiligentochter nach der Zeit der Initiation. „Das Wort Muzenza kommt aus dem Fundament des Candomblé, der Initiation eines Menschen in der Religion oder der die Gabe hat zu empfangen“ erläutert Geraldão (Interview 1992). Die Inspiration zu dem Namen kommt aus

---

<sup>97</sup> „Muzenza, o guerreiro rastafari“ heißt ein Lied der Gruppe.

<sup>98</sup> Marcus Mosiah Garvey Existenz eines schwarzen Gottes und Notwendigkeit der Rückkehr nach Afrika. Garvey identifizierte sich mit der Geschichte der azus Israel vertreibenen Stämme, die als sklaven nach Babilonien verkauft wurden. Daher stammt die Identifikation mit Äthiopien und Haile Selassie (1975 gestorben). Äthiopien ist für die Rastafari so etwas wie das gelobte Land und Haile Selassie der Retter der schwarzen Rasse.

dem Candomblé de Angola, den die Bantu-Völker mit nach Brasilien brachten. Bei Muzenza vermischen sich Reggae, Rastafarie-Glauben und Candomblé.

Die ersten Proben Muzenzas fanden am Strand von Ribeira an der Heiligenbucht statt. Der Stadtteil Ribeira, zusammen mit Bonfim auf der Itapagipe-Halbinsel gelegen, ist ein traditionelles Wohngebiete der (unteren) Mittelschicht. Wie an anderen Stränden auch, gibt es in Ribeira Strandabschnitte, die von einem bestimmten Publikum besucht werden: die alteingesessenen Bewohner des Viertels treffen sich an einer anderen Bar zu Bier und Krebsen oder Muscheln, als die Jugendlichen, die aus den armseligen Siedlungen entlang der „Suburbana“ genannten Strasse kommen, die hier beginnt und vorbei an den Alagados, den Pfahlbautensiedlungen, stadtauswärts führt. Schon bald stand Muzenza in dem Ruf, Treffpunkt von Marihuana-Rauchern, Gaunern und Kriminellen zu sein. Andererseits machte dieses Image zusammen mit den mitreißenden musikalischen Proben Muzenza besonders anziehend. Geraldão erklärt die anfängliche Ablehnung: *„Das Problem von Muzenza war der Ort...ein Ort der Mittelklasse und die Leute haben das nicht akzeptiert. Dort wohnte ein Polizeichef, ein Militär, ein Politiker ... und die Musiken waren so, daß sie bekämpften, was sie machten... Die Musiken störten sie, weil zum Beispiel eine Musik, die damals davon sprach Schwarze zu versammeln, von Befreiung, von Afrika, von Schwarzen störte“* (Geraldão, 1992). Bereits im ersten Jahre brachte Muzenza rund zweitausendfünfhundert Menschen auf die Strasse.

*„Der Reggae ist eine Musik der Ghettos. Es ist eine Musik, um von der Armut zu sprechen, eine Musik, von all den Dingen zu sprechen, mit denen sich die schwarzen Bahianer identifizieren, welche die schwarzen Bahianer mit den jamaikanischen Schwarzen gemeinsam haben: in den Ghettos zu wohnen, ohne Bildung, in Armut, ohne eine Arbeit zu finden. ... Reggae ist die Musik des Volkes“* (Xareu, 1992).

Über die Identifikation mit dem Reggae kommt es auch zu Bewusstseinprozessen wie Geraldão beschreibt: *„Was uns klar werden muss ist, dass Jamaika und andere Länder der Neuen Welt sehr ähnliche Probleme haben. Haiti hat eine ähnliche Struktur wie Jamaika. In was? Ghettos, Armut und vor allem die schwarze Bevölkerung“* (Geraldão, 1992). Inwieweit seine Aussage zutrifft oder nicht, soll hier nicht thematisiert werden. Entscheidend ist, dass diese Vergleiche gezogen werden und dass er überhaupt Kenntnis dieser Länder hat und weiß, wo ungefähr sie einzuordnen sind. Die Identifikation geht sogar noch weiter, als er über die Cimarrones spricht, die aufständischen Sklaven der Karibikinsel, die ebenfalls Quilombos

bauten und deren Gedankengut Muzenza verbreitet: „Bahia-Jamaika: Muzenza, der Rastafari-Krieger“ heißt eines ihrer Lieder. Ganz deutlich sieht man auch hier, wie eine schwarze Identität aus angenommenen Gemeinsamkeiten aufgebaut wird und dass die Musik dabei eine zentrale Rolle spielt.

Die Beziehung zum Rastafarianismus ist schwieriger, weil *„die Publikationen fast alle in Englisch sind ... und wir bereits unsere Religion haben, den Candomblé. Wir übernehmen den Begriff Rastafarianismus, weil er von Schwarzen gemacht wurde und ein Element des Widerstands ist... weil der Rastafarianismus den schwarzen Stolz propagiert“* (Gari oder Xareu, 1992). Hier wird noch einmal deutlich, dass Rasta-Haare und die Auseinandersetzung mit dem Rastafari-Glauben in erster Linie auf einer ästhetischen, symbolhaften Ebene verlaufen. Es gibt heute immer mehr Menschen in Salvador die Dreadlocks tragen, aber nur ganz wenige Rasta, die auch zum Rastafari-Glauben gehören. Häufiger werden tatsächliche oder angenommene Elemente übernommen, um eine Identität als Rasta aufzubauen, wie zum Beispiel auch Marihuana zu rauchen. Es zeigt sich, dass die afro-brasilianische Religion des Candomblé auch für die Rasta vom Bloco Muzenza die Wurzel ihres Seins ist. *„Es ist notwendig, diese Glaubensbeziehung zum Candomblé zu haben, damit man überhaupt die Kraft hat, eine solche Arbeit zu machen... ohne die Bedingungen dafür zu haben... ohne Geld ... ohne politische Kenntnis...Deshalb war es etwas, was direkt auf dem Candomblé basierte, mandinga (Zauberei), weißt du?“* (Xareu oder Mestre Gari, 1992)

Die Mitglieder Muzenzas sind zum Großteil (83%) zwischen 18 und 25 Jahren alt, haben keine abgeschlossene Grundschulausbildung (76%) und verdienen zwischen einem halben und zwei Mindestlöhne (73%) (Veiga 1991:107f.). Muzenza gilt als der Bloco der Müllmänner, der Männer, die hart arbeiten. Es gibt auch Frauen im Bloco, aber die Männer sind in der Mehrheit. Warum man zu Muzenza geht? *„Einige um sich zu befreien, das ganze Jahr am Schufteln und dann im Karneval den Schrei nach Freiheit ausstoßen“* sagt Gari (Gari, 1992). Muzenza ist Garant für viel Tanzen und kräftige Rhythmen.

In diesem Kapitel wurden die wichtigsten Blocos Afros vorgestellt. Deutlich geworden ist, dass sie über ein gemeinsames Repertoire verfügen aus dem sie die Elemente zum Aufbau ihrer kulturellen Identitäten schöpfen. Sie sind jedoch auch einzelne kleine Gemeinschaften, die durch familiäre und affektive Beziehungen zusammengehalten werden. Jede Gruppe verfügt über spezifische Charakteristika, die sie von den anderen unterscheidet. Ihren

Mitgliedern sind diese Besonderheiten wichtig. Viele von ihnen empfinden sich nicht nur im Karneval als Krieger Jamaikas, Malês oder dem Volk Ketus zugehörig. Insofern passt auf sie auch die von Maffesoli geprägte Bezeichnung der „modernen städtischen Stämme“ (Maffesoli 1987). Die folgenden Kapitel befassen sich ausführlich mit einem dieser Stämme: der Grupo Cultural Olodum.