

**Wenn die Peripherie ins Zentrum rückt:
Verhandlungen von Marginalität
in der brasilianischen Literatur der Gegenwart**

Dissertation

Zur Erlangung der Würde der Doktorin der Philosophie

Fachbereiche Sprache, Literatur, Medien I & II

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Ingrid Maria Hapke

aus Mombasa/Kenia

Hamburg 2018

Hauptgutachter: Prof. Dr. Markus Klaus Schäffauer

Zweitgutachter: Prof. Dr. Joachim Michael

Datum der Disputation: 05.02.2016

Angenommen von der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität
Hamburg am: 30.03.2016

Veröffentlicht mit Genehmigung der Fakultät für Geisteswissenschaften
der Universität Hamburg am: 28.11.2018

Para as e os poetas da *periferia* paulistana

Für meine Eltern

Danksagung

An meine Professoren Prof. Dr. Markus Klaus Schäffauer und Prof. Dr. Joachim Michael ergeht tiefempfunder Dank für die guten Arbeitssitzungen, vielen Gespräche und Freiheiten. Auch dem DAAD gebührt großer Dank, für das Verleihen von Flügeln; ebenso den Professores Dau Bastos, Fernando Eslava Villarraga, Gustavo Bernardo, Johannes Kretschmer, Sérgio Adorno, Teresa Cristófani Barreto, die Brasilien in „Reichweite“ rückten.

Mein tiefempfunder Dank geht an die Autor_innen, Dichter_innen aus den *periferias* danken, für ihre Literatur, ihre Poesie, ihre Zeit, ihr Wagnis und ihre Herausforderung. Viele haben mir Interviews oder Erklärungen gegeben, mich an ihrem Alltag teilhaben lassen, oder mich in irgendeiner Form durch das manchmal unwegbare São Paulo begleitet. Ich danke Euch: Alessandro Buzo, Allan Santos da Rosa, Binho und Suzi, Delourdes Peixoto, Dinha, Dugueto Shabazz, Ferréz, Fúzzil, Elizandra Souza, Luciana Souza, Lu Sousa, Márcio Batista, Michel Yakini, Miró, Paulo Lins, Raquel Almeida, Robson Canto, Rodrigo Ciríaco und Familie, Rose Dorea, Sacolinha und Familie, Serginho Poeta und Diane, Sérgio Vaz und Sônia, Wesley Noog, Fino do Rap, Viviane de Paula.

Viele Freund_innen und Kolleg_innen waren mir gegenüber mehr als großzügig in ihrer je eigenen Art: Ana Valéria de Souza Celestino, Antonia Gama, Beatriz Medeiros da Silva, Beth Niglio und Familie, Célia Reis und Familie, Dennis Pauschinger und Lica, Érica Peçanha do Nascimento, Zé und Familie, Karolin Nedelmann, Leda Bims, Lucia Tennina, Mário Medeiros da Silva, Numa Ciro, Silvia Ramos, Valéria Carrilho, Renata Martins, Christiane Hauschild, Christiane Quandt, Franziska Meltzer, Josephine Kujau, Detlev und Ruth Hapke, Olaf Glaser, Stephanie Bethmann, Wouter Osterholt.

Nicht zuletzt großen Dank an die Familien Hapke, Jansen-Kempe, Osterholt, die mich bei diesem, sowie vielen anderen Unterfangen unterstützt haben.

Ich danke Euch von Herzen! „Gratidão, essa palavra-tudo“

Ingrid Hapke

INHALT

Einleitung	6
1 Das Leben und Schreiben der „Anderen“	15
1.1 Für eine sich positionierende und partizipative Forschung in den Literaturwissenschaften	16
1.2 Das Corpus in Bewegung	24
1.3 Forschungsstand	27
1.4 Begriffe und Definitionen	31
1.5 Erste Momente der <i>literatura marginal</i>	33
1.6 <i>Periferia(s)</i>	37
1.7 Andere marginale Autor_innen und Vorläufer	40
1.7.1 <i>Literatura Marginal</i> und <i>Poesia Marginal</i>	42
1.7.2 Die Hip-Hop-Bewegung	46
2 Literatur ohne Papier(e). Poetische <i>Performances</i>	50
2.1 Die <i>Saraus</i> – die „offenen Bühnen“ der <i>periferias</i>	52
2.1.1 Der <i>Sarau da Cooperifa</i>	55
2.1.2 Der <i>sarau</i> als „oficina de cidadania“	63
2.1.3 <i>Performance</i> und Vokalität	66
2.1.4 Die Kneipe als „Kulturzentrum“, die <i>periferia</i> als Kulturort	73
2.2 Bücher, Verlage und Buchhandlungen der <i>periferias</i>	76
2.2.1 Zum Literaturbetrieb der <i>periferia</i>	76
2.2.2 „Die Vorhut“ der <i>literatura marginal/periférica</i>	78
2.2.3 Die Verlage der <i>literatura periférica/marginal</i>	81
2.3 Blogs	89
3 Der marginale Autor	97
3.1 „O autor promete morrer logo para valorizar a obra“	97
3.1.1 Das Selbstverständnis der Autor_innen der <i>periferia</i> als Schriftsteller „terrorista“ oder „artista-cidadão“	99
3.1.2 „ <i>O nosso latim é afrofavelizado</i> “	105
3.1.3 „É nós!“ – Autorschaft und Kollektiv	110
3.1.4. Frauen in (der) Bewegung	115
3.1.5 Eine marginale „Nomenklatur“	121
3.2 Der marginale Autor als „Täter“	125
3.2.1 Der Fall der gestohlenen Rolex	126
3.2.2 Die Moral der Geschichte(n)	132
3.2.3 Welche Konsequenzen hat es, wenn ein marginaler Autor sich zu Wort meldet?	138

3.2.4 Reflexionen zum eigenen Rezeptionsverhalten	148
4 „De aqui de dentro da guerra“ (Dinha)	151
4.1 Zeit	161
4.2 Gegenwart: „Um presente para o gueto“	167
4.3 Konstruktion einer Memoria: Die Utopie der Vergangenheit	171
4.4 Die Zukunft	179
4.5 Raum: „ <i>Periferia</i> não é um lugar é um sentimento“	186
4.6 „Antropofagia periférica“	195
4.7 Manifesto da Antropofagia Periférica (2007)	200
4.8. Eine andere Ästhetik, eine andere „Aura“	208
4.9 <i>Marginal ou nacional?</i> Der marginale Autor als „Nationalautor“	218
5 Resümee und Anknüpfungspunkte	223
6 Anhang	232
6.1 Literatur	232
6.1.1 Primärtexte	232
6.1.2 Websites und andere <i>social media</i> der <i>literatura marginal/perférica</i>	233
6.1.3 Andere Literatur	235
6.1.4 Liste der geführten Interviews	242
6.2 Kurzbiografien	243
6.3 Texte und Übersetzungen	245
6.3.1 Manifeste	245
6.3.2 Gedichte	254
6.3.3 Texte zur Debatte Luciano Huck/Ferréz	260
6.3.4 Kurzgeschichte	263
6.3.5 Interviewleitfaden der semistrukturierten Interviews	264
6.3.6 Vollständige, uneditierte Interviews (Sérgio Vaz, Allan Santos da Rosa)	264
7 Eidesstattliche Erklärung	288

Liste der Abbildungen

Abbildung 1: Umschlagbild <i>Ninguém é inocente em São Paulo</i> von Ferréz _____	37
Abbildung 2: Verteilung von Armut und sozialer Marginalisierung in São Paulo ____	38
Abbildung 3: Emblem der Cooperifa _____	56
Abbildung 4: <i>Sarau</i> da Cooperifa _____	59
Abbildung 5: Bar do Zé Batidão _____	66
Abbildung 6: Die Rapper Px und Jota B _____	67
Abbildung 7: Pavio da Cultura _____	71
Abbildung 8: <i>Saraus</i> in São Paulo (2009-2013) _____	75
Abbildung 9: Die Sonderausgaben der Zeitschrift Caros Amigos _____	79
Abbildung 10: <i>Postesia</i> von Binho _____	81
Abbildung 11: Vão [Leere] _____	84
Abbildung 12: Geschäft Suburbano Convicto in der <i>periferia</i> (Itaim Paulista) _____	86
Abbildung 13: Geschäft Suburbano Convicto im Zentrum _____	87
Abbildung 14: Sérgio Vaz' Blog _____	91
Abbildung 15: Cover der Zeitschrift <i>Fala Guerreira</i> _____	119
Abbildung 16: Cover der Zeitschrift <i>Época</i> _____	133
Abbildung 17 Como filmar violência policial na favela com celular _____	159
Abbildung 18: „Outros 500“ _____	175
Abbildung 19 _____	200

Einleitung¹

*Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!
Cala a boca uma porra, agora agente fala, agora agente canta,
e na moral agora agente escreve.
(Ferréz 2005c)*

*[Halt's Maul, Schwarze und Arme haben hier nichts zu melden. Halt's Maul!
Von wegen halt's Maul, verdammt noch mal, jetzt sprechen wir, jetzt singen wir
und ja, jetzt schreiben wir auch.]²
(Ferréz 2013: 112)*

Als Paulo Lins 1997, ein in der literarischen Öffentlichkeit unbekannter schwarzer junger Mann aus Rio de Janeiro, seinen Roman *Cidade de Deus* über die Favela, in der er aufgewachsen ist, veröffentlichte, wurde dies von der Literaturkritik als ein „Ereignis“ und ein „außergewöhnliches künstlerisches Abenteuer“ gefeiert (Schwarz 199: 163). Tatsächlich kommen arme und schwarze Personen (auch Frauen und Arbeiter) weder als Autor_innen noch thematisch erheblich in der brasilianischen Literatur der Gegenwart vor (Dalcastagnè 2005).³ Der prototypische brasilianische Schriftsteller ist trotz vereinzelter Ausnahmen weiß und männlich (Frauen haben erst in der Gegenwart an Boden gewonnen) und der sozialen, ökonomischen und kulturellen Elite des Landes zuzuordnen.

So wurden zum Beispiel noch 2013, als Brasilien mit 70 geladenen Autor_innen Ehrengast war, mit Paulo Lins nur ein Afrobrasilianer, mit Daniel Munduruku ein Indigener und mit Ferréz ein Vertreter der marginalen Literaturszene eingeladen. Von den 70 Namen auf der Liste gehörten 22 Frauen. Für die brasilianische Literaturwissenschaftlerin Regina Dalcastagné (2007: 18) stellte die brasilianische Literatur schon lange deutlich ein „campo da exclusão“ [Feld der Ausgrenzung] dar, das auch die Verhältnisse der (Diskurs-)Macht in der brasilianischen Gesellschaft spiegelt.

Mit dem beginnenden 21. Jahrhundert kam es plötzlich zu einem „boom“ an Veröffentlichungen von Autor_innen, die v.a. aus den von Gewalt und Armut geprägten

¹ Erste Überlegungen, die sich auch hier in der Einleitung finden, wurden bereits in Hapke 2013 veröffentlicht.

² Übs. der Autorin mit Woldering, Yoko von Ferréz: Literarischer Terrorismus. In: Widerständigkeiten im Land der Zukunft. Siehe im Anhang. Soweit nicht anders gekennzeichnet stammen die Übersetzungen im Folgenden von mir.

³ Dalcastagné bezieht sich dabei auf die von ihr durchgeführte Studie: *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*.

Randbezirken, den *periferias*, von São Paulo stammen und ihren Platz im „literarischen Feld“ (Bourdieu 2001) einfordern.⁴

Die Autor_innen der *literatura marginal/periférica* [marginale/periphere Literatur] verstehen sich als eine Bewegung, bei der die literarischen Praktiken weit über das Papier hinausgehen – wie z.B. *saraus* [offene Bühnen] und Blogs – und die damit die schwierige soziale Realität der *periferias* zu verbessern suchen. Gleichzeitig nehmen die Autor_innen aber den Status der Literatur für ihr künstlerisches Schaffen in Anspruch. Während sie bis dato vom literarischen Feld ausgeschlossen waren, schreiben, rezitieren, performen und publizieren sie nun direkt und ohne Vermittlung über Themen, die bisher kaum Beachtung fanden.

Für mich stellt die Bewegung der *literatura marginal/periférica* das interessanteste kulturelle Phänomen im Brasilien der Gegenwart dar. Denn mit ihr nehmen Menschen den Stift in die Hand, die vorher keine Gelegenheit dazu hatten. Dabei geht es der *literatura marginal/periférica* nicht um eine Abwertung der traditionellen Literaturen. Doch wird das literarische Feld über den Versuch der Aneignung „der Literatur“ als Diskursmedium seitens der marginalen Autor_innen zu einem Austragungsort kultureller, politischer und sozialer Konflikte, die auch in ihm selbst wirksam sind. Das Feld der *literatura marginal* ist außerdem stark von den Einflüssen der Globalisierung geprägt, die sich in der brasilianischen Literatur der Gegenwart im Allgemeinen zeigen und z.B. mit der Integration von digitalen Medien in ihre literarischen Praktiken einhergeht.

Der chilenisch-brasilianische Literaturwissenschaftler Eslava spricht auch die vermeintliche Verletzung ästhetischer Normen durch diese „neuen Literaturen“ an.

Apesar de sua origem periférica, possui presença viva no cenário das práticas discursivas que integram o atual campo literário brasileiro, sejam quais foram suas conotações simbólicas para os respectivos produtores e receptores. Por isso não pode ser ignorado, ainda que para alguns espíritos sensíveis possa ferir as normas do bom gosto ou da exigência estética. (Eslava 2004: 3)

[Trotz ihres peripheren Ursprungs, manifestiert sie sich sehr lebendig im Szenario der diskursiven Praktiken, die das aktuelle literarische Feld in Brasilien ausmachen, mit

⁴ Unter dem literarischen Feld versteht der französische Soziologe Pierre Bourdieu, wie er in *Die Regeln der Kunst* ausführt, einen von den Akteuren relativ autonomen sozialen Raum, in dem sich durch ihr Handeln und ihre Bedeutungszuschreibungen Dynamiken entwickeln, die zur Produktion und Positionierung ihres Buches in einem Feld von sozialen Beziehungen führt. Das bedeutet, dass Schriftsteller_innen und ihre Werke immer in den Beziehungen des literarischen Feldes betrachtet werden müssen, auf das aber auch ökonomische und politische Felder Einfluss nehmen können. (Bourdieu 2001)

welchen symbolischen Konnotationen auch immer die jeweiligen Produzenten oder Rezipienten belegt sind. Daher kann [dieses Phänomen] nicht ignoriert werden, auch wenn es den guten Geschmack oder die ästhetischen Anforderungen einiger sensibler Seelen verletzt.]

Denn während das postmoderne Verständnis von Literatur zwar theoretisch vielfältige Formen umfasst und auch populäre und orale Literaturformen eine Aufwertung erfuhren, ist bei Kritiker_innen und Rezipient_innen praktisch oftmals noch eine von großen Vorbehalten geprägte Haltung zu beobachten: Traditionelle Werturteile und Analysen, die der Literatur einen inhärenten Wert und eine Autonomie zusprechen, ohne soziale, politische und wirtschaftliche Kriterien mit einzubeziehen, sind noch immer an der Tagesordnung (vgl. Ginzburg 2008).

Die Bedingungen der sozialen Realität sind Kriterien, die die ästhetische Wahrnehmung und Produktionsmöglichkeiten wesentlich bestimmen und die durch die diskursbestimmenden Machtinstanzen generalisiert werden. Zwar legitimieren die Autor_innen ihre literarische Produktion über die Erfahrung der Marginalisierung, die ihren literarischen Produktionen Authentizität und ihnen selbst Autorität verleiht, gleichzeitig verteidigen sie jedoch den fiktionalen Charakter ihrer „Werke“ und deren kreatives Potenzial, indem sie diese als „Literatur“ bezeichnen, und fordern eine entsprechende Sichtbarkeit innerhalb der nationalen Kultur ein.

Fragestellungen

Den Ausgangspunkt meiner Forschungsarbeit bilden zunächst die Konflikte, die das Auftreten von Akteuren im literarischen Feld provoziert, die zuvor keinen Zugang zu ihm hatten. Dabei konzentriere ich mich auf die Konstruktion des marginalen Subjekts als eines marginalen Autors, auch oder gerade in Abgrenzung zu kanonischen Ideen und Vorstellungen von Autor, Leser und Literatur.

Außerdem sollen die Strategien der Positionierung und die Legitimierungsweisen der *literatura marginal/periférica* im brasilianischen literarischen Feld (nach Bourdieu 2001) unter Berücksichtigung der Dynamiken der Bewegung, als die sie sich versteht, untersucht werden.

É muito significativo, nesse sentido, que um conjunto de autores de origem popular assumam o projeto estético de retratar o que é peculiar a espaços e sujeitos marginalizados, trazendo para o campo literário temas, termos, recursos, personagens e linguajares igualmente submetidos a processos de marginalização. Produzindo, com isso, uma resignificação do que é ser negro e periférico a partir da construção de novos discursos sobre esses sujeitos, seus corpos, suas subjetividades e experiências sociais, na busca por uma representação

positiva e afetiva do que comumente (e literariamente) está associado à falta intelectual e material, objetificação, violência e subalternidade. (Nascimento 2015: s.p.)

[Es ist sehr bedeutsam, dass ein Ensemble von Autor_innen, die aus den unteren Schichten stammen, ein ästhetisches Projekt aufnimmt, das das Besondere an den marginalisierten Orten und Subjekten wiedergibt. Auf diese Weise bringen sie Themen, Ressourcen, Figuren und Ausdrucksweisen, die ebenfalls Marginalisierungsprozessen unterworfen sind, in das literarische Feld. Damit findet durch die Konstruktion von neuen Diskursen über diese Subjekte, ihre Körper, ihre Subjektivitäten, ihre sozialen Erfahrungen eine Umdeutung statt, was es bedeutet, schwarz und *periferico* zu sein. Hin zu einer positiven und liebevollen Darstellung dessen, was normalerweise mit intellektuellem, materiellem Mangel, Objektifizierung, Gewalt und Subalternität in Verbindung gebracht wird.]

Inwiefern und über welche Praktiken eignen sich die Akteure das – vormals der nationalen Elite vorbehalten – symbolische Gut „Literatur“ an? Welche Strategien der Legitimierung entwickeln sie? Wie verhandeln sie ihre Marginalität in ihrem Schreiben und in ihren literarischen Praktiken? Und – dies ist implizit in den vorherigen Fragen enthalten – wie positionieren sie sich in ihren Praktiken und Texten zu der brasilianischen Nation und ihren Imaginationen?

Denn: „Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined.“ (Anderson 2006: 6) Wie also imaginieren und praktizieren die Autor_innen dieser marginalen Literaturbewegung ihre Gemeinschaft?

Da „die Literatur“ eines der größten Vehikel nationaler Imagination ist, die Narrationen von Nationen auf ihr aufbaut, interessiert mich auch, mit welchen literarischen Praktiken und Narrationen die *literatura marginal/periférica* diese zu dekonstruieren und eine neue zu produzieren versucht. Wie in den Cultural Studies üblich wird dabei im Folgenden auf theoretische Ansätze kontextgebunden an gegebener Stelle Bezug genommen. Eine summarische Inventarisierung dieser Ansätze erscheint angesichts der interdisziplinären Ausrichtung meiner Arbeit wenig sinnvoll.

Aufbau der Arbeit

Im ersten Kapitel sollen zunächst für das Verständnis der marginalen Literatur wichtige Begriffe herausgearbeitet werden und es soll eine knappe Einordnung in die aktuelle brasilianische Literaturlandschaft folgen, sowie in die historischen Bezüge der Bewegung der *Poesia Marginal* der 70er Jahre sowie der Hip-Hop-Bewegung folgen. Auch werden das Corpus sowie die methodische Herangehensweise genauer abgesteckt.

Das zweite Kapitel, *Literatur ohne Papier(e)*, beschäftigt sich mit den alternativen Publikations- und Distributionsformen, die die Akteure aus den *periferias* entwerfen:

sarau, einer Art offene Bühne in den Kneipen der Randbezirke von São Paulo der sog. *periferias*; Buch, das unter der Herausgeberschaft marginaler Autoren eine eigene Form annimmt, sowie Blog und andere *social media*. Wichtig für die Legitimation der Autor_innen ist dabei ihre Verortung im peripheren, multimedialen Kontext. Über die körperlichen *performances* der *poetas* [Poeten bzw. Dichter_innen], die *saraus* [Offene Bühnen bzw. *Open Mic*- Veranstaltungen] die Bücher, die auf ein neues Lesepublikum wirken sollen, erfährt die Literatur ihre eigentliche Aktualisierung. Die Untersuchung des Mediums, das Literatur transportiert, ist von großer Wichtigkeit, da dieses direkten Einfluss auf Ästhetik und Lektüre hat. So findet dieser Aspekt in meinen Untersuchungen durchgehend Beachtung.

Das dritte Kapitel nimmt im ersten Teil zunächst den marginalen Autor in seinem Selbstverständnis im literarischen Feld genauer in den Blick. Der zweite Teil stellt dem marginalen Autor einen Leser der Mittelschicht gegenüber. Anhand der öffentlichen Debatte, die in der Folge einer gestohlenen Rolex zwischen Ferréz als Vertreter der marginalen Autor_innen und Luciano Huck als Exponent der gehobenen Mittelschicht, entbrennt, lassen sich etliche Zensur- und Abwertungsmechanismen in Bezug auf die marginalen Autor_innen herausarbeiten.

In Kapitel vier wird der grundlegende Dissens in der brasilianischen Gesellschaft hinsichtlich des Status von Marginalität an der Metapher des Krieges verdeutlicht. Anhand von Analysen von Texten der *literatura marginal/periférica*, die ihrerseits dieses Motiv aufnehmen, tritt ihre Suche nach einem angemessenen Platz in der brasilianischen Nation in den Fokus. Dabei wird auch das ästhetische Verständnis der Akteure aus der *periferia* und die „Aura“ ihrer Werke mitreflektiert.

Anschließend bleibt die Frage zu stellen, ob der marginale Autor in dem Maße, wie er sich auf dem Buchmarkt etabliert und auch internationale Anerkennung mit Einladungen zu Buchmessen und Lesereisen erhält, überhaupt noch eine marginale Literatur macht und marginal ist.

Methode

Methodisch ist die vorliegende Arbeit eine Mischung aus verschiedenen qualitativen Verfahren der Cultural Studies, was sich bereits aus der Wahl des Themas und den Fragestellungen ergibt. Insbesondere habe ich mich hier an den Schriften von Beatriz Resende, einer brasilianischen Vertreterin der Cultural Studies orientiert. In diese ist

bereits eine medienwissenschaftliche Perspektive einbezogen, die in der gesamten Dissertation allgegenwärtig ist. Auch die Literatursoziologie Bourdieus in *Die Regeln der Kunst* (2001) gibt entscheidende Impulse für die methodische Konzeption, Struktur und den Aufbau dieser Arbeit. Die Methodik ließe sich in vier Elemente gliedern: 1. Feldforschung, 2. Interviews, 3. die Ethnografie, also der schriftliche Rechenschaftsbericht über meine Felderfahrung, 4. Textanalysen einschließlich der Blogs, der Texte in *social media* und YouTube.

Während der Arbeit an meiner Dissertation verbrachte ich 2009/10 ich einen zwölfmonatigen Forschungsaufenthalt in Brasilien, von dem ich neun Monate in São Paulo forschte, die von einem dreimonatigen Aufenthalt in Rio de Janeiro unterbrochen wurden. 2011 und 2013 forschte ich insgesamt ca. 5 weitere Monate. Die Forschung vor Ort in den *periferias* war bereits aus Gründen des Zugangs zu den Produktionen der *literatura marginal/periférica* zwingend, da diese zu einem großen Teil nicht auf dem herkömmlichen Weg über den Buch- oder Versandhandel erhältlich sind, sondern nur über die Autor_innen oder bei Buchvorstellungen auf den *saraus* erstanden werden können und da es mir nur dort gelingen würde, diese Literatur auf den *sarau* performt zu sehen. Ebenso war dies für ein Verständnis der Repräsentationsformen, Interaktionen und Zusammenhänge innerhalb der Bewegung nötig. Doch auch, um die Sprache und Kultur der *periferias* – zumindest ansatzweise – erlernen zu können und damit ein fundierteres kulturelles Verständnis für die Praktiken und letztendlich meine Analysen zu erlangen, war ein längerer Aufenthalt im Feld wichtig. Diese weichen von der Sprache und Kultur des akademischen, politischen und sozialen Zentrums in Brasilien – und damit den an deutschen Universitäten vermittelten Standards in Bezug auf brasilianische Kultur – z.T. deutlich ab.

Neben einer Feldforschung im Sinne teilnehmender Beobachtung, die ein Ethnografieren spezifischer Praktiken (*sarau*, andere literarische Interventionen und Interaktionen der Akteure) beinhaltete, wurden semistrukturierte, qualitative Interviews mit einer repräsentativen Auswahl von Autor_innen realisiert (siehe Interviewleitfaden im Anhang). Dies erschien aufgrund der jungen Entstehungsgeschichte der *literatura marginal/periférica* sinnvoll: Die Theoriebildung bzw. Reflexion der Autor_innen der *literatura marginal/periférica* über ihr eigenes literarisches Handeln ist wenig schriftlich aufbereitet, zumindest nicht in traditionell wissenschaftlicher Form, sondern wird bei (informellen) Gesprächen oder bei offiziellen Anlässen (auf den offenen Bühnen oder in

Vorträgen) diskutiert. Punktuell wurden auch die Berührungspunkte der marginalen Literaturbewegung mit dem akademischen intellektuellen und traditionellen Literaturbetrieb hat und die ich beobachten konnte, ebenfalls mitaufgenommen.

Die Erfahrungen im Feld fließen in die wissenschaftliche Arbeit nicht nur explizit in Form von Zitaten oder ethnografischen Passagen ein, sondern waren überhaupt für die Entwicklung der Fragestellungen und Struktur der vorliegenden Arbeit konstitutiv. Die Zitate aus den Interviews und der Feldforschung, die ich in den Text aufgenommen habe, repräsentieren weniger die individuellen Meinungen der Akteure der *periferias*, vielmehr können sie, wie ich nach Auswertung des gesamten Interview-Corpus im Hinblick auf meine Ergebnisse der Feldforschung erkannte, als beispielhaft für vorherrschende Diskurse gelten. Da dies ein homogenisierendes Verfahren ist, es sich bei der literatur marginal/periférica aber um eine dynamische und vielfältige Bewegung handelt, belegen einige wenige Zitate an gegebener Stelle und mit entsprechender Kennzeichnung spezifische bzw. abweichende Praktiken und Ansichten.

Auch *social media* fanden in meinen Analysen im großen Umfang Berücksichtigung, um den medialen Tendenzen gerecht zu werden, die das literarische Feld der *periferias* in besonderem Maße charakterisieren. Angesichts ihrer großen Präsenz im globalen literarischen Feld und der geringen Einbindung in wissenschaftliche Arbeiten soll hier eine größere Selbstverständlichkeit im Umgang mit diesem Medium in der Praxis geübt werden.

Das Lesen und Auswerten der Blogs, ergänzend auch von Twitter und Facebook, erschien mir aus mehreren Gründen unerlässlich:

1. um mich über Veranstaltungen und Engagement der Autor_innen zu informieren, v.a. wenn ich nicht selbst im Land/Feld sein konnte;
2. Vernetzungen und Interaktionen zu erkennen und registrieren;
3. Schnittstellen zwischen dem öffentlichen und privaten Raum zu beobachten, die wesentlich für die Konstruktion neuer Autor_innen und Leser_innen sind.
4. Die Blogs sind (waren) ein wesentliches Publikationsmedium und Teil der Legitimierungsstrategien.

Ein viertes methodisches Element ist die Textanalyse einschließlich der Auswertung von Blogs (und in eingeschränkterem Maße von Twitter und Facebook) der Autor_innen der

literatura marginal, die fikionalisierte und nicht-fiktionale Texte enthalten, über den Forschungszeitraum 2008-2015 hinweg.

Bemerkungen zu Formalia

Da es sowohl in der Bewegung der *literatura marginal/periférica* als auch unter den hierzu Forschenden im Portugiesischen am gebräuchlichsten ist, den Begriff kleinzuschreiben, folge ich dieser Schreibweise. Der Begriff Poesia Marginal, der die Bewegung der 70er Jahre bezeichnet, findet sich dagegen, auch um den Unterschied deutlich zu markieren, im Allgemeinen in Großschreibung.

Anders als in den Literaturwissenschaften üblich, befinden sich in der vorliegenden Dissertation viele Fotos. Die Fotos stellen einen eigenen wichtigen Bestandteil des ethnographisch erhobenen Materials dar. Entsprechend der interdisziplinären Ausrichtung der Arbeit und der Beschäftigung mit einer Literatur, die sich auf diverse Weisen mit dem Sehen und dem Gebrauch aktueller Medien, die wiederum eng miteinander in Beziehung stehen, erachte ich es als wichtig, ausgewählte Fotos in den Haupttext aufzunehmen (der Großteil befindet sich in meinem persönlichen Archiv.)

Im Anhang finden sich der Interviewleitfaden und zwei ausgewählte vollständig transkribierte Interviews auf Portugiesisch; da die insgesamt 17 im Rahmen dieser Arbeit geführten Interviews einen wichtigen Bestandteil des untersuchten Corpus darstellen, soll hierdurch das Vorgehen der Datengewinnung und -auswertung transparenter gemacht werden. Außerdem wurde versucht, die hier bearbeiteten Texte, in voller Länge (nebst Übersetzung sofern möglich) zur Verfügung zu stellen. Wie bereits in Fußnote Nr.2 erwähnt, sind Übersetzungen (aus dem Spanischen und Portugiesischen) in der Regel von mir und werden nicht mehr eigens gekennzeichnet; auch die Übersetzungen von literarischen Texten und Gedichten stammen von mir und sind in diesem Rahmen mehr sinnerfassend, als dass sie die reale „Magie der Poesie“ wiedergeben könnten.

Zwischen dem Beschluss der Arbeit und ihrer Veröffentlichung liegen drei Jahre. Dies ist großen Veränderungen privater und professioneller Natur geschuldet. In diesem Zeitraum haben aber auch in der politischen Szene Brasiliens sowie in der marginalen Literaturbewegung große Veränderungen stattgefunden. Diesen Veränderungen wird an einigen Stellen versucht, Rechnung zu tragen, indem auf den aktualisierten Kontext eingegangen wird; auf der anderen Seite soll weitestgehend an dem festgehalten werden, was bereits vor drei Jahren erarbeitet wurde. Die Informationen, die heute überholt

erscheinen, könnten ggfs. in einer Analyse der Entwicklung der Bewegung ihre eigene Relevanz erhalten. Mit Änderungen konfrontiert zu werden, ist, eine der großen Freuden eines lebendigen Forschungsgegenstands, auch wenn es gleichsam schwierig sein kann, die eigene Forschung beständig zu aktualisieren und diesen Rechnung zu tragen.

1 Das Leben und Schreiben der „Anderen“

*„Moro dentro do tema, sou o tema,
respiro o tema, os amigos ão o tema”
(Persönliches Interview mit Ferréz) 2010)*

*[Ich wohne im Thema, ich bin das Thema,
ich atme das Thema, meine Freunde sind das Thema]*

Um dem Phänomen und den Spannungen von neuen Akteuren im Feld der brasilianischen Literatur habhaft zu werden, lohnt sich ein schärferer Blick zur die Buchmesse 2013 in Frankfurt, bei der Brasilien Gastland war. In seiner Eröffnungsrede erklärt Luiz Ruffato „A história do Brasil vem sendo alicerçada quase que exclusivamente na negação explícita do outro, por meio da violência e da indiferença. Nascemos sob a égide do genocídio.“ „Die Geschichte Brasiliens gründet fast ausschließlich auf der explizit gemachten Negation des Anderen, mittels Gewalt und Gleichgültigkeit. Wir wurden unter der Ägide des Genozids geboren.“ (Ruffato 2013)

Regina Dalcastagnè sieht diese brutale Geschichte fortgeschrieben, in einer Literatur, die fast ausschließlich nur eine Perspektive einnimmt, während der „Andere“, keinen Raum zugestanden bekommt (2012:18). Auch der 1961 geborene Reporter und Schriftsteller Fernando Molica, Autor von *Notícias do Mirandão* (2002) [Krieg in Mirandão (2006)] nimmt im Kontext der Buchmesse hierzu Stellung und sagt:

Brasiliens Schriftsteller gehören fast alle zur oberen Mittelschicht. Sie sind weit weg von der Wirklichkeit und schreiben lieber über private Probleme und innere Befindlichkeiten als über die Straße. Sie haben Angst vor Schwarzen, Armen und Favelas.“ Es gebe aber eine Literatur des Marginalen in Brasilien. Sie erfahre bloß als Literatur keine Anerkennung, weil die Kritik so akademisch geworden sei. (zit. nach Lichterbeck 7.10.2013).

Während die Autor_innen der Mittelklasse fernab der Wirklichkeit schreiben, so geht Ferréz, der namensgebend für die marginale Literatur war, mit seiner Realität offensiv ins Feld „sou o tema“ (Zitat siehe oben) und bringt seine Herkunft und die Realität, die er lebt und erlebt in seine literarischen Praktiken und Produkte mit ein. Er deutet seine Erfahrungen der Marginalisierung selbstbewusst um in ein „kulturelles Kapital“

(vgl. Bourdieu 2001:342; Tennina 2017:136) und reibt sich an traditionell „wahren“ ästhetischen Postulaten. ist evident, wie das folgende Zitat aus seinem Manifest „Terrorismo Literário“ [Literarischer Terrorismus] zeigt. Für ihn steht der Wert eines symbolischen Gutes in Zusammenhang mit dem ökonomischen Kapital, wenn er gute

Literatur als mit einer goldenen Feder und schlechte Literatur als mit Kohle geschriebener bezeichnet.

Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto. (Ferréz 2005c: 9)

Wer das Ding erfunden hat, hat nicht unterschieden zwischen guter Literatur/mit einer goldenen Feder geschrieben und schlechter Literatur/mit Kohle geschrieben. Es gibt nur eine Regel: Gesicht zeigen. Wir sind nicht einfach nur ein Bild, im Gegenteil, wir ändern die Perspektive und schießen unser eigenes Foto. (Ferréz 2013: 112)

Das einzige, was für Autor_innen der marginalen Literatur daher gelten könne, sei, Präsenz zu zeigen, wenn es nicht möglich ist, die mit den goldenen Federn erlangten und verlangten Werte mit Kohle herzustellen. Wichtig dabei ist es auch, aus einem Modus der Objektivierung herauszukommen und selbst Position zu beziehen, um sich dem institutionell und historisch betriebenen aktiven Vergessen entgegenzustellen.

Auch Ginzburg befindet, dass die Kriterien der ästhetischen Bewertung von Texten nur zusammen mit der Erinnerungspolitik zu diskutieren sind, besonders, wenn es sich um eine autoritäre Gesellschaft wie Brasilien handelt (vgl. Ginzburg 2008: 105). Denn wer sich ästhetisch und kulturell einbringen und damit erinnert werden darf, sei schon lange vorher festgeschrieben.

Im Bezug auf das Zitat von Ferréz oben wird auch klar, dass er kein „Anderer“ ist: Er ist natürlich Protagonist seiner Realität. Der Titel war offensiv gewählt, um den Blick des „othering“⁵, dem er in einem Feld ausgesetzt ist, von dem er bis vor kurzen ausgeschlossen war und dass er sich zunächst nur über seine marginale Position erschließen kann.

1.1 Für eine sich positionierende und partizipative Forschung in den Literaturwissenschaften

*Se você faz tudo sempre igual, nunca se perde.
Mas talvez nunca se ache.
(Sérgio Vaz Facebook)*

*[Wenn du immer alles auf die gleiche Weise tust, verlierst du dich nie,
aber vielleicht findest du dich auch nie.]*

⁵ Said (1985)

Sich an der Universität mit Literatur zu beschäftigen heißt, an einem elitären Bildungsort sich mit einem symbolischen Gut auseinanderzusetzen, zu dem nur bestimmte Menschen Zugang haben. Der britische Professor für Literatur Terry Eagleton fasst dies folgendermaßen:

Das am Literaturstudium wirklich Elitäre liegt in der Vorstellung, dass nur Menschen mit einer ganz bestimmten kulturellen Bildung literarische Werke schätzen könnten. Es gibt solche, die literarische Werke im Blut haben, und solche, die draußen in der Dunkelheit schmachten. (Eagleton 1996: VII)

Und werden nicht andere literarische Formen, die den oralen Traditionen entspringen, weil sie den sogenannten unkultivierten Schichten zugänglich sind, häufig gerade nicht als Literatur anerkannt? Jede Beschäftigung mit Literatur schließt Werturteile ein, die sich nicht auf den Text per se beziehen, sondern auf die hierarchischen Ordnungen unserer Welt.

Mit der nun folgenden (ethnographischen) Positionierung soll auch der Ort der Forscherin durch die Leser_innen hinterfragbar werden, der, wie Spivak (2008: 19) kritisiert, noch immer zu wenig Berücksichtigung findet. Wissenschaft wird gemäß ihres Selbstverständnisses häufig dann als problematisch angesehen, wenn die Wissenschaftler_innen ihrem Untersuchungsgegenstand – zumal in hegemonialen Beziehungsgeflechten – zu nahe kommen und damit angeblich an Objektivität einbüßen. Dabei wird außer Acht gelassen, dass in ihrer Distanz zu dem Untersuchungsgegenstand – die vermeintlich Objektivität verbürge – die Wissenschaftler_innen durch ihr Eingebundensein in einen bestimmten Kontext bereits in der Nähe zu bzw. inmitten von Wertesystemen, Ideologien etc. leben, die ihre Perspektive prägen und so die gewünschte „Objektivität“ verhindern. Zwar bemühen sich Wissenschaftler_innen im Allgemeinen, ihre Forschung möglichst von Affekten freizuhalten, doch, und dies gilt in hohem Maße für die Literaturwissenschaft, sind Entscheidungen und spezifische Interessen immer von persönlichen Sozialisierungsweisen, (Forschungs-)Desideraten und Möglichkeiten geleitet (vgl. Ginzburg 2008: 103).

Als analytischen Begriff basiere ich mich mit „Feld“ dabei auf den Feldbegriff von Bourdieu (2001), dessen Theorien meiner Arbeit auch in ihrer Organisationsform zugrunde liegen. Dabei ist der Feldbegriff der meinen ethnografischen Untersuchungen zu Grunde liegt radikal weit gefasst: Er schließt den alternativen Literaturbetrieb in den

periferias von São Paulo, mit den *sarau*, den offenen Bühnen, den alternativen Literaturbetrieb und den Autor_innen ein. Doch auch die Reaktionen und Berührungspunkte der *literatura marginal/periférica* mit der Institution Universität (v.a. aber nicht nur in Deutschland) und dem Literaturbetrieb sind hier punktuell eingeflossen. Im Anschluss wird der Ort, und beobachtet habe, und – wie dies sonst in der Ethnologie üblich ist– einige Momente des Kontakts im Feld erörtern. Auch in den folgenden Kapiteln sind immer wieder eher narrative Passagen der Selbstreflexion bzw. der Reflexion der persönlichen Erfahrungen im Feld eingeschlossen, diese, sowie ein essayistischer Schreibstil, den ich mir ein Stück weit, von den brasilianischen Kolleg_innen abgeschaut habe, soll die Autorin und Forscherin hinter diesen Zeilen immer wieder ansichtig werden lassen.

Meine erste Berührung mit *der literatura marginal/periférica* hatte ich, als ich meine Magisterarbeit *Gewaltdarstellungen in der brasilianischen Literatur der Gegenwart* (2005, unveröffentlicht) schrieb. Über das Thema der Gewalt wurde ich durch eine brasilianische Studienkollegin auf Ferréz' Roman *Capão Pecado* aufmerksam gemacht. Der Roman wurde mit kuriosen Anmerkungen und Übersetzungen ins europäische Portugiesisch auf den portugiesischen Markt gebracht. Das Buch las ich in einem Zug durch und begann im Internet, über den Autor zu recherchieren. Dabei entdeckte ich, er einen Blog unterhielt und regelmäßig Neuigkeiten, Texte, Persönliches und v.a. sehr viel zu kulturellen und literarischen Veranstaltungen zu den *periferias postete*. Was mir große Verwunderung bereitete, denn ich hatte Ferréz, wie zuvor Paulo Lins, dessen *Cidade de Deus* ich in meiner Magisterarbeit behandelt hatte, als eine Ausnahme gesehen und nun begann ich eine Ahnung von einer Vielzahl an Veranstaltungen, Autor_innen (v.a. männlichen) und Buchvorstellungen dieser zu bekommen. Bilder teilweise mit einem großen Publikum. Auch versuchte ich, die Bücher, von denen ich las, über das Internet zu bestellen, was mir nicht gelang, weil sie nicht in den einschlägigen Buchhandlungen vorhanden waren.

Von 2006-2008 gelang es mir nicht, ein Stipendium für meine Dissertation zu bekommen. Aufgrund meiner finanziellen Situation beschloss ich, die Bewerbungen einzustellen und die Dissertation über eine Verwaltungsstelle an der Universität Hamburg, Lehraufträge, Übersetzungen und dem Geben von Integrationskursen zu finanzieren. Das Forschungsprojekt aufzugeben stand für mich zunächst außer Frage. Je mehr ich mich

damit beschäftigte, desto spannender fand ich die Gedichte, die ich zu lesen bekam und die vielen, auf die ich mir keinen Reim machen konnte.

Es gab mit Sicherheit unterschiedliche Gründe dafür, dass ich kein Stipendium bekam.⁶ Einer von ihnen ist sicher in dem Vorhaben zu finden, mich einem Thema zuzuwenden, das zu diesem Zeitpunkt weniger literaturwissenschaftlich mehr ethnologisch und soziologisch aufbereitet war. In Deutschland und Europa war die *literatura marginal/periférica* bislang noch kein Thema an den Universitäten, was das Erschließen dieser für die Dissertation ebenso fruchtbar wie problematisch erscheinen ließ (v.a. in den wie üblicherweise gesetzten Zeitrahmen). Meine Bewerbung beim DAAD (Deutschen Akademischen Auslandsdienst) für den Forschungsaufenthalt in São Paulo hatte ein erster Gutachter offenbar abschlägig entschieden. Diese Entscheidung muss so unzulänglich begründet worden sein, dass der DAAD ein zweites Gutachten anforderte und mir dann kurz darauf einen positiven Bescheid zukommen lassen konnte. Zwar kommt dies durchaus vor, dennoch schreibe ich diese Schwierigkeiten der Skepsis zu, die häufig gegenüber der *literatura marginal* und ihrem literarischen Status im akademischen Bereich geäußert wurde.

Ao estudar um escritor ou uma escritora nessa situação [marginal], precisamos transferir para a sua obra nossa própria legitimidade como estudiosos. Sem isso, não conseguimos trazê-la para dentro do universo acadêmico, e se ela não estiver legitimada enquanto objeto de estudo, um mestrando, por exemplo, não terá como inclui-la na sua dissertação. É o contrário do que acontece quando trabalhamos com um autor consagrado como Guimarães Rosa [...]. Nesse caso, é o objeto de análise que nos confere importância como pesquisadores. É ele quem nos assegura um espaço no mundo acadêmico. (Dalcastagné 2012: 9f.)

[Wenn wir einen Schriftsteller oder eine Schriftstellerin in dieser [marginalen] Situation analysieren, müssen wir auf sein/ihr Werk unsere Legitimität als Wissenschaftler übertragen. Ohne dies können wir sie nicht in die akademische Welt bringen, und solange diese Schriftsteller_innen nicht als Forschungsgegenstand legitimiert sind, kann auch kein Masterstudierender, z.B., sie in seine Arbeit mitaufnehmen. Es ist das genaue Gegenteil zu dem, was passiert, wenn wir mit einem anerkannten Autor wie Guimarães zu tun haben.

⁶ Als ich mich um eine Stelle in einem Forschungsprojekt bewarb, nahm, bevor ich eine Antwort bekam, ein Bekannter aus meiner Studienzeit, Kontakt zu mir auf: Der Entscheidungsträger im Forschungsprojekt hatte ihn um eine Einschätzung meiner Person gebeten, da er gesehen hatte, dass wir zur selben Zeit in Freiburg studiert hatten. Der ehemalige Studienkollege, der bereits promovierte und dem Entscheider assistierte, hatte diesem zwar bereits gesagt, dass ich „für eine Frau ganz gut“ wäre. Aber er gab mir zu verstehen, dass ich die Stelle nur bekommen würde, das könne er garantieren, wenn ich mich auf einen Handel einlassen würde: U.a. hatten mehrere weibliche Studierende, wie der Kollege selbst mitteilte, Beschwerde gegen sein misogynen und sexualisierendes Verhalten ihnen gegenüber eingelegt und er benötigte eine (weibliche) Alliierte. Ich bestand darauf, dass nur auf Grundlage meines Exposés entschieden werden müsste. Die abschließenden Worte des Kollegen ließen keinen Zweifel zu, dass ich auf keine Auswahl hoffen durfte und dies war auch der Fall. Ich beschreibe dies, da das Thema eine Frau an einer Universität zu sein mit einer marginalisierten Position verbunden ist, die Forschungsmöglichkeiten mitbestimmen kann.

[...] In diesem Fall, verleiht uns unser Forschungsgegenstand die Wichtigkeit als Forscher. Er sichert uns einen Platz in der akademischen Welt.]

Wie in dem Zitat oben von Regina Dalcastagné angesprochen, müssen Akademiker_innen, um die akademische Welt für einen „neuen“ Gegenstand zu interessieren und von dessen Bedeutung zu überzeugen, ihre eigene Wertigkeit auf den Gegenstand transferieren. Wenn sie diese Wertigkeit noch nicht haben, dann kann es unter Umständen schwierig sein, über das akademische System Anerkennung bzw. (finanzielle) Unterstützung zu finden. Eine weitere Schwierigkeit, die sich aus der Neuheit eines Forschungsgegenstands ergibt, ist, dass es damit auch keine Experten für die Sache, höchstens in Teilfragen gibt, was ein hohes Maß an Selbstständigkeit verlangt.

Was mich nach Brasilien führte, um die *literatura marginal/periférica* zu erforschen, war zunächst eine Intuition, dass ich den Kontext besser verstehen müsste, um den Texten gerecht werden zu können. Der teilweise schwierige Zugang für mich lag weniger an der *gíria* [Umgangssprache] der *periferia*, eher an bestimmten kulturellen Codes, die sich mir von Ferne nicht erschlossen. Schließlich werden die Diskurse, Sprache und Kultur der *periferias* nicht in den Universitäten gelehrt.⁷ Ich bekam erst einen Einblick in die Mechanismen des alternativen Kulturmarktes der *periferias*, die Ziele und Sinnzuschreibungen, die Revolution und auch Entrüstung in dieser Literatur, als ich die vollen Busse in den *periferias* nahm, mich in den schlecht oder nicht asphaltierten Straßen der *periferias* bewegte, zu den Veranstaltungen ging und die Autor_innen „mit Leib und Seele“ ihre Texte singen, skandieren, rezitieren, rappen hörte. In diesem Kontext bekam manches bereits einen anderen Sinn als den, den ich, allein zu Hause lesend, zu verstehen meinte (s. auch Kap 3.2.4.hierzu). Der Kontakt an den Universitäten in Brasilien erlaubte mir Einblick in die Struktur der Universitäten, Zugang zu Bibliotheken und teilweise Anschluss an Forschercoloquien, deren Forschung ebenfalls mit den *periferias* verbunden war.

Auf meine Frage hin, ob er nun Akademiker_innen viele Interviews geben müsse, antwortete der marginale Dichter und Schriftsteller Alessandro Buzo, der Forscher „tem que saber chegar“ [muss verstehen, hinzukommen]. Das bedeutet auf der einen Seite, der

⁷ Während meines Magisterstudiums arbeitete ich für 3 Monate über die Friedrich-Ebert-Stiftung für eine NGO, der Associação Unidos de Cabo Verde, in den Slums von Lissabon, die (illegal) eingewanderten CaboVerdianer in rechtlichen, sozialen, gesundheitlichen und kulturellen Belangen unterstützte, und kam mit dem engagierten Hip-Hop, der 2. und 3. Generation von Immigranten in Berührung.

Forscher müsse physisch anwesend sein, um sich die *periferia* und die marginale Literaturbewegung zu erschließen, gleichzeitig müsse er aber auch neugierig sein, offen, in Dialog zu treten, um letztendlich verstehen zu lernen und nicht nur alles dem anderen und sich erklären zu wollen.

Po! Aí, muito sinhô
Esses chamados de dotô
Dizem que nossa poesia
É limitada, um horror

Pois eu digo que esses cabra
Que nunca pegou numa enxada
Dizem que sabem de tudo
Mas num sabem é de nada

Esses “dono da verdade”
Num conhece a realidade
Vivida pelo caboclo
No sertão e na cidade

Só ficam no gabinete
Entre quatro paredes
Enquanto nós clama justiça
E eles finge que não entende [...]
(Yakini 2009)⁸

[Viele feine Herrschaften
von denen, die sich „Doktor“ titeln, „PiAidschDi“
sagen, dass unsere Poesie
beschränkt ist, ohne Phantasie

Doch klar ist, dass diese Typen
nicht mal wissen, was eine Harke ist
sie sagen zwar, dass sie alles wissen
dabei lassen sie echte Ahnung missen

Was wissen diese Klugscheißer schon
über die Realitäten
gelebter Afrobrasilianitäten
auf dem Land und in den Städten

Sie mauern sich doch nur schön ein
in ihren Turm aus Elfenbein
und wollen einfach nicht verstehen
wenn wir sie um Gerechtigkeit angehen]

⁸ Vollständiges Gedicht im Anhang.

In dem oben zitierten Gedicht von Michel Yakini, der sich zur *literatura marginal/periférica* zählt, wird eine deutliche Karikatur von dem im Elfenbeinturm eingeschlossenen, aus diesem herausschreibenden Intellektuellen gezeichnet. Die „Wahrheit“, in deren Besitz er sich wähnt, wird mit einer Realität kontrastiert, die er nicht kennt und derer er auch nicht habhaft werden kann, da er sie nicht „erlebt“. Würde der Intellektuelle verstehen, müsste er eingreifen, sich engagieren, für eine Änderung der sozialen Verhältnisse Sorge tragen, und zwar über die Literaturkritik hinaus dieses Wissen in seinem Alltag umsetzen. Doch er ist zu bequem, sich aus seinen vier Bürowänden hinauszubewegen.

Der erste *sarau*, den ich besuchte, war der *Sarau da Cooperifa*. Ich gelangte erst eine Stunde nach Beginn dorthin und war erstaunt, dass mir einer der Organisatoren sofort einen Stuhl anbot, denn ich hatte die Kampsagen an das akademische, wirtschaftliche, europäische, hellhäutige Zentrum gelesen und wusste mich, aus Sicht der Autor_innen der marginalen Literaturbewegung, sicher dazugezählt. Dennoch hatte ich das Gefühl, in einen bekannten Raum mit bekannten Gesichtern zu kommen, unwillkürlich wollte ich einigen der regelmäßigen *sarau*-Gängern und *poetas* zunicken. Schließlich hatte ich in den Monaten vor meinem Forschungsaufenthalt viel Zeit mit der Auswertung der Blogs zugebracht und der *Sarau da Cooperifa* zeigte viele Fotos von seinen Veranstaltungen und den sie in Anspruch nehmenden Menschen, so dass ich viele von ihnen „wiedererkannte“.

Mit dem Anspruch, sichtbar zu sein, wurde ich als Forscherin, aber auch als Mensch verletzlich und angreifbar. Als ich mit meinem „*tipo nórdico*“ [nordischen Typ] und „*sob olhar de desconfiança*“ [unter misstrauischen Blicken] in die Welt der marginalen Literatur kam, wie Michel Yakini in einem Artikel über die (inter-)nationalen akademischen Beziehungen, die sich im Feld etablierten, schrieb,⁹ wurde ich schnell als „Erstweltlerin“ erkannt, wie mich ein anderer *poeta* beim ersten Kennenlernen etwas abschätzig titulierte. Vor Ort anwesend zu sein bedeutet auch eine Wechselbeziehung einzugehen. Man kann unmöglich nur als Forscherin, in professioneller Funktion, auftreten. Das bedeutete auch, dass nicht nur ich „sehe“ und beobachte, sondern ich auch gesehen und beobachtet werde, wie aus den Kommentaren von Yakini oben deutlich wird.

⁹ In dem Artikel „Que pasa, sarau?“, den Yakini am 27.03.2014 in der Online-Zeitung *Brasil de Fato* veröffentlichte, beschreibt er die Beziehungen und daraus erwachsenden Möglichkeiten zwischen Akademiker_innen und Autor_innen der *literatura marginal/periférica*.

Meine Herkunft sowie andere (persönlichere) Faktoren haben – manchmal erschwerend, manchmal erleichternd – meine Beziehung zu den Autor_innen beeinflusst.¹⁰ Als ich erstmals nach São Paulo kam, sprach ich beispielsweise noch europäisches Portugiesisch, was teilweise die Kommunikation erschwerte. Mit der abwehrenden Haltung, die die Autor_innen häufig gegenüber den Universitäten zeigen, stellt sich die Frage, welche Berechtigung Intellektuelle überhaupt haben, sich diesem Thema zuzuwenden. Denn auf der anderen Seite besteht ein Vorwurf, die Akademiker_innen erlangen einen Profit mit ihrer Forschung: einen Studienabschluss, einen Titel oder Bekanntheit, während sich diese individuellen Erfolge nicht – zumindest nicht direkt – in den *periferias* bemerkbar machen. Pasta Jr. fasst diese Problematik prägnant in seinem Aufsatz „Cordeis, Intelectuais e o Divino Espírito Santo“ (Pasta Jr. 1987: 59) [String literature, Intellektuelle und der Heilige Geist]:

Escrever sobre as chamadas artes do povo seria algo como duplicar, por uma última e cruel ironia, a espoliação a que já são submetidas as classes trabalhadoras. O intelectual aparece aí como uma espécie de assaltante sórdido, o que rouba os já roubados, aquele que assalta os espoliados para tomar-lhes o que por último lhes resta – a pobre pele, exibida depois como troféu na Academia, em nome da carreira etc.

[Über die sogenannten Künste des Volkes zu schreiben ist, als ob man, in einer letzten und grausamen Ironie, die Ausbeutung verdoppelt, der die Arbeitsklassen bereits unterworfen ist. Der Intellektuelle erscheint als eine Art niederträchtiger Räuber, der die bereits beraubten ausraubt, der den Ausgebeuteten auch noch das letzte nimmt, die arme Haut, die dann im Namen der Karriere etc. als Trophäe in der Universität gezeigt wird.]

Dies ist tatsächlich kein leicht auflösbares Problem. Dennoch versuche ich mich, an einem regen Austausch zu beteiligen und auch meine Möglichkeiten, konkret zu handeln, so gut es geht auszuschöpfen. Nehmen Intellektuelle und Akademiker_innen jedoch als wahr an, dass sie „ihren“ Gegenstand 1. auf dem Papier mitkonstruieren und ihn 2. dadurch wahrscheinlich verändern, haben sie die Möglichkeit, sich auf bewusste Weise und konform mit ihrer (sozialen, politischen) Einstellung, Perspektive und Position – auch außerhalb der Dissertation – in den Dienst „der Sache“ zu stellen und ihren „Profit“ zu teilen, wie in den *social media* Texte, Bilder, Videos „geteilt“ werden und auf eine „troca“, einen (Aus)tausch einzulassen.

¹⁰ In einigen Aspekten überschneiden sich meine Biographien und die der Akteure der marginalen Literaturbewegung. Viele der Organisatoren von *saraus* und ich waren nahezu gleichaltrig, ich arbeitete im Bildungssektor und unterrichtete marginalisierte Erwachsene und Kinder in Deutschland, und arbeitete in und mit Kontext-Kunst-Projekten, also „politischer Kunst“.

1.2 Das Corpus in Bewegung

Die *literatura marginal* aus den *periferias* von São Paulo geht – wie zuvor bereits angerissen – über das gedruckte Blatt Papier hinaus. Da diese Literatur in dem Kontext einer Bewegung entsteht, die mit einem hohen Maß an Performativität, der Erschließung alternativer Publikationsformen und einem politischen Programm einhergeht, soll sie in diesen dynamischen Strukturen aufgezeigt werden.

Zu dem hier untersuchten Corpus gehören also auch die Diskurse, Praktiken und Medien, die außerhalb des konkreten literarischen Textes liegen und ihn mit Bedeutung aufladen. Die 17 Interviews, die ich mit *poetas* führte, sind ebenfalls Teil meines Analysecorpus. Aufgrund der Vielfalt und des großen Volumens an Texten und Autor_innen, die der *literatura marginal/periférica* zugeordnet werden können, besteht die Schwierigkeit einer repräsentativen Auswahl.

Das Corpus der *literatura marginal/periférica* besteht hauptsächlich aus Gedichten und kurzen Prosatexten (Kurzgeschichten und *crónicas*¹¹, die meist einen direkten Bezug auf ein aktuelles Ereignis aus dem Alltag nehmen). Doch es werden auch – und dies zunehmend – Romane veröffentlicht. Im Unterschied zur Dominanz von Gedichttexten in diesem literarischen Feld machen literaturwissenschaftliche Arbeiten jedoch hauptsächlich längere Prosatexte zur Grundlage ihrer Forschung (vgl. Lehnen 2013; Jacobs 2015).

In dieser Arbeit habe ich mich zunächst bewusst gegen die Gattungszuordnung als Auswahlkriterium der Texte entschieden, da der Gattungsbegriff an sich kein stabiler Begriff ist, sondern Transformationen unterworfen ist (vgl. Michael/Schäffauer 2004).

In der Auseinandersetzung mit den Gattungen geht es demnach längst nicht mehr darum, die zutreffende Bezeichnung für eine Textsorte zu finden, sondern darum, Zeugnis davon abzulegen, dass die Gattung aufgehört hat, ein eindeutiger Begriff der Identität zu sein. Mit der intergenerischen und intermedialen Passage verwandelt sie sich in einen vielschichtigen Begriff der Alterität, welcher gebietet, die Herausforderung anzunehmen, die unendlichen und fortwährenden Bewegungen der Kultur aufzuspüren und zu skizzieren. (Michael/Schäffauer 2004: 292)

Sich zu sehr auf eine solche Kategorisierung zu versteifen würde möglicherweise nicht dem wertschätzend Rechnung tragen, was neu oder anders ist.

¹¹ Eine hybride bras. Kurzgattung in Prosa, die sich mal erzählerisch, mal journalistisch und auch mal philosophisch mit Alltagsvorkommnissen befasst.

Aufgrund der Dominanz der kürzeren Texte, die auch mit einer Tendenz der brasilianischen Literatur der Gegenwart im Allgemeinen übereinstimmt, habe ich mich auf diese konzentriert. Wichtig schien mir jedoch, die Gattungszuweisungen zunächst offen zu lassen, um durch ein Kategorisieren nicht blind für Transformationen in diesem Bereich zu werden. Eslava formuliert die Möglichkeit einer Transformation des „corpus“ folgendermaßen:

Em raras ocasiões nos detemos para indagar se os traços do corpus que nós identifica como sujeitos do fazer cognitivo ou simbólico são os mesmos de ontem, se estes sofreram alguma alteração orgânica ou social, se ainda estão ligados à lógica original que lhes dava sua razão de ser como unidade particular ou se é pertinente seguir considerando-os como elementos de um conjunto e coeso. (Eslava 2008: 25)

[Selten halten wir inne, um zu erwägen, ob die Merkmale des Corpus, das uns als die Subjekte der kognitiven oder symbolischen Arbeit identifiziert, dieselben sind wie gestern oder ob sie eine organische oder soziale Änderung erfahren haben, ob sie immer noch der ursprünglichen Ordnung folgen, die ihnen ihre Berechtigung gab als selbstständige Einheit aufzutreten oder als Elemente eines eng verbundenen Ensembles.]

Als „Eckpunkte“ der Bewegung sollen zunächst Ferréz und Sérgio Vaz herangezogen werden, da sie – auf je spezifische Weise – durch ihren literarischen Aktivismus für die Herausbildung, Definition und die Entwicklung der Bewegung richtungweisend wurden und sich mit ihrer Arbeit über die *periferias* hinaus auch im traditionellen Literaturmarkt etablieren konnten, sowie, im Falle von Ferréz, in mehrere Sprachen übersetzt wurden.

Ferréz (*1976, bürgerlich Reginaldo Ferreira da Silva) ist Autor von Romanen, *Capão Pecado* (2000) [Sündenhügel], *Manual prático do ódio* (2003) [Praktisches Handbuch des Hasses], die sich mit dem Universum der *periferia* auseinandersetzen, und *Deus foi almoçar* (2012) [Gott war Mittagessen], das von dem Leben eines Mannes aus der brasilianischen Mittelschicht erzählt. Ferréz brachte zudem ein Kinderbuch heraus, *Amanhecer Esmeralda* [Aufstehen, Esmeralda] und drei Kurzgeschichtensammlungen *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006) [Niemand in São Paulo ist unschuldig], *Cronista de um tempo ruim* (2009) [Chronist einer schlechten Zeit] und *Os ricos também morrem* (2015) [Auch die Reichen sterben]. Darüber hinaus organisierte es drei Sonderausgaben der brasilianischen Monatszeitschrift *Caros Amigos*: „Literatura Marginal – A cultura da periferia“ (2001, 2003, 2004), die in der ebenfalls von Ferréz herausgebrachten Anthologie *Literatura Marginal* (2005) zusammengefasst wurden.

Ferréz ist Mitgründer des Kleidungs- und Musiklabels 1daSul („Somos todos um pela dignidade da Zona Sul“ [Wir sind alle eins [im Kampf] um die Würde der Südzone]), das

zwei Geschäfte in São Paulo unterhält, deren Inhaber Ferréz ist. 2008 gründete er den Verlag Editora Marginal/Selo Povo [Verlag Marginal/Siegel des Volkes]. In Capão Redondo, wo er aufwuchs und wohnt, ist er an mehreren sozialen, kulturellen und pädagogischen Projekten in seiner *comunidade* [Gemeinde, Gemeinschaft, erweiterte Nachbarschaft] beteiligt.

Sérgio Vaz (*1964) ist Autor von vier Gedichtbänden, die in unabhängigen Verlagen erschienen sind: *Subindo a ladeira mora a noite* (1988) [Den Weg hinauf wohnt der Mond], *À margem do vento* (1991) [Am Rande des Winds], *Pensamentos Vadios* (1994) [Streunende Gedanken], *A poesia dos deuses inferiores* (2004) [Die Poesie der Colecionador de Pedras (2007) [Steinesammler]. *Cooperifa: A antropofagia periférica* (2008) [Cooperifa: Die Anthropophagie der Peripherie] und *Literatura, Pão e Poesia* (2011) [Literatur, Brot und Poesie] sind eine Sammlung von *crônicas* und Kurzgeschichten. Zudem ist Vaz Mitgründer und Hauptorganisator der Cooperifa (Cooperação Cultural da Periferia), eines kulturellen Kollektivs, das wöchentlich den national und international bekanntesten *sarau* der *periferia* durchführt.

Allan Santos da Rosa, Alessandro Buzo, Sacolinha (Ademiro Alves), Rodrigo Ciríaco, Dugueto Shabbaz (Ridson Mariano), Michel Yakini, Raquel Almeida, Dinha (Maria Nilda da Mota) und Elizandra Souza sind weitere große Namen der Bewegung der *literatura marginal/periférica*. Texte, Diskurse und Praktiken von ihnen wie von anderen Autor_innen die zwar in der Bewegung ihren Namen haben, jedoch national und international noch nicht oder kaum rezipiert worden sind, werden im Folgenden ebenfalls punktuell zu Wort kommen. Das einheitliche Merkmal ist, dass sie sich der *literatura marginal/periférica* zugehörig fühlen und als schreibende, rezitierende Akteur_innen und Organisator_innen in der marginalen Literaturszene Präsenz zeigen. Da die vorliegende Arbeit sich auf die Konstruktion des marginalen Subjekts als marginalen Autors in Abgrenzung zu einem nationalen Kanon konzentriert, muss die Dynamik der Bewegung der *literatura marginal/periférica* bei den Untersuchungen mitbedacht werden, was auf eine Einbeziehung der literarischen Praktiken, wie z.B. der *saraus* und der Gründung von alternativen Verlagen, als Auswahlkriterium zielt. Eine explizite Identifikation der Autor_innen mit der Bewegung in São Paulo selbst, sei es in ihren literarischen oder extratextuellen Diskursen, ist daher zunächst ausschlaggebend.

1.3 Forschungsstand

Bei der Darstellung des Forschungsstandes konzentriere ich mich an dieser Stelle auf einige Arbeiten, die sich explizit mit der *literatura marginal/periférica* befassen und die Anknüpfungs- und Abgrenzungspunkte zu dem Gegenstand dieser Arbeit bieten, um das Forschungsthema genauer umreißen zu können.

Die das Thema der *literatura marginal/periférica* behandelnden umfassenderen Arbeiten, v.a. in der Literaturwissenschaft, sind noch recht übersichtlich. Ein Schwerpunkt der Forschungen liegt auf einer sozialwissenschaftlichen empirischen Perspektive. Aus der Sicht der Sozialwissenschaften wirft diese neue Entwicklung in den *periferias* ein Bündel von Fragen an die Gesellschaft auf, die nach Beantwortung verlangen. Demgegenüber verhält sich die Literaturwissenschaft eher abwartend. Das lässt sich zum einen damit begründen, dass es sich um ein aktuelles Phänomen handelt, das noch in Gang ist, sodass bisher kaum Zeit für eine tiefer führende Beschäftigung gegeben war. Dennoch ist das Zögern der Literaturwissenschaften im Vergleich zur Anthropologie, der Sozialwissenschaft oder Ethnologie auffällig. Das hängt sicherlich mit der verbreiteten Annahme in den Literaturwissenschaften zusammen, dass sich literarische Qualität erst mit einer gewissen Dauerhaftigkeit eines literarischen Werkes bestätigt (z.B. Bloom 2002; Benjamin 1985), obwohl dies für andere Kunstrichtungen, etwa die Performance-Kunst, bereits nicht mehr angenommen wird (Resende 2002: 21).

Zudem ergibt sich aus der Tatsache, dass die traditionellen Analyseformen zur Erforschung dieses Phänomens unzureichend sind, die Schwierigkeit, zunächst mühsam ein geeignetes Analyseverfahren entwickeln zu müssen, bevor die Texte ins Zentrum der Untersuchung gestellt werden können. Auch die vorliegende Dissertation wird erst diesen Weg gehen müssen. Die Arbeiten mit soziologischen und ethnologischen Fragestellungen fokussieren zum großen Teil die Organisationsformen der Bewegung der *literatura marginal/periférica*, wobei der literarische Text, der Logik der Fragestellung folgend, hauptsächlich im Hinblick auf politische und ethische Gesichtspunkten untersucht und zumeist nur am Rande literaturkritisch berücksichtigt wird. Für die Analyse in der vorliegenden Arbeit sind diese Elemente wichtig, ein integraler Bestandteil, da ich sie für meine eigene empirische Herangehensweise als Bezugspunkte wählen konnte, um über sie die Kategorie des Autors mit dem Text in Verbindung zu setzen.

Besonders hervorzuheben sind die Magister- und Doktorarbeit in der Ethnologie von Érica Peçanha de Nascimento (2006, 2011). Ihre Magisterarbeit ist grundlegend für jede_n, der sich mit der *literatura marginal/periférica* beschäftigt. Ihre Feldforschung im und Interaktion mit dem Feld hat die Perspektive auf dieses wesentlich geprägt. Sie geht aus von dem Zeitpunkt der Formierung der Bewegung der *literatura marginal/periférica*, als den sie das Erscheinen der von Ferréz organisierten Sondereditionen der Zeitschrift Caros Amigos „Literatura Marginal: A cultura da *periferia* Ato I, II; III“ ausmacht, und geht der Frage nach, welche neue Bedeutung die Autoren – es sind in diesem Fall nur Männer – dem Begriff *marginal* geben. Im zweiten Teil analysiert sie die Praktiken dreier wichtiger Repräsentanten der Bewegung: Ferréz, Sacolinha (Ademiro Alves de Sousa) und Sérgio Vaz. Die Dissertation *É tudo nosso. Produção cultural na periferia paulistana* (2011) konzentriert sich auf die Entwicklung der Cooperifa, den ersten *sarau* in der Südzone von São Paulo, ihre Poet_innen, Dynamiken, Praktiken und Wechselbeziehungen. Die argentinische Ethnologin und Literaturwissenschaftlerin Lucía Tennina erweiterte diese ethnologische Analyse des *Sarau* da Cooperifa durch die Untersuchung weiterer *saraus* in ihrer Magisterarbeit *Cuidado con los poetas Una etnografía sobre el mundo de la literatura marginal en San Pablo*, die sie 2011 in Buenos Aires einreichte. In der Zwischenzeit ist ein Band der auf ihrer Dissertation basiert herausgekommen *Cuidado com os Poeta. Literatura e periferia na cidade de São Paulo* (2018).¹²

Die vorliegende Arbeit ergänzt diese Fragestellung durch Textanalysen (die Tennina als Ethnologin weitestgehend ausgespart hat), die im gesellschaftlichen, medialen, politischen und ökonomischen Spannungsfeld betrachtet werden. Tenninas Artikel, die sich stärker an einer literaturwissenschaftlichen Herangehensweise orientieren, beschäftigen sich näher mit Einzelaspekten der *literatura marginal/periférica*: Frauen in der *literatura marginal/periférica*, die „Semana de Arte Moderna na periferia“ oder die Literatur im Blog von Ferréz.

Aus einer literatursoziologischen Perspektive im Kontext einer *Literatura negra* oder *afro-brasiliera* behandelt Mário Medeiros da Silva (2011) die *literatura marginal/periférica* in *A descoberta do insólito: Literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)* [Die Entdeckung des Außerordentlichen: schwarze und periphere

¹² Leider ist es mir noch nicht gelungen, die im Verlag Zouk veröffentlichte Buchausgabe zu erhalten, ich habe eine Vorversion von der Autorin selbst mit gleichem Titel erhalten (2017, unveröffentlicht).

Literatur in Brasilien (1960-2000)]. Damit bezieht er sich auf einen Zeitraum, der vor dem hier fokussierten liegt. Als zeitliche Zäsur orientiere ich mich an dem Zeitpunkt des Erscheinens der ersten Zeitschrift der *literatura marginal* (2001), als sich das kollektive Projekt der Autor_innen aus den *periferias* zu etablieren begann. Ausgehend von dem *movimento negro* sucht Medeiros da Silva Konvergenzen und Differenzen zur *literatura marginal/periférica* und stellt dabei fest, dass die beiden nicht vollständig voneinander zu trennen sind. Der Literaturwissenschaftler Patrocínio untersucht in *Escritos à margem: a presença dos autores da periferia na cena literária contemporânea* (2010) [An den Rand geschrieben: Die Präsenz von Autoren aus der periferia in Gegenwartsliteratur] die Nähe der *literatura marginal/periférica* zur Hip-Hop-Szene und arbeitet komparativ mit marginalen brasilianischen Autoren der Gegenwart sowie der Vergangenheit.

Einige literaturwissenschaftliche Abhandlungen zu diesem Phänomen fokussieren ausschließlich das Thema der Gewalt in den Texten der *literatura marginal/periférica*. Dies hat einerseits seine Berechtigung, da Gewalt in unterschiedlichsten Erscheinungsformen ein zentrales Thema in den Texten der *literatura marginal/periférica* darstellt. Mit dem Vorhaben, die Gewalt zu denunzieren, wird jedoch andererseits gleichzeitig die Präsenz der Gewalt, die bereits in den Medien und im öffentlichen Bewusstsein für die Orte der Favela und der *periferias* prädominant ist, verstärkt (vgl. Lourenso 2009: 2). Ein Paradox, das nicht vollständig aufzulösen ist. Aus eben diesem Grund habe ich während der Arbeit an vorliegender Dissertation auch Abstand von meiner ursprünglichen Absicht, „die Gewalt“ zur zentralen Fragestellung zu machen, genommen.

Regina Dalcastagné widmet ihre Forschungsarbeit (2005), (2012) im Wesentlichen der Frage nach den sozialen und gesellschaftlichen Alteritäten in der Literatur und verbindet die soziologische Erhebung der Autorschaft mit der Analyse der Rollen, die beispielsweise den *pobres* [Armen] und *negros* [Schwarzen] innerhalb der Literatur zugeordnet werden.

Der in England lehrende brasilianische Literaturwissenschaftler João Cezar de Castro Rocha legte mit *Dialéctica da Marginalidade* (2006) [Dialektik der Marginalität] eine sehr interessante Weiterentwicklung der *Dialéctica da Malandragem* (1970) [Dialektik des Spitzbuben] von Antônio Cândido vor: Im Hinblick auf die *literatura marginal* der Gegenwart und die kulturelle Zäsur, die sich in und mit ihr abzeichnet, sieht er es als notwendig an, das theoretische Instrumentarium zu überdenken und ein neues zu

implementieren. Dies soll auch in der vorliegenden Arbeit ein Stück weit geleistet werden, wobei es kein allgemeingültig anwendbares Instrumentarium geben kann.

Seit Beginn meiner Forschungsarbeit lässt sich ein wachsendes Interesse an der *literatura marginal* bzw. den Kulturformen der Favelas und *periferias* überhaupt verzeichnen: Eine Vielzahl von Arbeiten ist im Entstehen oder schon erschienen. In Brasilien wurden Forschungszentren gegründet, die den kulturellen Ausdruck der Bewohner_innen der *periferias* und Favelas zum Zentrum ihres Interesses machen. Mithilfe von interdisziplinär und transkulturell arbeitenden Forschungsgruppen ist man bestrebt, dem Gegenstand gerecht zu werden.¹³ Auch in den USA, wo die Verschränkung zwischen Cultural Studies und Literaturwissenschaften enger ist als z.B. in Deutschland, sind momentan einige interessante Arbeiten veröffentlicht worden. Sie widmen sich einigen der bekannteren Autoren mit längeren Prosatexten, die sich der *literatura marginal/periférica* zurechnen (vgl. z.B. Jacobs 2013 und Lehnen 2013).

Die brasilianische akademische Zeitschrift *Ipotesi*, die von einer Forschergruppe in Juiz de Fora herausgegeben wird, brachte 2011 eine Sondernummer zu verschiedenen Kulturmanifestationen aus den Favelas und *periferias* von Rio de Janeiro und São Paulo heraus. Im deutschsprachigen Raum ist die *literatura marginal* noch kaum bearbeitet.

Das liegt meiner Beobachtung nach u.a. an der bereits erwähnten geringen „Bewährungszeit“ dieser Literatur, zum anderen sicherlich auch an Gründen der Machbarkeit bzw. des Status: In Deutschland nimmt die Brazilianistik innerhalb der Romanistik eine marginale Stellung ein. Innerhalb der Romanistik im Allgemeinen sind die sogenannten Klassiker favorisierte Untersuchungsgegenstände. Zudem ist ganz generell gegenüber Literatur, die in anderer Form als in Buchform erscheint oder als „zu politisch“ eingestuft wird, eine gewisse Zurückhaltung zu beobachten. Sich nun als Peripherie mit der Peripherie dieser Peripherie auseinanderzusetzen erfordert, eine Auseinandersetzung mit einer Sprache und Kultur, die an den Universitäten nicht oder kaum gelehrt wird. In der Regel müssen in den Seminaren heute zunächst Kurse zum sogenannten Kanon abgedeckt werden, und auch die Beschäftigung mit der *literatura marginal* wird erst den Weg über den Kanon nehmen müssen, was zu einem hohen Maß an eigenständiger Arbeit nötigt, möchte man sich damit auseinandersetzen.

¹³ Z.B. PACC – Programa Avançado de Cultura an der Universidade Federal de Rio de Janeiro.

Ein weiterer Grund für die zögerliche Rezeption liegt auch darin, dass erst mit der Buchmesse 2013 in Frankfurt am Main die ersten Übersetzungen von Kurzprosa von Ferréz vorlagen. Die Übersetzungen der Texte der *literatura marginal/periférica* in einem für den deutschen Durchschnittsleser (weiß, Mittelklasse, studiert) verständlichen Idiom ist aufgrund des hohen Anteils an spezifischer Umgangssprache und einem sehr fremden lebensweltlichen Bezugsrahmen schwierig. In Deutschland ist das Lesepublikum brasilianischer Literatur ein hoch spezialisiertes, intellektuelles, häufig auch für die Fragen sozialer Ungleichheit sensibilisiertes, das aber mit der Behandlung dieser Fragen innerhalb der Literatur ggf. nicht einverstanden ist, weil es seinen ästhetischen Ansprüchen nicht genügt.

Meines Wissens liegen zwei Magisterarbeiten zu dem Thema vor. In *Literatur als Waffe?! Untersuchungen zur Rolle von Gewalt und Schreiben in Ferréz* Ninguém é inocente em São Paulo (2010) untersucht Yôko Woldering die Beziehung zwischen Gewalt und Schreiben in den in diesem Band erschienen Kurzgeschichten von Ferréz.¹⁴ Mario Schenk untersucht in seiner Magisterarbeit *Prekarisierung und Wandel von Männlichkeiten in der „Literatura Marginal“ von São Paulo* (2012) zwei Romane anhand von soziologischen Fragestellungen. So visiere ich an, mit meiner Dissertation diese Lücke aufzuzeigen und Anknüpfungspunkte für weiterführende Forschung zu bilden.

Dabei ist es nicht nur eine thematische Lücke, die sich zeigt, sondern auch eine methodologische. Während gemeinhin die Interdisziplinarität zu einem modischen akademischen Desiderat geworden ist, scheint sich diese häufig auf die Integration einiger fachfremder Lektüren in die eigene Disziplin zu beschränken. Hier wurde der Versuch unternommen, den Dynamiken der Bewegung der *literatura marginal/periférica*, mit ebenso dynamischen Kombinationen von Theorien und Methoden gerecht zu werden.

1.4 Begriffe und Definitionen

A palavra marginal, sozinha, não explica muito. Veio emprestada das ciências sociais, onde era apenas um termo técnico para especificar o indivíduo que vive entre duas culturas em conflito, ou que, tendo-se libertado de uma cultura, não se integrou de todo em outra,

¹⁴ Anregung dazu fand sie in einem von mir geleiteten Seminar zum Phänomen der *literatura marginal* im Sommersemester 2009 an der Universität Hamburg.

ficando à margem das duas. Cultura [...] não significa grau de conhecimento, e sim padrão de comportamento social. (Mattoso 1982: 7)

[Das Wort *marginal*, allein, ist nicht eindeutig. Entlehnt aus den Sozialwissenschaften ist es lediglich ein technischer Begriff, um das Individuum zu bezeichnen, das zwischen zwei im Konflikt befindlichen Kulturen lebt. Oder ein Individuum, das sich von einer Kultur befreite und sich nicht vollständig in eine neue integrierte, sodass es am Rand von beiden blieb. Kultur [...] bedeutet hier nicht einen bestimmten Grad an Wissen/Kenntnissen, vielmehr ist es ein Muster sozialen Handelns.]

Im Zusammenhang mit Literatur ist der Begriff *marginal* oder der der Marginalität zunächst wenig eindeutig. „A literatura marginal seria a literatura à margem da literatura oficial, isto é, da literatura da classe dominante.“ (Ponge 1981: 137) [Die *Literatura marginal* ist eine Literatur, die sich am Rand der offiziellen Literatur befindet, also der Literatur der dominierenden Klasse.] Einer solchen Definition mangelt es an Genauigkeit, sie wirft die Frage nach den Kriterien einer Klassifizierung auf.

Der Begriff *literatura marginal* wird im brasilianischen Portugiesisch ganz allgemein zunächst einmal für alle Literatur verwendet, die nicht dem nationalen Literaturkanon zugeordnet werden kann oder sich am Rand des Buchmarktes positioniert. Schoellhammer (2009: 98) fasst unter dem Begriff beispielsweise Literatur von homosexuellen Autoren mit „homosexuellen Themen“, Texte von Gefängnisinsass_innen über das Leben hinter Gittern ebenso wie die 2005 erschienene Autobiografie der Prostituierten Bruna Surfistinha;¹⁵ aber auch für (orale) Textformen der Populärkultur, wie z.B. die *literatura de cordel*¹⁶ findet der Begriff bei ihm Verwendung.

Der brasilianische Literaturwissenschaftler Sergius Gonzaga (1981: 144) unterscheidet die Marginalisierung im Kontext der Literatur in drei Kategorien, die sich folgendermaßen paraphrasieren lassen:

1. die Marginalisierten der „editoração“ [des Buchmarktes, der Verlage]

¹⁵ In *O doce veneno do escorpião: O Diário de uma garota de programa* (2005) [Das süße Gift des Skorpions: Tagebuch einer Prostituierten] wurden die Blogeinträge, die die junge Prostituierte Bruna Surfistinha über ihren Beruf und ihre Klienten schrieb, gebündelt.

¹⁶ Die *literatura de cordel* („string literature“) [Literatur an Leinen] ist eine Literaturform hauptsächlich aus dem Armen Nordosten, die ursprünglich mit Wäscheklammern an Leinen gepinnt auf Märkten verkauft wurde. In einfachen Versen werden Alltagsthemen, Politik, Legenden und Mythen (des Nordosten) besungen. Zumeist stellen die Autor_innen dieser Populärliteratur die Heftchen und die Xylogravuren, die Holzschnitte, des Titelblatts selbst her.

2. die Marginalisierten der „linguagem“ [der Sprache]
3. die Marginalisierten aufgrund der Sprache [die z.B. Milieuzugehörigkeit markiert].

Unter die erste Kategorie fallen all diejenigen, die sich am Rand des Buchmarktes bewegen und ihre Literatur über alternative Publikationstechniken und -medien (z.B. fotokopierte Heftchen) verbreiten. Die zweite Kategorie bezeichnet diejenigen, die sich gegen den Konsens einer offiziellen Sprache entscheiden und im Sinne der Avantgardebewegungen experimentell und innovativ sind. Zur dritten Gruppe gehören all jene, die von der Gesellschaft und den Bildungsangeboten ausgeschlossen sind, die sozial benachteiligt wurden oder sich im kriminellen oder Rotlicht-Milieu bewegen und deren Zugehörigkeit sich in ihrer Sprache niederschlägt. Wie wir in der Folge genauer sehen werden, charakterisieren alle drei Punkte die literarische Produktion aus den *periferias* von São Paulo.

1.5 Erste Momente der *literatura marginal*

Es ist Ferréz,¹⁷ der erstmals mit der Publikation der Sonderedition „Literatura Marginal: A cultura da *periferia* Ato I“ (2001) [Marginale Literatur: Die Kultur der Periferia, Akt I] in der linksintellektuellen Monatszeitschrift *Caros Amigos* [Liebe Freunde] den Begriff der *literatura marginal* für die literarische Produktion von Autor_innen hauptsächlich aus den *periferias*, den prekären Randgebieten der brasilianischen Großstädte und v.a. São Paulos, prägt;¹⁸ dem „ersten Akt“ (Ato I) folgen 2002 und 2004 Ato II und Ato III. Gleichzeitig bringt er damit zum ersten Mal diesen Autor_innen mit einer größeren Öffentlichkeit und mit dem etablierten Publikationsmarkt in Berührung.

Sein Ziel war es, sowohl ein Lesepublikum in den bildungsfernen *periferias* als auch die „literarisch versierte“ nationale Öffentlichkeit anzusprechen, da die Zeitschriften landesweit vertrieben werden. Jeder dieser Ausgaben ist ein Manifest vorangestellt („Manifesto de Abertura“ [Eröffnungsmanifest], „Terrorismo Literário“ [Literarischer Terrorismus], „Contestação“ [Protest/Anfechtung]), die später unter dem Titel

¹⁷ Der bürgerliche Name lautet Reginaldo Ferreira da Silva. Sein Künstlername ist eine Synthese aus „Zumbi“ und dem unter dem Namen „Lampião“ bekannten Virgulino Ferreira da Silva.

¹⁸ Ferréz hatte zu diesem Zeitpunkt bereits seinen Roman *Capão Pecado* (2000) veröffentlicht und begann eine regelmäßige Kolumne in der *Caros Amigos* zu schreiben. So war es ihm möglich, die Sondereditionen zusammen mit dem Verlag Casa Amarela zu planen und die marginalen Autor_innen zu platzieren (vgl. Nascimento 2009: 57).

„Terrorismo Literário“ (2005) in der Anthologie *Literatura Marginal. Talentos da escrita periférica* zusammengefasst wurden. Die in „drei Akten“ versammelten Texte, Gedichte, Kurzgeschichten und kurzen Prosatexte von insgesamt 48 Autor_innen werden durch Mini-Biografien ergänzt, durch die sich die Autor_innen mit einem Lebenslauf und einer territorialen Zuschreibung (z.B. aus Capão Redondo-Zona Sul de São Paulo), die geringe Bildungs-, berufliche und ökonomische Möglichkeiten kennzeichnet, explizit im sozialen, editorischen und juristischen Sinne als marginalisiert ausweisen. Die brasilianische Ethnologin Érica Peçanha do Nascimento (2009: 52) betont die Bedeutsamkeit des Erscheinens der Autor_innen in der Öffentlichkeit und fasst die Auswirkungen, die diese Veröffentlichungen für die brasilianische Literatur der Gegenwart haben, wie folgt zusammen:

As edições especiais de literatura marginal da revista Caros Amigos merecem destaque por diferentes aspectos. O primeiro é que a reunião dos autores em edições especiais de literatura é uma ação coletiva sustentada por um projeto intelectual comum, cujo desdobramento é também estético, político e pedagógico. Em segundo lugar, porque é a partir da primeira edição da revista que se amplia o debate (e os discursos) em torno da expressão literatura marginal na produção cultural contemporânea. O terceiro aspecto é que essas revistas são os veículos de entrada de boa parte dos autores no campo literário. O quarto é que a revista Caros Amigos é uma conexão importante para fazer circular nacionalmente a produção desses escritores. E, por fim, porque o conjunto das edições especiais pode ser visto como uma das instâncias de apropriação e legitimação dessa produção marginal. (Nascimento 2009: 52f.)

[Die Sonderausgaben „Literatura Marginal“ der Zeitschrift Caros Amigos verdienen aus unterschiedlichen Gründen, hervorgehoben zu werden. Erstens ist diese Sammlung von Autor_innen in dieser literarischen Extraausgabe eine kollektive Aktion, die von einem gemeinsamen intellektuellen Projekt genährt wird, dessen weitere Konsequenzen auch ästhetisch, politisch und pädagogisch sind. Zweitens hat bereits die erste Ausgabe der Sondernummer zu einer Erweiterung der Diskussion bezüglich des Begriffs der *literatura marginal* in der gegenwärtigen Kulturszene geführt. Drittens stellen für den Großteil der Autor_innen Zeitschriften das Eingangstor in das literarische Feld dar. Viertens ist die Zeitschrift Caros Amigos eine wichtige Verbindung, um die Produktion dieser Schriftsteller_innen national zu verbreiten. Zu guter Letzt, weil die gesamten Sonderausgaben als eine Instanz der Aneignung und Legitimierung dieser marginalen Produktion gesehen werden kann.]

Mit dem Adjektiv „marginal“ betont Ferréz selbstbewusst eine Randstellung gegenüber dem traditionellen Literaturverständnis und dem Literaturbetrieb, gleichzeitig spielt er mit der Abwertung, die die Bewohner_innen der brasilianischen Favelas und *periferias* im öffentlichen Bewusstsein erfahren: Denn landläufig wird mit dem Substantiv „marginal“ nicht nur der sozial Benachteiligte belegt, sondern auch der „Bandit“ und Kriminelle bezeichnet. So stilisieren die brasilianischen Medien die *periferias* in ihrer Berichterstattung im Allgemeinen zu einem Tatort und die Bewohner_innen (auch hier

sind es in der Regel Männer) zu Tätern.¹⁹ Die Autor_innen setzen mit ihrer Kunst der drastischen Segregation und Verbannung aus der sozialen, kulturellen und politischen Gemeinschaft eine „Vision der Marginalisierten“ entgegen, indem sie den dominanten Diskursen und der aktuellen Medienberichterstattung ihre eigene Perspektive der Geschichte gegenüberstellen und im kollektiven Engagement, das über das Papier hinausgeht, ihre „Rand-Kultur“ zu stärken versuchen.

Ao contrário do bandeirante que avançou com as mãos sujas de sangue nosso território, e arrancou a fé verdadeira, doutrinando nossos antepassados índios, ao contrário dos senhores das casas grandes que escravizaram nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado mas não derrotado. (Ferréz 2005c: 9)

Damit widersetzen wir uns dem *bandeirante*²⁰, der mit von Blut beschmutzten Händen in unser Land einfiel und den wahren Glauben ausriss, indem er unseren indigenen Vorfahren seine Lehren aufzwang; widersetzen uns den *senhores* der Herrenhäuser, die unsere afrikanischen Brüder versklavten und die gesamte Kultur eines – zwar massakrierten aber nicht besiegt – Volkes unterwerfen und vernichten wollten. (Ferréz 2013: 113)

Das symbolische Gut Literatur wird in der Deutung der *literatura marginal* als eine Möglichkeit verstanden, in hegemoniale Verhältnisse einzugreifen und die soziale Realität zu verändern. Damit verbunden ist die Erschließung alternativer Publikationsformen und -räume in unabhängigen Verlagen, auf den *saraus* – einer Art offener Bühnen oder *open mic* –, in Blogs sowie anderen sogenannten *social media*.

Dabei geht es der *literatura marginal/periférica* nicht um eine Abwertung der traditionellen Literaturen. Doch das literarische Feld wird über den Versuch der Aneignung „der“ Literatur als Diskursmedium seitens der marginalen Autor_innen zu einem Austragungsort kultureller, politischer und sozialer Konflikte, die auch in ihm selbst wirksam sind.

Unter Kritiker_innen wie Autor_innen, deren soziologisches Profil den Autor_innen entspricht, die Ferréz zur *literatura marginal* zählt, ist der Begriff nicht unumstritten.

Agora, o termo ninguém queria na época, a pessoa era xingada de literatura marginal: “Ah, aquele cara é literatura marginal, vende na rua, escreve algumas coisas sobre a polícia.” Naquela época me identifiquei com o nome e pensei: meu, vou pegar esse nome para trabalhar e dizer que sou literatura marginal. Muitos autores não quiseram, até saíram da revista e falaram que não eram literatura marginal. Respeito também. Cada um é cada um.

¹⁹ Z.B. Brasil Urgente des Netzwerks Bandeirante, das sechs Tage die Woche im Nachmittagsprogramm reißerisch aufgemachte Live-Reportagen von Verbrechen und Unfällen v.a. in den *periferias* sendet. Der Moderator José Luiz Datena spricht unverblünte Urteile über die Bewohner_innen der Randbezirke als „bandidos“ und „marginais“.

²⁰ *Bandeirantes* waren die ersten meist portugiesischen Siedler, die in Expeditionen das Hinterland erschlossen. Dabei kam es nicht selten zu blutigen Begegnungen mit indigenen Völkern.

Mas é um nome que a gente pegou para ser alguma coisa também, porque não éramos nem contemporâneos, nem geração noventa, nada disso, e a gente queria ser alguma coisa. Então a gente pegou a ideia do nome, a gente fez e – puta! – virou camiseta, virou gíria aqui na quebrada, agora até tem um *sarau* com esse nome. Então acabou virando todo mundo. A ideia era essa, que a literatura se popularizasse. E acho que a literatura marginal foi o primeiro passo para isso. Para todo mundo poder dizer: “Eu tenho a ver, passei pela Febem, sou marginal”, e depois aprende o que é literatura. Então foi um primeiro choque, assim, para a pessoa entender que estamos aqui. (Ferréz am 30.08.2010 im Interview mit der Autorin)

[Zu diesem Zeitpunkt wollte diesen Begriff niemand, man wurde als „marginale Literatur“ beschimpft, „ah, der ist *literatura marginal*, verkauft auf der Straße, schreibt was über Polizei.“ Ich habe mich damals mit dem Namen identifiziert und dachte, ich werde diesen Namen für meine Arbeit nutzen und sagen, dass ich marginale Literatur bin. Viele Autor_innen wollten das nicht und sind sogar aus der Zeitschrift ausgestiegen. Ich respektiere das. Jedem das Seine. Aber es ist ein Name, den wir uns angeeignet haben, um auch etwas zu sein. Denn wir waren weder „zeitgenössisch“ noch der 90er-Generation zugehörig, nichts davon, und wir wollten etwas sein. Daher haben wir die Idee des Namens übernommen und einfach gemacht und – verdammt! – jetzt steht er auf den T-Shirts, ist in unsere Umgangssprache eingegangen, und hier in der Favela gibt es sogar einen *sarau*, der so heißt. Alle sind und alles ist *literatura marginal* geworden. Das war genau die Idee, Literatur beliebt zu machen. Und ich glaube, dass die *literatura marginal* der erste Schritt dahin ist. Damit jeder sagen kann: „Das hat was mit mir zu tun, ich war im Jugendknast, ich bin ein *marginal*, und danach lernt er, was Literatur ist. Das war also ein erster Schock, um zu zeigen, dass wir da sind.]

Doch Autoren wie Sacolinha (Ademiro Alves) und auch Paulo Lins, der als Schriftsteller mit seiner Biografie häufig als „die“ Zäsur in der brasilianischen Literaturgeschichte und als Vorreiter der marginalen Literatur gesehen wird,²¹ weisen den Begriff von sich, denn schließlich wollte er, Paulo Lins: „[eu] só queria escrever um livro bom“ [nur ein gutes Buch schreiben] (Paulo Lins am 30.08.2010 im Interview mit der Autorin; ebenso äußerte sich Sacolinha im Interview mit der Autorin, dass er einfach nur Literatur, ohne Stempel und ohne Adjektive mache).

Um von der kriminalisierenden Bedeutung des Begriffes Abstand zu nehmen und um den Ort ihrer Herkunft (*periferia*) positiv zu konnotieren – allein durch die Verbindung des Adjektivs mit dem Substantiv Literatur –, bevorzugen inzwischen viele Autor_innen den Begriff *literatura periférica*. Nascimento (2009 und 2011) verwendet den Begriff der *literatura marginal/periférica*, um den beiden (dominanten) Tendenzen bei den

²¹ Vgl. die Literaturwissenschaftlerin Heloísa Buarque de Hollanda: „Com o sucesso definitivo de *Cidade de Deus*, ficou claro que alguma coisa irreversível havia afetado a criação e o mercado literário. Talvez até um novo cânone (tradição) estivesse em processo de gestação.“ (Hollanda: *Intelectuais x Marginais*.) [Der unabsprechbare Erfolg von *City of God* machte deutlich, dass etwas Irreversibles auf das literarische Schaffen und den literarischen Markt einwirkte. Vielleicht war sogar ein neuer Kanon (eine neue Tradition) im Werden begriffen.]

Autor_innen der *periferia* Rechnung zu tragen. Auch ich gebe in dieser Arbeit aus diesem Grund diesem Begriff den Vorzug, so bemüht dies zuweilen erscheinen mag.

Daneben kursieren unter den Autor_innen weitere Begriffe wie *literatura divergente* [divergierende, abweichende Literatur], *literatura suburbana* [suburbane Literatur], „literarua“ [Straßenliteratur, ein Wortspiel mit *literatura*, Literatur, und *rua*, Straße], um ihre Nähe zur Straße und zum Leben zu verdeutlichen, oder – in eingeschränkter Verwendung und auf schwarze bzw. afrobrasilianische Schriftsteller_innen bezogen – *literatura afrobrasileira/negra* [afrobrasilianische/schwarze Literatur]. Auch verorten sie in ihren Diskursen ihre literarischen Handlungen häufig in einem „ativismo“, der Verschränkung von Kunst (*arte*) mit politischem Engagement (*ativismo*).

1.6 Periferia(s)

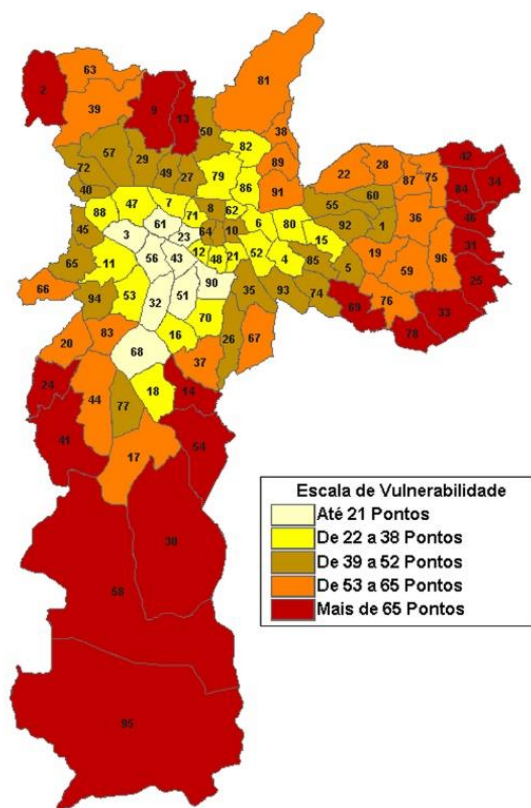
Die Gemeinsamkeit der Autor_innen ergibt sich aus ihrer sozialen Herkunft (die auch nicht eindeutig zu definieren ist) und aus einem daraus resultierenden Repertoire an gemeinsamen Erfahrungen (vgl. Nascimento 2009: 151). Die *periferia* stellt ein zentrales Motiv im literarischen Schaffen, eine Art „symbolisches Kapital“ dar (vgl. Tennina 2011: 17), das in der literarischen Produktion und den literarischen Aktivitäten einerseits explizit als Thema behandelt wird, andererseits aber auch mit Organisationsformen und Herangehensweisen des literarischen Schaffens und Handelns einhergeht. Bisher habe ich den Begriff noch nicht genauer definiert, an dieser Stelle soll er nun näher erklärt werden, auch wenn eine abschließende und eindeutige Definition ausbleiben muss.

Abbildung 1: Umschlagbild *Ninguém é inocente em São Paulo* von Ferréz



Das bekannte Bild von Tuca Vieira (2008) zeigt, wie die *perifera* von Paraísopolis, die mitten im reichen Stadtteil Morumbí gelegen ist, direkt an eine exklusive Wohnanlage grenzt. Das Bild verdeutlicht nicht nur den starken Kontrast und die soziale Ungleichheit in São Paulo, sondern auch die Heterogenität des urbanen Raumes. São Paulo ist die größte Stadt Brasiliens. Mit über 20 Millionen Einwohnern in der Metropolregion und über elf Millionen Einwohnern im Munizip São Paulo zählt sie zu den sechs größten Städten der Welt.²² Außerdem ist São Paulo die reichste Stadt Brasiliens, wobei das Vermögen jedoch extrem ungleich verteilt, wie sich auch unschwer im Straßenbild erkennen lässt. Die Karte unten zeigt die Verteilung von Armut und sozialer Marginalisierung in São Paulo im Jahr 2000, ein Jahr vor dem Erscheinen des „1. Aktes“ der „Literatura Marginal: A cultura da periferia.“ Die Autor_innen und Kollektive kommen aus und agieren hauptsächlich in den rot und orange markierten Gebieten hoher Prekarität.

Abbildung 2: Verteilung von Armut und sozialer Marginalisierung in São Paulo



Quelle: smdu.prefeitura.sp.gov.br/contrastes_urbanos/.

²² Quelle: smdu.prefeitura.sp.gov.br/contrastes_urbanos/

Die hauptsächlich schwarze Hautfarbe der Bevölkerung der *periferias* ist ein Zeugnis für das historische Faktum der Sklaverei und eine mangelhafte Integration der *ehemaligen* Sklaven nach dem Ende der Sklaverei 1888 als freie Bürger in die brasilianische Gesellschaft. Unter dem Begriff *periferia* werden im Sinne der Stadtgeografie zunächst heterogene urbane Phänomene verstanden. Er umfasst unterschiedliche soziale Konditionen, Abstufungen von Armut und Territorien. Um dieser Heterogenität Rechnung zu tragen, wird häufig der Plural – *periferias* – verwendet (Marques 2006: 102).

Im Editorial der Zeitschrift *sexta feira*, die der *periferia* gewidmet ist, werden vier Bereiche identifiziert, die die *periferias* perspektivisch prägen (Marques 2006: 4):

1. Bestimmte geografisch eingegrenzte Territorien (Stadtviertel, Regionen, Länder, Kontinente), die von strukturellem Mangel geprägt sind.
2. *redes de sociabilidade* [Beziehungsgeflechte], wie z.B. *manos* [jungen-mittelalten Männer der *periferia*], *boys* [jungen-mittelalten Männer der Mittelklasse/Oberschicht, oft: playboys], *galera da zona leste* [Gruppe/Leute aus der Nordzone]
3. Kulturelle Ausdrücke und kulturelle Praktiken, wie z.B. Rap, Samba, Video, Radioprogramme, Bücher ebenso wie Manifeste des organisierten Verbrechens²³ oder Medienkonstruktionen des Fernsehens, der Zeitungen, des Kinos etc.
4. Politisches Handeln, staatliche Maßnahmen, Nichtregierungsorganisationen und Bürgerinitiativen.

Es wäre eindeutig viel zu kurz gegriffen, die *periferias* nur mit Mangel und Gewalt gleichzusetzen, wie es die brasilianischen Medien mit reißerischen Programmen über „das Verbrechen“ in den *periferias* tun.²⁴ Auf den *saraus*, den offenen Bühnen, und in den Texten der Bewegung werden die Ausdrücke *quebrada*²⁵ [Siedlung, Block, Nachbarschaft], *favela* [Favela], *gueto* [Ghetto], *comunidade* [Gemeinde/ Gemeinschaft/ Nachbarschaft] oder *periferia* für den Ort der Herkunft häufig fast

²³ Z.B. das Manifest des in São Paulo agierenden PCC, des Primeiro Comando da Capital [das 1. Kommando der Hauptstadt], das eine deutliche Vormachtstellung im organisierten Verbrechen in São Paulo einnimmt. Diese Fraktion des organisierten Verbrechens befindet sich in und um São Paulo herum, während in Rio das Comando Vermelho [das rote Kommando] oder die Amigos dos Amigos (A.D.A.) [Freunde der Freunde] neben anderen Verbrechensorganisationen die Favelas und den Drogen- und Waffenhandhandel kontrollieren.

²⁴ Z.B. Brasil Urgente wie bereits genannt.

²⁵ *Quebrada* kommt von *quebrar*= brechen, abbrechen, zerschlagen und bezieht sich auf die Straßen, die unregelmäßig geteert sind und abrupt abrissen.

synonym verwendet, wobei sie eine positiv belegte Beziehung der Sprechenden zu dem Ort verdeutlichen und die sozialen Beziehungen, die dieser Ort für ihn bedeutet, einschließen.

Als Phänomen der brasilianischen Urbanisierung wird die *periferia* von der kritischen Stadtgeographie konkret als sozial produzierter Raum (vs. Territorium) verstanden.²⁶ Caldeira hat in ihren Arbeiten (2000, 2006) eine Dichotomie aufgemacht zwischen den legal und den illegal cities, bzw illegal peripheries. Für sie hat in den mehr als zwei Jahrzehnten nach dem Ende der Diktatur zwar ein Demokratiesierungsprozess eingesetzt, der sich aber nicht auf alle Sphären der brasilianischen Gesellschaft erstreckt, wozu v.a. die Menschen- und Bürgerrechte der Bewohner_innen der *periferias* gehören. Sie spricht daher von einer „disjunctive democracy“, die am prägnantesten in den Randbezirken hervortritt: „The Urban spaces of Brazilian metropolitan regions, especially their poor peripheries, constitute a dimension of Brazilian society in which we can observe both an inventive engagement with democratization and some of its most dramatic limits.“ (Caldeira 2006: 103f.) Die *literatura marginal/ periférica* ist prägnanter Ausdruck dieser Tendenzen, denn in Folge der Demokratisierung und der Bildung, die ihnen damit zu Teil wurde, wurden die Akteure der marginalen Literaturbewegung zum Schreiben befähigt. Doch gleichzeitig ist ihre Biographie noch immer durch institutionalisierten Ausschluss aus vielen Sphären des öffentlichen und kulturellen Lebens geprägt.

1.7 Andere marginale Autor_innen und Vorläufer

Es ist nicht das erste Mal in der brasilianischen Literaturgeschichte, dass Angehörige der benachteiligten Schichten den Stift in die Hand nehmen und über Gewalt, Diskriminierung und die „Themen der Straße“ schreiben. „O significado do que colocamos na sua mão hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de autores marginalizados deste país.“ (Ferréz 2001: Ato I) [„Die Bedeutung von dem, was wir heute in eure Hände legen, ist nicht mehr und nicht weniger als die Verwirklichung eines Traumes, den leider Hunderte von marginalisierten Schriftstellern nicht erleben durften.“ (Ferréz 2013: 113)] Neu allerdings ist die

²⁶ Vgl. Milton Santos Konzept vom geteilten Raum. (*O espaço dividido*, 1978). In der Sprache der *periféricos* nehmen die *periferias* metaphorische Züge an, die sich poststrukturalistischen uneigentlichen Raumbegriffen annähern (wie z.B. Foucaults Heterotopie).

Zuschreibung, die die Autor_innen für ihre Literatur vornehmen und durch die die soziale Kategorie der Marginalisierung zu einer kulturellen Kategorie wird. Hinzu kommt, dass es sich bei der *literatura marginal/periférica* nicht um vereinzelte Manifestationen von Marginalisierten handelt, wie etwa bei Carolina Maria de Jesús (1914-1977), Plínio Marcos (1935-1999), João Antônio (1937-1996), Antônio Fraga, Luiz Gama, Solano Trinidad oder – um weiter in die brasilianische Literaturgeschichte zurückzugehen – Lima Barreto (1881-1922) und Maria Firmina dos Reis (1825-1917). Stattdessen handelt es sich um das kollektive kulturelle Agieren von gesellschaftlich Benachteiligten in Form einer literarischen Bewegung, deren kollektives Anliegen über die Literatur hinausgeht (vgl. Nascimento 2009: 24).

Ein erster Moment, in dem eine größere Anzahl von ausschließlich männlichen Autoren aus einem Segment publiziert wurde, dem sonst wenig Raum in den Verlagen eingeräumt wurde, steht im Zusammenhang mit dem Massaker im Gefängnis Carandirú in São Paulo 1992, bei dem – nach offiziellen Angaben – 111 Gefangene ums Leben kamen.²⁷ In dessen Folge beginnen Gefängnisinsassen ihre Geschichte und ihr (Über-)Leben aufzuzeichnen. Dazu zählen z.B. *Memórias de um sobrevivente* von Luis Alberto Mendes, *Diário de um Detento* von Jocenir, *Pavilhão 9: paixão e morte no Carandirú* von Hosmany Ramos und *Letras de liberdade*, eine von Fernando Bonassi herausgegebene Anthologie von Texten, die in einem Workshop im Gefängnis entstanden sind (vgl. auch Nascimento 2009: 54). Doch ist im Vergleich zu der Bewegung der *literatura marginal/periférica* kein gemeinsames Organisationsverhalten der Autor_innen selbst zu erkennen. Außerdem fordern die Autor_innen aus den *periferias* im Gegensatz zu dem, was häufig als *literatura de testemunho*, Zeugnisliteratur, bezeichnet wird, für ihr Schreiben den Status der Literatur ein; der Disput über einen Platz im „literarischen Feld“ (Bourdieu 2001) ist Teil dessen, was ihre Literatur ausmacht.²⁸

An dieser Stelle sollen nun die *Poesia Marginal* der 1970er Jahre und die Hip-Hop-Bewegung, die sich seit Ende der 1980er Jahre entwickelt, für einen kurzen Abgleich

²⁷ Das Massaker von Carandirú ereignete sich am 2. Oktober 1992 in São Paulo in der größten Strafanstalt Brasiliens, die zu diesem Zeitpunkt mit 7.400 Häftlingen stark überbelegt war. Menschenrechtsaktivist_innen gehen von einer weitaus größeren Zahl aus. Das gewaltsame Niederschlagen der Unruhen der Gefangenen im Gefängnis durch die Militärpolizei wird als Verbrechen gegen die Menschlichkeit gewertet.

²⁸ Auch Luis Alberto Mendes versteht sich als Schriftsteller. Inzwischen hat er sechs Bücher unterschiedlicher Gattungen veröffentlicht. Er ist hin und wieder auf den *sarau* und Veranstaltungen des peripheren Literaturmarktes zugegen.

herangezogen werden, um die *literatura marginal/periférica* besser im brasilianischen kulturellen Kontext verorten zu können. Die *Poesia Marginal* entstand im Widerstand gegen die Diktatur und wurde von der gehobenen Mittelschicht getragen. Im Vergleich mit dieser marginalen Namensvetterin soll die je spezifische Auffassung von Marginalität besser herausgearbeitet werden. Die brasilianische Hip-Hop-Bewegung hat ebenfalls ihren Ursprung in den *periferias* und wird aufgrund dieser soziologischen Ähnlichkeiten und der Nähe, die diese beiden Bewegungen noch immer zueinander haben, als direkter Vorläufer der *literatura marginal/periférica* erachtet. Der brasilianische Historiker und Literaturwissenschaftler Paulo Tonani do Patrocínio sieht die Bewegung der *literatura marginal/periférica* so stark in der Hip-Hop-Bewegung verwurzelt, dass er sie zusammen mit Rap (Rhythm'n Poetry), Breakdance und Graffiti, die er als konstitutiv für den Hip-Hop begreift, als spezifisch brasilianisches Element des Hip-Hop auffasst (Patrocínio 2010: 127).²⁹

Da sich Nascimento (2009) und Patrocínio diesen beiden Phänomenen mit einiger Ausführlichkeit widmen, kann ich mich hier eher kurz halten und die für meine Untersuchung interessanten medialen Aspekte etwas deutlicher hervorheben.

1.7.1 *Literatura Marginal* und *Poesia Marginal*

(...)

- é o foga mota da pesquisa jota Brasil.
Gostaria de saber suas impressões
sobre essa tal de poesia marginal.
- ahhh ... a poesia. a poesia é magistral.
Mas marginal pra mim é novidade.
Você que é bem informado, mi diga:
a poesia matou alguém, andou roubando,
aplicou cheque frio, jogou alguma bomba no senado?
(Chacal apud Hollanda 1980: 98)

[Hallo, ich debütiere, indem ich für eine nationale Umfrage recherchiere.
Gespannt bin ich auf Ihre Eindrücke,
bezüglich dieser Poesie, marginal genannt.
- Ah. Die Poesie. Die Poesie ist magistral.
Marginal hört' ich noch nie,
aber Sie sind gut informiert, sagen Sie
Hat die Poesie gemordet, überfallen,
mit ungedeckten Schecks hantiert?
Vielleicht eine Bombe in den Senat lanciert?]

²⁹ Für die meisten Autor_innen besteht der Hip-Hop aus fünf Elementen: Breakdance, Graffiti, Master-of-Ceremony-Sein (MC-Sein), Discjockey (DJ) und als letztes das Wissen/Lernen [„conhecimento“].

Die *Poesia Marginal* entsteht zu einem Zeitpunkt, als Brasilien zwar einen nie gekannten wirtschaftlichen Aufschwung erlebt (*o milagre brasileiro* [das brasilianische Wunder]), sich gleichzeitig aber die Zensur und die Repressionen des diktatorischen Staates verschärfen. Die brasilianische Linke bzw. die Opposition muss nicht nur neue Ausdrucksformen für ihre politischen Interventionen finden, sondern auch neue Bedingungen und Forderungen definieren (Hollanda 1980: 91).

Der brasilianische Literaturwissenschaftler Carlos Alberto Messeder Pereira sieht ein Abwandern des expliziten politisch linken Diskurses in die *Poesia Marginal* aufgrund von Repressionen der Diktatur gegenüber traditionellen Diskursformen (Pereira 1993: 17): Er spricht von einer „*politização do cotidiano*“ [Politisierung des Alltäglichen] (Pereira 1993: 14). Ähnlich wie es bei den aus derselben Zeit stammenden *romance-reportagem* diskutiert wurde, liegt der Gedanke nahe, dass der politische Dissens von den journalistischen Medien in die Literatur auswich, um hier seine von der Zensur unterbundene Arbeit fortzuführen.

Anders als bei den Autor_innen der gegenwärtigen *literatura marginal* bezieht sich das Adjektiv *marginal* bei der Bewegung der 1970er Jahre eher auf die alternativen Publikations- und Zirkulationsformen denn auf die soziale Herkunft;³⁰ so wird diese Autorengeneration auch „*geração mimeógrafo*“ [Generation Mimeograf] genannt, wobei der Mimeograf, ein Vorläufer des Kopierers und bevorzugtes Reproduktionsmittel, namensgebend ist.

Die meisten Autor_innen, die der *Poesia Marginal* zugerechnet werden, waren zwischen 20 und 40 Jahre alt, männlich, stammten aus Rio de Janeiro Mittel- bzw. Oberschicht und besuchten die staatlichen Universitäten, wie die PUC (Pereira 1993: 21).³¹ Ihr Handlungsfeld konzentrierte sich hauptsächlich auf die besser gestellten Stadtteile in Rio de Janeiro, auf Kinos, Bars der Mittelklasse und Rockkonzerte, wo sie ihre Literatur „performten“.

³⁰ Mattoso (1982: 29) konstatiert ein fehlendes politisches oder ästhetisches Programm der Poet_innen der *Poesia Marginal*. Als einzige Gemeinsamkeit sieht er gerade die Unverpflichtetheit der Autor_innen gegenüber Ästhetik und Politik, die in einer großen Vielfalt resultiert. Daher ist seiner Auffassung nach von der *Poesia Marginal* nicht als einer Bewegung zu sprechen.

³¹ Viele der Autor_innen sind heute in öffentlichen Institutionen aktiv, z.B. Roberto Schwartz. Chacal, einer der wichtigsten Vertreter der *Poesia Marginal*, veranstaltet noch immer eine Art *sarau* oder Happenings in Rio de Janeiro.

Die Bezeichnung als *Poesia Marginal* wurde – im Unterschied zu der *literatura marginal/periférica* – nicht durch die Autor_innen selbst, sondern durch die Kritiker_innen und Wissenschaftler_innen gewählt, die sich mit dieser neuen Literatur befassten und sie in keine der anderen zeitgenössischen Avantgarde-Bewegungen, wie beispielsweise den Konkretismus, einordnen konnten (vgl. Hollanda 1980: 98).

Com referência à representação da categoria “marginal” que passa a ser consagrada para designar essa nova poesia, é curioso observar que, ao contrário dos pós-tropicalistas, agora nenhum de seus poetas atribui-se tal função, chegando mesmo a ironizá-la [...] A classificação “marginal” é adotada por seus analistas e assim mesmo não sem certo temor e hesitação: fala-se mais frequentemente “ditos marginais”, “chamados marginais”, evitando-se uma postura afirmativa do termo. Geralmente ele vem justificado pela condição alternativa, à margem da produção e veiculação no mercado, mas não se afirma a partir dos textos propriamente ditos, isto é, de seus aspectos propriamente literários. Não revelaria esse grupo uma mudança mais profunda e radical, onde a referência não fosse mais tão claramente o sistema literário estabelecido? (Hollanda 1980: 98f.)

[Bezüglich der Kategorie „marginal“, die sich nun als Begriff für diese neue Literatur etabliert hat, ist es interessant zu beobachten, dass keine dieser Dichter_innen, ganz im Gegensatz zu den Post-Tropikalisten, sich diesen Begriff selbst zuschreiben, sie ziehen ihn sogar ins Lächerliche. Die Klassifizierung „marginal“ wird nur von den Forscher_innen verwendet und auch von ihnen nicht ohne eine gewisse Ängstlichkeit oder Zurückhaltung: Es wird eher so etwas gesagt wie „die besagten Marginalisierten“, „die sogenannten Marginalisierten“, eine den Begriff bekräftigende Haltung wird vermieden. Im Allgemeinen wird sie über ihre alternative Bedingtheit begründet, am Rande der Produktion und des Umlaufs des Markts.]

Ohne dass sie ein genaues ideologisches oder ästhetisches Programm festgelegt hätten, organisierten sich die Autor_innen der *Poesia Marginal* zur Durchführung von verschiedenen Projekten, wie z.B. die Publikation von Zeitschriften und Anthologien, in unterschiedlichen Gruppen (die sporadisch und für eine begrenzte Zeit) ins Leben gerufen wurden: Frenesi, Vida de Artista, Nuvem Cigana, Folha de Rosto, Gandaia, Garra Suburbana e Gens (Hollanda 1980: 102).

Der Bruch der Poet_innen mit dem herkömmlichen Verlagssystem und dessen Kommerzialisierungsformen sowie die Entwicklung neuer, alternativer Publikations- und Vertriebsweisen führt zu einem vielschichtigen Künstlertypus: Der Autor „performt“ seine Literatur in Räumen, die normalerweise nicht von ihm besetzt werden (Bars und Rockkonzerte), und erreicht dadurch ein der Literatur fernes Publikum; er ist am Herstellungs- und Verkaufsprozess seines Buches beteiligt und tritt in direkten Kontakt mit dem Publikum.

Die Autor_innen sind, wie das auch in der aktuellen *literatura marginal* aus den *periferias* der Fall ist, nicht nur an der Konstruktion eines symbolischen Gutes beteiligt, sondern bestimmen auch wesentlich den Herstellungsprozess des materiellen Gutes „Buch“ selbst.

Por sua vez, estas modificações na relação com o público, bem como aquelas ocorridas com o próprio público podem acarretar transformações na maneira de encarar o livro em geral ou o livro de poesia em particular. Também a própria aura do “autor” pode sofrer sérios abalos nesta seqüência de transformações que vão ocorrendo paralela e concomitantemente. (Pereira 1993: 28)

[Diese Veränderungen in der Beziehung zum Publikum, genau wie die, die dem Publikum selbst widerfahren sind, können zu einer Veränderung in der Art führen, wie das Buch im allgemeinen bzw. das der Poesie im Besonderen angesehen wird. Auch die Aura des „Autors“ kann ernsthafte Blessuren in diesen Transformationsprozessen, die parallel und gleichzeitig stattfinden, davontragen.]

Inhaltlich setzen sich die Autor_innen der Generation der 1970er Jahre mit dem Alltag der Mittelklasse auseinander, Sex und Drogenkonsum sind dabei häufige Themen. Diese und die saloppe, oft „vulgäre“ Sprache können als Versuch gewertet werden, in einem restriktiven Umfeld Freiheiten und Individualisierung durch Körper- und Sinneserfahrungen herzustellen. Während sich die Autor_innen der *literatura marginal* Ende der 1990er und Anfang der 2000er Jahre noch auf den Hip-Hop-Bühnen mit ihrer Literatur bewähren mussten, nutzten die Poet_innen der 1970er Jahre die Bühnen des Rock’n Roll, um ihre Poesie an die Öffentlichkeit zu bringen.

Entscheidend ist hier jedoch, dass die *Poesia Marginal* auf die Modernisierung und Technisierung der Kommunikationsmedien sowie auf deren Instrumentalisierung während der Diktatur reagierte, zumal meine Fragestellung hinsichtlich der *literatura marginal/periférica* eine mediale Perspektive beinhaltet. Die Entscheidung gegen ihre Nutzung war eine politische Entscheidung. Pereira betont den hohen Stellenwert, den die Veränderungen innerhalb der Produktions- und Kommunikationsmedien für die Herausbildung der *Poesia Marginal* hatten (Pereira 1993: 22). Während die Autor_innen der *Poesia Marginal* der 1970er Jahre sich aus ideologischen Gründen von dem traditionellen Publikationsmarkt abwandten, reagiert die *literatura marginal/periférica* auf die Ausgrenzung und Abweisung der Verlage, indem sie sich (wie oben bereits erwähnt) alternative Publikationsmöglichkeiten schafft. Gleichzeitig aber erschließen sich die Autor_innen kreativ als Konsument_innen und Kinder einer globalisierten Welt diese Medien für ihr literarisches Schaffen und für ein Lesepublikum, das eher durch diese Medien sozialisiert ist als durch das Artefakt „Buch“. Eine Veröffentlichung in einem Traditionsverlag wird von den meisten Autor_innen der *literatura*

marginal/periférica jedoch als eine Anerkennung ihres kreativen Schaffens verstanden, wie beispielsweise die Publikationen in dem Traditionsverlag Global Editora zeigen. (vgl. auch Nascimento 2009: 49).

Dafür erfand die Global Editora eigens die Sparte *Linha periférica* [Perifere Sparte], in der sie bereits sieben eigenständige Publikationen von Autor_innen der marginalen Literaturszene veröffentlichte.³² Die meisten dieser Publikationen waren zuvor bereits durch den von dem marginalen Dichter Allan Santos da Rosa gegründeten unabhängigen Verlag der Edições Toró verlegt worden (s. Kap. 2.2.3).

Dies ist ein Faktor, den es im Hinblick auf die *literatura marginal/periférica* im Kontext der Transformation des Kommunikationswesens durch die digitalen Medien genauer zu untersuchen gilt. Die *literatura marginal/periférica* scheint gleichzeitig anachronistisch und modern zu sein: Sie entwickelt ihren eigenen Markt und ihre Publikationsformen auf den *saraus*, verlegt die eigenen Bücher und bewirkt, dass die Autor_innen – wenn auch nicht alle – zu Expert_innen der digitalen Kommunikation werden, die zumeist gleichzeitig mehrere Ausdrucksformen – das Photo, den Kommentar, die Erzählung, die Poesie – zusammenführt.

1.7.2 Die Hip-Hop-Bewegung

Als zeitlich direkter Vorläufer der *literatura marginal/periférica* kann die in den 1980er Jahren beginnende Hip-Hop-Bewegung gesehen werden, die bis heute in einer starken Beziehung mit der Bewegung der *literatura marginal*, ihren Autor_innen und Texten steht. Viele der Autor_innen sind Rapper_innen oder sind über den Hip-Hop zum „Texten“ gekommen. Allein in den Sonderausgaben der Zeitschrift Caros Amigos bezeichnen sich 31 der dort abgedruckten Autor_innen als Rapper_innen. Auf den *saraus* ist der Hip-Hop eine konstante und charakteristische Größe und ist durch gesprochene Raps, Kleidungsstil und Habitus präsent.

³² Es publizierten bis dato Sérgio Vaz: *Colecionador de Pedras* (2008, Poesie) [Sammler von Steinen], *Literatura, Pão e Poesia* (2011, crônicas) [Literatur, Brot und Poesie]; Allan Santos da Rosa: *Da Cábula – Istória pra tiatru* (2007, Theaterstück) [Vom Schwänzen -Geschichten für das Theater], Dinha: *De passagem mas não a passeio* (2008, Poesie)[Im Vorübergehen, aber nicht Spazieren]; Alessandro Buzo: *Guerreira* (2007, Roman)[Kriegerin]; Sacolinha: *85 letras e um disparo* (2007, Kurzgeschichten) [85 Buchstaben und ein Schuss]; GOG: *A rima denúncia* (2010, Poesie/Rap Reim) [Der Reim zeigt an].

Der Ursprung des Hip-Hop liegt in den Ghettos und Slums der US-amerikanischen Großstädte in den 1970er Jahren. Er entstand als Begleiterscheinung auf den Protest gegen die dortige Segregation und Rassendiskriminierung. Fast ein Jahrzehnt später rappen sich die Racionais MCs mit ihrer CD *Sobrevivendo no Inferno* (1997) an die Spitze der brasilianischen Charts und in das nationale Bewusstsein. Einer der erfolgreichsten Tracks war „Diario de um detento“ von Jocenir, der selbst Insasse im Gefängnis von Carandirú war und seine Erlebnisse in einem gleichnamigen Zeugnisroman festgehalten hat. Die CD wurde 500.000 Mal verkauft, die Fans kamen von da an aus allen Schichten.

[...] apesar de se utilizarem das expressões artísticas diferentes, os hip hoppers e os escritores da *periferia* usufruem repertórios cultural e social comuns que indicam muitas proximidades entre eles: valem-se dos mesmos termos (como “mano”, “preto”, “favela” e “gueto”), defendem movimentos que reivindicam a “representação” da *periferia* no plano cultural, exercem profissões que se colocam como alternativas às profissões operacionais e que trazem status social, questionam os valores sócio-culturais e os estilos de vida dos mais ricos, e combatem os mesmos inimigos – “o sistema” e “a elite”. Como um fenômeno recente, é possível dizer também que, em certa medida, o movimento de literatura marginal dos escritores da *periferia* atualiza as elaborações, os discursos e os projetos do movimento Hip Hop. (Nascimento 2009: 160)

[Obwohl sie sich unterschiedlicher künstlerischer Ausdrucksformen bedienen, teilen die Hip-Hopper und Schriftsteller_innen aus der *periferia* dasselbe kulturelle und soziale Repertoire, was viele Ähnlichkeiten deutlich werden lässt. Sie benutzen ähnliche Begriffe (wie „Homie“, „Schwarzer“ [auch liebevoll], „Favela“ und „Ghetto“), sie setzen sich für Bewegungen ein, die sich mit der Darstellung der *periferia* auf einer kulturellen Ebene auseinandersetzen, die alternative Berufe zu den Arbeiterpositionen ausüben und die sozialen Status einbringen, sie hinterfragen die sozio-kulturellen Werte und Lebensstile der Reichen und sie kämpfen gegen dieselben Feinde an – das „System“ und die „Elite“. Das Phänomen ist neu. Man kann sagen, dass die Bewegung der marginalen Literatur der Schriftsteller_innen der *periferia* die Diskurse und Projekte der Hip-Hop-Bewegung aktualisiert.]

Das „pädagogische“ Anliegen ist im Prinzip dasselbe. Für mich gilt demnach nicht, das Augenmerk auf die pädagogische Konzipierung der Projekte zu legen; vielmehr sehe ich das Neue oder den Neuigkeitswert darin, dass sich die Autor_innen der *literatura marginal/periférica* über die Literatur, ein elitäres Kulturgut, in den öffentlichen Diskurs einzubringen versuchen. Die Autor_innen der *literatura marginal/periférica* versuchen, sich bewusst im literarischen Feld zu positionieren. „El campo de acción de esta literatura no se centra, de todos modos, unicamente en preocupaciones sociales, sino que el campo literário también es parte de la disputa.“ (Tennina 2011: 24; vgl. Patrocínio 2010: 125) [Das Feld des Handelns dieser Literatur ist nicht notwendigerweise einzig auf soziale Probleme beschränkt, sondern auch das literarische Feld ist Teil der Auseinandersetzung.]

Der Hip-Hop dagegen ficht die symbolischen Räume der Elite zunächst nicht an, sondern etabliert sich jenseits oder zwischen dem nationalen literarischen und musikalischen Kanon. Gleichzeitig ist er eine transnationale Erscheinung, die sich über den gesamten Globus zieht und ihre je spezifische lokale Prägung erhält. Doch mit dem Hip-Hop markiert Castro Rocha mit Canclini den Beginn „de uma guerra simbólica“ in den kulturellen Produktionen und Repräsentationsformen Brasiliens.

São duas fases. A periferia, acho, que ela passou uma fase muito bacana que foi a primeira fase do Hip-Hop. Quando o Hip-Hop chegou na *periferia* dizendo “Nós somos negros. Nós somos da periferia.” Ai as pessoas começaram falar: “Opa, pérai. Também sou, também sou, também sou.” Depois de alguns anos, a literatura deu o choque cultural que faltava. Tinha o choque do Hip-Hop que é a atitude, a força, né? E eu acho que, a literatura quando ela chegou um... como eu posso dizer. Ela deu um ato mais político. Ela entregou conhecimento. Então, você falava de Zumbi, Zumbi, Zumbi.³³ Pérai, quem é Zumbi? Ah, vâmo lê. Então eu acho que a periferia, na literatura, começou a se interessar pelos códigos que o rico conhece, que é a palavra, que é o poder da palavra. Então a gente começou a se interessar por voltar a estudar, por entrar na faculdade, por fazer mestrado, fazer TCC; editar livros. Então, acho que primeiro veio a força, tipo: “Dá licença, dá licença.” E atrás veio, como eu posso dizer, a política eu acho, não sei se a palavra é essa, mas você entendeu. Acho que primeiro veio a prática, depois veio a teoria. E essas duas coisas se fundiu. Veio a porrada “pá pá pá”, é a prática, não quero saber. Ai depois veio a literatura, com esse movimento, com essa coisa “qué sabê sim.” Precisamos saber em quem a gente tá batendo, porque a gente tá apanhando, aí caso. Acho que agora a gente tá bem. (Sérgio Vaz am 08.02.2010 im Interview mit der Autorin)

[Es geht um zwei Phasen. Die *periferia* hatte eine sehr gute Phase, das war die erste Hip-Hop-Phase. Als der Hip-Hop in die *periferia* kam und sagte: „Wir sind schwarz. Wir sind aus der periferia“, da fingen die Leute an zu sagen: „Warte mal. Ich bin das, und das auch, das bin ich.“ Nach ein paar Jahren brachte die Literatur den Kulturschock, der noch fehlte. Es gab den Schock vom Hip-Hop, die Einstellung, die Kraft, nicht wahr? Und ich denke, als die Literatur kam, da machte sie alles mehr zu einem politischen Akt. Sie brachte Wissen. Du hast von Zumbi geredet, Zumbi, Zumbi, Zumbi? Warte, wer ist das. Ok, lass uns nachlesen. So glaube ich, hat die *periferia* begonnen, sich mit der Literatur für die Codes zu interessieren, die der Reiche kennt, nämlich das Wort und die Macht des Wortes. Also fingen wir an, uns zu interessieren, um zu lernen, um an die Uni zu kommen, um einen Bachelor und Masterabschluss zu machen, um Bücher zu verlegen. Ich glaube, dass zuerst die Kraft kam, die den Weg bereitete: „Entschuldigung, ich muss hier durch.“ Hinterher kam dann, wie kann ich das sagen, die Politik? Ich weiß nicht, ob das das richtige Wort ist, aber du verstehst mich schon. Zuerst kam die Praxis, dann die Theorie. Und diese beiden Dinge sind miteinander verschmolzen. Zuerst kamen die Hiebe „pá, pá, pá“, das ist die Praxis, ich will nichts wissen. Dann kam die Literatur, mit ihrer Bewegung und dieser Sache „doch, du willst das wissen“. Wir müssen wissen, auf wen wir einschlagen sollen, denn wir stecken ganz schön was ein. Jetzt, glaube ich, ist es gut.]

³³ Zumbi (1655-1695) der berühmteste König des Quilombo Palmares, einer freien Sklavensiedlung, die am längsten gegen die Sklavenhalter Widerstand leistete.

Der Hip-Hop dagegen etablierte sich deutlich in einem *entrelugar* [Zwischenort] zwischen Musik und Literatur, beanspruchte zunächst keinen Platz im literarischen Feld für sich:

Entendo o rap como parte da cultura popular brasileira em uma nova fase, que enfrenta os desafios do fenômeno denominado globalização e os avanços tecnológicos que permitiram a criação de uma nova e formidável forma de fazer arte, bem no coração do ambiente urbano brasileiro. Essa nova forma surge justamente no momento em que reinam a incerteza e a dispersão de sentidos, e no qual parece que a cultura das elites como a conhecemos entra em choque com os novos media e com a moderna tecnologia, em outras palavras: no momento em que a arte e cultura como tal declina. (Salles 2007: 39)

[Ich verstehe den Rap als Teil der brasilianischen Populärkultur in einer neuen Phase, der sich den Herausforderungen der sogenannten Globalisierung stellt und den technischen Fortschritten, die eine neue und beeindruckende Weise des Kunstschaffens hervorbringen, tief im Herzen eines brasilianischen urbanen Umfelds. Diese neue Herangehensweise kommt just in dem Moment auf, in dem die Unsicherheit und die Entleerung aller Sinne groß ist und in dem die Kultur der Elite, wie wir sie kennen, auf Kollisionskurs mit den neuen Medien und den modernen Technologien ist. Mit anderen Worten: genau in dem Moment, in dem Kunst und Kultur als solche verfallen.]

Die Entstehung des Hip-Hop als sozialer und kultureller Ausdrucksweise, die auf die Realität der *periferias* und ihre Bewertung Einfluss nahm, ist sicherlich auf die Globalisierungstendenzen, die Salles nennt, zurückzuführen. Der Umstand der starken Präsenz der Bürgerbewegungen, v.a. in den *periferias* der Zona Sul von São Paulo, aus der die Bewegung sich – ebenso wie die Bewegung der *literatura marginal* – zu organisieren begann, ist meiner Ansicht nach ebenfalls ein entscheidender Faktor. Hier findet eine Verschiebung statt: Politische Dispute werden auch auf kultureller Ebene ausgetragen. Der Hip-Hop radikalisiert einen „Kontra-Diskurs“, der bei der „Wahl der Waffen“ beginnt: An erster Stelle steht das Wort, dann die *consciência* und die *atitude* (vgl. Kehl 2009: 684).

Eine wichtige Kontinuität, die sich ausmachen lässt, wenn die *literatura marginal/periférica* dem Hip-Hop gegenübergestellt wird, ist die Organisation ihrer Kulturproduzenten als Bewegung, der Herausbildung eines eigenen kulturellen Netzwerks.

2 Literatur ohne Papier(e). Poetische *Performances*

In *Contemporâneos. Expressões da literatura brasileira no século XXI* [Zeitgenossen. Ausdrucksformen der brasilianischen Literatur des 21. Jahrhunderts] bemerkt die brasilianische Literaturwissenschaftlerin Beatriz Resende (2008), dass ein wichtiges Merkmal für die brasilianische Literatur der Gegenwart der Bruch mit dem traditionellen Publikations- und Verbreitungsmedium Papier/Buch ist. Mit den digitalen Medien haben sich, wie sie konstatiert, nicht nur neue Publikations- und Verbreitungsmöglichkeiten und neue Verlagsformen aufgetan, vielmehr hat sich die Gattungen der Schriftlichkeit selbst verändert. So tritt die E-Mail anstelle des Briefes. (Resende 2008: 136).

„Literatura sem papel“ [Literatur ohne Papier(e)] ist der Ausdruck, den Resende (2008: 135) für diese Literatur verwendet. Sie spielt dabei mit der Doppeldeutigkeit, dass die Literatur auf der einen Seite ohne Papier im materiellen Sinn auskommt, indem z.B. Blogs und anderer *social media* genutzt werden. Auf der anderen Seite verdeutlicht sie dadurch auch, dass diese Literatur, die in alternativen Publikationen und Publikationsmedien erscheint, ohne „Legitimierung“ der traditionellen Verlagshäuser und Mittler an die Öffentlichkeit dringt: diese neuen Autor_innen warten also nicht geduldig auf ihre „Konsekration“ durch die Akademiker_innen und Publizist_innen (Resende 2008: 137). Jede_r kann nun Autor und Verleger zugleich sein (Vgl. auch McLuhan 1969: 123).

Wie bereits an verschiedenen Stellen zur Sprache gebracht, nutzen auch die Akteure der *literatura marginal/perférica* in großem Maße die „neuen“ Plattformen zur Veröffentlichung und Verbreitung ihrer Literatur, zur Vernetzung und zur Schaffung einer Gemeinschaft. In diesem Kapitel soll es um die drei Säulen des alternativen Literaturmarktes in den *periferias* gehen, durch die sich dieser anfänglich etablieren und so vielfältig entwickeln konnte, wie er sich heute zeigt: die *saraus*, den Blog und das Buch. Auf den *saraus* in den Kneipen der *periferias* wird v.a. Poesie – die nicht notwendigerweise schriftlich fixiert ist – durch Stimme und Körper vermittelt; eine Literaturform, die einen schweren Stand in der Literaturwissenschaft hat und, wenn überhaupt, meist nur auf ihre „Oralität“ im Gegensatz zur Schriftlichkeit hin untersucht wird. Zwar bedient sich das Buch aus der *periferia* noch des Papiers (auch wenn es manchmal handgeschöpft, mal farbig ist), doch da im Selbstverlag oder einem der unabhängigen Verlage der *periferias* erschienen, fehlt diesen Publikationen im

Allgemeinen die „Beglaubigung“ oder das „anerkannte Gütesiegel“ eines traditionellen Verlags; denn dieser garantiert, wie vermeintlich angenommen, eine hohe Qualität.

In ihren digitalen Anteilen verorten diese Publikationen sich inmitten aktueller Globalisierungstendenzen. Gleichzeitig aber scheinen sie, auf den ersten Blick – mit der Durchführung von *saraus*, einer kulturellen Veranstaltungsform, die in Brasilien mit dem 19. Jahrhundert ihren Anfang nahm, die Stimme und Körper als Medium nutzt, und der Produktion von (artesanalen) Büchern und Literatur – auch einem Anachronismus verhaftet zu sein. Auf einen zweiten Blick hin löst sich diese Annahme auf, bedenken wir, dass *sarau* und Buch, in dem Kontext der *periferias* organisiert und herausgegeben von bisher kaum in Erscheinung getretenen Akteuren des literarischen Feldes und mit den Mitteln der Gegenwart verbunden, eine einzigartige Aktualisierung erfahren.

Diese besteht in der Integration der Körperlichkeit des „Sozialkörpers“ der *comunidade* [Gemeinschaft, Nachbarschaft, *comunity*] in die literarischen Aktivitäten und Artefakte: durch die *performance* mit dem ganzen Körper beim *sarau*, durch das Buch, das sich oft mit einem eigenen Körper darbietet, haptisch und schön anzusehen, durch Blogs und das Ensemble der digitalen Paratexte, welche die Autor_innen und das, was sie sagen, plastisch greifbarer werden lässt, durch das Kollektiv, das der Literatur-Seele den Körper verschafft, ohne den sie nicht existieren könnte – jedenfalls nicht als diese besondere Literatur. So wird sie vom Papier ins Leben übersetzt und körperlich spürbar, fühlbar, annehmbar für Menschen, die vor relativ kurzer Zeit noch kaum lesen konnten.

Durch die *saraus* und die fast ausschließlich aus der Hand der Autor_innen zu erstehenden Bücher auf der einen und die *social media* auf der anderen Seite, verorten sich die Autor_innen aus den *periferias* mit ihrer Literatur also stark in lokalen, gleichzeitig aber auch in globalen Sphären. Wobei die Buchproduktion nur von lokaler Reichweite ist. So wusste ich zu Beginn meiner Forschungsarbeit zwar von bestimmten Büchern, hatte jedoch keine Möglichkeit, diese von Deutschland aus zu erwerben. Der Internethandel hat sich erst in den letzten Jahren meiner Forschungstätigkeit ansatzweise herausgebildet und ist meistens auf den nationalen brasilianischen Buchversand beschränkt.

In diesem Kapitel werden zunächst die medialen Aspekte der Publikationen der literatura marginal/periférica analysiert sowie die Strategien untersucht, die die Autor_innen zur

Konstruktion der Bewohner_innen der *periferia* als „Autor“³⁴ und zur Formierung eines „Lesers“ nutzen. Wie im vorherigen Kapitel bereits erörtert, sind die Medien nicht nur ein Mittel zur Kommunikation, sondern konstruieren ihren Kommunikationsgegenstand entscheidend mit. Daher sollen die Besonderheiten der Medien im Kontext der *literatura marginal/periférica* – Stimme und Körper während des *saraus*, das Buch und der Blog – untersucht werden. Hier steht die gegenseitige Beeinflussung der *periferia* und der *poesia*, die in der Person des Autors zusammenkommen, im Vordergrund; außerdem die Art und Weise, wie er mit seinem literarischen Handeln in die Geografie der Stadt São Paulo und die Architektur der/seiner Marginalität eingreift.

2.1 Die *Saraus* – die „offenen Bühnen“ der *periferias*

Unter dem Begriff *sarau* werden in der *periferia* Veranstaltungen gefasst, die zumeist – jedoch nicht notwendigerweise – abends in den Bars der *periferia* stattfinden. In der Hauptsache sind sie dem Vortrag von marginaler und anderer Literatur gewidmet. Seit 2001 vervielfachen sich die *saraus* in den *periferias* von São Paulo. Sie sind von einer seltenen und sporadischen Aktion zu einer kulturellen Institution an genau dem Ort avanciert, an dem es kaum Bildungs- und Kultureinrichtungen gibt. In der Agenda da *Periferia* der Nichtregierungsorganisation Ação Educativa³⁵ vom Mai 2012 sind vierzehn regelmäßig in den *periferias* stattfindende *saraus* verzeichnet.³⁶

Der *sarau* ist eine der wichtigsten Komponenten des peripheren Kulturmarktes, er dient der Konstruktion einer neuen peripheren Gemeinschaft und führt zur Umdeutung der *periferias*. Gleichzeitig popularisiert und entmystifiziert er das elitäre Gut Literatur und zieht ein neues Lesepublikum heran. Die Einladung zum *Sarau da Cooperifa* im Blog von Vaz lautet deshalb „*Sarau é quando a poesia desce do pedestal e beija os pés da*

³⁴ Um den Unterschied zwischen dem einzelnen Menschen und der Kategorie in der Literaturwissenschaft zu markieren, wird hier und im Folgenden die Bezeichnung „Autor“ nicht gegendert, wenn es um die literaturwissenschaftliche Kategorie geht. Gleiches gilt für die Kategorie Leser.

³⁵ Die NGO Ação Educativa arbeitet aktuell verstärkt mit der Kultur der *periferia* und unterstützt einige der Kollektive, auch die Cooperifa, projektbezogen.

³⁶ Diese Liste war damals bereits unvollständig. Die *sarau*-Szene hat bis 2015 einen starken Wandel durchgemacht. Viele der *saraus*, die regelmäßig stattfanden, existieren nicht mehr in derselben Form, es sind einige neue hinzugekommen, die ein sehr differenziertes Programm aufweisen. Die *Agenda da Periferia* gibt es als Print- und als Online-Ausgabe. Online finden sich aktuelle Nummern und die seit 2014 archivierten hier: <http://www.agendadaperiferia.org.br/>.

comunidade.“³⁷ [*Sarau* ist, wenn die Poesie von ihrem Sockel herabsteigt und die Füße der *comunidade* küsst. Das bedeutet, bildlich, dass die Poesie sich in den Dienst der Gemeinde und Gemeinschaft der *periferia* stellt.]

Der Begriff *sarau* leitet sich vom Französischen *soirée* [Abend] ab und bezeichnete im Brasilien des 19. Jahrhunderts kulturelle Abendveranstaltungen, die auf den Landsitzen sowie in privaten Stadthäusern stattfanden und der Kunst und Kultur gewidmet waren. Diese *soirées* der Oberschicht waren der europäischen Salonkultur nachempfunden und den sogenannten „schönen Künsten“ aus Europa gewidmet. In der *Belle époque paulistana* (1900-1930) hatten die *saraus* – oder *salão*, wie sie auch genannt wurden – eine große kulturelle Bedeutung (Nascimento 2011:21). Durch die zunehmende Verstädterung und die großen Veränderungen in den sozialen Strukturen sowie die zunehmende Industrialisierung und Urbanisierung ging die Praxis des *sarau* jedoch verloren.

Als Sérgio Vaz und Pezão eine von ihnen organisierte Veranstaltung 2001 *sarau* nennen, sind ihnen diese historische Komponente und die luxuriösen Gepflogenheiten zunächst nicht bewusst, so schildert dies zumindest Vaz in *Cooperifa. Antropofagia periférica*: „Surgiu a palavra *sarau*, e ninguém sabe por que, até porque a palavra era estranha a todos nós. Acho que todos já tinham ouvido esta palavra, mas conhecer o significado a fundo, acho que ninguém conhecia.“ (Vaz 2008: 88) [Das Wort *sarau* kam auf, niemand weiß genau warum, uns allen war das Wort fremd. Ich glaube, wir hatten es alle schon mal gehört, aber niemand von uns kannte seine tiefere Bedeutung.] Eine etwas andere Lesart könnte sein, dass er und Pezão nichts von den üblichen Gepflogenheiten und dem üblichen Profil der Organisator_innen („a elite culta“ (ebd.: 89) [der kulturintessierten Elite]) wissen wollten/wussten, und sich so nicht verunsichern ließen und sich selbst, die diesem Profil nicht entsprachen, als Organisatoren einsetzen und den *sarau* an dem Ort stattfinden lassen konnten, der in ihrer Reichweite war: „Sem saber de nada disso, eu e o Pezão, numa fria noite de outubro de 2001, criamos na senzala moderna chamada *periferia* o *Sarau* da Cooperifa, movimento que anos mais tarde iria se tornar um dos maiores e mais respeitados quilombos culturais deste país.“ (Vaz 2008: 89) [Ohne etwas davon (von der Geschichte der *saraus*) zu wissen, gründeten ich und Pezão den *Sarau* da Cooperifa in der modernen Sklavenhütte, die sich *periferia* nennt. Damit kam es zu einer

³⁷ Z.B. am 22.06.2010 im Blog von Sérgio Vaz.

Bewegung, die einige Jahre später zu einer der respektiertesten kulturellen *quilombos*³⁸ dieses Landes wurde.]

Vorher hatten sie die „*Quintas Malditas*“ [die verdammten Donnerstage], informelle Treffen zum Biertrinken, Diskutieren und auch Gedichterezitieren, in einer Kneipe stattfinden lassen, aus der sich dann eine Veranstaltung entwickelte, die der Poesie und das Deklamieren von Dichtung ins Zentrum des Interesses rückten. Hierfür legten sie einen Mittwoch fest und fanden eine neue Kneipe als Veranstaltungsort. Mit der Aneignung des Begriffs *sarau* und ihrer Gestaltung der Ausführung gewinnt dieses Event eine völlig neue Bedeutung auf und beansprucht einen Ort im etablierten literarischen Feld. Die Praxis der *saraus* dieser neuen Generation ist zunächst kein Alleinstellungsmerkmal der literatura marginal/periférica,³⁹ jedoch ist der Ort, den sie für ihr Kulturschaffen gewählt haben bzw. an dem sie ihre Texte als Literatur verteidigen, neu: „A cooperativa dos poetas trouxe o *sarau* das Casas-grandes para a senzala, dos casarões da elite para o boteco na periferia.“ (Vaz zit. von Nascimento 2009: 255) [Die Kooperative der Dichter_innen brachte die *sarau* von den Herrenhäusern in die Sklavenhütten, von den Villen der Elite in eine Kneipe der *periferia*.]

Die Analogie zu den *saraus* der *Bel Epoque* wird zu einer Strategie, um sich von dem ursprünglichen Verständnis des Begriffs abzugrenzen und das Eigene zu definieren; sie wird immer wieder aufgegriffen und auch parodiert, wie wir z.B. auch anhand der Neu-Definition und Umarbeitung literarischer Urbilder, etwa der Muse oder dem Galan, sehen werden. Zwar gab es in der *periferia* der Zona Sul bereits kulturelle Veranstaltungen, die eine programmatische Ähnlichkeit mit dem durch die Cooperifa gegründeten *sarau* aufwiesen, doch die Cooperifa „catalisou o que estava por aí“⁴⁰ [katalysierte, was es schon gab] und fasste dies erstmals unter dem Namen *sarau*. Im Interview mit der Autorin spezifiziert er:

É, eu comecei com a poesia em noventa e cinco [unverständlich], aí em noventa e sete, a gente, lançou a Postesia [Poesie, die er auf großen Plakaten an Verkehrsschildern anbrachte, Anm. d. Autorin] né? Aí em noventa e nove eu lancei um livro da Postesia. Então desde aquele movimento lá no outro bar, eu não tinha bar aqui eu tinha em outro lugar, a gente fazia *sarau* mas era esporádico, não era toda semana. A gente chamava de

³⁸ *Quilombos* waren die informellen Siedlungen im brasilianischen Hinterland, wo entlaufene Sklaven lebten und den Sklavenhaltern trotzten.

³⁹ Im musikalischen Bereich und inzwischen wieder verstärkt in der traditionellen Literatur finden sich ebenfalls *saraus*.

⁴⁰ Binho (Robson Padial), der Organisator des *Sarau do Binho* in Campo Limpo in der Folha de São Paulo am 17.09.2011.

Noite da Vela. Que era a noite da vela? A gente apagava as luzes trabalhava com a vela, e lá no *meio* da noite, eu sempre...comecei levar meus livros de poesia pro bar. E ali começou o pessoal levar poesias, a conhecer. A partir dali que eu fui conhecendo outros poetas. (Interview mit Binho vom *Sarau* do Binho am 13.09.2010)

[Ja, ich habe mit der Poesie 1995 angefangen. Um 1997 haben wir die Postesia begonnen [Poesie, die er auf großen Plakaten an Verkehrsschildern anbrachten, Anm. d. Autorin] und 1999 brachte ich das Buch dazu heraus. In meiner anderen Kneipe, nicht dieser hier, die war anderswo, machten wir dadurch angestoßen immer wieder *saraus*, aber das war eher sporadisch, nicht jede Woche. Wir nannten das die Kerzennacht. Was war das? Wir machten alle Lichter aus und zündeten Kerzen an. Und dann begann ich meine Gedichtbücher mitzubringen. Damit begannen die Leute, Gedichte mitzubringen und kennenzulernen. So lernte ich auch andere Dichter_innen kennen.]

Auch, dass der *sarau* explizit einen Raum für Poesie und Literatur bietet, ist neu. Vaz teilt den Raum des *Sarau* da Cooperifa nur sehr eingeschränkt mit anderen Kunstformen, die in der *periferia* üblicher sind, und lässt diese nur ausnahmsweise ans Mikrofon: „A gente também sabe que se a poesia concorrer com a música, com certeza vai tomar de goleada.“ (Vaz 2008:127) [Wenn die Poesie gegen die Musik antreten muss, dann wird sie haushoch verlieren.]

Die Cooperifa gab den Impuls für die Gründung anderer *saraus* und dient diesen in ihrer organisatorischen und dramaturgischen Konzeption häufig als Vorbild.⁴¹ In ihrer spezifischen Ausprägung sind die *saraus* jedoch sehr heterogen. Bei der folgenden Analyse stütze ich mich hauptsächlich auf von mir erstellte Ethnografien, Gedächtnisprotokolle und Tonmaterial aus dem Zeitraum Oktober 2009 bis September 2010 von dem *Sarau* da Cooperifa. Punktuell werde ich mich auch auf meine Ethnografien von *saraus* anderer Kollektive beziehen sowie auf Interviews, die ich mit Organisator_innen und Besucher_innen der *saraus* geführt habe.

2.1.1 Der *Sarau* da Cooperifa

Die Cooperifa (Cooperação Cultural da Periferia)⁴² wurde zunächst als ein informeller Zusammenschluss von befreundeten Künstlern um Sérgio Vaz gegründet, die sich zum Ziel gesetzt hatten, kulturelle Veranstaltungen in der *periferia* durchzuführen (Vaz

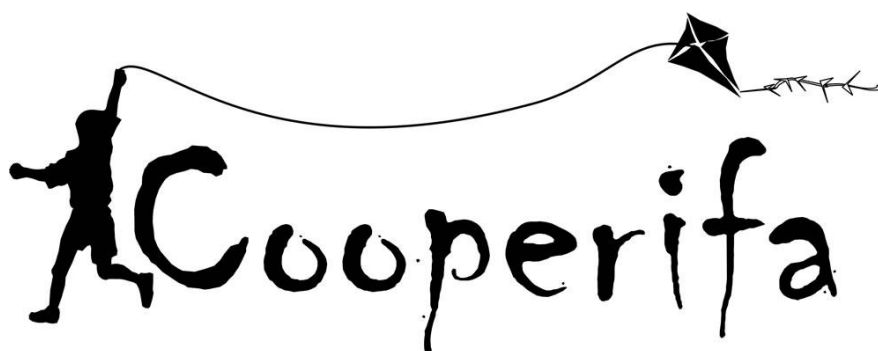
⁴¹ In den über zehn Jahren seit der Entstehung der Cooperifa machte sie diverse Entwicklungen durch, die hier kaum nachzuzeichnen sind. Siehe hierzu Franco (2006), Nascimento (2009, 2011).

⁴² Bis 2005 leitete sich die Cooperifa von *Cooperativa Cultural da Periferia* ab, einer Definition, die auch heute noch eher verwendet wird als *cooperação*. Um sich jedoch für spezifische Aktionen um öffentliche Gelder bewerben zu können, registrierte sich die Cooperifa als Nichtregierungsorganisation (Oscip) (Nascimento 2011: 67, Fußnote 48).

2008:75). Zusammen mit Pezão organisierte er 2001 den ersten *Sarau da Cooperifa*.⁴³ Seit 2003 findet der *Sarau da Cooperifa* in der Bar do Zé Batidão in der Chácara Santana im Jardim São Luis in der Zona Sul statt.⁴⁴

Der *Sarau da Cooperifa* ist mit 150 Zuhörer_innen – an gut besuchten Abenden ca. 300 – der am stärksten frequentierte und auch über die *periferias* hinaus bekannteste. Wie die meisten der im Rahmen der Forschungsarbeit besuchten regelmäßigen *saraus* in der *periferia* findet er in einem boteco statt.⁴⁵ Dies ist eine einfache, typisch brasilianische Kneipe mit Fliesen, Plastikbestuhlung und Neonbeleuchtung, die jedoch mit einem geräumigen Vorraum und einem schmalen Hinterzimmer, in dem der Tresen und einige Bücherregale sowie ein Fernseher aufgebaut sind, hier uncharakteristisch groß ausfällt. Nur eine hüfthohe Mauer, auf die Metallverstrebungen ohne Fensterglas montiert sind, grenzt den Raum zur Straße hin ab, weshalb sich das Geschehen im Raum von der Straße aus verfolgen lässt. Die Bühne ist ebenerdig und wird nur durch ein zwischen den Tischen aufgestelltes Mikrofon markiert; an den Gitterstäben dahinter ist das Emblem der Cooperifa befestigt.

Abbildung 3: Emblem der Cooperifa



Dieses Emblem findet sich als Fahne, als (Auto-) Aufkleber, Magnet, T-Shirt-Aufdruck, Anstecknadel etc.

⁴³ Bürgerlich Marco Iadoccico. Aufgrund von Unstimmigkeiten gaben er und Vaz jedoch die Zusammenarbeit auf.

⁴⁴ Ausführlicher gehen z.B. Vaz (2008) und Nascimento (2009, 2011) auf die Entstehung der Cooperifa ein. Vaz' Bericht ist eine autobiografische Beschreibung seines Werdegangs als kultureller Aktivist, der eng mit dem der Cooperifa verknüpft ist.

⁴⁵ Nur die von dem Autor und Angestellten der Kulturabteilung des Rathauses von Suzano Sacolinha organisierte *sarau* Pavio da Cultura und Literatura Nossa in Suzano und von Daniel Marques (in Memoriam: 2017 gestorben), Samara Oliveira und Ebbios organisierte *sarau* O que dizem os Umbigos [Was die Bauchnabel sagen] in Itaim Paulista finden regelmäßig im Centro de Educação e Cultura Francisco Carlos Moriconi und in der Casa de Cultura Itaim Paulista statt. Einige der vom Kollektiv Elo da Corrente [Kettenglied] organisierten *saraus* finden – neben den in der Bar do Santista organisierten *saraus* – in der Bezirksbibliothek Brito Broca in Pirituaba statt. Da an solchen Lokalisationen der Ausschank von Alkohol verboten ist, sind der Charakter des *sarau* und das Publikum häufig etwas anders.

Die Figur, die vor dem Schriftzug herläuft und einen Drachen steigen lässt, stellt eine deutliche Beziehung der Cooperifa mit der *periferia* her. Drachen steigen zu lassen ist ein Spiel, das die meisten Kinder der *periferia* praktizieren, da es finanziell günstig ist und kaum des Raumes bedarf. Gleichzeitig sind die Drachen – im Drogenhandel in Rio zumindest – ein Kommunikationsmittel, durch das Gefahren, wie etwa die Polizei, signalisiert werden.

Das Publikum verteilt sich, während die Musiker Wesley Nóog oder Brau Mendoça Gitarre spielen und singen, an den Tischen, steht in den engen Zwischenräumen, an den Wänden entlang und sitzt auf der Treppe, die zum Dach führt.

Vortragende und Publikum (hier gibt es keine Trennung) sind in Bezug auf Alter,⁴⁶ Geschlecht⁴⁷ und Beruf sehr heterogen und kommen aus der Nähe oder den umliegenden *periferias*. Sérgio Vaz sagt in dem Kurzfilm *Curta Saraus* dazu: „Quem faz poesia é um taxista, uma empregada doméstica, um aposentado, uma criança, um velho, é um poeta, é um intelectual também.“ (Alves 2010) [Ein Taxifahrer, eine Hausangestellte, ein Rentner, ein Kind, ein Alter machen Poesie, sie alle sind Dichter und Intellektuelle auch.]

Viele der Anwesenden sind in unterschiedlichen kulturellen oder politischen Projekten aktiv (die teilweise aus hier entstandenen Projekten hervorgegangen sind); sie arbeiten als „arte-educadores“, sind Künstler_innen, Rapper_innen oder Lehrer_innen. Aber auch „verwandte“ Intellektuelle, Journalist_innen, Forscher_innen, Aktivist_innen aus anderen Teilen der Stadt und des Landes sowie internationale Gäste sind keine Seltenheit mehr. Sogar ganze Schulklassen aus der Umgebung finden sich gelegentlich unter den Gästen.

Auffällig ist, dass hier von vielen ein Black-Power-Stil gepflegt wird: Afrobrasilianische Kleidung, Tücher, Schmuck, (geflochtene) Afro-Frisuren sind selbstverständlich und betonen – anders als häufig in Brasilien und anderen Orten São Paulos – die afrobrasilianische Herkunft. Die meisten der Besucher_innen bezeichnen ihre Hautfarbe selbst als negro [schwarz] oder pardo [dunkelhäutig; heller als schwarz].⁴⁸ Vor allem die

⁴⁶ Auch Kinder und Pensionäre tragen vor.

⁴⁷ Gerade in den letzten Jahren ist der Anteil an Frauen auf den *saraus* erheblich gestiegen, auch was ihre Beteiligung am Mikrofon angeht. Diese ist deutlich höher als in den ersten Jahren der *saraus*. Dennoch haben es Frauen in den *periferias* aus vielfältigen Gründen noch immer schwerer, sich ebenfalls als *poeta* und publizierte Autorin zu etablieren. Die Gründe hierfür können im Verlauf dieser Arbeit nur angerissen werden.

⁴⁸ Diese Selbstbezeichnungen unterscheiden sich von *moreno* [dunkelhäutig, braun] und den kolonialen Ausdrücken „mulato“, Kind von afrikanischem und europäischem Paar oder „mestiço“, Kind von

(jüngeren) Männer orientieren sich oft mit weiten, übergroßen Hosen und T-Shirts, geknoteten Kopftüchern und Baseballcaps am Hip-Hop-Stil. Auch bedruckte T-Shirts mit Motiven unterschiedlicher *saraus* oder Kollektiven, auch mit Bildern von Che Guevara, Zumbi dos Palmares, Lampião oder Mahatma Ghandi, sind neben Band-, Hip-Hop- und Musik-T-Shirts v.a. (afro-)brasilianischer Künstler_innen häufige Bekleidungsstücke. Zwar gibt es viele, die in ihrer Alltags- oder Arbeitskleidung zum *sarau* kommen, für viele hat der *sarau* jedoch festlichen bzw. einen „Ausgeh-Charakter“, weshalb sie sich entsprechend zurechtmachen und in ihrem Äußeren ihr Selbstbild und ihre Selbstbehauptung zum Ausdruck bringen.

Wer vortragen möchte, gibt beim Eintreffen den Organisator_innen Bescheid, die, mit Stift und Block ausgestattet, den Namen und auch den Stadtteil der betreffenden Person aufnehmen. Diese Liste beläuft sich meist auf mehr als 50 Personen, die innerhalb von zwei Stunden vortragen möchten. Der einzige „zensierende“ Faktor für einen Beitrag ist hier offenbar die Zeit: Nicht selten werden Vortragende dazu angehalten, sich aus Solidarität, Respekt oder Großzügigkeit [*generosidade*] den ebenfalls auf der Liste Vermerkten gegenüber kurz zu fassen.

Der *Sarau da Cooperifa* ist von allen von mir besuchten *saraus* in der *periferia* der am straffsten organisierte; die Regeln werden vor Beginn des *sarau* von Sérgio Vaz erklärt; im Verlauf wird ihnen – von der *linha da frente* [Frontlinie]– immer wieder Nachdruck verliehen:

Sejam todos bem-vindos ao *Sarau da Cooperifa*, movimento cultural de *periferia* para a periferia, que acontece todas ha nove anos aqui no Bar do Zé Batidão. Saibam que todos são bem-vindos, todos, todos, todos. De todas as cores, de todas as dores, de todas as crenças. Aqui nós não reproduzimos preconceitos. Mas saibam que tem uma regra: O silêncio é uma prece.

E é uma prece mesmo! São duas horas de poesia, é muito chato, eu não recomendo pra ninguém. Uma boa hora pra ir embora é agora, não é balada, não é pra fazer barulho. É chato. As pessoas quando vêm aqui a primeira vez reclamam pra caramba. Em compensação, quem ficar vai ter uma noite mágica de poesia no extremo sul de São Paulo, na periferia, para que a gente possa comungar.⁴⁹

indigenem und europäischem Paar. Auch „pardo“ bezeichnet eher dunkelhäutige Personen. Afrobrasilianer, die sich und ihren Wurzeln selbstbewusst begegnen benutzen das politisch aufgeladene „*negro*“, um sich selbst zu bezeichnen. „*Moreno*“ wirkt zunächst neutraler im Gebrauch, wird aber häufig von Dritten für eine schwarze Person verwendet, um sie durch einen implizierten Anteil an weißer „Rasse“ und weißen Schönheitsidealen „aufzuwerten“.

⁴⁹ Zitiert nach eigenem Audiomaterial vom 20.01.2010, von mir redaktionell bearbeitet, um die Passage für die Lektüre stringenter zu machen, sowie um Formeln, die immer gebraucht werden, „zusammenzurücken“.

[Seid alle willkommen zum *Sarau da Cooperifa*, kulturelle Bewegung der *periferia* für die *periferia*, der jeden Mittwochabend hier in der Bar do Zé Batidão stattfindet. Und wisst, dass alle willkommen sind, alle, alle, alle. Alle Farben, alle Schmerzen, alle, von überall her. Wir bekräftigen hier keine Vorurteile. Aber es gibt eine Regel: Die Stille ist ein Gebot.

Wirklich ein Gebot! Zwei Stunden Poesie, das ist sehr langweilig, und ich kann es niemandem empfehlen. Jetzt ist eine gute Zeit zu gehen, denn das hier ist keine Party, hier kann man keinen Lärm machen. Langweilig ist das. Die Leute, die zum ersten Mal hierher kommen, beschweren sich ganz schön. Wer bleibt, wird im Gegenzug eine magische Nacht voll Poesia im extremen Süden, in der *periferia*, von São Paulo erleben; die Poesie erteilt uns das Wort als Kommunion.]

Nach diesen oder ähnlichen einleitenden Worten richtet sich Sérgio Vaz, energisch ins Mikrofon rufend, ans Publikum: „Povo lindo!“ [Schöne Leute!] Das Publikum antwortet im Chor: „Povo lindo!“ Sérgio Vaz: „Povo inteligente!“ [Intelligente Leute!] Publikum: „Povo inteligente!“ Sérgio Vaz: „É tudo nosso,⁵⁰ tudo nosso, tudo nosso.“ [Alles ist unser, alles, alles.] Die einleitenden Worte werden mit einer Art Schlachtruf beendet: „Uh, Cooperifa, uh, Cooperifa“, der sich in Applaus und Anfeuerungsrufen auflöst.

Abbildung 4: *Sarau da Cooperifa*



Sérgio Vaz am Mikrofon, Cocão rechts neben Vaz; ganz rechts im Bild: Dona Edite (Foto: Mônica Cardim)

⁵⁰ „É tudo nosso“ [es ist alles unser/es ist alles an uns] ist eine gebräuchliche Redewendung innerhalb von sozialen Bewegungen und Gruppierungen in ganz Brasilien (vgl. Soifer 2008: 4). Der Jargon „é tudo nosso“ betont hier die Herkunft der Cooperifa aus der *periferia*. Im Gegensatz zu den vielen sozialen und kulturellen Bewegungen, die durch Ausländer und internationale Nichtregierungsorganisationen geleitet werden, wird hier Kultur „da *periferia* para a *periferia*“ gemacht (s.o.), wie die Akteure häufig hervorheben. Für spezifische Zwecke und punktuelle Projekte holt die Cooperifa jedoch finanzielle Unterstützung von (kulturellen) Institutionen ein, darunter beispielsweise auch vom Centro Cultural de Espanha/São Paulo, oder vom Kulturprogramm der Bank Itaú.

Schwillt der Geräuschpegel an den Tischen oder vor der Bar zu sehr an, wird das Publikum immer wieder zu „respeito“ [Respekt] oder „generosidade“ [Großzügigkeit] angehalten. Außerdem wird auf den Applaus für jeden einzelnen Beitrag Wert gelegt. Fällt dieser nach Ansicht der Organisatoren zu schwach aus, wird das Publikum zu einem stärkeren motiviert, häufig mit dem ironischen Vergleich: „Isso aqui não é festa de rico, não.“ [Das hier ist keine Reichenparty.]

Die MCs (aus dem Hip-Hop: mestre da cerimônia) rufen die Poet_innen mit ihren Spitz- bzw. Autorennamen auf und setzen häufig ein „guerreiro/a“ oder „poeta bom/boa“ [Kämpfer_in, gute_r Dichter_in] hinzu. Wenn die Vortragenden nicht aus der Zona Sul stammen oder nicht bekannt sind, fügen sie den Herkunftsort mit an oder weisen darauf hin, dass es das erste Mal ist, dass sie sich auf der Bühne präsentieren, und damit einen besonderen Applaus verdienen. Die Aufgerufenen gehen häufig mit einem, „Boa noite, Cooperifa“ oder „Boa noite, família“ nach vorne, worauf das Publikum nachdrücklich antwortet. Sie schicken noch einige Gedanken vorweg oder situieren den mitgebrachten Text (Entstehung oder Grund der Auswahl). Zum Vortrag kommen Gedichte und Kurzprosa, manchmal auch Theaterstücke und Raps (häufig ein wenig entschleunigt und einem „poetischeren Duktus“ angepasst). Auch Lieder sowohl eigener Autorschaft als auch Texte von peripheren und national oder international anerkannten Autor_innen, mit deren Inhalten oder Lebensweise sich die *cooperiféricos* identifizieren.⁵¹ Einladungen und Informationen zu aktuellen Veranstaltungen und Ereignissen finden Raum. Viele der Rezitationen stellen den Alltag oder den alltäglichen Kampf und Widerstand in den Mittelpunkt. Historische Konstellationen wie die Sklaverei, aber auch die Liebe, persönliche Katastrophen und Sehnsüchte werden zum Thema. Erstaunlich viele der Autor_innen tragen frei vor oder treten mit Büchern, Blöcken, handschriftlich beschriebenen Zetteln und Handys ans Mikrofon. Viele der Gedichte sind bereits in den Kanon des *sarau* eingegangen: Das Publikum spricht sie teilweise aufgefordert oder unaufgefordert mit bzw. geht gestisch auf den Inhalt des Vortrags ein.

Sérgio Vaz hat einigen der regelmäßigen Besucher_innen und Mitorganisator_innen in der Dramaturgie des *sarau* bestimmte Rollen zugewiesen: Als *linha de frente* da Cooperifa, als Frontlinie, bezeichnet er die Mitorganisator_innen des *sarau*, die an dem

⁵¹ Fernando Pessoa, Pablo Neruda, Florbela Espanca, Paulo Freire, Drummond, Caetano Veloso, Chico Buarque, Bertolt Brecht, etc.

Abend selbst als MCs fungieren, aber auch bei der Organisation und Verwaltung anderer Aktivitäten der Cooperifa behilflich sind.⁵²

Vaz selbst wird von vielen „Poeta“ genannt – den Großbuchstaben kann man mithören, denn in Brasilien würde das Nomen regulär mit Kleinbuchstaben beginnen – oder auch „Pai“, „Paizão“ (Vater). Rose Dorea, eine große, kräftige schwarze Frau, alleinerziehende Mutter, Sekretärin, eine der MCs und „Begrüßerin“, gilt als die „Muse der Cooperifa“. Dona Edite, eine blinde schwarze Frau mit weißen Haaren, Mitte 60, die zumeist mit einem langen auswendig rezitierten Gedicht von Sérgio Vaz oder Castro Alves auftritt, hat den Titel der „Diva“ oder der „Königin“ des *sarau* inne. Seu Lourival, ein 66 Jahre alter pensionierter Wachmann aus dem Nordosten Brasiliens, der für seine Oden an die Frauen (der Cooperifa) bekannt ist, wird als „Galan“ oder „Herzensbrecher“ gehandelt.⁵³ Alle sind „poetas“.

Während des *sarau* läuft der Barbetrieb weiter. Zé Batidão, der Eigentümer der Bar, ein Cooperifa-Tuch um den Kopf geknotet, schenkt Bier und *gostosinhas*⁵⁴ aus; seine Bedienungen bringen Getränke, Pizza und *escondidinhos*⁵⁵ an die Tische. Pünktlich um 23 Uhr findet der *sarau* mit dem Gitarrenspiel von Wesley Nóog oder Braú Mendonça ein musikalisches Ende. Die Tische werden beiseitegeschoben und es wird kurz zusammen gesungen und getanzt. Dann werden Tische und Stühle von dem Organisatorenteam und den *sarau*-Besucher_innen rasch wegorganisiert. Nach dem Ende des *sarau* verweilen einige der Besucher_innen und Organisator_innen noch vor Ort, um sich bei einem Bier auszutauschen, Projekte abzusprechen und weiterzudenken, zu flirten und die Nacht miteinander zu genießen. Damit ist der *sarau* zu Ende.

Auf den *saraus* der Cooperifa und denen anderer Kollektive finden im Allgemeinen *lançamentos* [Buchvorstellungen] von neu erschienenen Büchern und CDs peripherer Autor_innen statt, die diese an einem Verkaufstischchen signieren. Andere verkaufen ihre

⁵² Die *linha de frente*, die maßgeblichen Organisator_innen der Cooperifa, besteht aus acht Personen: Sérgio Vaz, Jairo Periafricana (Jairo Rodrigues, ehemaliger Taxifahrer, jetzt auf der Grundlage seines Künstlertums Rapper-Kunstpädagoge), Cocão (Rapper), Rose Dorea (Sekretärin), Lucimar Sousa (Lehrerin an öffentlichen Schulen, sowohl staatlichen als auch städtischen), Preto Will (Rapper), Márcio Batista (Sportlehrer) und Sales Azevedo (Mechaniker). Sales Azevedo ist inzwischen nach Rio de Janeiro gezogen und somit nicht mehr Teil des Organisatorenteams.

⁵³ In Memoriam, Seu Lourival. Lourival Rodrigues ist am 13.01.2015 verstorben.

⁵⁴ Das extra für den *sarau* von dem Gastwirt Zé Batidão erfundene Spezialgetränk: Zuckerrohrschnaps, Zitrone und Honig.

⁵⁵ Mit Käse überbackener Trockenfleisch- und Maniok-Auflauf.

Fanzines, Bücher und CDs „aus dem Rucksack“ oder, wie Lobão (der große Wolf), kunsthandwerklichen Schmuck an einer tragbaren Stellwand vor der Bar.

Neben den regulär stattfindenden *saraus* werden auch thematische *saraus* organisiert, sei es zu besonderen Ereignissen, Feiertagen, historischen Daten oder aus einem internen Anlass. Für die Cooperifa hat sich ein eigener Kalender ergeben: Am 8. März, dem internationalen Tag der Frauen, beispielsweise findet der Ajoelhaço [das Niederknien; die Verbeugung] statt. Alle männlichen Poeten knien vor den Frauen nieder und entschuldigen sich bei ihnen für im Laufe des Jahres begangenes Unrecht.⁵⁶ Ein weiteres für die cooperiféricos großes Ereignis ist der *Sarau Poesia no ar* [Poesie in der Luft] im April, bei dem Gasluftballons, versehen mit auf Zetteln geschriebenen Gedichten, vor der Bar do Zé Batidão in einer feierlichen Zeremonie in den Himmel entlassen werden. Kurz vor Weihnachten macht die Cooperifa mit der *Campanha Natal com Livros* [Weihnachten mit Büchern] einen Umzug durch die Nachbarschaft und verteilt als Geschenke verpackte Bücher an die Bewohner_innen der umliegenden *periferias* und Favelas. Auch nichtliterarische kulturelle Aktivitäten, wie z.B. der *Cinema na Laje* [Kino auf dem Dach], ein kommunales Kino unter freiem Himmel, das inzwischen jeden Montagabend auf dem Dach vom Zé Batidão stattfindet, werden organisiert. Auf den jährlich stattfindenden einwöchigen *Mostras Culturais* [Kulturmessen] werden unterschiedlichste Kunstformen, die für die Organisator_innen zur Kultur der *periferia* gehören, zusammengebracht, präsentiert und theoretisch diskutiert. Dafür werden Aktivist_innen, Autor_innen (marginale und andere), Rapper_innen, Intellektuelle und Forscher_innen aus ganz Brasilien – oder auch internationale Größen wie z.B. Mia Couto aus Mosambik – eingeladen.⁵⁷

Die *saraus* bewegen sich zudem auch aus dem Kontext der *periferias* heraus. Die Cooperifa wird gelegentlich von Schulen und kulturellen Einrichtungen der Stadt São Paulo eingeladen (SESC, Centro Cultural de São Paulo). Auch Einladungen auf nationaler Ebene kann die Cooperifa bereits nachweisen.⁵⁸ *Saraus* an Schulen oder in

⁵⁶ Diese Praxis ist nicht ohne Diskussion in der Bewegung. In dem Teilkapitel Frauen in der Bewegung (Kap.3.1.4) wird hierauf näher eingegangen.

⁵⁷ Die *Semana da Arte Moderna da Periferia* (2007), I *Mostra Cultural da Cooperifa* (2008), II *Mostra Cultural da Cooperifa* (2009), III *Mostra Cultural da Cooperifa* (2010). 2011 wurde mit der IV *Mostra Cultural da Cooperifa* der 10. Geburtstag der Cooperifa gefeiert. 2012 war erstmals mit dem angolanischen Schriftsteller Mia Couto ein internationaler Gast geladen.

⁵⁸ Nach Rio de Janeiro z.B.

kulturellen Einrichtungen des Zentrums (SESC, Centro Cultural etc.) sind üblich. Vaz selbst tritt auf Buchmessen und Literaturveranstaltungen im In- und Ausland auf.⁵⁹

2.1.2 Der *sarau* als „oficina de cidadania“

Vaz bezeichnet den *sarau* als „oficina de cidadania“, eine „Werkstatt der Bürgerrechte“, ein Sich-üben-als-mündiger-Bürger. Er hebt damit den pädagogischen bzw. politischen Aspekt der *saraus* hervor, der sich nicht allein auf eine kulturelle Ebene beschränkt. Die Besucher_innen des *saraus* sollen nicht zu „Poeten“ im klassischen Sinn werden, sondern zu selbstbewussten und ethisch bewusst handelnden Menschen, die zu einer Verbesserung der Gesellschaft und der eigenen Lebensumstände beitragen (können):

Ali, no *Sarau* da Cooperifa é assim: é uma oficina de cidadania. Só que máximo que você tem que fazer é fazer silêncio para ouvir ao próximo. Então isso já te faz refletir. Muitas vezes você passa falando, falando, nunca ouve. E ali as pessoas tem a humildade de parar de falar para ouvir. Então ali, além de uma escola poética, é uma escola de cidadania. Quer dizer, não é uma coisa imposta. Mas é o ar que se respira ali. Então, essa é a idéia.

A gente não quer que nasça um monte de poetas, a gente quer que nasça um monte de pessoas. Tendeu? „Ah, eu não sei escrever...“. Não importa. A gente quer trazer poetas na atitude, no coração, na forma de agir, e não na escrita. As vezes eu posso escrever um monte de coisas bonitas e chego em casa e bato na minha esposa. Eu bebo, tiro dinheiro da feira da minha filha e bebo, no entanto na hora de escrever eu sou magnânimo: „oh... oh...“ Ai no *sarau*, todo mundo aplaude: „êhhh... Mais, mais...“ Mas, na verdade, eu posso ser racista, eu posso ser mesquinho, eu posso ser violento. O papel aceita tudo. Então a idéia é fazer não com que as pessoas sejam bacanas no papel. Que sejam bacanas aqui. É por isso que Seu Lourival, Dona Edith, Seu Jorge Esteves,⁶⁰ são pessoas que a gente admira. Porque eles não têm a beleza estética, mas o humano tá ali, no que eles escrevem. E todo mundo capta. (Vaz am 08.02.2010 im Interview mit der Autorin)

[Der *Sarau* der Cooperifa ist wie ein Workshop der Bürgerrechte. Nur, dass das Maximale, das du da tun musst, zu schweigen ist, um dem anderen zuzuhören. Allein das lässt dich schon nachdenken. Oft redet man, redet man, redet man, und hört nie zu. Da haben die Leute die Bescheidenheit, aufzuhören zu reden, um zuzuhören. Es ist also eine Schulung der Poesie und eine Schulung im Ausüben Bürger-zu-Sein. Das ist aber keine erzwungene Sache. Das ist die Luft, die man dort atmet. Das ist die Idee. (PAUSE)

Wir wollen nicht, dass eine Menge Dichter_innen [aus dem *sarau*] hervorgehen, wir möchten, dass eine Menge von Personen entstehen, verstehst du? „Ah, ich kann nicht schreiben ...“ Das ist egal. Wir möchten Dichter_innen, in der Einstellung, im Herzen, in der Art, wie sie Agieren, nicht im Schreiben. Ich kann so schön schreiben, aber wenn ich nach Hause komme, schlage ich meine Frau. Ich trinke, nehme meiner Tochter das

⁵⁹ 2012 kam er zum ersten Mal nach Europa/England, im Mai 2013 zusammen mit den Poetinnen Lu Sousa und Luciana Silva nach Deutschland zur Woche der marginalen Literatur in Berlin, Hamburg und Köln.

⁶⁰ Seu Lorival, Dona Edite und Seu Jorge Esteves waren zu diesem Zeitpunkt die ältesten aktiven Poet_innen, die regelmäßig auf dem *sarau* der Cooperifa vortrugen und denen bereits aufgrund ihres langen Lebensweges in der *periferia* und ihrer Beteiligung an den *saraus* großer Respekt entgegengebracht wurde.

Einkaufsgeld weg und trinke, aber wenn es an das Schreiben geht, dann bin ich großzügig [...] Auf dem *sarau* wird dir applaudiert und nach Zugabe verlangt. Aber in Wahrheit kann ich Rassist_in sein, kleinlich, gewalttätig. Das Papier ist geduldig. Die Idee ist daher, die Leute nicht zu jemand Tollem auf dem Papier zu machen. Sie sollen hier toll sein. Deshalb bewundern wir Leute wie Seu Lorival, Dona Edith, Seu Jorge Esteves hier so. Sie haben vielleicht keine ästhetische Schönheit, aber in dem, was sie schreiben, ist so viel Menschlichkeit. Und jede_r versteht das.]

In dem „Manifesto antropofágico da periferia“ [Antropophagisches Manifest der *periferia*], spricht Vaz (2007) von einem solchen Künstler als „artista-cidadão“. Dieser Begriff wird weiter unten (Kap. 4.6) ausführlicher analysiert.

An anderer Stelle spricht Vaz (2008: 114) von den Bewohner_innen der *periferias* – analog zu den *sem-terra*, den Landlosen – von den „sem-palco“, den Bühnenlosen, die kaum Möglichkeiten erhalten, sich politisch oder kulturell einzubringen. Das Bestehen auf Stille und Applaus (siehe Zitat oben) sind Strategien zur Stärkung des Selbstbewusstseins der *sarau*-Besucher_innen. Die wenigsten hatten je eine Gelegenheit, öffentlich zu sprechen oder gehört zu werden, sind ungeübt darin, ihre Stimme öffentlich zu erheben, Sachverhalte für sich selbst zu reflektieren und ihre Ansichten zu vertreten. Die übliche Bewertung eines Beitrags durch Stärke oder Länge eines Applauses ist daher primär nicht beabsichtigt und eher nachrangig. Bereits der Akt des Vortragens selbst, sich vor ein Publikum mit bis zu 300 Personen zu wagen und dort zu sprechen, wird mit Applaus belohnt. Auch eine höhere Bildung, die sich in einer ästhetischen Komplexität niederschlagen könnte, soll niemandem beim Applauseinholen einen Vorteil bringen (vgl. auch Tennina 2011: 35). Dies unterscheidet die *saraus* auch von sogenannten Slam-Poetry- oder Open-Mic-Veranstaltungen, die zwar historisch eine ähnlich politische Dimension aufweisen, bei denen aber die *performance* durch die Stärke des Applauses oder gar durch ein Voting-System bewertet wird.⁶¹

Dass es den Autor_innen um die Bildung des Menschen und nicht eines im traditionellen Sinne verstandenden *poeta* geht, zeigt sich auch in der Bedeutung der persönlichen Beziehungen und Strukturen, die die Cooperifa herzustellen versucht: Die regelmäßig an den *saraus* teilnehmenden Personen verstehen die Cooperifa als „familia“. So werden auf

⁶¹ Der Poetry Slam entwickelte sich aus einer literarischen Bewegung in den USA, die sich aus afroamerikanischen und Minderheiten in den Ghettos zusammensetzte. Aus dem Kulturbetrieb ausgeschlossen, suchten sie im „Spoken Word“ eine sozialkritische Ausdrucksform. Die Bewegung und diese Bühnen werden auch als der Ursprung des RAP betrachtet (vgl. Masomi 2012: 20). In São Paulo führt die Rapperin Roberta Estrela d’Alva mit der *Zona Autônoma da Palavra (ZAP)* im Stadtteil Perdizes im Zentrum regelmäßig einmal im Monat einen Poetry Slam durch: <http://zapslam.blogspot.com>.

den *saraus* Geburtstage gefeiert, die Annahme an einer Universität gewürdigt, gemeinsam der Tod eines nahen Menschen betrauert. Es kommt vor, dass Heiratsanträge gemacht und (informelle/symbolische) Ehen geschlossen werden, oder dass für Besucher_innen in akuten Schwierigkeiten Geld gesammelt wird bzw. bei Krankheit Besuche organisiert werden (vgl. Nascimento 2009: 93f.). Die Organisator_innen des *sarau* kümmern sich auch darum, dass die älteren *poetas* wie Seu Jorge und Dona Edite von zu Hause abgeholt werden, damit sie an den *saraus* teilnehmen können (vgl. Nascimento 2011: 93).

„Amor“ [Liebe] ist für viele das, was die Poesie hier ausmacht und sie von einer „normalen“, nüchternen Poesie unterscheidet, wie Rose, die „Muse“ sagt: „Acho que a Cooperifa tem um amor ao que faz. E eu falo que a diferença que a Cooperifa tem aos outros lugares/qualquer outro lugar, é que a gente gosta de gente. A gente faz por amor mesmo.“⁶² [Ich glaube, die Cooperifa macht alles mit einer besonderen Liebe. Das ist für mich der Unterschied zu anderen Orten, irgendeinem anderen Ort, wir lieben Menschen. Wir machen alles aus Liebe.] Die *sarau*-Teilnehmer_innen erfahren voneinander praktische Unterstützung und Motivation, um einen bereits schwierigen, stets kräftezehrenden Alltag zu bewältigen. Er wird noch schwieriger, wenn versucht wird, einen anerkannten oder auch alternativen Bildungsweg einzuschlagen, neben dem *sobreviver* [Überleben], den Verpflichtungen durch Familie und Arbeit.⁶³

Auf den *saraus* der *periferia* entstehen Netzwerkstrukturen, die zu einer höheren sozialen und ökonomischen Mobilität der Einzelnen führen können. Zwar gibt es noch keine Statistiken, die zeigen, wie viele der regelmäßigen Besucher_innen der *saraus*, durch diese motiviert, sich an Schulen und Universitäten eingeschrieben oder auf eine andere Art versucht haben, ihre Lebenssituation und ihr Bildungsniveau zu verbessern. Doch für viele Informant_innen stellt der *Sarau da Cooperifa* – oder einer der anderen *saraus* – einen festen Bezugs-, wenn nicht Wendepunkt im persönlichen oder beruflichen Leben dar, der ihnen neue Entwicklungsmöglichkeiten aufzeigt.

⁶² TV Cultura: 11 anos sarau da Cooperifa. In: <https://www.youtube.com/watch?v=sXhrlfF53Mo>.

⁶³ Ich hörte einmal, wie der Automechaniker Casulo der Lehrerin Camila anbot, ihr beim Wechseln der Zündkerzen ihres Autos zu helfen, würde sie ihm den Aufbau von Sonetten erklären. Dies ist nur ein Beispiel unter vielen. Gedächtnisprotokoll vom 02.12.2009.

Abbildung 5: Bar do Zé Batidão



Bar do Zé Batidão an einem Mittwochabend von außen (Foto: Mônica Cardim)

2.1.3 Performance und Vokalität

Nach Zumthor *Einführung in die mündliche Dichtung* (1990) ist die *performance* die Aktualisierung eines poetischen Textes innerhalb eines bestimmten Kontextes. Durch sie erst wird eine mündliche Kommunikation zu einem „poetischen Gegenstand“. Zwar gehört die *performance* in den Bereich der Form, jedoch sind durch sie der Text und seine Botschaft Veränderungen unterworfen.

Bei der Aktualisierung sind die Stimme und der Körper des Interpreten gleichermaßen wesentlich. Zumthor prägte in seiner den Begriff der Vokalität in Abgrenzung zu dem der Oralität. Er bezieht sich auf die materiellen Eigenschaften der Stimme wie des Körpers – als „Klangkörper“ und „Bedeutungsträger“ bei einem Vortrag – wie sie in einem bestimmten Kontext zum Ausdruck gebracht werden. Über das Rezitieren, Deklamieren, Vortragen wird eine direkte Verbindung zwischen dem Publikum und dem Künstler hergestellt. Auf den *saraus* werden die Texte zu einem großen Teil auswendig vorgetragen und stark gestisch kommentiert.⁶⁴

Das Aussprechen des Wortes erhält dadurch an sich schon den Wert eines symbolischen Aktes: durch die Stimme ist es Zurschaustellung und Gabe, Aggression, Eroberung und Hoffnung auf Genuß des Anderen; ein Innenleben, das nach außen gekehrt wird, ohne

⁶⁴ Nach Zumthor (1990: 43) wird unter *gestus* das gesamte körperliche Verhalten verstanden.

körperlich in das Objekt seiner Begierde eindringen zu müssen: der vokalisierte Ton vom Inneren zum Inneren, ohne weitere Vermittlung verbindet er zwei Lebewesen. (Zumthor 1990: 14)

Die Einbeziehung und Beteiligung des Publikums ist ein wesentliches Element der *performances* auf den *saraus*, zumal ein Großteil der Zuschauer auch selbst schreibt, deklamiert, rezitiert. Die Grenze zwischen Künstler und Publikum ist grundsätzlich aufgehoben, da dieses häufig in Interaktion mit den Künstlern tritt.⁶⁵ Zum Beispiel betreten Jota B und Px, zwei Rapper der Gruppe Negro Sempre Negro, die Bühne, der eine mit einer Maske über dem Gesicht, die an die Sklavenmaske erinnert und nur die Augen frei lässt, der andere mit einem Tuch, das die untere Gesichtshälfte verumummt, und eines tief ins Gesicht gezogenen Käppis, seine Krücke wie ein Gewehr im Anschlag, und beginnen jeden ihrer Raps mit der Forderung: „Mãos ao alto, mãos ao alto, isso aqui é um assalto, vamos roubar a sua atenção!“ [Hände hoch, Hände hoch, das ist ein Überfall, wir rauben eure Aufmerksamkeit!] Das Publikum antwortet mit bereitwillig erhobenen Händen auf die Parodie des in den Medien gängigen Bildes des Marginalisierten als Bandit. Vortrag und Zuhören werden zu einer kollektiven Handlung, die das Stereotyp umkehrt.

Abbildung 6: Die Rapper Px und Jota B



Saraú da Cooperifa am 15.09.2010, Foto: Ingrid Hapke

⁶⁵ Nach Chauí (2006: 13) ist eines der Merkmale der Populärkultur eben diese Aufhebung zwischen Publikum und Künstler. Sie sieht die Unterschiede in der Populär- und der Elitekunst mit Antonio Gramsci als eine Konsequenz der sozialen Klassentrennung und daraus resultierendem unterschiedlichen Zugang zu kulturellen Gütern, die jedoch meist als eine qualitative Differenz gesehen und kommentiert werden. Diese Essentialisierung der vermeintlich qualitativen Unterschiede lassen sich mit Bourdieu (2001:360) als Feldillusion beschreiben.

Ähnliches hat Zumthor für das „epische Wort“ der mittelalterlichen *chansons de geste* geschrieben:

Das epische Wort begründet oder zementiert die Gemeinschaft im selben Moment, wo es gesprochen und vernommen wird, indem es die Gesamtheit der Anwesenden körperlich in die performance einbezieht und – zumindest potentiell – in kollektives Handeln mündet. (Zumthor 1990: 43)

Auch für den Politikwissenschaftler und Historiker Benedict Anderson ergibt sich in *Imagined Communities* (2006) aus dem gemeinschaftlich aktualisierten Wort, der Simultanität, ein Gefühl der Übereinstimmung, das beispielsweise bei dem Singen von Nationalhymnen oder dem Rezitieren von Poesie deutlich wird:

There is a special kind of contemporaneous community which language alone suggests – above all in the form of poetry and songs. Take national anthems, for example, sung on national holidays. No matter how banal the words and mediocre the tunes, there is in this singing an experience of simultaneity. At precisely such moments, people wholly unknown to each other utter the same verses to the same melody. The image: unisonance. Singing the Marseillaise, Waltzing Matilda, and Indonesia Raya provide occasions for unisonality, for the echoed physical realization of the imagined community. [...] How selfless this unisonance feels! If we are aware that others are singing these songs precisely when and as we are, we have no idea who they may be, or even where, out of earshot, they are singing. Nothing connects us all but imagined sound. (Anderson 2006: 145)

Dies zeigt sich beispielsweise deutlich bei Beginn des *sarau*, wenn die einleitenden Worte zusammen gesprochen werden, oder im Gedicht von MC Jairo Periafricana, das eine Art Hymne für den *sarau* sein könnte, und von vielen als solche verstanden wird:

Úh! Cooperifa meu quilombo cultural!
Éh! Poesia literatura marginal!
No *sarau* não é por mal o silêncio é uma prece
Loco, mas que lindo as palmas que aquece,
Se o elo fortalece demorô é nós que tá
Tudo nosso, tudo nosso da ponte pra cá
Tem que sabê chegá respeitando a quebrada,
Só os verdadeiro faz jus na caminhada
Sem faiá, mancada se liga óh meu
Não é evento é movimento se pá se entendeu
Julieta, Romeu extravasando sentimentos
Artista cidadão expressando pensamentos
Hey é o momento a hora é agora,
No traço da escrita no rastilho da pólvora
No verso na prosa que vem do coração
(Jairo Periafricana 2010)⁶⁶

⁶⁶ Interessant ist, wie die mündliche Rede im Schriftbild umgesetzt wird: „hyperkorrekt“ mit phonetischen Akzenten: „sabê chegá“ statt „saber chegar“, „sem faiá“ statt „sem falhar“, „demourô“ statt demourou“ und die üblicherweise fehlende Konkordanz: „os verdadeiro“ statt „os verdadeiros“.

[Uh, Cooperifa, mein quilombo und kulturelles Areal,
 Poesie, Literatur, alles marginal!
 Im *Sarau* schweigen wir nicht aus Bosheit, sondern mit Bedacht
 Verrückt, aber schön, wie der Applaus uns anfacht
 Wenn unsere Verbündeten uns stützen, sind wir am Start.
 Diesseits der Brücke ist alles unser, alles unser Part
 Man muss wissen, wie man ankommt, mit Respekt
 Nur, wer echt ist, wird diesem Weg gerecht
 Ohne zu fehlen, fallen – pass auf! sonst rutschst du aus
 Das ist nicht einfach ein event, sondern ein movement
 mit Romeo und Julia verschmolzen im Kuss
 Mit Künstlern und Bürgern im Gedankenfluss
 Die Stunde hat geschlagen, wir werden es wagen
 Jeder Schriftzug, in Posie und Prosa
 Legt eine Lunte von Herzen, is nix für Poser.]

Zu dem Aspekt der Simultanität gehört, dass sich durch das gemeinsame Sprechen und Hören der Gedichte ein gemeinsamer Kanon an literarischen Referenzen und Werten herausbildet. Der Text geht nach Zumthor beim Vortrag vom Stadium der Potenzialität in das der Aktualität über (Zumthor 1990: 21). Damit existiert er nun in dieser Aktualisierung im Bewusstsein einer unbestimmten Anzahl von Menschen. Ebenso werden Werte und Philosophien, die über die Texte transportiert werden, synchronisiert, die nun wiederum (kollektive) Handlungen außerhalb des *sarau* unterstützen können, etwa wenn gemeinschaftliche Anthologien herausgebracht werden, der oder dem Einzelnen in einer schwierigen Situation durch die Gemeinschaft der *saraus* geholfen wird oder Protestaktionen ins Leben gerufen werden, weil eine_r der ihren von Mitarbeiter_innen der öffentlichen Verkehrsbetriebe aufgrund ihrer oder seiner Hautfarbe diskriminiert wurde.⁶⁷

Hören und Sprechen sind zwei Tätigkeiten, die über den „Klang-Körper“ hinausgehen. Dem Körper kommt bei der Vermittlung von Sinn eine spezifische Rolle zu: Gestik und Mimik sowie das physische Auftreten der Interpret_innen konstruieren eine weitere Sinnenebene zu dem Gesagten (Zumthor 1990: 173). Das Entstehen des (marginalisierten) Körpers für das Gesagte und die unmittelbare Übertragung des Wortes (im Gegensatz

⁶⁷ Diese Proteste wurden zunächst wieder abgesagt, da die Polizei offenbar Blog und *social media* mitverfolgt hatte und die Organisator_innen bedrohte.

zum geschriebenen Wort, das immer einen Aufschub bedingt) erzeugen einen Eindruck von Wahrhaftigkeit, da die „Wirklichkeit als Subjekt aufscheint“ (Zumthor 1990: 28).⁶⁸

Die Aktualisierung traditioneller literarischer Figuren, wie sie im literarischen Leben der Cooperifa zu beobachten ist, verstehe ich weniger als Aneignung einer begehrten elitären Position, sondern vielmehr als eine Neudefinition des literarischen Feldes durch die Persiflage. Die Muse der Cooperifa ist beispielsweise eine der vielen alleinerziehenden Mütter der *periferia*. Als große, imposante schwarze Frau, die kein Blatt vor den Mund nimmt, mal laut werden kann, mal sehr emotional auf ein Gedicht reagiert, die zupacken und Bier trinken kann, könnte sie einem elitären romantisierenden Verständnis von einer „leichtfüßigen, Milch- und Honigmuse“ nicht fremder sein. Mit der Benennung einer der ihren als Muse wird stellvertretend den vielen übersehenen Frauen der *periferias* Respekt gezollt. Diese Muse trägt den Schwierigkeiten und Gegebenheiten des Lebens Rechnung, sie ist keine ätherische Gestalt, die sich bei der leisesten Berührung mit der Realität in Luft auflöst.

Die Figuren der Muse, des Galans, der Königin oder Diva, die hier von einfachen Menschen verkörpert werden, in dem einfachen Ort der Kneipe, entziehen der Literatur ihren elitären Status und bringen sie in die Erfahrungswelt der *periferia* ein. Das militärische Vokabular, der *linha de frente* beispielsweise, wie auch des *guerreiros*, der *guerreira*, verdeutlicht in diesem Kontext die symbolische Komponente, die der Überlebenskampf annimmt, aber auch die Spannungen mit und im literarischen Feld. Es sind hart arbeitende Menschen, die ihren Alltag – aller Widrigkeiten zum Trotz – zu bewältigen verstehen, die zu einer Inspiration und zu einem role model werden.

Poeta der *periferia* zu sein bedeutet auf den *saraus* nicht notwendigerweise, selbst zu schreiben, es reicht bereits, sich dort zu artikulieren, vorzutragen oder auch einen Kommentar zu einer aktuellen Situation abzugeben. Denn, wie in der oben zitierten Äußerung von Sérgio Vaz deutlich wird, sollen aus dem *sarau* für sich und ihre Gemeinschaft entstehende *Personen* hervorgehen.

Die räumlichen Modalitäten der *performance* überschneiden sich mit den zeitlichen. Ort wie Augenblick können als willkürlich erscheinen, bedingt durch Umstände, die der poetischen Intention fremd sind. Aber zuweilen wird eine Spannung deutlich zwischen den erwarteten Konnotationen und denen, die erst die Situation hervorruft: Spannungen, die

⁶⁸ Zumthor führt als Beleg an, dass bestimmte Handlungen, wie z.B. Zeugenaussagen vor Gericht, die Absolution oder Strafurteile, stets mündlich vorgetragen werden (Zumthor 1990: 28).

sich mimetisch ausnutzen lassen und die geeignet sind, ihrerseits wieder positive poetische Wirkungen zu zeitigen. (Zumthor 1990: 40)

Der Lärm von der Straße, Motoren- und Mopedgeknatter, quietschende Bremsen, Radiomusik und Hundegebell und die Geräusche des Barbetriebs bieten eine konstante akustische Kulisse während des *sarau*. Der akustische Raum, in dem der *sarau* stattfindet, verleiht ihm eine je spezifische Prägung und Atmosphäre: Zwar ist ein Theatersaal (wie etwa beim *Sarau* Literatura Nossa in Suzano) so angelegt, dass das Publikum gut hören und sehen kann, was auf der Bühne vor sich geht, doch besteht auch eine größere (räumliche wie u.U. atmosphärische) Distanz zwischen vortragenden Poet_innen und Publikum sowie zwischen Poesie und Straße.

Abbildung 7: Pavio da Cultura



Pavio da Cultura in Suzano am 16.11.2009, Foto: Ingrid Hapke

Diese akustischen Marker fließen ebenso in die Kommunikation ein, wie das visuelle Tun: Ein Saal mit Bühne und guter Beleuchtung gibt der Poesie möglicherweise eine eigene Wertschätzung, entfernt sie jedoch ein Stück weit von den alltäglichen Praktiken.

Auch die starke Präsenz von Afro-Brasilianer_innen im Publikum und auf der Bühne vor dem Hintergrund der starken Diskriminierung von Schwarzen in Brasilien ist bemerkenswert. So erfahren im Kontext des *sarau* und vor dem Hintergrund der

Marginalisierung in den *periferias* Liebesgedichte eine starke Politisierung – nicht erst wenn eine charakteristische afrobrasilianische Schönheit besungen wird.⁶⁹

Das Artefakt Buch spielt auf den *saraus* beim Vortrag eine untergeordnete Rolle. Zwar kommt es durchaus vor, dass ein Gedicht aus einem Buch vorgetragen wird, doch wird häufig auch von einem Schmierblatt, dem Rand eines Flyers oder vom Handy vorgetragen. Auch hält Sérgio Vaz viele der regelmäßig vortragenden Poeten dazu an, ihren Beitrag auswendig zu lernen, ihn zu „performen“. Tatsächlich lässt sich hier häufig eine Entwicklung beobachten: Die Darbietung beginnt mit einem gelesenen Vortrag, aber bereits einige *saraus* später wird eine ganze *performance* bewältigt, und das Handy dient nur mehr der akustischen Untermalung durch Musik beispielsweise oder – nach Bedarf der Regie – durch andere akustische Signale, wie z.B. Sirenengeheul. Der Vortragende kann – ohne das Buch vor Augen – seine Aufmerksamkeit voll und ganz dem Publikum widmen und so unmittelbar auf es wirken und auf es eingehen.

Wenn der Poet oder sein Interpret singen oder rezitieren – der Text sei improvisiert, formal festgelegt oder memoriert – verleiht allein die Stimme dem Text Autorität. Das Prestige der Tradition ist das Agieren der Stimme. Wenn Poet oder Interpret dagegen aus einem Buch vorlesen, was die Zuhörer verstehen, kommt die Autorität vor allem aus dem Buch als dem im Zentrum der performance sichtbar werdenden Gegenstand. Das hat mehrere Konsequenzen. Bei der öffentlichen Lektüre ist die Schrift mit den Werten, auf die sie hinweist und die sie vertritt, Teil der performance. Bei Gesang oder Rezitation bleibt die Schrift, auch wenn der vorgetragene Text schriftlich fixiert ist, im Verborgenen. Allein dadurch ist die öffentliche Lektüre weniger theatralisch, und was der Vorleser auch an *actio* bieten mag: die Gegenwart des Buches als eines festen Bestandteiles legt der dramatischen Bewegung Zügel an, schon indem es die ursprünglichen Konnotationen mit einbringt. Trotzdem kann es die Dominanz der vokalen Wirkung nicht eliminieren. (Zumthor 1994: 32)

Der Vortragende, kann – ohne das Buch vor Augen – seine Aufmerksamkeit voll und ganz dem Publikum widmen und so unmittelbarer auf es wirken und auf es eingehen.⁷⁰

Indem die Schrift in den Momenten des *sarau* im Verborgenen bleibt, können auch diejenigen angesprochen werden, die funktionale Analphabeten sind. Denn das Buch legt nicht nur der *performance* Zügel an, sondern ist auch Akzentuierung des eigenen Bildungsstandes, in dem viele Teilnehmende ihre mangelnde Bildung gespiegelt sehen.

⁶⁹ In brasilianischen Stellenanzeigen wird häufig eine „boa aparência“ vorausgesetzt. Darunter wird ein möglichst europäischer Typ verstanden, zumindest aber „gezähmte“ afrobrasilianische Merkmale, wie geglättete Haare. In Brasilien wird bei gekräuselten, afrikanischen Haaren von „cabelo ruim“, [schlechten Haaren] gesprochen. In den auf den *saraus* vorgetragenen (Liebes-)Gedichten wird diesen vorherrschenden Schönheitsidealen entgegengetreten.

⁷⁰ Des Öfteren hörte ich Sérgio Vaz auf *saraus* die Vortragenden dazu auffordern, ihre Gedichte auswendig zu lernen, um besser präsentieren zu können.

Das „Verbergen“ der Schrift auf den *saraus* befreit die Vortragenden zu einer neuen Mediensynthese, der Einbindung von Handies und anderer schon aufgezeichneten akustischen Elemente, neben der Sprache, der korporalen Gestik und den visuellen Objekten (Kleidung, Masken, Bilder). Im Zusammenhang des *soundscape*s (Schafer 1993:7) kann man im *sarau* ein Gesamtkunstwerk sehen, dessen zusammenwirken mit den „dauerhaften“ Objekten (Buch, Artikel, Plastik, CD) als „Literatur“ noch ein Desiderat der Forschung ist.

2.1.4 Die Kneipe als „Kulturzentrum“, die *periferia* als Kulturort

Die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Heloíse Buarque de Hollanda versteht die *saraus* in der *periferia* als eine Wiedergeburt „dos velhos *Saraus* de salão do século 19“ [der alten *saraus* der Salons des 19. Jahrhunderts], die zu einem Ort, der „rito de passagem entre o privado e o público“ (zit. nach Victor 17.09.2011) [von Übergangsriten zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen] transformiert worden seien.⁷¹ Der Ort der Kneipen an sich bietet eine Schnittstelle zwischen dem privaten und dem öffentlichen Raum.⁷² Die Autor_innen der literatura marginal/periférica eignen sich diesen Raum zunächst aus dem Mangel an kulturellen Einrichtungen in den *periferias* an. Für Vaz ist dies eine Möglichkeit, selbstbestimmt die seiner Meinung nach bewusste Segregation durch den Staat zu unterlaufen (vgl. Hapke 2013: 118):

Na *periferia* não tem teatro, não tem museu, não tem biblioteca, não tem cinema. O único espaço público que o Estado deu foi o bar; você imaginar que a gente ia se acabar bebendo cachaça e a gente transformou os bares em centro cultural, então, fudeu cara, não tem mais como controlar a gente. Porque o que não falta é bar na periferia.“ (Sérgio Vaz in Alves 2010: *Curta Saraus*)

[In der *periferia* gibt es keine Theater, keine Museen, keine Bibliotheken. Die Kneipe ist der einzige öffentliche Raum, den uns der Staat gegeben hat. Die haben gedacht, dass wir uns zu Tode trinken würden, aber wir haben die Kneipen in Kulturzentren umfunktionierte,

⁷¹ Victor, Fabio, Folha de São Paulo, 17.09.2011. In: www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/09/976275-sarau-da-cooperifa-faz-dez-anos-em-momento-de-alta-da-poesia.shtml.

⁷² Franco (2006: 359) identifiziert die Kneipe als das bevorzugte Setting für einen Großteil der Romane, die während der Diktatur der 1970er Jahre erschienen sind. Er führt das ebenfalls auf ihre Eigenschaft als öffentlicher und privater Raum zurück: „[o bar é] o local da boêmia, que é, a um só tempo, refúgio (in)seguro e local de oposição, fato sem dúvida bastante significativo, visto que tal espaço não é propriamente o da ação, mas o da tagarelice.“ [Die Kneipe ist der Ort der Bohème, der gleichzeitig (un)sicherer Zufluchtsort ist und Ort des Widerstands, eine sehr wichtiger Umstand, eingedenk der Tatsache, dass dieser Raum eher nicht der der Handlung ist, sondern der des Plauderns.]

und jetzt gibt es verdammt noch mal kein Halten mehr: Denn wenn es eins in der *periferia* gibt, dann sind das Kneipen.]

Die Kneipe oder der boteco ist als Kulturort nicht unbedingt ideal, haftet ihm doch – gerade in religiösen Kreisen und insbesondere für Frauen und Kinder – eine gewisse Ruchlosigkeit, gar Gefährlichkeit an, sodass der Besuch eines *sarau* für viele (religiöse) Bewohner_innen der *periferias* aus diesem Grund ausgeschlossen ist.⁷³ Der hohe Alkoholkonsum und der Drogenhandel⁷⁴ stellen in den *botecos* der *periferia* im Allgemeinen ein Problem dar, das manche Bewohner_innen bewusst zu meiden suchen. So hat das Kollektiv Elo da Corrente 2011 – von öffentlichen Geldern unterstützt – neben die Bar ein kleines Kulturzentrum gebaut. Es führt jedoch den traditionellen *sarau* noch immer jeden Donnerstagabend in der Bar do Santista in Pirituba fort.⁷⁵ Seit Beginn meiner Forschung sind viele neue Kollektive und *saraus*, teilweise unterstützt durch öffentliche Gelder, gegründet worden. Zunehmend erschließen Kollektive sich auch andere öffentliche Orte ergänzend zu den Kneipen. Die Poetas Ambulantes beispielsweise rezitieren und performen in öffentlichen Verkehrsmitteln und veranstalten *sarau* in U-Bahn-Stationen.⁷⁶

Durch die *saraus* haben einige der Bars eine Veränderung erfahren: Im Bebinho in Campo Limpo, wo der *Sarau* do Binho bis September 2012 beheimatet war, wie auch in der Bar do Zé Batidão und der Bar do Santista gibt es Regale mit einer kleinen informellen Bibliothek, die konsultiert und aus der auch Bücher – ohne bürokratisches Verfahren und Kontrolle – ausgeliehen werden können. Die Bewegung der *literatura marginal/periférica* schreibt nicht nur den Bars als Orten einen neuen Sinn ein, indem sie diese durch die *saraus* kulturell erschließt; auch erfährt das Bild des Ortes der *periferia* im Mediendiskurs eine Transformation, da die *saraus* Schlagzeilen in den Kommunikationsmedien provozieren, durch die sich die *periferias* nicht mehr nur in der

73 Durch eine starke soziale Kontrolle bei den *saraus* der Cooperifa und ein striktes Eingreifen der Organisatoren bei – z.B. machistischen – Übergriffen soll der Raum auch für Frauen und Kinder „sicher“ gemacht werden (es kam vor, dass Besucher ein Sarauverbot ausgesprochen bekamen). Diese Regeln gehören ebenfalls zu dem, was als *exercício da cidadania* verstanden wird, der Übung als mündige Bürger_innen im solidarischen, reflektierten und vorurteilslosen Umgang miteinander.

72 Das organisierte Verbrechen ist ein weiterer Faktor, denn dieses ist in den öffentlichen Räumen der Nachbarschaft häufig sehr präsent.

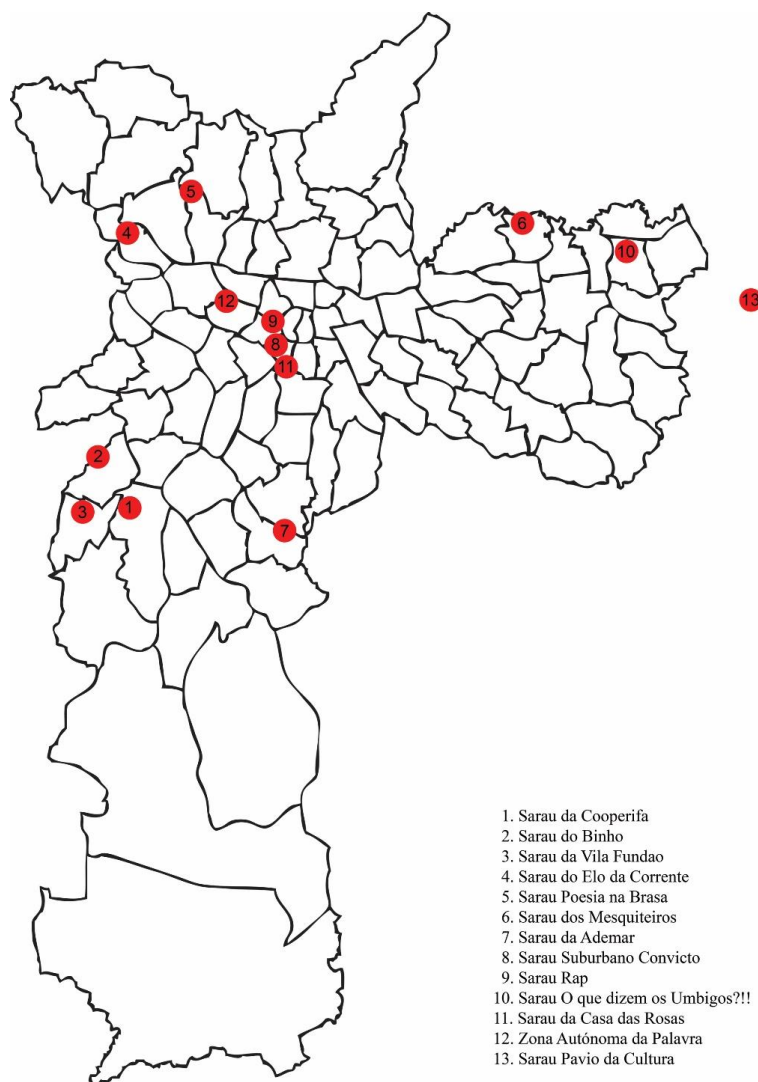
75 Auch die Cooperifa hatte für 2013 ein Kulturzentrum geplant, das jedoch bisher nicht errichtet worden ist.

76 Das Kollektiv existiert seit 2012. Dieser öffentliche Raum beeinflusst Auswahl und performance der Gedichte anders als der boteco. Eine komparatistische Arbeit hierzu könnte interessant sein.

Polizeiberichterstattung einen Namen machen, sondern außerdem auf den Kulturseiten und im Rahmen von Kulturprogrammen (vgl. Nascimento 2011: 61).⁷⁷

Die folgende Karte soll einen Eindruck davon vermitteln, wo sich die *saraus* befinden, die von 2009-2011 regelmäßig (mindestens einmal pro Monat) stattfanden, und wie sie in die kulturelle Geografie der Stadt eingreifen, in der sich alle kulturellen Angebote (Kino, Theater, Lesungen etc.) im Zentrum konzentrieren. Die *saraus*, die sich im Zentrum befinden, haben den Vorteil, dass sie für Interessierte aus allen *periferias* gut zu erreichen sind.

Abbildung 8: *Saraus* in São Paulo (2009-2013)



Eigene Erarbeitung der Karte mit der Verteilung der von mir besuchten regelmäßig stattfindenden *saraus*.

⁷⁷ Der Autor und Organisator des Sarau Suburbano Convicto, Alessandro Buzo, moderierte im Regionalfernsehen SPTV von 2011-2015 das Programm Cultura Popular, in dem er die kulturell arbeitenden Kollektive und saraus der *periferia* präsentierte.

Der *Sarau da Cooperifa* und der *Sarau Suburbano Convicto* sind aktuell (2015) die einzigen *saraus*, die einmal in der Woche stattfinden, die meisten anderen finden alle zwei Wochen oder einmal im Monat statt.⁷⁸ Der *Sarau Rap* findet nicht mehr statt. Der *Sarau do Binho* wurde zu einem „wandernden“ *sarau*, nachdem die Bar, in der er seine Bühne hatte, geschlossen wurde.

2.2 Bücher, Verlage und Buchhandlungen der periferias

2.2.1 Zum Literaturbetrieb der periferia

„*Querido sistema, você pode até não ler, mas, tudo bem, pelo menos viu a capa*“⁷⁹

[*Liebes System, selbst, wenn du das nicht liest, hast Du zumindest den Buchdeckel gesehen.*]

Mit dem als Motto gesetzten Zitat, das Ferréz 2000 seinem zunächst im alternativen Verlag Labortexto erschienen Roman *Capão Pecado* vorangestellt hat, verweist er auf die geringe Repräsentation, die die marginale Stimme auf dem Buchmarkt findet. Hier „Capa“ [Buchdeckel, Cover] zu zeigen, ist „cara“ [Gesicht] zu zeigen, wo es nicht erwünscht ist. Denn selbst wenn das „System“ das Buch nicht lesen sollte, so hat sich der Marginalisierte über sein Buch schon als Autor konstituiert und affirmiert und ist damit mehr als das, was ihm dieses System jemals in Statistiken oder medialen Darstellungen zugestanden hat.

Während die Medien und auch die Literaturkritiker_innen und -wissenschaftler_innen die Präsenz von Autor_innen mit einer Biografie der sozialen Benachteiligung, wie Paulo Lins oder Ferréz, gern als einen besonderen Einzelfall konstruieren, obwohl sie auch eine Bibliografie aufzuweisen (vgl. z.B. Silva 2011; Souto 2014), straft sie der sogenannte

⁷⁸ Der *Sarau Suburbano Convicto* findet 2018 nur noch einmal im Monat bis unregelmäßig statt. Alessandro Buzo leitet nun einen *Sarau* in einer Kneipe in Santos leitet und verbringt weniger Zeit in São Paulo. Seit einigen Jahren steht die Buchhandlung *Suburbano Convicto* kurz vor der Schließung. Der *Sarau da Cooperifa* ist meiner Kenntnis nach der einzige regelmäßig wöchentlich stattfindende *sarau* (dienstags statt mittwochs), während die meisten anderen monatlich stattfinden. Der *Sarau do Binho* und der *Sarau dos Mesquiteiros* sind zu wandernden *saraus* geworden, und haben keinen festen Veranstaltungsort mehr. Es sind weitere *saraus* eröffnet worden, die z.T. zumindest zu Beginn auch öffentliche Gelder einwerben konnten. Der *Sarau da Vila Fundão* und der *Sarau O que dizem os Umbigos* existieren nicht mehr. Der *Sarau da Ademar* findet nur noch zu wenigen thematischen Veranstaltungen (Tag der Kinder z.B.) statt.

⁷⁹ Das Zitat stammt aus Ferréz' erstem Roman *Capão Pecado* (2000: 19).

boom in den *periferias* Lügen. Von 2005 bis Ende 2011 registrierte die Ethnologin Érica Peçanha do Nascimento mindestens 72 publizierte Poesie- und Prosa-Bücher⁸⁰ in den *perferias* von São Paulo (Sales et alii: Brasil de Fato, 06.01.2014), während es zwischen 1992 und 2005 lediglich 15 waren (Nascimento 2009: 27).⁸¹

Das Medium/Format Buch ist für die Autor_innen der *literatura marginal/periférica* zwar nicht unbedingt Endprodukt und ausschlaggebendes Ziel ihres literarischen Handelns (vgl. Oliveira 2011: 34), dennoch kommt ihm eine besondere Rolle im Kulturschaffen der *periferias* zu. Über das Artefakt Buch beanspruchen die Autor_innen aus den *periferias* ihren Raum im traditionellen literarischen Feld, das ihnen bislang weitestgehend verwehrt geblieben ist. Damit erfahren sie mehr Beachtung, werden u.U. leichter zu Buchmessen, Autorengesprächen an Schulen und zu Veranstaltungen im Ausland eingeladen.⁸² Gleichzeitig wird das Buch als Form mit neuen symbolischen Werten aufgeladen, zumal die Autor_innen sich dieses zu einem Moment aneignen, in dem bereits weitere Veröffentlichungsformen durch die digitalen Medien existieren.

Anderson (2006: 35) sieht in der Einführung des Buchdrucks die historische Grundlage für die Herausbildung von Nationen. Das Buch aus der *periferia* leistet dies u.a. ebenfalls für die Gemeinschaft in den *periferias*, obwohl die Autor_innen sich damit zunächst ins mediale Rückwärts zu begeben scheinen, doch das Zusammenspiel aller medialen Tendenzen führt zu einem neuen Gesamtkunstwerk.

Über das Buch sollen Leser_innen interessiert werden, für die ein klassisch aufbereitetes Buch nicht sonderlich ansprechend ist. Auf der anderen Seite zeigt es dem traditionellen Lesepublikum die Ränder (und das Jenseits) seiner Gemeinschaft auf. Über das Buch erhält die Literatur aus den *periferias* eine größere Reichweite als auf den *saraus*, setzt Texte unmittelbar in andere Kontexte, bringt sie miteinander in den Dialog. Durch die Publikation in einem Buch, dem Statussymbol der Eliten, wird dem Diskurs der Marginalisierten Autorität und Legitimation verliehen, denn erst dadurch scheint einem

⁸⁰ Diese Zahl ist höher, werden Ausgaben in alternativen und traditionellen Verlagen doppelt gewertet. Es ist teilweise schwierig, die Bücher als marginale Literatur einzuschätzen, was ein wenig von der Definition des marginalen Autors aus der *perifeira* abhängt, z.B. ob er sich auch an extra-literarischen Aktivitäten beteiligen muss. Bis 2015 sind – nach noch nicht systematisierten Daten meinerseits – noch ca. 25 weitere Publikationen hinzugekommen.

⁸¹ Zuverlässige Zahlen über die Publikationen, die danach kamen, liegen mir nicht vor, aber aus dem, was mir aus der Ferne möglich ist abzuschätzen, könnte die 100er-Marke erreicht sein.

⁸² Bei der Organisation der 1. Woche der marginalen Literatur in Berlin, Hamburg und Köln erwies es sich von deutscher Seite her als schwierig, Gelder von kulturellen Institutionen einzuwerben, wenn ein_e Autor_in ihre bzw. seine Autorschaft nicht mit einem Buch beweisen konnte.

Schreibern tatsächlich der Status als Autor verliehen zu werden, hier scheint es innerhalb und außerhalb der *periferia* keine Unterschiede zu geben. Da es sich bei den Publikationen aus den *periferias* zum großen Teil um Publikationen im Selbstverlag handelt, wird jedoch eine Spannung zu dem vorherrschenden Buchmarkt aufgemacht.

2.2.2 „Die Vorhut“ der literatura marginal/periférica

Die militärische Bildlichkeit, die sich in der Überschrift zeigt ist in vielen der Diskursen, die die marginalen Autor_innen gegen „das literarische Zentrum“ ins Feld führen, präsent. Hier bezeichnet die „Vorhut“ die ersten noch vereinzelt literarischen Manifestationen aus der *periferia* in Buchform, die das literarische Feld für das, was dann zu einer Bewegung werden sollte, auskundschafteten.

Die Veröffentlichung der Sonderausgaben der Zeitschrift *Caros Amigos „Literatura Marginal: A cultura da periferia Ato I, II, III“* stellte für viele Autor_innen aus den *periferias* von São Paulo den ersten Kontakt zum traditionellen Literaturbetrieb her (siehe Kap. 1). Für die meisten war es überhaupt das erste Mal, dass sie ihre Literatur gedruckt sahen. Für Zibordi (2004: 69) stellt die Publikation der Literatur aus den *periferias* in Zeitschriften eine wirksame Strategie der Präsentation und des Vertriebs dar: Der Kaufpreis ist günstig,⁸³ die aufwendige grafische Aufmachung ist nur im Zeitschriftenformat zu realisieren und wünschenswert appellativ-attraktiv, außerdem, da der Vertrieb über Zeitungskioske läuft,⁸⁴ kommt die Zeitschrift leichter auch an die Bevölkerung der *periferias* heran. Denn „[a revista] não se apresenta com ainda certa aura de respeitabilidade e polidez que tem o livro.“ (Zibordi 2004: 69) „[die Zeitschrift] präsentiert sich noch nicht mit dieser Aura an Reputabilität und Feinheit, die einem Buch innewohnt“, einer Aura, die eine Barriere für Bildungsferne bilden kann.

⁸³ *Literatura marginal: A cultura da periferia – Ato I* hatte eine Auflage von 30.000 Exemplaren und wurde für 4,90 Reais verkauft; *Ato II* hatte eine Auflage von 20.000 und kostete 5,50 Reais (Nascimento 2009: 62), *Ato III* wurde ebenfalls mit einer Auflage von 20.000 zu 7,00 Reais verkauft (ebd.: 74).

⁸⁴ Ferréz hatte für den Vertrieb der Sondereditionen ausgehandelt, dass diese bevorzugt an Zeitungskioske in die *periferias* geliefert werden würden (Nascimento 2009: 57).

Abbildung 9: Die Sonderausgaben der Zeitschrift Caros Amigos



Für viele stellten die Sonderausgaben, den ersten Kontakt überhaupt zum literarischen Feld her.

Tennina (2010) weist auf die Bedeutung des „acto“ in der Nummerierung der Sondereditionen hin, die sie einerseits mit (span.) „actuar“ und andererseits mit (span.) „acción“ in Verbindung bringt und darin eine Einbeziehung des (sozialen) Körpers sieht:

Se trata de una palabra que activa varios campos discursivos. En principio, “ato” es el sustantivo del verbo “actuar”. Pero ¿por qué dejar de lado el otro sustantivo posible de tal verbo, la palabra “acción”? La particularidad de “acto” está en que, al tiempo que indica el resultado del hacer, remite también al uso que se le da en el teatro: puestas en escena de un número de actores con un texto determinado y una performance particular. En el “acto” se ponen en juego no solamente un escrito, sino también un cuerpo, una voz y un lugar específicos. En una sociedad atravesada por la teatralidad (GOFFMAN, 2009), la propuesta parece ser tomar el papel preestablecido por la sociedad en su conjunto, el de ser “marginales”. A partir de la dramatización de ese estigma, por medio de variadas representaciones, es que se pretende desplazar el significado de la palabra “marginal”. (Tennina 2010: s.p.)

Es ist ein Wort, das mehrere diskursive Felder aktiviert. Im Prinzip ist "ato" das Substantiv des Verbs actuar" [agieren, Theater spielen]. Aber warum das andere mögliche Substantiv eines solchen Verbs, das Wort "Aktion", beiseite lassen? Die Besonderheit von "act" besteht darin, dass es sich zwar auf das Ergebnis des Tuns bezieht, sich aber auch auf die Verwendung bezieht, die im Theater gegeben wird: eine Reihe von Schauspielern mit einem bestimmten Text und einer bestimmten *performance* zu inszenieren. Im "Akt" werden nicht nur eine Schrift, sondern auch ein bestimmter Körper, eine bestimmte Stimme und ein Ort ins Spiel gebracht. In einer von der Theatralität durchzogenen Gesellschaft (GOFFMAN, 2009) scheint es der Vorschlag zu sein, die für die Gesellschaft insgesamt festgelegte Rolle zu übernehmen, nämlich "marginal" zu sein. Von der Dramatisierung dieses Stigmas durch verschiedene Darstellungen soll die Bedeutung des Wortes "marginal" ersetzt werden. (Tennina 2010: s.p.)

Auch für die Buchpublikationen gilt, wie wir in der Folge sehen werden, dass die Autor_innen versuchen, sie in Dialog mit der Erlebniswelt der Leser_innen der *periferias* zu setzen. Bereits Ende der 1980er und während der 1990er Jahre kommt es in den *periferias* von São Paulo zu vereinzelt schriftlichen literarischen Manifestationen von Autor_innen, die heute die Bewegung der *literatura marginal/periférica* anführen (vgl. Tennina 2010: 13). Sérgio Vaz und Adriane Mucciolo publizierten 1988 zusammen den

Gedichtband *Subindo a ladeira mora a noite*, 1991 sowie 1994 brachte Vaz *A margem do vento* und *Pensamentos Vadios* im Selbstverlag heraus. 1997 publizierte auch Ferréz eine Sammlung mit Poesie, *Fortaleza da Desilusão*, in einem unabhängigen Verlag. Der Roman *Capão Pecado* wurde 2000 ebenfalls zunächst vom alternativen Verlag Labortexto publiziert; für die zweite Auflage wechselte Ferréz nach Streitigkeiten mit ihm zur Editora Objetiva.⁸⁵

Wie viele meiner Informant_innen bestätigten, zirkulierten darüber hinaus sogenannte Fanzines⁸⁶ unterschiedlicher Autor_innen, kodierte, häufig handschriftlich verfasste (illustrierte) Heftchen von geringer Seitenzahl. Diese werden auch heute noch produziert und auf den *saraus* für zwei oder drei Reais verkauft, ebenso wie die Folhetos/Livretos, die Heftchen der *Literatura de Cordel*, die heute ebenfalls noch hergestellt werden und als ein Genre in der *literatura marginal/perférica* ihren Platz haben (sie ist z.B. durch die Poeten Augusto Cerqueira, Joao do Nascimento Santos Nascimento vertreten).

Binho (Robinson Padial), Organisator des *Sarau* do Binho und Co-Autor des Gedichtabandes *Dois poetas e um caminho* (Binho/Serginho Poeta 2007), nutzte in den 1990er Jahren die Rückseite von Wahlplakaten, die er an Straßenpfosten, Laternen und Verkehrsschildern befestigte, um seine Gedichte „publik“ zu machen. Diese *Postesia* (eine Synthese aus *poste*, [Pfosten] und *poesia* [Poesie]) wurde 1999 als Fotoband durch den Autor unabhängig publiziert.

⁸⁵ Dieser brachte auch den Roman *Manual prático do ódio* (2003) und die Kurzgeschichtensammlung *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006) heraus.

⁸⁶ Ethymologisch ist das Wort Fanzine eine Synthese aus *fan's magazine*. Fanzines sind Veröffentlichungen von Amateuren, die einem bestimmten kulturellen (Nischen-)Phänomen gewidmet sind. Und gehören in den Kontext der amerikanischen Do-It-Yourself-Kultur, als Kulturpraxis der Avantgarde.

Abbildung 10: Postesia von Binho



Erste Postesia vom 09.05.1997 unter www.postesias.blogspot.de [Das Gedicht wird in Kap. 4 bearbeitet]

2014 nimmt Sérgio Vaz diese Idee in dem Projekt *Poesia nos Muros* wieder auf, in dem Hauswände und Grundstücksmauern der *periferias* mit kurzen Versen bemalt oder beklebt werden. In *Antropofagia periférica* schreibt er: „Sempre achei que a poesia tem que ganhar as ruas, as praças, os bares, as escolas, e nunca aceitei que o livro é o único abrigo do poema.“ (Vaz 2008: 57) [Ich war immer davon überzeugt, dass die Poesie die Straßen, Plätze, Kneipen und Schulen erobern muss. Nie konnte ich das Buch als einzigen Unterschlupf für ein Gedicht akzeptieren.] Fortgesetzt bringt er seit 1999 Postkarten und Lesezeichen mit seinen Gedichten und einzelnen Zitaten heraus und verkauft Kühlschrankschrankmagneten mit poetischem Aufdruck.⁸⁷ Auch die *Cadernos Negros*, deren Autor_innen ausschließlich afro-brasilianisch sind, publizieren seit 1978 regelmäßig eine Anthologie pro Jahr.⁸⁸

2.2.3 Die Verlage der *literatura periférica/marginal*

Allan Santos da Rosa, Dichter und Studierender an der Universität von São Paulo⁸⁹, reagierte auf die wahrnehmbare Nachfrage in den *periferias*, eigene Bücher

⁸⁷ 2009/10 waren diese Magneten auf den *saraus* zu erwerben.

⁸⁸ Mehr zu Produktions- und Vertriebspraktiken sowie Akteuren vgl. Silva 2011: 267-326.

⁸⁹ Er schreibt seine Doktorarbeit im pädagogischen Bereich.

herauszubringen, 2005 mit der Gründung seines Verlags Edições Toró. Andere Autor_innen und Kollektive folgten diesem Beispiel. So gründete z.B. Alessandro Buzo neben dem *Sarau* den gleichnamigen Verlag Suburbano Convicto, Ferréz gründete mit der Marke Literatura Marginal den Verlag Selo Povo; der *Sarau* Elo da Corrente einen gleichnamigen Verlag, der *Sarau* dos Mesquiteiros den Verlag Um por todos. Von den Anfängen der publizistischen Tätigkeit durch Autor_innen der *periferias* an bis jetzt lassen sich mit zunehmenden Erfahrungen auch Qualitätsunterschiede in der Herstellung von Büchern beobachten.

Seit der seiner Gründung⁹⁰ hat der Verlag Edições Toró von Allan Santos da Rosa ca. 20 Bücher ausschließlich von Autor_innen aus den *periferias* publiziert.⁹¹ Der Verlagsname [Unwetter] spielt auf die Unwetter an, die das Leben in der *periferia* aufgrund der schlechten Straßenlage und der prekären Bauweise der Häuser besonders schwer machen. In Bezug auf den Verlag wird „Unwetter“ insofern umgedeutet, als dass sich ein Regen von Büchern auf die *periferia* ergießen soll (vgl. Tennina 2010: s.p.).

Das Objekt „Buch“ erfährt unter der Herausgeberschaft der marginalen Autor_innen eine Veränderung. Z.B. erinnert der Schrifttypus an Kalligrafie oder an Graffiti, das Buch ist mit afrikanischen *icons* oder Fotos illustriert, mit Stoffen und Muscheln beklebt, sogar als lose Blätter in einer Geschenkschachtel verpackt. Auf diese Weise nimmt es die kulturellen und sozialen Prägungen des marginalisierten Körpers auf:

A proposta das Edições Toró não foi simplesmente fazer livro bonito, mas livro interessante para a palma da mão, que conjugasse outros materiais além da página. Por mais que o texto seja fascinante para quem não gosta de ler, e quem tem dificuldade de ler, eu acho que não vai gostar de ler, o livro não atrai por si. Então o objeto livro muda. A gente foi descobrindo que a forma é imposta à gente, que pode ser diferente...para não ficar só mental. (Interview mit Allan Santos da Rosa am 04.02.2010)

[Das Konzept der Edições Toró war nicht nur, ein schönes Buch zu machen, sondern eins, das auch physisch ansprechend ist, indem die Buchseite mit weiteren Materialien zusammengebracht wird. Der Text kann noch so interessant sein, wenn jemand nicht gern liest – und wer Schwierigkeiten beim Lesen hat, liest bestimmt nicht gern –, ist das Buch an sich nicht attraktiv. Das Objekt Buch muss sich also verändern. Wir sind dahintergekommen, dass die Form uns aufgezungen wird, dass sie anders sein kann,

⁹⁰ Mit einer durchschnittlichen Auflage von 600 pro Titel konnte die Edições Toró über 12.000 Exemplare mit einem Preis von 10-15 Reais verkaufen. Für neun der veröffentlichten Titel bewarb sich der Verlag um Projektunterstützung bei dem durch die Stadt São Paulo subventionierten Program VAI (Programa para a Valorização das Iniciativas Culturais) (Nascimento 2011: 109). Dennoch mussten einige der Autor_innen sich selbst an der Finanzierung ihrer Auflagen beteiligen.

⁹¹ Diese sind hier auch mit Lesebeispielen zu finden: <http://www.edicoestoro.net/nossos-livros.html>.

damit das Buch nicht nur auf einer geistigen Ebene bleibt.] (Übs. von I.H. in Hapke 2013: 117)

Das Hervorheben einer taktilen Qualität des Buches rückt dessen physische Dimension in den Vordergrund. Das Buch, die Literatur, soll damit nicht nur auf der „mentalen“ Ebene verbleiben, sondern auch haptisch fassbar werden, mehrere Sinne bedienen, als etwas Konkretes sich präsentieren. Auch Sérgio Vaz hatte die Bücher, die er im Selbstverlag herausgebracht hat, den Bedürfnissen seiner Zielgruppe angepasst:

A maioria dos alunos com quem eu conversava sempre davam as mesmas desculpas por não gostarem de livros, mas a mais citada foi que as letras eram muito pequenas e que cansavam a vista. Pedi novamente ao Bróí que fizesse a diagramação e que bolasse umas letras bem transadas, tipo grafite, mas sem perder as características do livro, para que a molecada não tivesse mais desculpas quando pegassem o meu livro para ler. (Vaz 2008: 138)

[Die Mehrzahl der Schüler, mit denen ich mich unterhielt, gab immer diesselben Entschuldigungen dafür, keine Bücher zu mögen. Die, die am meisten genannt wurde, war aber, dass die Buchstaben zu klein waren und dass sie so schnell ermüdeten. Ich bat Bróí, der die Formatierung meines Buches übernahm, deutlich ausgeführte Buchstaben im Graffiti-Stil zu erstellen – aber ohne im Ganzen die Eigenschaften von Büchern zu verlieren – damit die Kinder keine Entschuldigungen mehr hätten, wenn sie mein Buch zum Lesen in die Hand nahmen.]

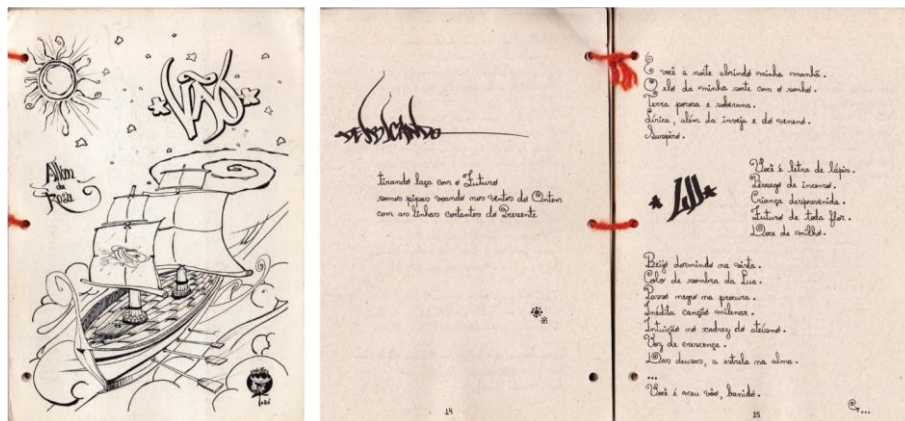
Das Buch selbst wird zu einer *performance*, in der unterschiedliche Medien zusammenspielen. Allan Santos da Rosa schlägt daher vor, in Anlehnung an die *artes plásticas*, die Literaturproduktion in den *periferias* als *artes literarias* zu bezeichnen. Ähnliches ist beispielsweise bei Graffiti oder *pixação*⁹² auf Mauern und Häusern zu beobachten, in denen häufig die Schrift in ein Bild eingeht, das wiederum durch das Stadtbild geprägt wird und seinerseits dieses prägt.

Graffiti-Typografie oder die Schreibschrift sind Schriftarten, zu denen die Bewohner der *periferias* eine Alltagsbeziehung haben und die, nach Rosa, den Leseprozess für ein Publikum aus der *periferia* attraktiver machen können (Rosa im Interview am 02.04.2010 mit der Autorin). Für Rosa birgt die Kalligrafie ein „Gefühl des Anfangs“, des „Lernens zu lesen und zu schreiben“, und holt damit potenzielle Leser_innen aus der *periferia* besser ab (ebd.). Der Text erfährt, bedingt durch die Qualität der Schrift, bereits eine spezifische Aktualisierung, ähnlich wie Zumthor sie für den mündlichen Vortrag gegeben sieht: „A caligrafia, ela é uma performance corporal dentro do livro, ela é o corpo. Eu acho que é isso que muda na literatura para a gente, é manter o corpo na literatura.“ (Rosa

⁹² Eine Art von Graffiti, typisch für São Paulo.

im Interview am 02.04.2010 mit der Autorin) [Die Kalligrafie ist eine *performance* des Körpers im Buch, sie ist Körper. Ich glaube, dass es das ist, was sich für uns in der Literatur verändert: Wir erhalten den Körper in der Literatur.] Wie dies grafisch aussehen kann, zeigen die folgenden Fotos des Gedichtbandes *Vão*, der 2005 von Rosa in den Edições Toró veröffentlicht wurde.

Abbildung 11: *Vão* [Leere]



Vão (Santos da Rosa 2005), der Dichter und Grafikdesigner Silvio Diogo⁹³ und Comiczeichner Marcelo D'Saleta⁹⁴ zeichnen für das graphische Design verantwortlich

Mit den Bildern, Zeichnungen, Porträtfotos, Kurzbiografien, Ikonografien und unterschiedlichen Schrifttypen kann, ähnlich wie in den Blogs, eine dichtere Oberfläche entstehen, als dies mit einem Text in schwarzem Standarddruck auf weißem Papier geschieht. Das Papier, das die Edições Toró verwenden, ist ein Umweltpapier, grau bis beige, in dem die Holzfasern sichtbar sind. Im Vergleich zum üblichen Schwarz-Weiß-Druck der traditionellen Verlage wirkt darauf der Druck „kunsthandwerklicher“, für Leser_innen herkömmlich hergestellter Bücher vielleicht improvisierter. Für Leser_innen der *periferia* mag dies zusammen mit den Ornamenten dem Buch die Strenge nehmen und ihm einen leichteren, spielerischen Zugang zu dem Objekt Buch und der in ihm enthaltenen Literatur ermöglichen und die Hemmschwelle herabsetzen, sich mit Literatur auseinanderzusetzen.

Die Autor_innen legt im gesamten Produktionsprozess im Fall der Edições Toró selbst Hand an (bei der Wahl der Typografie, der Illustrationen, der Form des Buches, dem

⁹³ In memoriam, im November 2018 verstorben.

⁹⁴ Marcelo D'Saleta hat mit seinen Comics *Cumbê* (2014) und *Angola Janga* (2017), die Geschichte der Sklaverei in Brasilien aufbereiten, mehrere anerkannte Preise gewonnen.

Kleben der Stoffe oder dem Nähen der Buchrücken). Ebenso sind sie in den meisten Fällen direkt am Vertrieb beteiligt: Auch damit wird eine Veränderung der Beziehung Leser-Text-Autor erzielt, indem die Autor_innen präsenter, plastischer werden und wirken, indem sie ihre Text in Kontexte der peripheren Leser_innen bringen, um sie damit direkt anzusprechen. Wichtig ist auch, dass der Verkaufspreis mit zehn bis 15 Brasilianischen Reais niedrig ist, damit die Bücher für das finanzschwache Publikum der *periferias* erschwinglich bleiben.⁹⁵

Die einzelnen Kollektive der *saraus* bringen ebenfalls Publikationen, in den meisten Fällen Anthologien ihrer Mitglieder, im Selbstverlag heraus. Diese, wie andere Eigenproduktionen, sind häufig nicht ganz so plurimedial gestaltet wie die Ausgaben der Edições Toró, beinhalten jedoch häufig ein Manifest, das die Ziele des Kollektivs festhält, sowie Fotos und Kurzbiografien der Autor_innen. Es geht dabei zunächst darum, „de convidar a todos que fizeram parte desta historia“ (Suzi Soares vom *Sarau do Binho*, E-Mail vom 25.11.2012 bezüglich der Planung einer Anthologie des *sarau*⁹⁶) [alle einzuladen, die Teil dieser Geschichte sind], um ein Sich-Zeigen im Sinne von Ferréz’ „mostrar as caras“ (Ferréz 2005c), also Gesicht zeigen, und nicht um die Auswahl von Texten nach rein traditionell ästhetischen Kriterien.⁹⁷

Die Publikationen der *Linha Periférica* des Traditionsverlags Editora Global benutzen eine Standardtypografie und lassen Fotos und sonstige Illustrationen beiseite, u.a. sicherlich aus einer Produktionsökonomie heraus, aber auch, um die Texte aus den *periferias* für ein größeres Publikum zugänglich zu machen. Ferréz bringt die Verlagsreihe Selo Povo⁹⁸ heraus, der, außer dass er in einem kleineren, dünnen A6-Format gehalten ist und damit leicht überallhin mitzunehmen, zudem finanziell erschwinglich bleiben soll, sich kaum von einem Standardbuch unterscheidet. Hier wie auch bei seinem dritten Roman *Deus foi almoçar* (2012), in dem er das Wort *periferia*

⁹⁵ Bei einem Mindestlohn von aktuell 622 Reais (vgl. [www2.camara.gov.br/agencia/noticias/ADMINISTRACAO-PUBLICA/205648-SALARIO-MINIMO:-GOVERNO-ATUALIZA-VALOR-PARA-R\\$-622-EM-2012.html](http://www2.camara.gov.br/agencia/noticias/ADMINISTRACAO-PUBLICA/205648-SALARIO-MINIMO:-GOVERNO-ATUALIZA-VALOR-PARA-R$-622-EM-2012.html); letzter Zugriff: 20.05.2012) ist das Belletristikbuch bei einem Durchschnittspreis von 20 bis 30 oder mehr Reais im Traditionsverlag für viele Bewohner_innen der *periferias* ein nicht bezahlbarer Luxus. Büchereien gibt es, wie bereits erwähnt, in den prekären Stadtteilen kaum.

⁹⁶ Die Anthologie *Sarau do Binho* wurde 2013 vom gleichnamigen Kollektiv herausgegeben und versammelt Gedichte von 179 Autor_innen.

⁹⁷ Eine gängige Praxis ist auch, im Sinne einer Demokratisierung, die Dichter_innen und Autor_innen alphabetisch anzuordnen (siehe Ausgaben der Editora Suburbano Convicto).

⁹⁸ <http://selopovo.blogspot.de/>

kein einziges Mal erwähnt, ein Standard-Portugiesisch verwendet und der Plot fast ausschließlich im Mittelklassemilieu spielt – wohl aus dem einfachen Grund, weil er es als Schriftsteller *kann*⁹⁹ – scheint Ferréz Bestrebungen an den Tag zu legen, auch auf dem traditionellen Literaturmarkt und vor dem traditionellen Literaturverständnis zu bestehen. In seinem im April 2015 erschienenen Kurzgeschichtenband *Os ricos também morrem* fand Ferréz jedoch zu der Sprache, den Themen und Konflikten der *periferias* zurück und betonte seine Herkunft als Distinktionsmerkmal gegenüber den vielen anderen Autor_innen, die auf den Buchmarkt streben.¹⁰⁰

In den *periferias* gibt es Copy Shops, kleine Restaurants, Kneipen, jedoch keine Buchhandlungen oder Gelegenheiten, Bücher zu kaufen oder auszuleihen, mit Ausnahmen von den kleinen Bibliotheken der *saraus*.

Abbildung 12: Geschäft Suburbano Convicto in der *periferia* (Itaim Paulista)



Die „loja“ Suburbano Convicto in Itaim Paulista. Alessandro Buzo ist im rotem T-Shirt in der Mitte des Bildes zu sehen. Foto: Ingrid Hapke

⁹⁹ “Eu sou escritor acima de tudo, sabe, não sou escritor periférico só. Eu posso escrever sobre qualquer tema, posso escrever um conto sobre os Estados Unidos, posso fazer que nem estou fazendo história em quadrinhos. E estou fazendo esse romance e queria fazer outra coisa só.” (Ferréz am 30.08.2010 im Interview mit der Autorin).

¹⁰⁰ Der Band lag mir bei Abschluss der Arbeit leider noch nicht vor, ich vertraue hier auf das Urteil von Érica Peçanha do Nascimento, die mir in einem Skype-Gespräch von der Buchpräsentation in der Livraria Martins Fontes am 27.04.2015 in São Paulo berichtete.

Die Bücher der *literatura marginal/periférica* lassen sich, wie bereits erwähnt, nur vereinzelt über den herkömmlichen Buchmarkt beziehen. Hauptdistributoren sind die Autor_innen, die ihre Werke „de mão à mão“ [von Hand zu Hand] oder über die Werbung auf ihren *social media*-Seiten verkaufen; Hauptdistributionsort sind die *saraus*. 2007 gründete der Schriftsteller Alessandro Buzo eine Buchhandlung, die Livraria Suburbano Convicto, in Itaim Paulista in der Ostzone von São Paulo. Sie ist spezialisiert auf Hip-Hop-Artikel wie CDs, DVDs und Kleidung sowie auf Bücher, DVDs und CDs der Bewegung der *literatura marginal*. 2010 zog sie in den Stadtteil Bixiga¹⁰¹ im Zentrum von São Paulo, sodass dieser für Bewohner_innen anderer Stadtteile und aus allen *periferias* leichter zu erreichen ist. Beide Geschäfte, das alte und das neue, knüpfen stark an kulturelle Register der *periferias* an: Auf den Bildern ist beispielweise der Schriftzug der Pixadores im Geschäftsnamen des Ladens in der Ostzone zu sehen (Abb.12), im Geschäft in der Bixiga findet sich im Kontrast die urbane „Landschaft“ der *periferia*, die mitten ins Zentrum geholt wird (Abb.13).

Abbildung 13: Geschäft Suburbano Convicto im Zentrum



Im Geschäft Suburbano Convicto in der Bixiga/Zentrum. Quelle: Blog von Alessandro Buzo, <http://buzo10.blogspot.de/2011/06/novo-visual-da-livraria-suburbano.html> (letzter Zugriff: 01.06.2011).

Jeden Dienstag findet hier, im Zentrum, der *Sarau* Suburbano Convicto statt, wobei der Raum vor der typischen Ansicht einer *periferia* zur offenen Bühne avanciert, auf der die

¹⁰¹ Livraria Suburbano Convicto, Rua 13 de Maio, 70 - 2o andar, São Paulo.

Literatur in *performances* zum Leben erweckt wird. Die hohe Beteiligung von Rappern¹⁰² und seit 2014 der Auftritt der Hausband *Os listras negras* sind ein Markenzeichen dieses *sarau*. Die „Produktpalette“ ähnelt derjenigen in den Geschäften von Ferréz (s. Kap.1.2) In diesem Kontext wird das Buch zu einem Gebrauchsgegenstand des Alltags in der *periferia*. Gleichzeitig wird es – wie die weite, raumnehmende Kleidung der Rapper – zu einem Statussymbol der *cultura da periferia* und zu einem Emblem des Widerstandes.¹⁰³

Die Kneipen, in denen *saraus* stattfinden, fungieren häufig als informelle Bibliotheken.¹⁰⁴ Daneben erfand Binho, der Organisator des *Sarau do Binho*, z.B. die *bicicloteca*, ein Fahrrad mit einem breiten Korb voller Bücher auf dem Vorderrad, die an Passant_innen verliehen werden. Der Fahrer nutzt die Gelegenheit des Kontakts mit Literaturinteressierten, um auf *saraus* oder andere kulturelle Ereignisse aufmerksam zu machen.

Erst seit einigen Jahren versenden die *livrarias* und die Autor_innen der marginalen Literatur ihr Buchangebot auch auf Bestellung im Internet, jedoch bisher nur brasilienweit. Immerhin ist es auf diese Weise Leser_innen, die nicht vor Ort sind, inzwischen möglich, an Bücher zu kommen, die keine traditionelle Buchhandlung in ihrem Sortiment hat.

Publiziert zu werden in einem Buch bedeutet, dass etwas von der Aura des Buches auf den Autor ausstrahlt. Es ist in der *periferia* eine relativ neue Möglichkeit, zu Status zu kommen. Im Interview (mit der Autorin am 03.02.2010 in São Paulo) danach gefragt, ob mit dem Autor-Sein ein sozialer Aufstieg („*ascensão social*“) einhergehe, antwortete Márcio Batista aus der *linha de frente* da Cooperifa:

Ascensão social, não! Porque você não ganha dinheiro com o livro, é raro, né? Eu acho que hoje o Sérgio [Vaz], o Ferréz, o Alessandro Buzo, eles chegaram num patamar que hoje eles vivem da literatura. Mas não do livro em si, eles fazem muita palestra e tudo mais. No

¹⁰² Criolo z.B. Neben Emicida, dem berühmtesten Rapper der jüngeren Generation, performte er hier lange, bevor er bekannt wurde, noch unter dem Namen Criolo Doido. Außerdem übernahm er die Hauptrolle in dem von Alessandro Buzo und Tonio Nogueira gedrehten Film *Profissão MC* (2009). Darin spielt er einen Rapper, dem in einer schwierigen Situation nur die Möglichkeiten bleiben, sich dem Drogenhandel anzuschließen oder zu versuchen, im Hip-Hop-Business erfolgreich zu werden.

¹⁰³ Für die Geschäftsinhaber ist das breiter gefächerte Angebot an Produkten eine Notwendigkeit, da sich mit dem bloßen Verkauf von Büchern keine Gewinne erzielen lassen. In Itaim Paulista schrieb Alessandro Buzo mit seinem Geschäft Verluste. Auch wenn bei Buchvorstellungen das Buch und der bzw. die Autor_in im Mittelpunkt stehen sollten, setzte sich das Publikum beim „Encontro com o autor“ in Itaim Paulista oft aus Freunden und Bekannten des Autors zusammen, die wegen der Geselligkeit und des Freibiers kamen, das er bei solchen Gelegenheiten – strategisch – ausschenkte, um für die Literatur zu interessieren.

¹⁰⁴ Diese haben kein systematisiertes Ausleihsystem, sondern basieren auf Vertrauen.

caso dos outros: eu, Rodrigo Ciríaco, Casulo¹⁰⁵, nós que estamos publicando o primeiro livro, não temos um nome reconhecido ainda como escritor, como poeta, não traz uma ascensão social, ela traz outros benefícios, né. Traz um reconhecimento ter um livro publicado, principalmente na comunidade onde você tá, dentro do *sarau*, por onde você passa. Ser visto com outros olhos, tem uma admiração das pessoas. [...]

[Sozialer Aufstieg, eher nein! Du verdienst kein Geld mit dem Buch, das ist selten, nicht wahr? Ich glaube, dass Sérgio Vaz, Ferréz und Alessandro Buzo heute auf einer Stufe angekommen sind, wo sie von der Literatur leben können. Aber nicht allein vom Buch. Sie halten viele Vorträge und noch vieles mehr. Im Fall von uns anderen, also ich, Rodrigo Ciríaco, Casulo wir haben unser erstes Buch veröffentlicht und wir sind als Schriftsteller, als Dichter nicht so bekannt. Es bringt eine gewisse Anerkennung, ein Buch veröffentlicht zu haben, v.a. in der Gemeinschaft, zu der du gehörst, auf dem *sarau*, wo auch immer du vorbeikommst. Du wirst mit anderen Augen angesehen, wirst bewundert.]

Zwar können die Autor_innen aus der *periferia* nur in seltenen Fällen (siehe Sérgio Vaz, Ferréz und Alessandro Buzo) von ihren literarischen Aktivitäten leben, doch führt die Publikation eines Buches zur Anerkennung in der eigenen *comunidade*. Und sie erhalten Zugang zu weiteren Plattformen, um sich in das kulturelle Geschehen einzubringen.

2.3 Blogs

Im Kontext der *literatura marginal/periférica*, wie bei der Gegenwartsliteratur im Allgemeinen, erscheint es mir wichtig, v.a. unter der Annahme einer neuen Rhetorik des Sehens (und Zeigens), die wir in den literarischen Werken vorfinden, die mediale Dimension mitzubedenken. Hier soll deshalb die Frage behandelt werden, wie die Autor_innen der *literatura marginal/periférica* die *social media* und speziell Blogs in ihr literarisches Handeln integrieren.

Resende (2008: 136) votiert mit Nachdruck für die Aufnahme dieser Phänomene als Untersuchungsgegenstand in die Literaturwissenschaften, da das Internet selbst bei Traditionsverlagen und im literarischen Feld überhaupt bereits großen Einfluss habe: Zum einen werden Autor_innen durch die partizipativen Strukturen, die die Blogs und *social media* (beispielsweise durch eine Kommentarfunktion) haben, selbst zu Literaturkritiker_innen. Zum andern können die Verlage sich über das Internet neue Autoren_innen suchen und Tendenzen in der Literatur ausmachen. Gleichzeitig sind sie

¹⁰⁵ Der Sportlehrer Márcio Batista hatte zu diesem Zeitpunkt einen Gedichtband *Meninos do Brasil* (2008) im Selbstverlag überstutzt von der NGO Ação Educativa [Bildungsaktion], herausgebracht. Der Geschichtslehrer Rodrigo Ciríaco den Kurzgeschichtenband *Te pego la fora* (2008) [Ich erwisch dich dann draußen] in den Edições Toró veröffentlicht, der Automechaniker Casulo einen Band mit Aphorismen, Gedichten und kurzen Reflexionen *Dos Olhos para fora mora a Liberdade* (2009) ebenfalls von der Ação Educativa unterstutzt.

in der Lage, bereits die Rezeptionstendenzen bei Leserschaften über Likes, Kommentare oder Klickzahlen zu eruieren, bevor das Werk überhaupt in den Druck geht. Es ist für Autor_innen nicht einmal mehr nötig, im eigenen Land einen Verlag zu haben, um für den ausländischen Buchmarkt „erschlossen“ werden zu können.¹⁰⁶

Für den Hip-Hop aus den *periferias* von São Paulo gehörten in den 1990er Jahren neben eigenen Shows und Konzerten das Community-Radio und der Piratensender zu den wichtigsten Verbreitungsmedien (Pardue 2008: 50).¹⁰⁷ Diese bildeten in der Hand der Bevölkerung der *periferias* ein alternatives Kommunikationsnetz zu den öffentlichen Kommunikationsmedien, in dem selbstbestimmt mit der eigenen Repräsentation umgegangen werden konnte. Erst in den späten 1990er Jahren griffen einige Rapper_innen auf das Internet als Verbreitungsmöglichkeit zurück. Allerdings waren die privaten Haushalte in den *periferias* bis Mitte der ersten Dekade der 2000er Jahre aufgrund der hohen Kosten noch kaum ans Internet angeschlossen.¹⁰⁸ Die hohe „inclusão digital“ in São Paulo ab etwa 2003 über sog. Lan-Häuser (Internet-Cafés) im Vergleich zum übrigen Brasilien ist meiner Ansicht nach einer der Gründe dafür, weshalb sich die Bewegung der *literatura marginal/periférica* so massiv und v.a. auch so sichtbar gerade hier und gerade zu diesem Zeitpunkt herausbilden konnte.

Die Nutzung des Internets ist zunächst nicht so kostenintensiv wie der Kauf eines Buches und zudem vielseitiger (das Ziel, sich zu informieren, kann beispielsweise mit der Arbeitssuche verbunden werden). Viele Autor_innen der *literatura marginal/periférica* werden eher mit dem Computer als mit dem Buch sozialisiert, weil dieser plurimedial und multifunktionell ist, was sie wohl zu „digital natives“ (Prensky 2001: 1) in ihrem Lese- und Schreibverhalten macht. Darunter versteht Prensky diejenigen, die die digitale Kommunikation mit allem, was sie mit sich bringt, wie ihre Muttersprache beherrschen. Andere Autor_innen haben dagegen wenig Berührungspunkte und fühlen sich in diesen Medien kaum zu Hause.

¹⁰⁶ Rodrigo Ciríaco, der bis dahin in den Edições Toró und in seinem Blog publiziert hatte, wurde im Jahr 2010 über das Internet von der Verlegerin Paula Salnot ausfindig gemacht; sie nahm Texte von ihm in ihren Sammelband *Je suis favela* (2011) auf. 2015 repräsentierte er zusammen mit Ferréz die marginale Literatur aus den *periferias* auf der Buchmesse in Frankreich.

¹⁰⁷ Eine Analyse der Entstehung der Bewegungen des Hip-Hops und der *literatura marginal/periférica* unter einer medienhistorischen Perspektive könnte interessant sein und Erkenntnisse zu den armen Bevölkerungsschichten und ihrer digitalen Exklusion/Inklusion beisteuern.

¹⁰⁸ Dafür gab es die sogenannten LAN-Häuser, Internetcafés, die in fast jede „quebrada“ gelangten.

Die *social media* dienen nicht nur der Veröffentlichung literarischer Texte, sondern auch dem Informations- und Ideenaustausch sowie der Dokumentation von kulturellen Aktionen durch Bild, Video und Kommentar. Damit erlaubt das Internet eine Affirmation des peripheren Subjekts neben der negativen Zeichnung durch die traditionellen Informationsmedien, während es „nach innen“ einen schnellen und unkomplizierten Kontakt zwischen den Menschen in den fragmentierten und häufig geografisch weit auseinanderliegenden *periferias* herstellt und Austausch erst ermöglicht.

Ferréz, Sérgio Vaz, Sacolinha, Alessandro Buzo, Rodrigo Ciríaco, Elizandra Souza und viele andere der Akteure der marginalen Literatur aus den *periferias* nutzen Blogs und zeigen sich in ihnen auch untereinander verlinkt.¹⁰⁹

Abbildung 14: Sérgio Vaz' Blog



Bild Blog von Sérgio Vaz, es zeigt ihn mit Mikrofon und Buch auf der Flip 2011.

Bei den Texten der *literatura marginal/periférica* handelt es sich nicht eigentlich um eine „Netzliteratur“, also um eine Literatur, die für das Internet geschrieben wurde und in der dessen technische, hypertextuelle Möglichkeiten formal in den Text integriert sind (vgl. Hartling 2009: 12); vielmehr nutzen die Autor_innen die sogenannten *social media* wie Blogs, Facebook, Orkut und Twitter fast ausschließlich, um ihre Literatur, persönlichen Ansichten, Berichte, Veranstaltungshinweise oder andere Informationen zu

¹⁰⁹ Wohl wurden zu Anfang auch über Orkut, das brasilianische Studiverzeichnis, Literatur, Veranstaltungen und Erlebnisberichte verbreitet. Leider habe ich hierzu jedoch keine zuverlässigen Daten. Bis zum Jahr 2009 vereinzelt, ab den 2010er Jahren massiver migrierten viele Autor_innen und literarischen Kollektive von Orkut zu Facebook, was teilweise auch mit einer Öffnung und einer Internationalisierung ihrer Kontakte und Möglichkeiten zusammenhängt. Orkut wurde von Google operiert und war von 2004-2014 aktiv. Das Netzwerk hatte hauptsächlich brasilianische und indische Nutzer und war ab 2008 in Belo Horizonte stationiert.

veröffentlichen. (Hier konzentriere ich mich auf die Blogs, weil sie in den Anfängen das Medium der Wahl vieler Autor_innen aus den *periferias* waren). Nichtsdestoweniger situiert sich dadurch der einzelne literarische Text innerhalb einer rhizomatischen Struktur, einem Hypertext an territorialen, globalen, sozialen, temporalen und medial interagierenden Realitäten (vgl. Winter 2010: 22)

Ähnlich wie beim *sarau* zeigt sich der Autor im Blog Colecionador de Pedras¹¹⁰ als Person in Text und Bild, literarische Schriften wechseln sich mit persönlichen, autobiografischen ab, das mit dem Blog verlinkte Twitter¹¹¹ informiert in Echtzeit über berufliche und private Termine und Ansichten des Autors. Die meisten Blogs der Autor_innen aus der *periferia* sind verlinkt mit denen anderer Autor_innen der Bewegung (Ausnahmen bilden hier interessanterweise Ferréz, Sérgio Vaz und Alessandro Buzo, die drei auch außerhalb der *periferias* bekannteren Autoren) und zeigen sich so als Teil eines Netzwerkes, einer größeren Gemeinschaft, ebenso wie es die Fotos tun, die die Aktivitäten der Kollektive festhalten. Der literarische Text ist in starkem Maße an die Identitätskonstruktionen der einzelnen Autor_innen und der *comunidade* gebunden. Die Literatur wird, anders als auf dem weißen Papier des Standardbuches, zusammen mit Bildern und Videos innerhalb eines „Netzwerk“ als dichter Oberfläche präsentiert.

Der für das Medium Buch typische zeitliche Aufschub des Schriftlichen (vgl. Zumthor 200:28) verringert sich im Internet durch die verschwindend kurze Produktionszeit erheblich. (Allerdings ist inzwischen auch beim Buch die Produktionszeit deutlich kürzer geworden als früher. Die offene, fortlaufende Struktur der Blogs lässt das Geschriebene als provisorisch erscheinen, es wird fortgesetzt, relativiert, überholt durch immer neue Texte und Kommentare, erscheint zu einer anderen Zeit mit einer neuen Konnotation. Der Text ist in eine Dynamik eingebunden, die ihn selbst dynamisch werden und nicht als „ideologisches Monument“ verharren lässt (vgl. Hapke 2012).

Häufig werden die literarischen Texte auch in YouTube-Videos, bereits in einer *performance* aktualisiert, dargeboten. Natürlich lassen sich die *saraus* auch filmen und ins Netz stellen, wie dies inzwischen vielfach geschieht; dennoch ist es schwierig, die Gemeinschaft, die sich dort beim Erleben von Poesie herausbildet, an weit entfernte Orte

¹¹⁰ Der Name des Blogs bezieht sich auf Carlos Drummond des Andrades Gedicht „No meio do Caminho“ [In der Mitte des Wegs, gab es einen Stein. Es gab einen Stein in der Mitte des Wegs [...]].

¹¹¹ Seit Oktober 2012 werden die Twittersätze mit ihren 146 Zeichen beispielsweise bei Sérgio Vaz nicht mehr direkt auf die Blogseite gepostet.

zu transportieren. Was aber passieren kann, ist, dass es dadurch zu transnationalen Verbindungen kommen kann, etwa durch ein an verschiedenen Orten zugleich anwesendes Publikum, das sich durch das Gesehene angesprochen fühlt.

Durch die Archivierung der in den Blog eingestellten Texte und Medien entsteht eine eigene Historie der peripheren Autor_innen, die in der Regel über das Anwählen des Buttons „Verlauf“ oder „History“ angezeigt wird und die als Text zwischen einer Narration des „Ich“ und „Wir“, der Fiktion und der Nicht-Fiktion oszilliert (vgl. Tennina 2010: 69). Dabei werden Texte in eine genaue Zeitlichkeit gebracht: Sie sind nicht nur im Ordner Januar oder Oktober zu finden, sondern einem ganz bestimmten Datum zugeordnet, was z.B. im Fall der *Dia da Consciência Negra* einen extra-referentiellen Rahmen für den veröffentlichten Text aufmachen kann. Ebenso wie die Grenzen zwischen Tatsache und Fiktion verwischen, verschwimmen die zwischen Autor und Leser, während für die Massenmedien die Trennung zwischen Produzent und Konsument von Nachrichten charakteristisch ist.

Bei der *literatura marginal/periférica* handelt es sich im Normalfall in den Blogs nicht um gemeinschaftlich entstandene Text. Die Leser_innen werden auch nicht zu „Wreadern“, einer Hybridform zwischen Writern und Readern (vgl. Hartling 2009: 6), sondern nutzen die Kommentarfunktion meist lediglich, um Beifall zu spenden; überhaupt haben die Kommentare in den Blogs mit der verstärkten Nutzung anderer *social media*, die mit Handys kompatibler sind, erheblich abgenommen.¹¹² Interessant ist jedoch, dass der Leser nicht unbedingt erst interaktiv ist, wenn er aktiv kommentiert oder weitere Links auf den Blogs aktiviert, sondern immersiv, wenn er -wie ich dies von Deutschland aus tat – in die Erzählung eintaucht. (Wirth 2005: 92)

Im Internet können Meinungen, die von einem (oder mehreren) Regelsystem(en) abweichen, veröffentlicht werden. Zunehmend stellt das Internet deshalb ein alternatives Nachrichtenmedium dar, in dem sich oppositionelle Stimmen zusammenfinden, sodass ihr Protest hörbar wird. Gleichzeitig droht die Gefahr, dass sich durch Algorithmen oder durch das Nutzerverhalten Filter- bzw. Informationsblasen herausbilden.

¹¹² „Auch die vielbeschworene These, poetische Hypertexte zeichneten sich durch ein größeres Maß an Interaktion zwischen Text und Leser aus (vgl. Suter 2000, S. 176), muß relativiert werden. Der Hypertext-Leser ist nämlich nicht erst dann interaktiv, wenn er Hyperlinks aktiviert und dadurch mithilft, den Hypertext „herzustellen“, sondern bereits dann, wenn er immersiv in die Erzählung eintaucht, die ihm die einzelnen Text-Elemente anbietet.“ (Wirth 2005:95)

Zum einen beruht der digitale Dissens auf der Erkenntnis, dass die von den dominanten bzw. zentralen Medien präsentierten Informationen oft interessengetriebene Konstruktionen sind, zum anderen auf dem Bedürfnis, genauere und der *community* der Nutzer gegenüber verantwortliche Repräsentationen zu produzieren. Taktische Interventionen mittels digitaler Medien sollen die von Oligarchien und Medienmogulen bestimmte Berichterstattung der Massenmedien durch alternative Darstellungen herausfordern und in Frage stellen. (Winter 2010: 18)

Durch die Globalisierung findet gegenwärtig eine kulturelle Deterritorialisierung statt, durch die unsere kulturellen Kategorien und Bedeutungsmuster in Beziehung zu anderen Zeichen und Bedeutungssystemen gesetzt werden. Die eigene Identität und auch die kollektive Identität (von staatlichen, regionalen und institutionellen) Zusammenschlüssen werden im Spannungsfeld zweier Referenzrahmen, den lokalen und den globalen Kontexten, gebildet und modifiziert (Winter 2010: 24f.). So bewegen sich die Autor_innen der *periferias* aus ihrem lokalen Rahmen hinaus und solidarisieren sich häufig mit anderen Gruppen, meist in einem politischen Kontext, die sie in einer ebenfalls marginalisierten Situation wie sich selbst sehen (z.B. Palästinenser_innen, Flüchtlinge aus Syrien, Libanon, Afrika etc.). „The internet happens to be a medium well suited for easily linking (and staying connected) to others in search of new collective actions that do not challenge individual identities.“ (Bennett apud Winter 2010: 25) Mit ihren digitalen Praktiken passen die Autor_innen aus den *periferias* in das, was Winter „globalisation from below“ nennt (Winter 2010: 25).

Für den brasilianischen Soziologen Micael Herschmann zeichnet sich die gegenwärtige Gesellschaft im Sinne Luhmanns durch ihre Theatralisierung aus, durch die Schaffung „dichter Oberflächen“. Anders als in der Vergangenheit reicht es heute für das Individuum nicht mehr aus, etwas zu „sein“, „an eine Sache zu glauben“ oder „sich mit einem Projekt zu identifizieren“. Heute geht es ihm darum, wahrgenommen zu werden, sich als Spektakel zu inszenieren (d.h. den Anschein zu erwecken, etwas zu sein), um sich auf diese Weise sozial und politisch positionieren und im Alltag Sinn produzieren zu können (Herschmann 2008: 159).

Über die *social media* Facebook, E-Mail-Programme und Blogs wird das Lesen und Schreiben von kleinen bewältigbaren Texten gefördert. Die Schwelle, Texte zu produzieren, ein Autor zu werden, ist deutlich geringer als etwa beim Schreiben eines Buchs. Im August 2014 stellte Sérgio Vaz seinen Blog ein und migrierte mit seinen Gedichten und seinen autobiografischen Berichten zu Facebook. In diesem sozialen

Netzwerk wird deutlich, wie viele „Freunde“ der Autor hat, Gedichte werden schneller von den Leser_innen rezipiert, mit einem Like-Häkchen versehen und kommentiert.

Auf der Facebook-Seite von Poeta Sérgio Vaz ist am 06.04.2015 z.B. Sérgio Vaz' Dankbarkeit zu lesen, dass seine Poesie nicht um Raum betteln muss, schließlich sind „Wir“, die 85.096 Personen, die ihn lesen, die Medien: „A MÍDIA SOMOS NÓS! Agradeço a todas as 85.096 pessoas que curtem, seguem e perseguem (Rsrs) a página aqui no face, e fazem com que a minha Poesia não tenha que mendigar espaço para sobreviver. Obrigado. Sérgio Vaz.“ [WIR SIND DIE MEDIEN! Ich bedanke mich bei allen 85.096 Personen, die meine Seite hier auf FB liken, ihr folgen und sie verfolgen (Haha) und damit dafür sorgen, dass meine Poesie nicht um Platz betteln muss, um zu überleben. Danke. Sérgio Vaz.]

Die Aneignung dieser alternativen Publikations- und Distributionsmedien für ihre Literatur durch die Autor_innen der literatura marginal/periférica werden häufig unter der Perspektive des Mangels diskutiert (vgl. Hapke 2013: 116),¹¹³ z.B. wird behauptet, dass die Autor_innen aus den *periferias* aufgrund fehlender Möglichkeiten in den Traditionsverlagen auf Blogs zur Veröffentlichung ausweichen mussten. Das trifft es nur bedingt.

Tatsächlich handelt es sich dabei um das Erschließen neuer Wege für die Literatur. Im Feld der marginalen Literatur aus den *periferias* von São Paulo lässt sich die Unterschiedlichkeit der Nutzer_innen digitaler Medien feststellen: Es kommen „digital immigrants“ und „digital natives“ zusammen. Also solche, die sich erst noch mit Sprache und Kultur der digitalen Medien vertraut machen müssen, und solche, deren Lese- und Schreibverhalten und deren Sich-Verhalten in der Welt maßgeblich über die postelektronischen Medien geprägt wurde (Prensky 2001: 1). Die Vokalität, über die Zumthor spricht, lässt sich vom *sarau* ins Buch und in die social media verfolgen. Die Gründung alternativer Verlage ebenso wie die Nutzung der digitalen Medien sind Tendenzen, die die brasilianische Literatur der Gegenwart im Besonderen (vgl. Resende 2010:), aber die „Literatur“ auch global prägen. Santiago Nazarian, Ana Paula Maia, Clara Averbuck zum Beispiel haben sich zunächst mit ihrer Literatur im Internet einen Namen gemacht (Resende 2008: 136-144).

¹¹³ Hier muss ich mich selbst korrigieren: In Hapke (2013: 116) könnte der hier folgende Satz so aufgefasst werden, da ihm ein dringend nötiger Zusatz fehlt, der verdeutlicht, dass die Akteure aus den *periferias* sich in aktuellen globalen Tendenzen verorten.

Tatsächlich aber ist die Bedeutung, die das für Autor-, Text- und Leserkonstruktionen hat, noch nicht eingehend untersucht. Für etablierte Kritiker_innen des literarischen Feldes, Akademiker_innen und Verleger_innen scheint das Medium Buch noch immer häufig das einzig berechtigte Medium zu sein – und das einzige, das der Literatur eine Existenzberechtigung verleiht.¹¹⁴

Außerdem kommt es zur Herausbildung eines pluriformen Lesepublikums, denn sowohl der einfache Telemarketing-Angestellte aus Capão Redondo als auch die deutsche Akademikerin können, wenngleich in unterschiedlichem Maße, Zugang zu dieser Literatur und den literarischen Aktivitäten aus den *periferias* bekommen. Dies hat wesentliche Konsequenzen für die Figur des Autors und gleichermaßen die des Lesers, wie wir im folgenden Kapitel sehen werden. Diese Medien und die Form, in der die Autor_innen sie verwenden, finden ihren Niederschlag auch im Text, bzw. in der Beziehung Text-Autor-Leser.

Ähnlich wie bei der Poesia Marginal der 1970er Jahre und dem cordelista aus dem Nordosten ist der Autor häufig an jedem Schritt der Publikation und Verbreitung seiner Literatur beteiligt. Die Grenzen zwischen dem geistig und dem manuell Schaffenden verwischen (Pereira 1993: 23). Der Autor der literatura marginal aus den *periferias* von São Paulo erschafft nicht nur seine symbolische Produktion, sondern ist auch an der materiellen beteiligt.

¹¹⁴ So wurde auf dem Workshop *Novas Vozes – Junge Literatur aus Brasilien* für den akademischen Nachwuchs vom 08.-10. Dezember 2011 am Lateinamerikainstitut der Freien Universität in Berlin noch diskutiert, ob wir Literaturwissenschaftler_innen uns überhaupt auf die digitalen Medien einlassen müssten.

3 Der marginale Autor

In der Gegenwart haben Diskussionen um neue Definitionen für „den Autor“¹¹⁵ und neue literarische Gattungen wie z.B. „Biofiktionen“, in denen sich Fiktion und Autobiografie vermischen, vor einem allgegenwärtigen Medienhintergrund an Raum gewonnen. Zwar ist der Autor damit seit geraumer Zeit wieder in die Literaturwissenschaft zurückgekehrt (vgl. Jannidis et alii 1999), da aber jeder Autor oder jede Autorengruppe spezifisch untersucht werden muss, sollen im Folgenden einige Charakteristika für den Autor aus der *periferia* von São Paulo herausgearbeitet werden. Dafür fokussiere ich hauptsächlich auf die den Autor_innen eigenen Diskurse und Praktiken.

3.1 „O autor promete morrer logo para valorizar a obra“

Auf der FLIP (Feira Internacional do Livro de Paraty), der wichtigsten Buchmesse Brasiliens, verkaufen die Autor_innen der *literatura marginal/periférica* ihre Bücher häufig auf den gepflasterten Straßen der malerischen Strandstadt Paraty an die Besucher_innen, die, von einem literarischen Event zum anderen gehend, an ihnen vorbeiziehen.¹¹⁶ Marktschreierisch preisen sie ihre Ware an, suchen die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden auf sich zu ziehen. „O autor promete morrer logo para valorizar a obra“ [Der Autor verspricht, baldmöglichst zu sterben, um sein Werk aufzuwerten] ist einer ihrer Werbesprüche, der eine Differenz zwischen marginalen Autor_innen und „einfach nur“ Autor_innen aufmacht. Die Tatsache, dass die *periferias* Zonen mit hohem oder zumindest höherem Sterberisiko sind, gibt dem Ganzen einen zynischen Beigeschmack.

Tatsächlich ist ein herausragendes Merkmal, das einige der Autor_innen aus der *periferia* als wesentlich Kriterium für „gute Literatur“ in der Schule gelernt haben, dass der Autor schon seit geraumer Zeit verstorben sein muss, damit sein Werk als „bedeutend“ gewürdigt werden kann. Dies zeigt, wie wenig die Bewohner_innen der *periferias* eine als „echt“ verstandene Literatur von „echten“ Autor_innen mit ihrem Erleben, ihrer Lebenswelt und ihrem eigenen Leben in Zusammenhang bringen. Der Lehrer und marginale Autor Rodrigo Ciríaco sagt über seine Schüler_innen einer *escola*

¹¹⁵ Zur Erinnerung: Wenn es um die Funktion von Autor oder Leser geht, wird nicht gegendert.

¹¹⁶ Auf die FLIP 2010 und 2011 begleitete ich die Autor_innen der marginalen Literatur.

*pública*¹¹⁷ [öffentlichen Schule]: „Die denken oft, dass nur ein toter Schriftsteller ein guter Schriftsteller ist. Und einer, der für sie unverständlich schreibt. Ich versuche, die Literatur für sie zu entmystifizieren, eine Beziehung zu ihrem Alltag herzustellen“ (zitiert nach Hapke 2012: 55). Dies tut er, indem er Literatur, sogenannte kanonische wie auch marginale und periphere Literatur, mit den Schüler_innen in der Gruppe „Literatura (é) Possível“ diskutiert, sie szenisch aufbereitet, wenn möglich Treffen mit Autor_innen organisiert und die Schüler_innen zum Schreiben und Vortragen in einem eigens an der Schule eingerichteten *sarau* animiert.¹¹⁸

Barthes (2000: 185) beschreibt den „Tod des Autors“ so: „Sobald ein Ereignis ohne weitere Absichten erzählt wird – also lediglich zur Ausübung des Symbols, anstatt um direkt auf die Wirklichkeit einzuwirken – vollzieht sich diese Ablösung, verliert die Stimme ihren Ursprung, stirbt der Autor, beginnt die Schrift.“ Dies steht ganz im Gegensatz zu dem, was die Autor_innen der *literatura marginal/periférica* vertreten, denn sie wollen dezidiert in die Wirklichkeit einwirken und verfolgen mit ihrem Schreiben das Projekt einer Transformation ihrer Umgebung, aber auch tiefer gehender sozialer und gesellschaftlicher Strukturen. Um dieses Projekt entziffern zu können, muss der Autor dabei sichtbar bleiben bzw. er muss erst einmal überhaupt sichtbar werden. Dies geschieht in vielen der Bücher der Autor_innen durch Paratexte, Fotos und kleine Biografien der Autor_innen. Auch gewinnen die Gedichte und Aphorismen – die bevorzugte Gattung der Autor_innen – auf den *saraus* „Körper“. Dennoch scheint im Imaginären der *literatura marginal/periférica* das Konzept eines Autors zu existieren, der – wie Dalcastagnè (2007) für Brasilien zeigte – weiß, mittleren Alters und männlich ist und aus der Mittelschicht stammt; oder der mindestens schon lange tot sein und unverständliche Texte geschrieben haben muss, um in den Kanon der Literatur einzugehen.¹¹⁹

¹¹⁷ Die „Arme-Leute“-Schule in Brasilien, die häufig mit schlechter Infrastruktur und schlecht ausgebildeten Lehrkräften ausgestattet ist.

¹¹⁸ Der *Sarau dos Mesquiteiros* findet jeden letzten Samstag im Monat in Ermelino Matarazzo, der Ostzone von São Paulo, statt. Seit 2015 ist der *Sarau dos Mesquiteiros* nicht mehr an eine bestimmte Schule gebunden. Der Autor hat seine Arbeit als Lehrer an einer öffentlichen Schule aufgegeben und sich selbstständig gemacht. Die Treffen des *Sarau dos Mesquiteiros* finden nun in einem besetzten Kulturzentrum, der Casa da Cultura da Zona Leste [dem Kulturhaus der Ostzone] statt.

¹¹⁹ In den in diesem Teilkapitel entworfenen Autordenitionen der marginalen Autor_innen schwingen viele der Vorstellungen, die sie gegenüber den Schriftsteller_innen des Establishments und des Kanons haben, mit. Hier zeigen sich nach Bourdieu (2001: 341f) deutlich die Kräftebeziehungen und Machtkämpfe, die bereits außerhalb des literarischen Feldes stattfinden *im* literarischen Feld.

In der Gegenwart haben Diskussionen um die Veränderung der Rolle des Autors, die mit den digitalen Medien und den mit ihnen verbundenen neuen Text- und Gattungsformen, die in hohem Maße „Wirklichkeit“ vertextlichen, einhergehen, an Raum gewonnen. Es stellt sich nun die Frage, in welcher Form sich die Autor_innen der *literatura periférica* als Autoren verstehen und welche Spannungen womöglich zu einem herkömmlichen Autorenbild bestehen. Hier sei noch einmal die diskurskritische Bestimmung des „Autors“ durch Foucault vergegenwärtigt:

Ein Autornamen ist nicht einfach ein Element in einem Diskurs (der Subjekt oder Ergänzung sein kann, die von einem Pronomen ersetzt werden kann usw.). Er hat bezogen auf den Diskurs eine bestimmte Rolle: er besitzt klassifikatorische Funktion; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er ein Inbezugsetzen der Texte zueinander. Hermes Trismegistos gab es nicht, Hippokrates auch nicht – so wie man sagen könnte, dass es Balzac gibt –, aber dass mehrere Texte unter dem gleichen Namen laufen, weist darauf hin, dass man zwischen ihnen ein Homogenitäts- oder Filiations- oder ein Beglaubigungsverhältnis der einen durch die anderen herstellte oder auch ein Verhältnis gegenseitiger Erklärung und gleichzeitiger Verwendung. Schließlich hat der Autornamen die Funktion, eine bestimmte Seinsweise des Diskurses zu kennzeichnen. Hat ein Diskurs einen Autornamen, kann man sagen, „das da ist von dem da geschrieben worden“ oder „ein gewisser Autor von ...“ so besagt dies, dass der Diskurs nicht aus alltäglichen, gleichgültigen Worten besteht, nicht aus Worten, die vergehen, vorbeitreiben, vorüberziehen, nicht aus unmittelbar konsumierbaren Worten, sondern aus Worten, die in bestimmter Weise rezipiert werden und in einer gegebenen Kultur ein bestimmtes Statut erhalten müssen. (Foucault 1999: 209)

Im Hinblick auf die Autor_innen der marginalen Literatur ist Foucaults diskurstheoretische Situierung des Autors als Funktion sehr erhellend, denn v.a. auch in Bezug zum Namen, den diese literarische Gemeinschaft sich selbst gegeben hat, *literatura marginal*, müssen auch ihre Autorennamen in ihrer gesellschaftlichen Funktion und in ihren Bezügen betrachtet werden. Ähnlich wie der Autornamen „Hippokrates“ versammelt der Name „literatura marginal“ Schriften diverser Autor_innen und verdeutlicht damit eine bestimmte Positionierung innerhalb „der Literatur“ und auf dem Literaturmarkt, aber auch im gesellschaftlichen bzw. sozialen Leben. Darüber hinaus geben sich viele der Autor_innen einen Künstlernamen, der diese Positionierung zusätzlich unterstreicht.

3.1.1 Das Selbstverständnis der Autor_innen der *periferia* als Schriftsteller „terrorista“ oder „artista-cidadão“

Sérgio Vaz erzählt gern und mit einer gewissen Selbstironie davon, wie er bei seiner ersten Buchvorstellung in der *periferia*, es ging um sein Buch *Subindo a ladeira mora a noite* (1988) [Die Gasse hinauf wohnt die Nacht], *frango frito* [Grillhähnchen-Stücke] als

Fingerfood und Kartoffelsalat mit Majonäse reichte, die den Zuschauern so fettige Finger bescherten, dass sie nicht in seinem Buch blättern konnten (vgl. z.B. Vaz 2008: 40). Damit betont er nicht nur seine Unbedarftheit, was bei Veranstaltungen dieser Art „angemessen“ oder „üblich“ ist, sondern sagt auch, dass er damals noch keine Erfahrungen und keine Vorstellungen davon hatte, wie eine Buchvorstellung in der *periferia* aussehen könnte. Den Begriff *artista* weisen die meisten Autor_innen der *literatura marginal/periférica* weit von sich, da sie ihn für elitär besetzt halten. Der *artista* ist einer, der weitab von ihrer Realität oder überhaupt einer Realität „schafft“.

Der bildende Künstler Jair Guilherme, der das Plakat für die Semana Moderna da *Periferia* entwarf (s. Kap. 4.6), versteht sich als „Künstler“ in dem Sinne, dass er die Kunst dazu nutzt, um Kontakt zu anderen herzustellen. Die Kunst ist ihm Mittel zur Kommunikation: „Sou [artista]. Porque tenho um vínculo com o outro. A arte é meio.“ (Alves 2010) [Ich bin Künstler. Weil ich eine Verbindung zum anderen habe. Die Kunst ist Medium.]

Der *poeta* da Cooperifa, Silva Neto, dagegen grenzt sich von dem Künstlerbegriff ab:

A arte, no fundo no fundo, é uma grande mensagem. Agora o nome „artista“ ... nunca passou pela minha cabeça, acho que não tenho história de artista. Eu tenho a história de um cara que nasceu na *periferia* que se criou na periferia. Essa é a minha história. Agora a história do artista [rindo] eu acho do outro lado da ponte sabe mais. Mas a minha não é de artista, a minha é de neguinho batendo em frente (Silva Neto in Alves 2010).

[Die Kunst hat im Grunde gesehen eine große Botschaft. Der Name „Künstler“ ist mir noch nie in den Sinn gekommen. Ich glaube, ich habe keine Geschichte als Künstler. Ich habe die Geschichte eines Kerls, der in der *periferia* geboren wurde und hier aufwuchs. Das ist meine Geschichte. Dann die Geschichte des Künstlers [lachend], auf der anderen Seite der Brücke können sie mehr dazu sagen. Aber meine ist keine Künstlergeschichte, meine ist die von einem Schwarzen, der sich durchbeißt.]

Hier schwingt deutlich die Vorstellung des Künstlers als Genie mit, die mit den Begriffen *artista* oder auch *autor* und *escritor* in Verbindung gebracht wird. Obwohl theoretisch schon lange überholt, hält sich der Geniebegriff auch in der Literaturwissenschaft hartnäckig. Das verdeutlichen die Diskussion um „gute“ bzw. „schlechte“ Literatur, z.B. in Anthologien, wie der vom englischen Literaturwissenschaftler Harold Bloom unter dem Titel: *Genius: A mosaic of one hundred exemplary creative minds* herausgegebenen (Bloom 2002).

Dalcastagnè äußert sich zur Selbstbestätigung der Erwartungshaltung, wonach jemand, dem konstant signalisiert wird, er könne nicht schreiben, es dann tatsächlich nicht kann:

Aqueles que estão objetivamente excluídos do universo do fazer literário, pelo domínio precário de determinadas formas de expressão, acreditam que também seriam incapazes de produzir literatura exatamente porque não a produzem: isto é, porque a definição de “literatura” exclui suas formas de expressão. Assim, a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros. (Dalcastagnè 2007: 21)

[Diejenigen, die objektiv gesehen aus dem Universum des literarischen Schaffens ausgeschlossen sind, aufgrund ihres mangelhaften Beherrschens von bestimmten Ausdrucksformen, glauben auch, dass sie nicht in der Lage wären, Literatur zu produzieren, eben genau deshalb, weil sie sie nicht produzieren. Das liegt daran, dass die Definition von „Literatur“ ihre Ausdrucksformen ausschließt. So beschreibt die vorherrschende Definition von Literatur einen privilegierten Ort des Ausdrucks, der zu den Arten der Erscheinungsformen einiger Gruppen passt, zu denen anderer aber nicht.]

Sérgio Vaz bezeichnet sich selbst in Vorträgen und in seinem Blog als „vira-lata da literatura“, ¹²⁰ als Straßenköter oder setzt seine dichterische Arbeit mit dem Fußballspiel gleich, das auf den oft beengten Feldern aus festgestampftem Lehm in den *periferias* inmitten der Alltagsvorgänge der *comunidade* gespielt wird.

Não faço poesia
Jogo futebol de várzea
No papel.
(Sérgio Vaz 2005: s.p.)

[Ich mache keine Gedichte
Ich bolz nur ein bisschen
auf dem Papier herum.]

Indem er diese alltäglichen Bilder der *periferia* für seine künstlerische Arbeit bemüht, entzieht er ihr die Aura der Unantastbarkeit und macht sie zu etwas Handhabbarem. Außerdem situiert er das eigentliche Ziel, das er in der literarischen Arbeit sieht, außerhalb des künstlerischen Feldes:

Aqui é para transformar ninguém em artista, hipótesis alguma! A gente está aqui para transformar a periferia. E a *periferia* transformar a gente. E quando a gente faz poesia a gente concerta um poema. E o poema concerta a gente. (Vaz in Alves 2010)

[Hier soll niemand in einen Künstler verwandelt werden, auf keinen Fall. Wir sind hier, um die *periferia* zu verändern. Und uns von der *periferia* verändern zu lassen. Und wenn wir Poesie machen, dann machen/erdenken wir ein Gedicht. Und das Gedicht macht/erdenkt uns.]

Wie bereits in Kapitel 2 beschrieben, geht Sérgio Vaz von einem *artista-cidadao* aus, der als Bürger seine Rechte einfordert und sich über die Literatur in die *pólis* und die *agora*

¹²⁰ Blog Colecionador de Pedras 1.

der *polis* (Resende 2008: 34) einbringt, um die Demokratie zu wahren und die Rechte der Bürger_innen zu sichern (vgl. ausführlicher dazu Kap. 4.6).

Viele der Autor_innen der *periferia* benutzen auch, wie bereits zu Beginn der Arbeit erwähnt, Wortspiele wie „artista“ oder sagen, dass sie „ativismo“ betreiben, um das soziale und politische Engagement, das ihre Kunst antreibt, zu betonen. Das entspricht einer Tendenz, die auch in den bildenden und anderen Künsten die Verschränkung von Kunst und politischem Engagement ausdrücken soll.

Indem sie Selbstbezeichnungen wie „terrorista“, „traficantes de informações“ analog zu „traficantes de drogas“ [Terroristen, Informationsdealer analog zu Drogendealer] verwenden, spielen die Autor_innen mit der Erwartungshaltung, die ihnen als Bewohner_innen der *periferia* entgegengebracht wird, etwa, dass sie per se kriminell seien. Darüber hinaus machen sie deutlich, dass auch ihre literarischen Aktivitäten vonseiten des Staates mehr als nur missbilligt werden.¹²¹ Darin steckt der Vorwurf, dass für illegal erklärt wird, was das Volk, die Bewohner_innen der Favelas und *periferias*, mündig machen könnte: Information, Bildung, Wissen.

Die Vielzahl der auto-deskriptiven Bezeichnungen, die – wie gezeigt – keineswegs immer homogen gebraucht werden, offenbart vor allem das Bedürfnis vieler Autor_innen, sich von einem Autoren- und Künstlerverständnis abzusetzen, das sie als elitär empfinden. Wenn Ferréz betont, dass er *datilógrafo* [Stenotypist] und nicht *escritor* [Schriftsteller] sei, weil sein einziges Diplom ein Schreibmaschinenzertifikat ist, so verdeutlicht das die Annahme (die sicherlich das spiegelt, was auf den anderen Seiten der Brücken als für wichtig erachtet wird), dass aspirierende Autor_innen sich zunächst im herkömmlichen Bildungssystem qualifizieren müssen.

Já falei tanto que não escrevo bem que digo: „Sou datilógrafo, só“. Porque, na verdade, não tenho escola nenhuma, o único diploma que tenho na vida é de datilógrafo. Por isso falo que sou datilógrafo do gueto. (Persönliches Interview mit Ferréz am 2010)

[Man hat mir schon so oft gesagt, dass ich nicht gut schreibe, dass ich sage: „Ich bin nur eine Schreibkraft.“ Tatsächlich habe ich keine Schule, keine Ausbildung, das einzige Diplom, das ich jemals bekommen habe, ist von einem Schreibmaschinenkurs. Deshalb sage ich, ich bin der Schreibmaschinenschreiber vom Ghetto.]

¹²¹ Z.B. Balbino (2010): Traficante de Conhecimento. Ciríaco (2014): Vendo pó...pó...poesia.

Raquel Almeida¹²² findet den Begriff des „Schriftstellers“ unvereinbar mit sich und ihrem Schaffen

„Escritora“ é um termo muito pesado pra mim ainda, já ouvi gente que fala que tem que assumir isso e tal, mas eu sempre falo „poeta“, apesar de muito release meu estar [como] escritora. [Poeta] eu acho que é mais artístico, né? Não é tão formal assim. Porque quando você fala escritora, escritor, na minha mente vem àquelas pessoas que a gente sempre vê na televisão pomposas, falando do seu livro e não é o que eu quero ser, lógico, né? Poeta tem um peso também, mas eu acho que soa mais leve, alguma coisa mais artística mesmo, como eu falei. Já me coloca numa zona de conforto, não é como escritora que me desconforta totalmente. (Raquel Almeida im Interview mit Érica Peçanha do Nascimento in Tennina et alii 2015: 190)

[„Schriftstellerin“ ist ein viel zu ernster Begriff für mich. Es gibt Leute, die sagen, dass ich ihn für mich annehmen muss, aber ich sage immer „Dichterin“, auch wenn es viel Veranstaltungswerbung mit mir als Schriftstellerin gibt. Dichterin finde ich künstlerischer/kreativer, nicht so formell. Wenn Du Schriftstellerin sagst, dann denk ich an diese pompösen Leute im Fernsehen, die von ihrem Buch erzählen und das will ich ja nicht sein. „Dichterin“ hat auch sein Gewicht, aber für mich hört sich das leichter an, und ist eben kunstvoller. Der Begriff ist für mich eine Komfortzone, während für mich „Schriftstellerin“ komplett außerhalb liegt.]

Innerhalb der Gemeinschaft der Autor_innen aus der Peripherie lässt sich in diesem Zusammenhang beobachten, dass sie sich (zumindest in der Zeit zwischen 2009 und 20011) gegenseitig mit „poeta“ ansprechen (einige Autoren fügen ihrem Rufnamen *poeta* an, anstatt sich einen Künstlernamen zuzulegen, wie dies sonst häufig üblich ist, z.B. Serginho Poeta, Augusto Poeta, Toninho Poeta) und sich in Blogbeiträgen oder auf Einladungen zu (literarischen) Veranstaltungen so bezeichnen. Dieses „poeta“ beinhaltet deutliche den Bezug auf Elemente der „Vokalität“, in der viele der Autor_innen aus der *periferia* eine Tradition sehen, die ihnen von indigenen und afrikanischen Vorfahren mitgegeben wurde und in der sie sich häufig zunächst heimischer fühlen als im etablierten „verschriftlichten“ Literaturbetrieb.

Mit den Begriffen *terrorista* oder *homem-bomba* (so z. B. Ferréz in Alves 2010), die sie in vielen Fällen vorziehen, statt sich *artista* oder *autor* zu nennen, eröffnen die Autor_innen einen kriegesischen Diskurs bzw. wählen einen in den Medien und der Öffentlichkeit negativ belegten Begriff, um die Rolle des Autors der *periferia* in der Gesellschaft und für die Gesellschaft darzustellen: Die asymmetrischen Machtverhältnisse in der brasilianischen Gesellschaft werden damit ebenso zum

¹²² Raquel Almeida leitet zusammen mit Michel Yakini den *sarau* Elo da Corrente in Pirituba, einer *periferia* im Norden São Paulos. Sie ist eine der wenigen Frauen der Bewegung der *literatura marginal/periférica* in einer leitenden Funktion. Zusammen mit Sonia M.A.Z.O brachte sie die Anthologie *Duas Gerações, Sobrevivendo no Gueto* (2008) heraus. 2014 publizierte sie die Gedichtsammlung *Sagrado Sopro*, ebenfalls über den *Sarau Elo da Corrente*.

Ausdruck gebracht wie die Anstrengung der Autoren, diese zu unterlaufen und zu „sabotieren“. Das Motiv des Krieges findet sich auch in der Bezeichnung *guerreiro/a* wieder. Dieser Begriff ist nicht auf die Autor_innen der *periferia* begrenzt, vielmehr wird damit in der brasilianischen Alltagssprache eine Person bezeichnet, die ihren (prekären) Alltag auf bestmögliche Weise bewältigt. Häufig rufen die Organisator_innen der *saraus* die Poeten als „*guerreiro bom*“ [guten Kämpfer] ans Mikrofon. Allerdings wird im Alltagsgebrauch dieser Begriff häufig nicht mehr mit *guerra* [Krieg] im eigentlichen Sinn in Verbindung gebracht.

Auf der internationalen Buchmesse 2014 in Frankreich haben Ferréz und Rodrigo Ciriaco neben dem Vertrieb ihrer Bücher auf der offiziellen Messe diese auch, wie sie es in São Paulo zu tun pflegen, bei Veranstaltungen in den Schulen und *banlieues*, den französischen *periferias*, eigenhändig verkauft, was ihnen eine Schlagzeile im Online-Journal O Globo einbrachte (Torres 03.04.2015). Sie sind damit ihren Praktiken aus den *periferias* São Paulos treu geblieben, und ebenso ihrer Zielgruppe (auch wenn die Marginalisierten in Frankreich anderer Nationalität sind).

Nós não somos o tipo de autor que pode ficar festejando, que pode ir para a balada [...]. Somos trabalhadores, temos que chegar em casa e mostrar o resultado para a mulher. Para nós não tem tempo ruim. É assim no Brasil, por que seria diferente aqui? Os eventos paralelos nos ajudam a vender os livros e se manter na cidade. E a gente se sente mais útil do que só ficar numa mesa falando para 40 caras.¹²³ (Ferréz zit. Torres, O Globo, 03.04.2015)

[Wir gehören nicht zu der Art von Autoren, die einfach Feiern und auf Partys gehen können. Wir sind Arbeiter und müssen nach Hause kommen und unseren Frauen ein Ergebnis vorweisen. Für uns gibt es kein schlechtes Wetter. So ist das in Brasilien, warum sollte es hier anders sein? Die Parallelveranstaltungen helfen uns, unsere Bücher zu verkaufen und uns hier über Wasser zu halten. Und wir fühlen uns nützlicher, als bei einer Podiumsveranstaltung zu 40 Leuten zu sprechen.]

¹²³ Ähnlich Ciriaco in seinem Blog Efeito Colateral am 20.03.2015: „Eu, proletário das letras, nem estou acostumado com a palavra „cachê“. Para mim é „salário“. É meu trabalho, tenho dedicação diária sobre isso. Esforço físico, intelectual. Literalmente, compro as fraldas de minha filha, faço mercado, feira, pago minhas contas com parte do que recebo neste meu trabalho literário. Claro que não posso me dar o luxo de viver apenas disso. Mas espero receber algo por ele. Quem me conhece, sabe que desde sempre tenho uma máxima: todo trabalho digno merece ser remunerado. É justo. E aqui, apesar de estar em Paris, cidade luz, maravilhosa, representando o Brasil, não estamos financeiramente recebendo por isso.“ [Ich als Literaturarbeiter bin nicht einmal an das Wort „Gage/Honorar“ gewöhnt. Für mich ist es „Lohn“. Das ist meine Arbeit, und ich widme mich ihr täglich mit physischen und intellektuellen Anstrengungen. Ich kaufe sprichwörtlich die Windeln meiner Tochter, kaufe ein und bezahle einen Teil meiner Rechnungen mit dem, was ich mit meiner literarischen Arbeit verdiene. Klar, dass ich mir nicht den Luxus leisten kann, nur von dieser Arbeit zu leben. Aber ich erwarte, etwas dafür bezahlt zu bekommen. Wer mich kennt, weiß, dass ich eine Maxime habe: Jede würdige Arbeit muss vergütet werden. Das ist nur gerecht. Und hier, obwohl wir in Paris sind, dieser wundervollen Lichtstadt, und Brasilien repräsentieren, bekommen wir finanziell nichts dafür.]

Sowohl Ferréz als auch Ciríaco inszenieren sich als Arbeiter und verorten ihre kreative Arbeit in der Ökonomie des (Kultur-)Marktes. Auch diese Situierung trägt sicherlich zu den Schwierigkeiten der Anerkennung bei, die diese Art der Literatur häufig hat: Ganz im Gegensatz zu dem Künstlerbegriff, den sie bei den höheren Schichten wahrzunehmen glauben oder unterstellen, können sie es sich nicht leisten, nur um der literarischen Anerkennung willen zu schreiben, die Bourdieu als die wahre Währung der Kunst sieht (Bourdieu 2001: 134). Macht man Geschäfte mit seiner Kunst, so ist diese nicht mehr erhaben, arbeitet den Geldgebern womöglich zu (Bourdieu 1999: 135). Die Autor_innen fühlen sich gegenüber ihrer *comunidade* verpflichtet, und auch wenn sich ihre Einkommenssituation (z.B. Ferréz, Sérgio Vaz) verbessert, so bleiben sie in den *periferias* wohnen und streben eine Verbesserung von innen an, u.a. auch durch ihren Status als Kulturschaffende und Besserverdienende.

In den letzten Jahren, u.a. aufgrund der Zunahme der Anzahl ihrer Veröffentlichungen und der vielen Anfragen, über ihre literarische Arbeit in den *comunidades* zu sprechen, ist es jedoch häufiger geworden, dass manche Autor_innen aus den *periferias* sich nun doch als Schriftsteller_innen ohne jegliche Zusätze und Einschränkungen sehen würden. Dies könnte eine Migration und die Einnahme einer neuen Position im literarischen Feld bedeuten.

3.1.2 „O nosso latim é afrofavelizado“¹²⁴

É que muito já foi escrito e dito em português de coronéis, de capitães, doutores, sociólogos, criminalistas e até dos metido a revolucionário que querem ser dono da cultura brasileira.¹²⁵ Não! Definitivamente não! Não falamos português, não. Nosso latim é afrofavelizado. Somos brasileiros. Os mais brasileiros entre os brasileiros e os melhores dentre os mais. Por que? Porque somos periferia, rapaz. Carregamos esse país nas costas, na favela parasita é tirado e não tem vez, entendeu?!! Ainda não? Então VOLTA PRO CONDOMÍNIO, mané. Tu não vê porque guetofobia¹²⁶ causa cegueira. (Shabazz 2006: 13, Manifesto Jugular)

¹²⁴ „Unser Latein ist afrofavelisiert.“

¹²⁵ Für Dugueto Shabazz sind es nicht lediglich die Intellektuellen und Akademiker_innen der Kunst und Kultur, die die Definitionsmacht oder den *nomos* (vgl. Bourdieu 2001: 353) über seinen sprachlichen und kulturellen Ausdruck beanspruchen, sondern alle die *professionell* mit den *periferias* zu tun haben, auch Militärs und Kriminalisten.

¹²⁶ Dugueto prägte den Begriff „guetofobia“ in seinem Gedicht „Epidemia“ in der Sonderedition der Zeitschrift *Caros Amigos* „A cultura da periferia Ato II“ (2003: 14). Am 15.06. 2013 nimmt er eine Definition für sich in Anspruch und veröffentlicht sie auf seiner Facebook-Seite. Damit parodiert er einen Wörterbucheintrag: „Substantivo feminino singular. Significa: 1 Nome genérico dado ao medo patológico de pessoas e comportamentos ligados á cultura das *periferias*. 2 Discriminação,

[Es wurde schon viel im Portugiesischen von Obersten, Hauptmännern, Doktoren, Soziologen, Kriminalisten und sogar von denen, die auf Revolutionär machen und Eigentümer der brasilianischen Kultur sein wollen, geschrieben und gesagt. Nein! Und das ist definitiv! Wir sprechen kein Portugiesisch. Unser Latein ist afroavelisiert. Wir sind Brasilianer. Die brasilianischsten unter den Brasilianern und die besten unter den brasilianischsten Brasilianern. Warum? Weil wir aus der *periferia* sind, Junge. Wir tragen dieses Land auf unseren Schultern. In der Favela werden Parasiten ohne Mitleid ausgemerzt, verstanden?!! Immer noch nicht?? Dann ab zurück in deine bewachte Wohnanlage, du Trottel. Du siehst nichts, weil Ghettophobie blind macht.]

Über die Sprache, die die Autor_innen in ihrer Literatur verwenden, ist bereits viel von den Akteuren, die Dugueto Shabazz in der oben zitierten Textpassage benennt, gesagt worden; Jede Arbeit, die sich mit der *literatura marginal/periférica* beschäftigt, widmet sich auch ihr.¹²⁷ An dieser Stelle möchte ich daher in Kürze auf einige Aspekte eingehen, in denen die Prägungen der sozialen und kulturellen Marginalisierung besonders deutlich zum Ausdruck kommen; in denen gleichzeitig aber auch die „antropophagische Kultur“ (ausführlicher in Kap 4.6) der *periferia* – „o nosso latim é afroavelizado“ – sichtbar wird. Wie Vaz (Vaz in Alves 2010) andeutet, scheint es – insbesondere akademische – Leser_innen zu geben, die sich an der spezifischen Rechtschreibung, Grammatik und Ausdrucksweise der Literatur aus den *periferias* stören.¹²⁸ Tatsächlich sind Abweichungen von der linguistischen Norm charakteristisch für die Produktionen aus den *periferias*:

A maior parte dos autores demonstrou pouco domínio dos códigos tidos como cultos, construindo seus textos a partir de recursos literários simples. Nos textos prevaleceu o uso da linguagem coloquial, com espaço para o emprego de gírias das *periferias* urbanas brasileiras e palavrões. Um diferencial importante é que os escritores apresentaram regras próprias de concordância verbal e do uso do plural que destoam das normas da língua portuguesa, tanto nas construções das frases como nos neologismos exibidos. (Nascimento 2009: 77)

[Ein Großteil der Autor_innen beherrscht die als gebildet verstandenen Codes nur eingeschränkt und konstruiert seine Texte mit einfachen literarischen Mitteln. In den Texten dominiert der Gebrauch von mündlicher Sprache, die auch den Gebrauch der Umgangssprache der *periferias* der großen brasilianischen Städte und von Schimpfwörtern zulässt. Eine Besonderheit der Autor_innen ist, dass sie eigene Konkordanzregeln des

Preconceito ou racismo. 3 Imbecilidade adquirida.“ [Weibliches Substantiv, bedeutet: 1. Generischer Name der der pathologischen Angst von Personen und Verhalten gegenüber der Kultur der *periferia* verliehen wird. 2. Diskriminierung, Vorurteil oder Rassismus. 3. Angelernte Dummheit.]

¹²⁷ Eine ausführliche Analyse des politischen Potenzials dieser Sprache findet sich z.B. in Reyes 2013: 123-134.

¹²⁸ Ich habe allerdings keine disqualifizierende Haltung diesbezüglich in akademischen Artikeln oder Arbeiten gefunden. Was nicht heißt, dass es sie nicht gäbe, doch beschäftigen sich diese Akademiker_innen nicht formal mit der *literatura marginal/periférica*. So machte ich wie bereits erwähnt, auch immer wieder im akademischen und intellektuellen Kontext die Erfahrung, einer schnellen Abwertung. Ferréz' Literatur ist u.a. wegen des Gebrauches von Schimpfwörtern an Schulen verboten worden. Siehe folgendes Teilkapitel.

Verbs und des Plurals anwenden, die im Satzbau wie in Neologismen von den Regeln der Standardsprache abweichen.]

Ebenso wie die literarischen Texte und Gattungen sehr heterogen sind, ist auch die Sprache durch eine große Pluralität gekennzeichnet, was mit individuellen Präferenzen zusammenhängt, teilweise jedoch den sehr unterschiedlichen Bildungshintergrund der Autor_innen der *periferias* verdeutlicht.

In vielen der Werke marginaler Autor_innen (wie z.B. *Manual prático do ódio* (2003) von Ferréz) bestehen die *gíria* [Umgangssprache] und die Oralität der *periferia* neben einer eher standardisierten Schriftsprache. Für Eble (2012: 29) ist dem marginalen Autor damit die Kompetenz der Diglossie zuzuschreiben in dem Maße, wie er sich sowohl der Standardsprache als auch der *gíria* bedienen kann. Dies ist ein konstruktiver Ansatz, der jedoch nur eingeschränkt für die Gesamtheit der marginalen Autor_innen gelten kann, denn nicht alle können die Standardsprache – einer prekären und ggf. kurzen Schulbildung geschuldet –, noch dazu in Schriftform, tatsächlich sicher gebrauchen. Doch impliziert der Prozess des Schreibens und der literarischen Aktivitäten einen Lernprozess, mit dem Ziel, den Strukturen, die dominant sind, und der Welt, in der man sich befindet, adäquater begegnen zu können. Für Ferréz (am 30.08.2010 im Interview mit der Autorin) reduziert sich das Lernen nicht allein auf das sprachliche Niveau: „A literatura melhora a postura, o jeito de você falar com as pessoas, os conselhos que dá ou recebe, a maneira de criar os filhos.“ [Die Literatur verbessert deine Haltung, die Art, wie du mit den Leuten sprichst, die Ratschläge, die du gibst oder annimmst, die Art, wie du deine Kinder erziehst.]

In den Texten einiger Autor_innen (Allan Santos da Rosa, Akins Kinte, Elizandra Souza, Priscila Preta) lässt sich auch eine Vielheit an sprachlichen Kulturen ausmachen: Neben der *gíria* der *periferias* finden sich Texte, die durchsetzt sind vom Wortschatz afrikanischer Sprachen oder in denen von (meist nur wenigen Worten) Tupí Gebrauch gemacht wird. Diese Variationen und Varietäten der Sprache verweisen auch auf kulturelle Register, die nicht für alle gleich oder leicht zugänglich sein mögen. Für den Autor Nelson Maca, der den *Sarau Bem Black* in Salvador de Bahia organisiert, ist klar, dass die Auseinandersetzung mit seiner Literatur eine Auseinandersetzung mit dem afrobrasilianischen Universum erfordert und somit eine Rezeption erheblich einschränken kann:

Meu texto é vigoroso na negritude, mas tem coisas que eu falo que são mais confusas e eu não vou abrir mão [disso]. Por isso que eu falo que o Sérgio Vaz é o grande poeta, porque o texto dele não é difícil como o meu, o Sérgio consegue fazer o que a gente quer com leveza, ele consegue fazer com que todos entendam, e isso é importante. O Sérgio tem um discurso rápido, com imagens do dia a dia: arroz, feijão, ovo frito. O meu texto já tem caruru, e caruru não é igual a ovo frito. Caruru é africano, já exige outra simbologia, outro pensamento, outra leitura. (Nelson Maca im Interview im Oktober 2010 mit Nascimento in Tennina et alii 2015: unver.).

Mein Text strotzt vor „negritude“, schwarzer Sprache und Kultur. Damit sage ich einige Dinge, die vielen ziemlich unklar sind, und ich verzichte nicht darauf. Deshalb finde ich, dass Sérgio Vaz der große Dichter ist, sein Text ist nicht so schwierig wie meiner, Sérgio gelingt es mit Leichtigkeit, das zu sagen, was wir kommunizieren wollen, ihm gelingt es, das jedem verständlich zu machen, und das ist wichtig. Sérgio hat einen schnellen Diskurs, mit Alltagsbildern: Reis, Bohnen, Spiegelei. In meinem Text kommt *carurú* vor, und *carurú* [ein Gericht aus Okra und Shrimps u.v.a.m.] ist nicht wie Spiegelei. *Carurú* ist afrikanisch und bedarf einer anderen Symbologie, eines anderen Denkens, einer anderen Lektüre.

Die fehlende Konkordanz, auf die Nascimento – wie oben zitiert – hinweist, ist ein Marker der gesprochenen Sprache, die ich als ein in den meisten Fällen bewusst eingesetztes Stilmittel erachte, ebenso wie gewisse lautmalerische Elemente, wenn beispielsweise „nós“ [wir] zu „nois“ mutiert. Tippfehler, also orthografische Fehler oder eine eigenwillige Interpunktion, sind nicht charakteristisch für die Autor_innen der marginalen Literatur, sondern finden sich auch in Manuskripten anerkannter Autor_innen. Sie werden in der Regel durch ein Korrektorat und durch den Verlag behoben. Wer aber im Selbstverlag seine Literatur veröffentlicht, hat nicht notwendigerweise Zugang zu einer Fachkraft, weshalb sich hier häufig (und oftmals nicht zu knapp) nicht intendierte Fehler finden.

Auch in der literarischen Strömung des Modernismo (1922-1945) war die Demokratisierung des Wortes Programm, damit die Massen eines Tages von seinen „biscoitos finos“ [seinem feinen Gebäck] kosten würden, wie es Oswald de Andrade formulierte (Duarte 2014: 18). Dieser Demokratisierungsprozess sollte begonnen werden, indem die Sprache des Volkes auch in die Poesie eingebracht wurde, was sich gegen die vorherrschenden Regeln von „guter Kunst“ richtete. Das Projekt war eines der guten Absichten. Im movimento antropófago des Modernismo bemühten sich die Autor_innen zwar, die Sprache des Volkes in ihre zu integrieren, jedoch ohne dem Volk wirklich die Möglichkeit zu geben, selbst zu sprechen oder ihm mit konkreten text-externen Maßnahmen (wie z.B. einem Bildungsprogramm, Bibliotheken, gemeinsamen Lektüren etc.) den Zugang zu Literatur und Kunst als symbolischen Gütern zu erleichtern.

Eble (2012: 29) stellt fest, dass die Integration sprachlich „fremder“ Registern in ihre literarischen Texte von Autoren mit „zweierlei Maß“ gemessen wird: Während die Fertigkeit der Schriftsteller_innen der Elite, das orale Register umzusetzen, als Beweis ihrer Befähigung gesehen wird, wirft man denen aus den schlechtergestellten Schichten plötzlich Authentizitätsverlust und Verrat an der eigenen „wahren und puren“ Kultur vor:

Pois, quando o autor da elite simula a oralidade nas falas de seus personagens, ele é aplaudido tanto mais habilidoso se mostre nessa tarefa. Diferentemente, quanto mais o autor de *periferia* se aproxime da norma culta, mais ele é criticado, como se estivesse apresentando algo forçado, artificial e totalmente estranho à sua realidade; como se essa liberdade fosse vetada a ele.

[Denn wenn der Autor der Elite die Oralität in der Sprache seiner Figuren simuliert, bekommt er, je geschickter er sich dabei anstellt, umso mehr Beifall. Anderes widerfährt der Autor_in der *periferia*, je mehr dieser sich der Bildungssprache annähert, desto mehr wird er kritisiert, als würde er etwas forciertes, künstliches, ihrer Wirklichkeit total Abwegiges präsentieren; es ist, als würde ihm diese Freiheit verwehrt.]

Die Autor_innen der *literatura periférica* entwickeln auch ein ganz eigenes Verhältnis zum Memorieren und Verschriften eines Textes, das sich vom bürgerlich-literarischen radikal unterscheidet. Im Feld wurde ich damit bald konfrontiert: Als ich Fino do Rap, einen eifrigen Cooperifa-Gänger, bat, mir seine Rap-Texte zukommen zu lassen, und er mich immer wiedervertröstete, wurde ich unsicher. Ich dachte, dass er sie mir möglicherweise nicht geben wollte, es mir aber nicht direkt sagte. Nach ein paar Monaten übergab er mir auf den Blättern eines linierten Blocks seine handschriftlich verfassten Rap-Texte. Er entschuldigte sich im Vorhinein für Rechtschreibfehler. Damit hatte ich nicht gerechnet, schließlich hatte er bereits einige dieser Texte vertont und bald darauf kam auch seine CD *Quarto Mundo* (2010) heraus, auf der diese Texte zu hören sind. Ich meinte also, dass sie – auch damit er mit einer Band gemeinschaftlich an der Vertonung arbeiten konnte – aufgezeichnet sein müssten. Tatsächlich aber ging Fino wie die Rapper, mit denen er arbeitete, von gesprochenen Texten aus, die er für sich reimend memorisiert hatte. Er musste diese also erst für mich aufschreiben, und da er nicht immer einen Computer zur Verfügung hatte, mit dem Tippen auch nicht bewandert war und solche Dinge sowieso immer „zwischendurch“ geschehen müssen, schrieb er die Texte per Hand auf Papier.¹²⁹

¹²⁹ Als Teil meiner „troca“ [Tauschs] (siehe Kap. 1.1) sah ich in diesem Fall, Fino diese Texte abgetippt und digital zurückzugeben, sodass er sie digital zu seiner Verfügung hatte.

3.1.3 „É nós!“¹³⁰ – Autorschaft und Kollektiv

Nóis é ponte e atravessa qualquer rio

*Conjuge esse verbo
Errada consonância
Na maneira de dizer*

Nóis é ponte e atravessa qualquer rio ...

*O nóis pra nós
É singular
O nóis pra nós
O plural é pessoal*

*Nóis é ponte e atravessa qualquer rio ...
(Marco Pezão, 2005)*

*Wir ist Brücke und überquert jeden Fluss
Konjugier dieses Verb
Fehler in der Konsonanz
Um auf diese Art zu sagen*

Wir ist Brücke und überquert jeden Fluss

*Das Wir für uns
Ist singulär
Das Wir für uns
Persönlich wird's im Plural*

Wir ist Brücke und überquert jeden Fluss...

Die *periferias* von São Paulo sind größtenteils durch Brücken, die über die Flüsse Tietê und Pinheiros führen, mit dem ökonomischen und kulturellen Zentrum verbunden. Von diesem wird von den Bewohner_innen der *periferias* daher als vom „outro lado da ponte“ [auf der anderen Seite der Brücke] oder von der *periferia* „deste lado da ponte“ [von dieser Seite der Brücke] oder „da ponte pra cá“ [von der Brücke aus hierher] gesprochen. Marco Pezão (Marco Iadocicco, s.Kap.2.1.1.) benutzt das Bild der Brücke für das Kollektiv („nóis“), mit dem alle Flüsse und Hindernisse überquert werden können. Die Kraft des Kollektivs rührt aus dem Mangel, der zwar für einen „schlechten Ausdruck“ („errada consonância na maneira em dizer“) sorgen mag, jedoch die

¹³⁰ Umgangssprache: „Es ist uns“. Entspricht in etwas: „Wir schaffen/machen das zusammen“. „Wir gehören zusammen.“

Gemeinschaft zu einer solidarischen zusammenwachsen lässt, in der das Wir einen besonderen Stellenwert hat und jedem ein persönliches Anliegen ist („O nós pra nós/ É singular/ O nós pra nós/ O plural é pessoal“).

Die Literaturwissenschaftler Tennina (2011) und Reyes (2013: 242) untersuchen die Frage, ob es sich bei der *literatura marginal/periférica* aufgrund der kollektiven Organisationsform(en)¹³¹ und der erklärten pädagogischen und in die soziale Realität eingreifenden Ziele um eine soziale Bewegung handelt. Ausgehend von diesen Aspekten und auch durch die zunehmende „ONGisação“¹³² in den letzten Jahren – also der Wandlung zu größerer Ähnlichkeit mit einer NGO – was durch die Einwerbung von öffentlichen Geldern durch die Kollektive und dem ggf. daraus resultierenden versöhnlicheren Ton der sozialen Interventionen geschieht, ist dies eine sehr berechtigte Frage.¹³³

Da die Autor_innen der *literatura marginal/periférica* ihr gesamtes Handeln an der Literatur ausrichten, und der Disput um diesen künstlerischen Raum den Ausgangspunkt der Autor_innen aus den *periferias* für ihre Handlungen bildet, möchte ich den Fokus der Fragestellung etwas verschieben und danach fragen, ob sich unter der „marca“ [Marke] *literatura marginal*“ (Nascimento 2009: 45) eine kollektive Autorschaft verbirgt. Zumal hier die Filiation von Autorennamen, das In-Bezug-Setzen von unterschiedlichen Texten, wie es etwa Foucault in der oben zitierten Passage nennt (siehe Kap. 3.1), über den Namen der Bewegung aktiviert wird, was für einen homogenisierten Blick auf die Autor_innen sorgt.

Auch der Begriff der „mutirão da palavra“, den der brasilianische Literaturwissenschaftler Benito Rodriguez (2004) in seinem Artikel „Mutirões da palavra: Literatura e vida comunitária nas *periferias* urbanas“ [Gemeinschaftsarbeit des Wortes: Literatur und Leben in der Gemeinschaft der urbanen Randgebiete] an Ferréz’ *Capão Pecado* entwickelt, entspricht dieser Idee der Entwicklung einer kollektiven Autorschaft. Rodriguez bringt in seinem Artikel den Aufbau des Romans mit der

¹³¹ Jeder *sarau* wird von einem Kollektiv gestützt, dessen Mitglieder meist aus seinem demselben geografischen Umfeld kommen.

¹³² Gebräuchlicher Begriff in den *periferias*.

¹³³ Zumindest Reyes beantwortet diese nicht abschließend, weist aber auf die Problematik hin, die er in der zunehmenden „ONGisação“ sieht, dass nämlich die Kollektive und Autor_innen nur noch reagieren, nicht mehr aktiv agieren (vgl. Reyes 2013: 232f.). Für Tennina (2) kann das Konzept einer sozialen Bewegungen durchaus gelten.

solidarischen Bauweise von Favela-Bewohner_innen, dem „mutirão“,¹³⁴ in Verbindung. Da finanzielle Ressourcen knapp sind, organisieren sich Nachbar_innen und Bekannte, um an den Wochenenden autodidaktisch und mit der Portion Baumaterial, für die das Geld an diesem Wochenende reicht, ihr Wohnhaus zu bauen, anzubauen oder es auszubessern. Ist dieses Projekt abgeschlossen, ist das eines anderen Nachbarn an der Reihe.

Ferréz' Roman ist als Text ebenfalls aus einem solchen kollektiven Akt entstanden. Davon zeugen die Paratexte, eine Liste beispielsweise, in der Ferréz 28 Personen dankt, ein In-Memorial, Fotos von der *comunidade* und Texte von Rappern, die die fünf Teile des Romans (mit insgesamt 23 Kapiteln) einführen. Auch die Sonderausgaben der Zeitschrift *Caros Amigos* bezeugen in ihrer Fülle an Autor_innen ein Kollektiv, das für das Anliegen der *literatura marginal* steht. Dies ist eine Strategie, die bereits der *Modernismo* und andere Avantgarden bemühten, um die Innovationen, die sie propagierten, gegenüber der Tradition (aber keinesfalls nur!) über die Quantität zu legitimieren, indem sie in einer Vielheit auftraten, sowohl in Anthologien als auch in den Salons. Eine Frage, die sich stellt, ist ob die Formation der *literatura marginal/periférica* als eine avantgardistische historische literarische Bewegung gelten kann.

Was die konkrete Herstellung einer Narration angeht, lässt sich weniger von einer kollektiven Autorschaft sprechen, kraft der der fiktionale Text konstruiert und geschrieben würde, bis das Geschriebene der oder des einen nicht mehr von dem des oder der anderen zu unterscheiden wäre. Das Werk trägt daher zumeist auch nur einen Namen. Doch an der medialen Vielschichtigkeit, den gebündelten Stimmen, jedem Schritt der „Materialisierung“ der literarischen Projekte sind häufig viele andere Mitglieder der Bewegung beteiligt. Beziehe ich also in die Analyse des Textes seine gesamten Produktionsmechanismen ein, die das literarische Produkt mit Sinn aufladen, lässt sich durchaus von einer kollektiven Autorschaft sprechen.

In ihrer Doktorarbeit hat Tennina 2017 in Kapitel 4 „A figura do Autor, entre a proposta colectiva e o projeto individual“ (2017: 185-230) [Die Figur des Autor, zwischen

¹³⁴ Substantivo masculino. (Do tupi) – Auxílio gratuito que prestam uns aos outros os membros de uma determinada comunidade, reunindo-se todos em proveito ou de um de seus membros, ou de todos, como no caso, por exemplo, da implementação de obra(s) de infra-estrutura. (Dicionário informal.)
[Substantiv, mask. (Aus dem Tupi) – Eine kostenlose gegenseitige Unterstützung der Mitglieder einer bestimmten Gemeinschaft, die sich zusammenschließen, um einem oder mehreren oder allen Mitgliedern zu helfen, wie z.B. im Fall der Installation von Infrastruktur.

kollektivem Entwurf und individuellem Projekt] auf das Gesamtwerk von Ferréz und Buzo bezogen untersucht, inwiefern sich diese Autoren neben dem kollektiven Ansinnen, das ihnen den Weg in den traditionellen Buchmarkt geebnet hat, auch versuchen, sich als individuelle Schriftsteller (jenseits der Adjektive) hier zu etablieren.

O próprio Ferréz, por sua vez, principalmente a partir da segunda edição de *Capão pecado*, começou a aprofundar uma *performance* de sua *persona* para posicionar-se como a voz autorizada a testemunhar sobre as experiências periféricas, por um lado, e como um escritor preocupado com o cultivo de sua escrita, por outro. (Tennina 2017: 194)

[Ferréz selbst hat ab der 2. Auflage von *Capão Pecado* seine *performance* um seine *persona* vertieft, die sich als eine Stimme positioniert, die glaubwürdig und bevollmächtigt ist, Zeugnis über die Erfahrungen der *periferia* auf der einen Seite abzugeben und als ein Schriftsteller, der mit dem Kultivieren des eigenen Schreibens befasst ist.]

In der 2. Auflage von *Capão Pecado* sind neben weiteren Modifikationen keine Fotos mehr zu finden, weder im Fließtext noch im Anhang oder auf dem Buchumschlag. Alles, was auf einen dokumentarischen oder zeugnishaften Charakter verwies, ist verschwunden oder zumindest geglättet worden, um, wie Tennina meint, den Text stärker im Bereich der Fiktion zu verankern. Damit entfernt sich der Text gleichzeitig von der Darstellung einer Gemeinschaft. Tennina (2017: 233) kommt zu dem Schluss, dass diese individuellen Positionierungen im Literaturmarkt, unterstützt durch kollektive Ziele und Mechanismen, sehr dynamisch und divers sind und sich konstant weiterentwickeln. In der Tat ist die Entstehung, die Konstruktion als Autor bei Ferréz eine ganz andere, als dies bei vielen von den Dichter_innen der Fall ist, die hauptsächlich auf den *sarau* rezitieren.

In den vorherigen Kapiteln ist bereits klar geworden, dass der Autor nicht nur am symbolischen Gut der Literatur arbeitet, sondern auch als Produzent der Medien, die seine Literatur transportieren, agiert. In Bezug auf Bertold Brechts episches Theater schreibt Walter Benjamin in seinem Aufsatz „Der Autor als Produzent“:

Seine Arbeit wird niemals nur die Arbeit an Produkten, sondern stets zugleich an den Mitteln der Produktion sein. Mit anderen Worten: seine Produkte müssen neben und vor ihrem Werkcharakter eine organisierende Funktion besitzen. Und keineswegs hat ihre organisatorische Verwertbarkeit sich auf ihre propagandistische zu beschränken. Die Tendenz allein tut es nicht. (Benjamin 1991: 696)

Auch diese mediale Perspektive ist, wie wir bereits im vorangegangenen Kapitel sehen konnten, stark in der Autorenfigur aus der *periferia* angelegt.

Im Bezug auf viele der Autor_innen der *literatura marginal/periférica* erscheint mir auch interessant, was Winko (1999: 520) bezüglich des inzwischen nicht mehr ganz so neuen Mediums Internet konstatiert, dass nämlich das Biografische und der Authentizitätsaspekt

eine eigene, spezifische Ausprägung erfahren. „Die Mitteilungsfreude geht [im Netz] weit über das auf Klappentexten mögliche Maß hinaus.“ Und: die „durch das Autorsubjekt garantierte Authentizität wird als Qualitätsmerkmal der Texte angesehen“. Dies trifft sehr genau auf viele der Autor_innen der *literatura marginal/periférica* zu. Ihre Darstellungen in Blogs, bei Twitter, in Videoclips und bei Facebook fungieren wie ein erweiterter Paratext, der sich nicht nur in der Lektüre eines Textes im Buch niederschlägt, sondern tatsächlich auch in die Machart des Buches häufig in großem Maß einfließt und den Erwartungshorizont, mit dem die Leser_innen an den Text herangehen, mitkonstituiert. Dies läuft nach Lejeune (Lejeune 1994: 50) auf die Möglichkeit zu einer Analyse hinaus, die er auf die Autobiografie bezieht, die ich aber für die Bewegung der marginalen Literatur insgesamt bezogen denken möchte. Die Analyse muss demnach

[...] die gesamte Ebene der Publikation einbezieht, also den impliziten oder expliziten Vertrag, den der Autor dem Leser anbietet, einen Vertrag, der die spezielle Lesart des Textes bestimmt und Effekte erzeugt, die dem Text zugeschrieben werden und ihn als [z.B.] Autobiographie zu definieren scheinen. Die Ebene, auf der die Analyse erfolgt, ist also die Beziehung Publikation/Publiziertes, die in einem gedruckten Text der Beziehung Äußerung/Aussage in der mündlichen Kommunikation entspricht. Will man diese Nachforschung über die Verträge zwischen Autor und Leser, über die impliziten oder expliziten Publikationscodes also über die Randzonen des gedruckten Textes, die in Wirklichkeit die gesamte Lektüre steuert (Autorenname, Titel, Untertitel, Name der Reihe, Name des Verlegers bis hin zum mehrdeutigen Spiel mit den Vorworten) – weiterverfolgen, so müsste sie eine historische Dimension annehmen, die ich ihr hier nicht verliehen habe. (Lejeune 1994: 50)

Die Namen und Paratexte, die Bewegung und der periphere Literaturmarkt an sich artikulieren sich als eine Vielheit an Stimmen, die zusammen an einer positiven Projektion der *periferia* arbeiten und gleichzeitig einen Bildungsanspruch erheben, der sich an die Bewohner_innen der *periferias* ebenso wie die Menschen, die auf den anderen Seite der Brücken leben, richtet, doch dafür muss es auch ein Mindestmaß an Bereitschaft geben, denn: „Ohne die Mitarbeit des Lesers, die Baer als sekundäre Zeugenschaft versteht, kann die Wahrheit der Augenzeugenberichte nicht ans Licht gelangen.“ (Segler-Messner 2006: 21). Die Texte der marginalen Literatur gehen, wie in dieser Arbeit gezeigt wird, über den Augenzeugenbericht hinaus, dennoch bedarf es eines Lesers, der bereit ist Schriftsteller und *periferia* oder *marginal* zusammenzudenken.

3.1.4. Frauen in (der) Bewegung

Obwohl die marginale Literaturbewegung ihr Schaffen u.a. der Bildung einer Gemeinschaft nach demokratischen Grundsätzen und einer Diversität von Perspektiven, Daseins- und Ausdruckformen verschrieben hat, ist diese nicht vollständig von demokratischen Prinzipien durchdrungen. Angehörige des weiblichen Geschlechts und Homosexuelle werden häufig auf unterschiedliche Weise mehr oder weniger subtil diskriminiert. Auch die Rollen, die Frauen in Texten zugeschrieben werden, zeichnen häufig kein positives Bild von ihnen (vgl. Tennina 2017: 143ff.) oder beschränken sich auf die von Statist_innen.

Im November 2015 kreierten einige Autorinnen der marginalen Literaturszene den Hashtag #naopoetizeomachismo [#dichtedenmachismonicht], als der Sängerin und Dichterin Camila bei einem *sarau* auf dem Weg zum Mikrofon von einem Aktivistin und Dichter an den Hintern gefasst wurde. Nachdem sie mit anderen Frauen darüber ins Gespräch gekommen war, stellten sie fest, dass dies offenbar gängige Praxis des Dichters und überhaupt auf einigen *saraus* war und so oder anders schon viele Dichterinnen „angegriffen“ worden waren. So schloss sich eine Gruppe von Frauen zusammen, um über den Machismus in der marginalen Literaturszene zu diskutieren und die Situation zu verbessern. Dies reiht sich in ähnliche andere Protestaktionen ein, die Hashtags verwendeten, die sexuelle Belästigungen und Diskriminierung gegen Frauen denunzieren sollten.¹³⁵

In einigen Fällen führte die Hashtag-Aktion gegen den Machismus und Sexismus in der Bewegung der *literatura marginal/periférica* auch zu Protestaktionen auf der Straße, denen sich außergewöhnlich viele Menschen anschlossen. Unter #naopoetizeomachismo sammelten die Frauen auf Facebook und Twitter ihre Erlebnisse und Erfahrungen mit dem Machismo, der ihnen in der marginalen Literaturszene widerfuhr und der häufig versucht, über Gedichte diese Verhaltensweisen zu minimieren oder neutralisieren. Ein Post auf der Facebook-Seite verdeutlicht das Umdenken, das im Zuge der Aktion bei vielen von Sexismus betroffenen Frauen eingesetzt hat:

estava em um *sarau* e o cara fez uma poesia sobre “comer” várias minas;
achei inofensivo estava em um *sarau* e o esquerdomacho, conhecedor da nossa luta, falou
mal da poesia de uma mina; achei questão de gosto

¹³⁵ Z.B. #niunamenos [#nichteineweniger], #omeuprimeiroassalto [#meineerstesexuelleBelästigung], #meuamigosecreto [#meinheimlicherfreund]

estava em um *sarau* e o cara falou mal de mina gorda, dizendo que só pega mina gostosa; achei questão de gosto
estava em um *sarau* e o cara mandou indireta poética pra mina; achei inofensivo
estava em um *sarau* e o cara mandou a poesia estimulando a competição entre duas minas; achei cultural
estava em um *sarau* e um cara me xaquevou, em seguida, xavecou minha amiga; achei ele macho
estava em um *sarau* e um cara foi abusivo com uma amiga; fiquei do lado dela, mas estive calada
estava em um *sarau* e o cara foi abusivo comigo; entendi que nada disso é questão de gosto, cultural, normal ou inofensivo.

[ich war auf einem *sarau* und der Typ machte ein Gedicht über das Vögel von mehreren Frauen, ich hielt es für harmlos
ich war auf einem *sarau* und der linke Macho, der unseren Kampf kennt, machte das Gedicht einer Frau herunter, ich hielt es für Geschmackssache
ich war auf einem *sarau* und der Typ machte eine dicke Frau herunter und sagte, dass er nur mit einer schönen Frau was anfangen würde, ich hielt es für Geschmackssache
ich war auf einem *sarau* und der Typ spielte im Gedicht auf eine Frau an, ich hielt es für harmlos
ich war auf einem *sarau* und der Typ machte ein Gedicht, um die Rivalität zweier Frauen anzustacheln, ich hielt es für kulturell
ich war auf einem *sarau* und der Typ musterte mich von oben bis unten, gleich darauf meine Freundin, ich hielt ihn für einen ganzen Kerl
ich war auf einem *sarau* und der Typ wurde einer Freundin gegenüber übergriffig, ich blieb an ihrer Seite, aber schwieg
ich war auf einem *sarau* und der Typ wurde mir gegenüber übergriffig, ich verstand, dass nichts davon Geschmackssache, kulturell, normal oder harmlos war.]

Camila erklärt im Interview mit der Seite www.nosmulheresdaperiferia.com.br, dass machistisches Verhalten der Aktivisten der *literatura marginal/periférica* sie stärker betroffen macht:

O agravante em ser vítimas de práticas machistas nesses espaços é que os caras que as praticam conhecem a nossa caminhada, sabem da nossa luta, e ainda assim nos agredem, nos desrespeitam e agem como se tivessem cometido esses atos inocentemente, nos cobram compreensão.

[Opfer machistischer Praktiken an diesen Orten zu sein verschlimmert es für uns. Denn die Typen kennen den schwierigen Weg, den wir zurücklegen, sie kennen unseren Kampf, und obwohl das so ist, greifen sie uns an, respektieren uns nicht, tun dann so, also ob alles unschuldig war, und fordern von uns auch noch Verständnis.]

Auf einigen *saraus* habe ich ebenfalls Beobachtungen gemacht, die die Situation der Frauen möglicherweise illustrieren: Bei einem sehr gut besuchten *sarau* im Dezember 2009 trat eine Frau ans Mikrofon und erklärte, dass sie eigentlich vorgehabt hatte, ein erotisches Gedicht zu lesen, ihr Freund es ihr aber verboten habe. Das Publikum buhte und lachte, der Freund schüttelte den Kopf und zuckte die Achseln. Die Frau las dennoch ein anderes Gedicht. Nicht immer treten die Hürden und Diskriminierungen, mit denen Frauen auf den *saraus* oder in der Bewegung konfrontiert sind, so offen zutage. Weil

Sexismus auf den *in der brasilianischen Gesellschaft normalisiert ist und* es auch auf den *sarau* dazu kommen kann, in Form von unerwünschter, aufdringlicher männlicher Aufmerksamkeit oder moralischen oder persönlichen Angriffen, kann es passieren, dass Frauen sich schon stillschweigend im Vorfeld zensieren und keine erotischen oder anderen Gedichte vortragen, obwohl sie das gern würden. Auf die ungleiche Zahl von Frauen und Männern, die auf den *sarau* rezitieren befragt, antwortet Elizandra Souza im persönlichen Interview (am 02.02. 2010 in der Ação Educativa) folgendermaßen:

Ao mesmo tempo que você acha algumas justificativas, não tem muitas. Tem e não tem, né. Por ex. não dá pra dizer que hoje a mulher escreve menos, porque ela tem muitos papéis. Tipo: É mãe, é esposa, é profissional de alguma área. Tem isso, mas os cara também, de certa forma. Mas ao mesmo tempo você sabe que o homem acaba tendo mais tempo livre do que a mulher. E eu acredito que esta questão do tempo livre, está diretamente relacionado ao momento de criação. Como a gente também vive numa sociedade muito machista, tipo, eu acredito que algumas poetisas devem ter ótimas poesias eróticas, por exemplo. Eu acredito que elas devem ter. (risos) Mas elas nunca vão declamar lá no *sarau*. Eu, por exemplo, eu não declamo as minhas poesias de amor, dificilmente. Só as poesias que eu me sinto mais forte.

Auch wenn es einige Gründe dafür gibt, so sind es doch nicht viele. Es gibt sie und es gibt sie nicht. Man kann heute einfach nicht mehr sagen, dass Frauen weniger schreiben, weil sie viele Rollen haben. Also, weil sie Mutter sind, Ehefrauen, Berufstätige. Das ist schon so, aber bei den Männern ist es in gewisser Hinsicht auch nicht anders. Gleichzeitig weiß man, dass Männer einfach mehr freie Zeit haben als Frauen. Ich glaube, dass dieser Moment der freien Zeit direkt mit dem des Schaffens zusammenhängt. Wir leben auch in einer sehr sexistischen Gesellschaft. Ein Paar Dichterinnen haben bestimmt ein paar tolle erotische Gedichte. Das glaube ich. (Lachen) Aber diese werden sie nie auf dem *sarau* vortragen. Ich, z.B., trage meine Liebesgedichte eher nicht vor. Nur die Gedichte, mit denen ich mich stark fühle.

Auch wenn eine Frau als Objekt der Begierde mit sehr expliziten Sexualattributen besungen wird (wie es durchaus vorkommt), kann dies für sie unangenehme Folgen haben. In einem Fall, ebenfalls auf einem sehr gut besuchten *sarau*, konnte sich eine solche „Muse“ danach kaum vor aufdringlichen Verehrern retten. Der Dichter machte ihr nach Ende des *saraus* vor dem sich noch dort befindlichen Publikum eine Eifersuchtsszene, obwohl sie (wie sie später im Vertrauen sagte) bereits im Vorhinein und auch mit Verweis auf mögliche Konsequenzen, wenn er den Bezug explizit mache, gebeten hatte, sie nicht auf diese Weise bloßzustellen. Er habe zugestimmt, allerdings nicht ohne gegen diese Einschränkung seiner künstlerischen Freiheit zu protestieren – und habe das Gedicht dann doch gelesen.

Mit dem *ajoelhaço* [dem Niederknien] der Männer des *saraus* der Cooperifa vor den Frauen am 8. März zum internationalen Tag der Frauen wird auf eine Art den besonderen Schwierigkeiten von Frauen Rechnung getragen. Jedoch ist diese Praktik nicht ohne

Debatte innerhalb der Bewegung geblieben. Vor allem kritisieren einige Frauen, dass sich die Männer dabei erneut zu Protagonisten machen (sie sind es, die auf der Bühne knien und die dabei und bei ihren Bitten um Vergebung begangenen Unrechts fotografiert und gefilmt werden) und oft scheinen sie die Angelegenheit mit überzogen wirkender Hingabe ins Lächerliche ziehen zu wollen: Oft haben die Männer sichtlich Spaß an ihrer „demütigen Haltung“. Außer der Tatsache, dass diese Praktik trotzdem nichts daran ändere, dass Frauen auch innerhalb der marginalen Literaturszene weniger zu Debatten oder als Expert_innen eingeladen werden (insbesondere dann nicht, wenn sie bezahlt sind), machen viele Frauen die Erfahrung, dass die Unterstützung, sei es im familiären Umfeld aber auch im Kontext der *literatura marginal/periférica*, für sie sehr viel geringer ausfällt als für ihre Männer. Andere Frauen aber scheinen sich dadurch tatsächlich gewürdigt und geehrt zu fühlen und nehmen die Entschuldigungen der Männer mit Dank und Lachen entgegen.

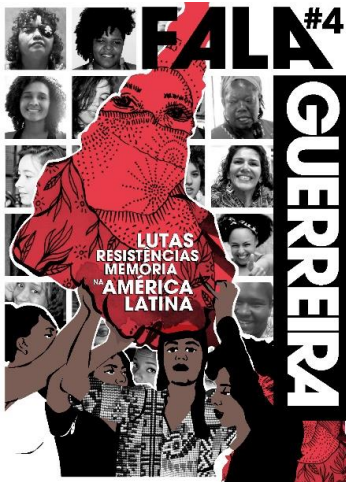
Mit der Masterarbeit *Pelas Margens: Vozes femininas na literatura periférica* (2016) [*An den Rändern: Frauenstimmen in der literatura periférica*] von Jéssia Balbino liegt die erste größere Forschungsarbeit vor, die sich explizit den Frauen in der Literaturbewegung widmet. Darüber hinaus hat Balbino einen Dokumentarfilm unter gleichem Titel gedreht, der ebenfalls eine Auswahl von Dichterinnen und Poesie-Aktivistinnen zu Wort kommen lässt. Balbino gehört der Bewegung auch selbst an, da sie als Agentin für einige der Autor_innen arbeitet, außerdem hat sie ihre Wurzeln in der Hip-Hop-Bewegung in Belo Horizonte. In ihrem Dokumentarfilm wird auch deutlich, dass für die Frauen, die dort sprechen und die teilweise auch aktiv bei #naopoetizeseumachismo sind, der *sarau* ein wichtiger Ort war und ist, um sich „Literatur“ zu erschließen, einen Zugang zu ihr zu bekommen, Selbstvertrauen zu gewinnen und einen Reflexionsraum zu eröffnen, der es ihnen dann ermöglichte, die Fragen bezüglich ihrer ungleichen Behandlung zu stellen.

Innerhalb der marginalen Literaturbewegung eröffnen sich Dichter_innen und Künstler_innen nun Räume, die maßgeblich von Frauen geprägt werden und die ihnen einen Raum für all ihre ungefilterte Kreativität bieten sollen. Dinha ist eine Autor_in, die einzige Frau, die von dem Traditionsverlag in der Sparte „Linha Periférica“ mit ihrem Gedichtband *De passagem mas não a passeio* (2008) publiziert wurde.¹³⁶ Um die Dichterin und Schriftstellerin Elizandra Souza, ist der *Sarau* das Pretas entstanden, ein

¹³⁶ Zuerst war der Band 2007 bei den Edições Toró erschienen.

rein von schwarzen Frauen organisierter *sarau*.¹³⁷ Ein weiteres rein weibliches Kollektiv gründete die Zeitschrift *Fala Guerreira*, die sich mit politischen und gesellschaftlichen Themen aus Frauenperspektive auseinandersetzt.¹³⁸

Abbildung 15: Cover der Zeitschrift *Fala Guerreira*



Die 4. und bis dato letzte Ausgabe widmete sich den Kämpfen und Widerständen von Frauen in Lateinamerika.

Noch vor #naopoetizeomachismo hatte mich mein Erstgutachter, nachdem ich ihm ein paar Absätze zu der Situation der Frauen in der marginalen Literaturszene zu lesen gegeben hatte, gefragt, ob ich nicht den Schwerpunkt meiner Arbeit auf das literarische Engagement der Frauen, deren Produktionen und die Frauenbilder in der marginalen Literaturbewegung legen wollte. Zu dem damaligen Zeitpunkt erschien mir das zwar sehr interessant, dennoch hatte ich Zweifel, in die nicht zuletzt auch meine Erfahrungen als Frau in Deutschland und insbesondere im akademischen Betrieb eingeflossen sind. Als ich mit dem Niederschreiben meiner Forschungsergebnisse begann (2009), gab es noch keine größere Studie, die sich mit dieser Literatur in Deutschland beschäftigte. Da ich ja sowieso schon mit der Bearbeitung eines akademischen Randphänomens befasst war – noch waren keine Autor_innen zu internationalen Buchmessen eingeladen worden – hatte ich das Bedürfnis, die Diskussion „der“ marginalen Literatur ins Zentrum der akademischen Diskussionen zu rücken und versprach mir mehr Erfolg, an die Berührungspunkte und Reibungen anzuknüpfen, die ich mit dieser Bewegung bereits entwickelt hatte – und bei diesen ersten Kontakten standen die männlichen Autoren und Dichter zunächst im Vordergrund. Wenn ich den Fokus meiner Arbeit auf die Frauen(-

¹³⁷ Der Sarau das Pretas wurde 2016 von fünf schwarzen Frauen organisiert, die v.a. schwarzen Künstler_innen und Aktivistinnen aus Geschichte und Gegenwart Raum geben wollen.

¹³⁸ Bis dato sind zwischen 2016-2018 vier Nummern erschienen.

bilder) legen würde, fürchtete ich, meine Arbeit und mich noch weiter am Rand zu positionieren.¹³⁹ Außerdem war mir unbehaglich, dass die Gesamtheit der Bewegung nur noch unter dem Aspekt der Diskriminierung von Frauen betrachtet werden und so disqualifiziert werden würde, obwohl dies nur Ausdruck von Verhaltensweisen sind, die im brasilianischen sozialen und literarischen Feld im Allgemeinen angelegt sind.¹⁴⁰

Wie im 1. Kapitel erwähnt, nehmen Frauen erst in der unmittelbaren Gegenwart einen größeren Raum in der brasilianischen Literatur ein. In der Debatte, die die ungleiche Repräsentation von Afrobrasilianern und Indigenen auf der Buchmesse 2013 in Frankfurt am Main herbeiführte, wurde nicht auf die Verteilung von Männern und Frauen auf der Gästeliste eingegangen. Tatsächlich waren mit 48 zu 22 mehr als doppelt so viele Männer eingeladen wie Frauen. Im Jahr 2016 sorgte die hohe Zahl an Frauen unter den geladenen Gästen der FLIP zunächst für eine positive Überraschung, wobei ethnische und Genderdiversität keine Berücksichtigung fanden. 2017 war die Beteiligung der Frauen – erstmals in der Geschichte der FLIP – höher als die der Männer, was nicht zuletzt der Organisatin, der Journalistin und Historikerin Joselia Aguiar, zu verdanken ist. Die spanische Tageszeitung *El País* verkündete enthusiastisch: „A Flip paga a sua dívida com as mulheres“ (São Paulo 25.07.2017) [Die FLIP bezahlt ihre Schulden bei den Frauen]; und auch die sogenannten ethnischen Minderheiten waren stärker auf den Bühnen vertreten.¹⁴¹

Conceição Evaristo, die gerade in den letzten Jahren für ihre Werke, die mit diversen Formen der Diskriminierung befasst sind, als schwarze, promovierte Autorin aus einer Favela in Belo Horizonte, viel Aufmerksamkeit auf den Buchmessen erfuhr, sagte im Interview mit der Online-Zeitung *Nexo*:

Estou muito contente com essa visibilidade que estou tendo, muito feliz com a exposição. Mas, de certa forma, estou representando uma exceção como autora negra. Neste momento de celebração das exceções, a gente não pode esquecer a crueldade da regra. Que regra é

¹³⁹ Schließlich hatte mich bis dato auch noch kein Stipendium oder eine gute akademische Stelle mit „Aura“ ausgestattet. Aufgrund meiner Brotarbeiten war meine Zeit und Ressourcen auch begrenzt, weshalb ich nur sehr eingeschränkt an Tagungen und Kongressen teilnehmen konnte.

¹⁴⁰ Gegenwärtig werden immer mehr Stellen, gerade in den Literaturwissenschaften, für Kolleg_innen ausgeschrieben, die einen Fuß in den Genderwissenschaften haben.

¹⁴¹ Gleichzeitig aber findet sich eine Notiz zu der Buchmesse 2017 mit dem Titel: „Com mais diversidade e menos verba: Flip anuncia programação deste ano.“ (Central das Notícias Online, 30.05.2017). Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob der Verlust der finanziellen Zuwendungen und möglicherweise einem Verlust der Aura des Buchmarktes und die Öffnung für Frauen und Diversitäten in einem Zusammenhang stehen.

essa da sociedade brasileira em que contamos nos dedos as mulheres negras que saem da posição de subalternidade em que somos colocadas? (Evaristo zit. von Lima 2017)

[Ich bin sehr zufrieden mit dieser Sichtbarkeit, die ich bekomme, sehr glücklich mit der Aufmerksamkeit. Auf eine bestimmte Weise repräsentiere ich aber die Ausnahme als schwarze Autorin. In diesem Moment, in dem die Ausnahmen gefeiert werden, dürfen wir nicht die Grausamkeit der Regel vergessen. Nach welcher Regel der brasilianischen Gesellschaft sind wir schwarzen Frauen, die wir der uns aufgezwungenen subalternen Position, entkommen, immer noch nur an einer Hand abzuzählen?]

3.1.5 Eine marginale „Nomenklatur“

Somos mais, somos aquele que faz a cultura, falem que não somos marginais, nos tirem o pouco que sobrou, até o nome, já não escolhemos o sobrenome, deixamos para os donos da casa grande escolher por nós, deixamos eles marcarem nossas peles, porque teríamos espaço para um movimento literário? (Ferréz 2005c)

Wir sind mehr. Wir sind das, was die Kultur ausmacht. Sie sagen, dass wir keine marginais sind. Damit nehmen sie uns das wenige, das uns bleibt, sogar den Namen. Wir haben uns schon den Nachnamen nicht aussuchen dürfen, mussten das den Besitzern der Herrenhäuser überlassen, ebenso wie wir zulassen mussten, dass sie unsere Haut brandmarkten. Warum also sollten wir Raum für eine literarische Bewegung zugestanden bekommen? (Ferréz 2013: 113)

Viele der Autor_innen geben sich einen eigenen Namen, mit dem sie auf den saraus und in der Öffentlichkeit auftreten und der als ihr Autorenname bei publizierten Texten fungiert. Dies sind keine Pseudonyme, die eine Anonymität gewährleisten sollen, vielmehr benennen und lokalisieren sie den Platz genauer, den die Autor_innen gesellschaftlich – in ihrer *comunidade* oder auch in ihrem Kollektiv – einnehmen oder einnehmen wollen. Im Folgenden sollen diese in aller Kürze systematisiert werden, um die Bedeutung der Umbenennung für die Autor_innen und auch die Funktion der Namen für die Rezeption herausarbeiten zu können. Denn der Name ist Hamburger zufolge ein wichtiger Signalgeber, sowohl textextern wie -intern (Hamburger 1957). Der dokumentarische und referenzielle Charakter der Texte beeinflusst den Erwartungshorizont der Leser_innen und soll von der Glaubwürdigkeit der Erzählung bzw. des Gedichts oder des Texts überzeugen. (vgl. Hapke 2005: 45).

In Brasilien gaben die Sklavenhalter den Sklaven in der Regel neue Namen, mit denen sie gerufen werden sollten. Auch kennzeichneten sie sie mit ihrem Nachnamen als ihren Besitz. Indem die Sklavenhalter den Sklaven ihre Namen gaben, prägten sie zugleich deren Diskurse und enteigneten die Sprecher ihrer Identität.

Carrego o primeiro nome da minha filha em meu nome artístico, ou seja, ela me rebatizou, é o sentido contrário do comum, pois normalmente os mais velhos batizam os mais novos.

Há um ato político nisso também, pois historicamente os nomes dos nossos antepassados africanos eram proibidos no Brasil, e tínhamos que assumir o nome dos senhores de escravo como posse. O nome Yakini significa “Verdade” na região leste da África, e por isso é uma forma de reparar uma violência histórica com nossa identidade. (E-Mail Yakini 03.06.2012 an die Autorin)

[Ich trage den Vornamen meiner Tochter als Künstlernamen, d.h. dass sie mich neu getauft hat. Das geht dem landläufigen Sinn entgegen, denn normalerweise taufen wir älteren die jüngeren. Darin liegt auch eine politische Komponente, denn historisch gesehen, waren unseren Vorfahren ihre afrikanischen Namen verboten, wir mussten die Namen der Sklavenhalter als ihr Besitz annehmen. Der Name Yakini heißt „Wahrheit“ im Osten von Afrika, und so soll eine historische Gewalt mit unserer Identität wieder gut gemacht werden.]

Michel Yakini etwa (bürgerlich Michel Ceriaco da Silva) erfährt mit der Geburt seiner Tochter seine „2.Geburt“, indem er sich von einer Vergangenheit lossagt, die die „verletzte Identität“ seiner Familie angelegt hat, und beginnt, mit seinem Diskurs und seinem literarischen Handeln an einer vertretbaren Zukunft zu arbeiten (mehr dazu s.u. in der Liste der Autorennamen).

Meu nome original é aquele que não pude escolher, que tem origens com a história da minha família que representa uma identidade ferida, sem muitas referencias, já o nome artístico marca minha busca pessoal, uma renovação, sem deixar de me religar à família, pois estou conectado a minha filha, mas dessa vez o novo que representa o simbolo maior e não o mais antigo, é um olhar a frente para entender e resignificar o passado. (email Yakini 06.2012 an die Autorin)

[Mein ursprünglicher Name ist einer, den ich mir nicht aussuchen konnte, der der Geschichte meiner Familie entspringt und der eine verletzte Identität repräsentiert, ohne große positive Bezüge. Mein Künstlername zeigt im Gegenzug meine persönliche Suche, ein Instandsetzen und neu Bezugnehmen auf die Familie, denn ich bin mit meiner Tochter verbunden. Dieses Mal aber ist es das Neue, was den höheren symbolischen Wert hat, und nicht das Alte. Es ist ein Blick nach vorne, um die Vergangenheit zu verstehen und umzudeuten.]

Anders als Lejeune (1994:25) dies für autobiografische Schriften festhält, beginnt die „zweite Geburt“, ggf. die „Taufe mit einem neuen Namen“ der meisten Autor_innen nicht erst mit dem „Öffentlichwerden des Schreibens“, nicht einmal mit dem „Öffentlichwerden der Stimme“ beispielsweise auf einem *sarau*, sondern in dem Moment der Bewusstwerdung eines politischen Programms der Marginalisierung und der Positionierung dagegen.

Einige der Autor_innen der *literatura marginal/periférica* haben sich für ihr literarisches Handeln eigens einen Namen erfunden, andere nutzen die Spitznamen, mit denen sie ihr Leben lang gerufen wurden. Unter den Autorennamen, die hier beispielhaft ausgewählt sind, konnte ich grob folgende sinnstiftende Kategorien ausmachen:

1. Spitznamen, mit denen die Autor_innen im Freundes- und Familienkreis (von Kindheit an) gerufen werden,
2. Namen mit historischen Bezügen zu einer Marginalisierung,
3. Namen, die den sozio- und geopolitischen Ort der Herkunft verdeutlichen und
4. Namen mit Bezügen zur Sklaverei bzw. zur „Rassen“-Diskriminierung bzw. zur Black-Power-Bewegung

Es sind vielfach Namen, die im Umfeld der *saraus* und der *periferias* den bzw. die Autor_in sofort in Beziehung zu seinem bzw. ihrem Umfeld und den Menschen dort setzen, möglicherweise Familiarität erzeugt, weil über den Namen bereits eine Botschaft transportiert wird. Dadurch wird auch die Gemeinschaftskonstruktion unterstützt. Wie wir an der folgenden Liste sehen können, vermischen sich die genannten „Kategorien“ auch:

Akins Kinté = Akins bedeutet in der nigerianischen Yorubá-Sprache „junger Krieger“. Kinté erinnert an die Figur Kunta Kinté des Romans *Roots. The Saga of an American family* (1976) von Alex Haley, in dem er seine Familiengeschichte, ausgehend von der Verschleppung seines Vorfahren Kunta Kinté als Sklave nach Maryland, schildert.

Dinha = Dinha ist eine gebräuchliche Verniedlichung von „Nilda“ und fungiert als Rufname von Familien und Freunden für Maria Nilda da Motta; „Maria“ fällt – wie häufig bei diesem Kompositum im Namen – weg.

Dugueto Shabazz = port. *do gueto*, aus dem Ghetto: 2005 konvertierte Dugueto zum Islam, „Shabazz“ weist auf den Islam hin, der Menschenrechtsaktivist und Black Muslim in den USA, Malcolm X, nannte sich el Haji Malik el-Shabazz. Die mythische Figur Shabazz wollte der Doktrin der *Nation of Islam* zufolge, als mystischer Wissenschaftler aus Mekka, die sogenannten „original people“ vom Stamm Shabazz an einen paradiesischen Sehnsuchtsort führen.

Ferréz = eine Synthese von Ferre, das er seinem Namen Reginaldo Ferreira da Silva entnahm, gleichzeitig auch von Virgulino Ferreira da Silva, den gemeinhin als Lampião bekannten berühmtesten Banditen des beginnenden 20. Jahrhunderts in Brasilien,¹⁴² und Zumbi, der der Anführer des berühmtesten *quilombos*, Palmares, war.

Fuzzil = bürgerlich Levi de Souza, Bezeichnung für einen bestimmten Ton von schwarzer Farbe; phonetisch gleich mit *fuzil* [Gewehrlauf].

Fanti Manumilde = Fanti ist ein afrikanischer Volksstamm, Manumilde eine Synthese aus Mano/u wie span. „hermano“, Bruder, einer Anrede in den *periferias*, ähnlich wie dt. Alter, Digga, nur dass der solidarische, familiäre Aspekt der Beziehung deutlich gemacht wird;

¹⁴² „Zumbi“ und dem unter dem Namen „Lampião“ bekannten Virgulino Ferreira da Silva sind beides historische Persönlichkeiten, die für die brasilianische Widerstandsbewegungen häufige und wichtige Referenzen darstellen. Zumbi, welcher letztlich durch die brasilianischen Streitkräfte ermordet wurde, war der Anführer des Quilombo dos Palmares, der berühmtesten und widerständigsten Siedlung entlaufener Sklaven im 17. Jahrhundert. Er steht für den Freiheitskampf während der Sklaverei. Lampião führte Anfang des 20. Jahrhundert eine Räuberbande im armen Nordosten Brasiliens an und starb im Gefecht mit der Polizei. Er galt in weiten Kreisen, verkürzt gesagt, als brasilianischer Robin Hood.

und *humilde*, port. bescheiden oder auch: aus ärmlichen Verhältnissen stammend. Inzwischen nennt er sich Fanti no Bang.

Jairo Periafricana = der eigene Vorname kombiniert mit einer Synthese aus *periferia* und Afrika.

Michel Yakini = ursprünglich Michel Ceríaco da Silva, nennt sich mit der Geburt seiner Tochter Yakini, um sich von der wahrscheinlichen Bereicherung, Ausbeutung der Sklavenhalter, von denen der Name da Silva zeugt, zu distanzieren. Yakini bedeutet in Suahili „Wahrheit“.

Mijiba = der Name, den Elizandra Souza für ihre Fanzines benutzt hat, der jedoch inzwischen ihr (Frauen-)Kollektiv bezeichnet. Er stammt aus einer Sprache Simbabwe und ist der Name des Ortes, an dem sich junge Frauen den britischen Truppen entgegensetzten und für die Unabhängigkeit ihres Landes kämpften.

Priscila Preta = Priscila hat selbstbewusst ihre Hautfarbe und afrobrasilianischen Züge, auf die sie häufig genug in der brasilianischen Gesellschaft reduziert und mit der sie stigmatisiert wird, zu ihrem Namen gemacht. Preto (Farbe) im Gegensatz zu Negro (Rasse) hat häufig einen abschätzigen Beigeschmack.

Sacolinha = Spitzname von Ademiro Alves, der als Junge in einem Bus als Kassierer arbeitete, wo alle einen Spitznamen erhalten. Seiner ging auf die Tatsache zurück, dass er bei Beginn der Arbeit seine Kollegen nach einer Tüte fragte.

Diese Liste ließe sich beliebig fortsetzen. Die Spitznamen (z.B. Caçulo, Cocão, Sacolinha), unter denen die Autor_innen in ihrer *comunidade* bekannt sind und mit denen sie von Familie und Freunden gerufen werden, werden zu Künstlernamen und bewegen sich auf Buchdeckeln oder in Anthologien aus der *comunidade* heraus. Viele marginale Autor_innen behalten auch ihre Eigennamen als Autoren- und Künstlernamen bei (z.B. Sérgio Vaz, Alessandro Buzo, Rodrigo Ciríaco). Eingedenk der Tatsache, dass sie der Anonymität entkommen sind, zu der sie ohne Zugang zu den Medien und Diskursplattformen auf der anderen Seite der Brücken São Paulos bestimmt sein sollten, steht er für Subversion, indem sie ihn für die Autorenfunktion nutzen.¹⁴³

Im Folgenden soll nun untersucht werden, wie der traditionelle brasilianische Leser der höheren Schichten, den wir mit Luciano Huck, einer Berühmtheit in der brasilianischen Kultur- und Fernsehlandschaft exemplarisch identifizieren, einem Text und Autor der *literatura marginal/periférica* gegenübertritt.

¹⁴³ Als ich auf einem Kongress der Associação Brasileira da Literatura Comparada (ABRALIC) 2010 einen Vortrag in einem Panel zu *testemunho*, also Zeugnis über die *literatura marginal/periférica* und ihre Autor_innen hielt, waren genau diese Künstlernamen auf den Büchern, die ich als Anschauungsmaterial mitgebracht hatte, von großem Interesse für das wissenschaftliche Publikum. Eine brasilianische Kollegin stieß sich in ihren Redebeiträgen auch sehr offensichtlich daran und verstand nicht, wie solche familiären Spitznamen zu Autorennamen werden könnten.

3.2 Der marginale Autor als „Täter“

*A poesia
é o esconderijo
do açúcar
e da pólvora:
um doce
uma bomba
depende de quem devora ...
(Vaz 2007: 39)*

*[Ein Gedicht
birgt in sich
entweder Zucker
oder Schießpulver:
ist Bonbon
oder Bombe
je nachdem, wer es verschlingt ...]*

In dem oben zitierten Gedicht spitzt Sérgio Vaz die Problematik literarischer Rezeption poetisch zu, indem er sagt, wie ein Gedicht aktualisiert wird: Ob es eine Süßigkeit oder eine Bombe ist, hängt von denjenigen ab, die es „konsumieren“.

Mit der im Kapitel zuvor angesprochenen zunehmenden Diversifizierung „des Autors“ muss also auch „der Leser“ verstärkt in den Fokus des Interesses gerückt werden: Der Ort, von dem aus gelesen wird, muss genauso Berücksichtigung finden wie der Ort, von dem aus gesprochen (oder geschrieben) wird. Dalcastagné verdeutlicht dies an dem Fall von Carolina Maria de Jesus:

Vista de dentro da favela, Carolina Maria de Jesus ascende como escritora, vista do lado de fora, ela permanece como uma voz subalterna, como a favelada que escreveu um diário. Portanto, ao lado da discussão sobre o lugar da fala, seria preciso incluir o problema do lugar de onde se ouve. Afinal, é daí que a literatura recebe a sua valoração. (Dalcastagné 2012: 43)

[Aus der Favela betrachtet erfährt Carolina Maria de Jesus als Schriftstellerin einen Aufstieg, von außen betrachtet, ist sie weiterhin eine subalterne Stimme, als Favela-Bewohnerin, die ein Tagebuch schrieb. Daher muss die Diskussion über den Ort der Sprache unbedingt das Problem einschließen, von wo aus zugehört wird. Schließlich erhält Literatur ihre Wertschätzung von hier aus.]

Durch den Zugang zu Bildung und den Rückgang des Analphabetismus ebenso wie durch das Publikationsmedium Internet ist – empirisch gesehen – der Leser ein vielfältiger geworden. Ebenso wenig wie der Autor entstammt auch der Leser nicht mehr allein den

privilegierten Schichten oder gehört derselben Nationalität an wie der Autor. Dem entspricht die Literatur, die er liest.

Entscheidend für die Rezeption ist also, auf welche Erfahrungen, Sozialisierungen und Ideologien ein Text bei den Lesenden trifft. Zwar besteht ein weitgehender Konsens in der Literaturwissenschaft dahin gehend, dass das Lesen die Mitwirkung des Lesers am Text voraussetzt (vgl. z.B. Iser 1970; Eco 1998). Dennoch zeigt sich in der akademischen Praxis, dass der Leser meist als homogene Einheit „ohne Geschichte, ohne Biografie, ohne Psychologie“, wie es Barthes formuliert (Barthes [1976] 2000: 192), verstanden wird. Es wird meistens von einem universalen Modellleser ausgegangen, für den Literaturwissenschaftler_innen häufig stellvertretend ihre Interpretationen aufbereiten; wohl auch, weil die Berücksichtigung multipler Lesertypen schwer umsetzbar ist, wenn dies nicht das zentrale Thema einer Forschungsarbeit ist.

Auch die berühmte Frage, die die indische Literaturwissenschaftlerin und Mitbegründerin der postkolonialen Theorie Gayatri Chakravorty Spivak mit *Can the Subaltern Speak?* ([1988] 2008) stellt, zielt mehr auf den Raum und die Interpretationen, die einem subalternen Sprecher von einem Gegenüber (dem Leser) zugestanden werden, als auf den Sprechakt und die Artikulationsfähigkeit selbst.

Eine Auseinandersetzung, die als „Der Fall der gestohlenen Rolex“ in den Medien verhandelt wurde, ist dazu geeignet, exemplarisch zu zeigen, welche Spannungsfelder sich zwischen einem subalternen Autor und den Lesern der brasilianischen (ökonomischen, kulturellen und sozialen) Elite auftun können, die symptomatisch für die „Ordnung der Diskurse“ in der brasilianischen Gesellschaft sind. Gleichzeitig zeigt sich hier auch konkret, wie die marginale Literatur in den Medien aufgeht, bzw. die Strategien ihrer literarischen Interventionen über das Internet, und sich dies in der Form, jedoch auch in den Publikationsbedingungen und ihren Konsequenzen niederschlägt.

3.2.1 Der Fall der gestohlenen Rolex

Luciano Huck, Fernsehmoderator der TV Globo, publizierte am 1. Oktober 2007 in der Print- und Online-Ausgabe der Folha de São Paulo, einer der größten Tageszeitungen

Brasiliens, eine Art *crônica*.¹⁴⁴ Unter dem Titel „Pensamentos quase póstumos“ – angelehnt an den Roman *Memórias póstumas de Bras Cubas* (1881) von Machado de Assis – berichtete er von einem Raubüberfall, während er im Wagen eines Freundes durch die Jardins, einen der besseren Stadtteile im Zentrum von São Paulo fuhr: An einer Ampel wurde ihm von zwei Motorradfahrern mit vorgehaltener Pistole eine sehr teure Rolex geraubt (s. Anlage).

Von der Folha de São Paulo eingeladen, veröffentlichte Ferréz eine Woche später ebenfalls in der Rubrik „Tendências/Debates“ einen Text, der mit „Pensamentos de um correria“ (Folha de São Paulo, 08.10.2007; s. Anlage) überschrieben war und den Überfall aus der Perspektive eines Straßenräubers beschreibt, wobei der auktoriale Erzähler den *correria* aus der Ich-Perspektive begleitet. „Correria“ bezeichnet in diesem Fall in der Umgangssprache der *periferia* jemanden, der in illegale Machenschaften verstrickt ist.

Der Text steht aufgrund seiner Struktur und Aussagen im unmittelbaren Dialog mit dem Text von Luciano Huck. Beide Texte lösten eine heftige Debatte in den brasilianischen Medien aus. Gegen Ferréz wurde schließlich vom Ministério Público de São Paulo, der Staatsanwaltschaft, ein Prozess wegen „apologia ao crime“ [Verherrlichung von Verbrechen] eingeleitet (der acht Monate später wegen Mangel an Beweisen zu den Akten gelegt wurde). Beide Texte sowie die Debatte, die sich daraus ergab, werden in den folgenden Teilkapiteln analysiert.

Mit Huck und Ferréz stehen sich zwei Repräsentanten unterschiedlicher sozialer Klassen mit einer sehr unterschiedlichen Verfügung über die Diskursmacht gegenüber: Auf der einen Seite steht Huck, dessen Name, Physionomie und Sendung bei Globo, dem einflussreichsten Fernsehsender Brasiliens, allseits bekannt sind. Ferréz auf der anderen Seite hat als Schriftsteller aus der *periferia* einige öffentliche Aufmerksamkeit erfahren, weswegen er überhaupt von der Folha de São Paulo um eine Stellungnahme zu Hucks Text gebeten wurde – an den Bekanntheitsgrad von Luciano Huck reicht er jedoch nicht heran. Hier die Kurzbiographien, die die Texte, der Autoren, in der Folha de São Paulo begleitet haben.

LUCIANO HUCK, 36, apresentador de TV, comanda o programa „Caldeirão do Huck“, na TV Globo. É diretor-presidente do Instituto Criar de TV, Cinema e Novas Mídias.

¹⁴⁴ Die *crônica* ist eine hybride brasilianische Gattung, die sich in kurzer literarischer Textform u.a. mit einer alltäglichen Begebenheit auseinandersetzt.

[LUCIANO HUCK, 36, ist TV-Moderator und der Show „Hucks Suppe“ in der TV Globo. Er ist leitender Direktor des Instituts Schaffen von TV, Kino und Neuen Medien.

REGINALDO FERREIRA DA SILVA, 31, o Ferréz, escritor e rapper, é autor de „Capão Pecado“, romance sobre o cotidiano violento do bairro do Capão Redondo, na *periferia* de São Paulo, onde ele vive, e de „Ninguém é Inocente em São Paulo“, entre outras obras.

[REGINALDO FERREIRA DA SILVA, 31, Ferréz, ist Schriftsteller, Rapper und Autor von „Capão Pecado“, einem Roman über den gewaltvollen Alltag des Stadtviertels Capão Redondo, in der *periferia* von São Paulo, wo er lebt, und von „Niemand in São Paulo ist unschuldig“, unter anderen.]

Luciano Huck beginnt seinen Text mit der Lücke, die sein potentieller Tod, dem er entronnen ist in die Gesellschaft, seine Familie¹⁴⁵ und den kulturellen Sektor reißen würde. Gleichzeitig zieht er den Bürgermeister und Präsidenten für seinen Tod zur Verantwortung und macht diesen damit zu einer Regierungsangelegenheit.

Luciano Huck foi assassinado. Manchete do „Jornal Nacional“ de ontem. E eu, algumas páginas à frente neste diário, provavelmente no caderno de cultura. Não veria meu segundo filho. Deixaria orfã uma inocente criança. Uma jovem viúva. Uma família destruída. Uma multidão bastante triste. Um governador envergonhado. Um presidente em silêncio. Por quê? Por causa de um relógio.

[Luciano Huck ermordet. Schlagzeile im Jornal Nacional von gestern. Und ich, ein paar Seiten weiter hinten in derselben Zeitung, wahrscheinlich im Kulturressort. Ich würde meinen 2. Sohn nicht mehr sehen, ein unschuldiges Kind als Waise zurücklassen. Eine junge Witwe. Eine zerstörte Familie. Ein großes trauriges Publikum. Einen beschämten Gouverneur. Einen schweigenden Präsidenten. Warum? Wegen einer Uhr.]

Der Text von Luciano Huck ist geprägt von einem nationalen Diskurs, er setzt sich selbst als prototypischen Brasilianer in Szene, bemüht das nationale Kulturgut wie die *Memórias Postúmas von Brás Cubas* (Machado de Assis, 1881) [Die posthumen Erinnerungen von Brás Cubas] oder den Film *Tropa de Elite* (2007) [Elitetruppe], beides nationale und internationale Bestseller. Indem er seine Brasilianität betont, setzt er seine Angreifer in Opposition zur brasilianischen Nation, sodass sie mit dem Angriff auf ihn die Nation angreifen. Er schreibt als „um cidadão avergonhado de ser paulistano, um brasileiro humilhado por um calibre 38 e um homem que correu o risco de não ver os seus filhos crescerem por causa de um relógio“ [ein Bürger, der sich schämt, der Stadt São Paulo zugehörig zu sein, als Brasilianer, der durch eine 38er beschämt wurde, und als Mann, der der Gefahr ausgesetzt war, wegen einer Uhr seine Kinder nicht aufwachsen zu sehen]. Den Grund seiner hypothetischen Ermordung sieht Huck an dieser Stelle allein in dem – wie er es darstellt – unverständlichen Grund einer Uhr als Objekt des Begehrens.

¹⁴⁵ Hucks Frau ist die ebenso berühmte Fernsehmoderatorin Angélica, blond, helläugig und weiß, zusammen haben sie zwei Kinder.

Indem er ihren sentimentalen Wert betont, lenkt er von ihrem realen Wert und der extrem ungleichen Verteilung materieller Güter in Brasilien ab.

Como brasileiro, tenho até pena dos dois pobres coitados montados naquela moto com um par de capacetes velhos e um 38 bem carregado. Provavelmente não tiveram infância e educação, muito menos oportunidades. O que não justifica ficar tentando matar as pessoas em plena luz do dia. O lugar deles é na cadeia.

Agora, como cidadão paulistano, fico revoltado. Juro que pago todos os meus impostos, uma fortuna. E, como resultado, depois do cafezinho, em vez de balas de caramelo, quase recebo balas de chumbo na testa.

[Als Brazilianer tuen mir die beiden armen Kerle mit den alten Motorradhelmen und einer gut geladenen 38er sogar leid. Wahrscheinlich genossen sie keine Bildung, hatten keine Kindheit und noch weniger Chancen. Das rechtfertigt es aber nicht, Leute am helllichten Tag ermorden zu wollen. Sie gehören ins Gefängnis.

Als Bürger São Paulos aber bin ich empört. Ich schwöre, dass ich alle meine Steuern bezahle, ein Vermögen. Und in der Folge erhalte ich fast Bleikugeln in die Stirn – statt Pralinenkugeln zu meinem Kaffee.]

Er verweist darauf, dass er ein Vermögen an Steuern bezahlt; dadurch macht er sich zu einem Bürger, dessen Rechte – gegenüber einem Bürger, der nur wenig Steuern bezahlt – mit Priorität gewahrt werden müssen. Das paternalistische „dois pobres coitados“ und das Zugeständnis an die Angreifer, fehlende Bildung und Möglichkeiten seien ein Motiv, das Mitleid hervorrufe, wird im Folgenden sofort negiert: Er insistiert darauf, dass dies kein Grund für einen Mordversuch sei (der es ja auch nicht war, sondern ein Raubüberfall) und weist ihnen konsequenterweise den einzig richtigen Platz –, „o lugar deles é na cadeia“ – zu. Damit erstickt er eine tiefergreifende Reflexion über die soziale Ungleichheit, über Ursachen und Wirkungen. Er aktualisiert lediglich das Stereotyp „der Gewalt“ als einer, die ihren Ort und Ursprung in den *periferias* hat – ohne diese explizit zu nennen – und ohne sie in größere Zusammenhänge zu stellen, auch ohne die Rolle seines sozialen Status und seiner Privilegien in dem Gefüge zu hinterfragen. Damit bleibt auch verschleiert, dass Marginalisierung, strukturelle Gewalt und Armut ebenfalls, aber auf subtilere Weise Leben verkürzen als dies Waffen tun. Auch wird dabei vergessen, dass Marginalisierte leichter zu Opfern von direkter, physischer Gewalt werden als Angehörige des Establishments (siehe Abb. 2: mapa da violência.)

Stattdessen sucht er eine glückliche Lösung für das Dilemma der brasilianischen Gesellschaft in einem geeigneten „Heiland“, wodurch er die Verantwortung als Bürger für einen politischen Wandel indirekt abgibt:

Estou à procura de um salvador da pátria. Pensei que poderia ser o Mano Brown, mas, no “Roda Vida” da última segunda-feira, descobri que ele não é nem quer ser o tal. Pensei no comandante Nascimento, mas descobri, na verdade, “Tropa de Elite” é uma obra de ficção

e que aquele na tela é o Wagner Moura, o Olavo da novela. Pensei no presidente, mas não sei no que ele está pensando.

[Ich bin auf der Suche nach einem Retter des Vaterlandes. Ich habe an Mano Browns gedacht, aber letzten Montag hab ich in Roda Vida [Fernsehshow] entdeckt, dass er das nicht sein möchte. Ich dachte an den Kommandanten Nascimento, aber ich musste lernen, dass *Tropa de Elite* Fiktion ist, und dass der auf dem Schirm Wagner Moura ist, der Olavo aus der Telenovela. Ich dachte an den Präsidenten, aber wer weiß, an was der denkt.]

Er gibt sich „volksnah“, indem er den Rapper Mano Brown als möglichen Kandidaten für diese Rolle in Erwägung zieht. Neben dem Rapper, einer realen Vorbildfigur für viele Bewohner_innen der *periferia*, nennt er jedoch auch die fiktionale Figur des Comandante Nascimento aus dem Film *Tropa de Elite*, der das Recht in die eigene Hand zu nehmen beginnt und in einem Rachefeldzug gegen den Drogenhandel bzw. die Bewohner_innen der Favelas in Rio de Janeiro vorgeht.

Im Gegenzug dazu geht Ferréz mit seinem Text sofort *in medias res* und konstruiert eine Geschichte um den Täter und den Überfall herum. Die Darstellung des Überfalls an sich, die den Medien normalerweise den Nachrichtenwert bietet, der breit ausgewalzt wird, wird bei Ferréz pragmatisch zusammengefasst und auf einen kurzen Satz reduziert: „O correria decidiu agir. Passou, parou, intimou, levou.“ [Der Räuber beschloss zu handeln. Er fuhr vor, hielt an, drohte und nahm.]

Der „correria“, der ohne Namen bleibt, hat eine persönliche Geschichte, die der ähnlich ist, die Huck angedeutet hat: Er erlebt eine schwierige familiäre Situation in Armut mit einer alkoholkranken Mutter und einem gewalttätigen Stiefvater. Die Summe, die Huck am Handgelenk trägt, muss ihm als obszöner Luxus auf seine Kosten, geradezu wie „Raub“ vorkommen. In die Biografie des „correria“ flicht Ferréz noch zwei weitere Geschichten von zwei in der Welt der höheren Schichten typischen Repräsentanten aus der *periferia* ein, der *babá* und dem *motoboy*,¹⁴⁶ die beide hart und ehrlich in deren Dienst arbeiten, ohne je einen entsprechenden Lohn zu erhalten:

Se perguntava como alguém pode usar no braço algo que dá pra comprar várias casas na sua quebrada. Tantas pessoas que conheceu que trabalharam a vida inteira sendo babá de meninos mimados, fazendo a comida deles, cuidando da segurança e limpeza deles e, no final, ficaram velhas, morreram e nunca puderam fazer o mesmo por seus filhos! (Ferréz 2007)

[Er fragte sich, wie jemand etwas am Arm tragen konnte, mit dem er sich in seiner Hood einige Häuser kaufen konnte. Viele, die er kannte, arbeiteten ihr ganzes Leben als Kindermädchen für verwöhnte Gören, machten ihnen Essen, achteten auf ihre Sicherheit

¹⁴⁶ Kindermädchen und Moped- oder Motorradkurier, beides gängige, schlechtbezahlte – im Fall des Kuriers – risikoreiche Berufe für Frauen und Männer aus den *periferias*.

und Sauberkeit, dabei wurden sie älter, starben und konnten ihren Kindern nie dasselbe bieten!]

Er relativiert damit eine häufig gebrauchte Rechtfertigung für die privilegierte Position der Reichen Brasiliens, die *méritocracia*,¹⁴⁷ nach der sich die höheren Schichten ihre Position allein durch harte Arbeit verdient haben. Bis heute ist das Negieren eines Vorteils, der allein durch die Geburt in die richtige Herkunftsfamilie mit der richtigen Hautfarbe entsteht, weit verbreitet und verhindert z. B. den konsequenten Einsatz eines Quotensystems an Universitäten. Zusätzlich erfährt auch die Geschichte des „*correrias*“ eine Relativierung, und die Bewohner_innen der *periferia* gewinnen noch weitere Gesichter und Facetten außerhalb des Klischees des *bandidos*.

Im Text wird das Fernsehen als ein Faktor genannt, der die Mutter in den Alkoholismus getrieben hat, und auch die Sendung *Caldeirão de Huck* wird zwar nicht mit Namen genannt, aber inhaltlich als ein Programm der Herabwürdigung einfacher Menschen beschrieben. Aus der Sicht des *correria*, gewinnt der Moderator (hinter dem Huck zu erkennen ist), der sich mit halbnackten Frauen gefällt und sich selbst eine große gesellschaftliche Wichtigkeit und kulturellen Wert zuschreibt, einen zweifelhaften Anstrich. Damit schreibt Ferréz dem „*correria*“ auch ein eigenes Wertesystem, eine eigene Meinung zu, ein Urteilsvermögen, das er gegenüber einem Fernsehmoderator anwenden – und jetzt auch laut machen kann –, der dies für sich und die Vertreter_innen seiner Schicht allein beansprucht, wie sich in der Polemik, die auf die beiden Texte von Ferréz und Huck folgt, zeigt.

Der Satz, der Ferréz wohl die Anzeige eingebracht hat und viel diskutiert wurde, ist folgender:

No final das contas, todos saíram ganhando, o assaltado ficou com o que tinha de mais valioso, que é sua vida, e o correria ficou com o relógio. Não vejo motivo pra reclamação, afinal, num mundo indefensável, ate que o rolo foi justo pra ambas as partes. (Ferréz 2007)

[Letztendlich war das ein Win-win-Situation für alle. Der Überfallene behielt das, was am wertvollsten ist, sein Leben, der Räuber behielt die Uhr. Ich sehe keinen Grund, sich zu beklagen. Schließlich war – in einer unhaltbaren Welt – sogar das Casting für beide Parteien gerecht.]

Das lyrische „Ich“ stellt sich – ebenso wie Huck es tut – blind und taub gegenüber dem „Anderen“ (in diesem Fall Huck), der ohne Nachdenken den Gegenwert für mehrerer Häuser in der *comunidade* des „*correrias*“ am Handgelenk trägt und schamlos zur Schau

¹⁴⁷ Synthese aus *mérito* [Verdienst] und (*demo*)*cracia* von gr. *kratein* [Herrschaft].

stellt (siehe Zitat oben). Das ist ein „Anderer“, der nicht verstehen will, dass er entscheidend zu diesem „mundo indefensável“, von dem Huck selbst in seinem Text spricht, beiträgt, und die Regeln dieser Welt auch ihm zum Nachteil gereichen können. Im Gegensatz zu dem, wie sich Huck seinen eigenen Todesfall ausmalt, wäre der Tod des „correria“ keine Meldung in den Nachrichten wert und kein Anlass für die Verhängung einer Staatstrauer.¹⁴⁸

O garupa está atento, se a missão, não terá homenagem póstuma, deixará uma família destrocada, porque a sua já é, e não terá uma multidão triste por sua morte. Será apenas mais um coitado com capacete.

[Der Beifahrer passt auf. Wenn die Mission scheitern sollte, dann gäbe es keine posthume Hommage, er würde definitiv eine zerstörte Familie zurücklassen, weil seine bereits zerstört ist, und es gäbe auch keine um seinen Tod trauernde Menschenmenge. Er wäre lediglich ein armer Kerl mit Helm mehr.]

In beiden Texten bemühen die Autoren explizit fiktionalisierende Strategien, doch mit unterschiedlichen Funktionen: Luciano Huck scheint seine Brasilianität und seine Bedeutung als Teil der brasilianischen Kulturindustrie affirmieren zu wollen, indem er Machado de Assis, den („geweißten“) schwarzen Nationalautor¹⁴⁹ und den Film *Tropa de Elite* zitiert. Ferréz, auf der anderen Seite, gibt mit seiner Fiktion den Kontext zu dem Raubüberfall, „humanisiert“ den „correria“, der zwar immer noch keinen Namen trägt, zumindest mit einer Geschichte, die so oder ähnlich sein könnte.

3.2.2 Die Moral der Geschichte(n)

Das Titelblatt der Zeitschrift *Época* schreibt der Debatte zwischen Luciano Huck und Ferréz bzw. deren Leser_innen eine weit über den Vorfall hinausgehende, geradezu nationale Bedeutung zu, indem sie titelt: „Hat er es verdient, ausgeraubt zu werden? Was die Debatte um den Raub an Luciano Huck über die Seele der Brasilianer verrät.“ Dabei

¹⁴⁸ Auf die Funktionen unterschiedlicher Formen von Trauer wird mit Butler (2004) in Kap.4.1 näher eingegangen.

¹⁴⁹ Erst in jüngerer Zeit wird Machado de Assis überhaupt als Afro-Brasilianer diskutiert. Der Literaturwissenschaftler Eduardo de Assis Duarte hat mit seiner Sammlung von Texten des Autors unter dem Titel *Machado de Assis afro-descendente* (2007) die Diskussion um einen schwarzen Machado de Assis maßgeblich angestoßen. Auf Fotos wird er häufig als von weißer Hautfarbe präsentiert. 2010 brachten der brasilianische Literaturwissenschaftler Gustavo Bernardo zusammen mit den deutschen Kollegen Markus Schäffauer und Joachim Michael den Tagungsband *Machado de Assis e a escravidão* heraus, in dem ebenfalls der Aspekt seiner Hautfarbe einen großen Raum bekommt.

verdeckt der Textkasten mit der Titelfrage den Mund Hucks, ganz so, als sei ihm – und mit ihm der brasilianischen Mittel- und Oberschicht – ein Maulkorb angelegt.

Abbildung 16: Cover der Zeitschrift Época



Titelblatt der Wochenzeitschrift Época am 11.10.2007.

Hucks Artikel, den er selber als „desabafo“ [Dampf-Ablassen] bezeichnet und den er damit auch verharmlost, ist die Aktualisierung dessen, was Caldeira (2000: 9) die „fala do crime“ nennt. Für die Ethnologin sind das die alltäglichen Narrationen, Kommentare, Gespräche, Witze und informellen Diskurse, die die „Welt des Verbrechens“ zum Thema haben und sich damit der Angst und der Erfahrung, Opfer zu sein, entgegensetzen, gleichzeitig aber diese Angst schüren.¹⁵⁰ In diesen Diskursen wird die Gesellschaft – stark vereinfacht – schwarz und weiß dargestellt:

A fala do crime constrói sua reordenação simbólica do mundo elaborando preconceitos e naturalizando a percepção de certos grupos como perigosos. Ela, de modo simplista, divide o mundo entre o bem e o mal e criminaliza certas categorias sociais. Essa criminalização simbólica é um processo social dominante e tão difundido que até as próprias vítimas dos

¹⁵⁰ “A fala do crime promove uma reorganização simbólica de um universo que foi perturbado tanto pelo crescimento do crime quanto por uma série de processos que vêm afetando profundamente a sociedade brasileira nas últimas décadas.” (Caldeira 2000: 9) [Das Gerde über Verbrechen führt zu einer Neuordnung eines Universums, das durch den Anstieg von Verbrechen ebenso wie durch weitere Prozesse auf die brasilianische Gesellschaft einwirken.] Der Anstieg von Verbrechen, von dem die Rede ist, hat meiner Ansicht nach mehr mit einer veränderten Wertigkeit zu tun. Zu Zeiten der Diktatur (1964-1985) fanden die Verbrechen, Folter, Zensur, Enteignung, Nötigung, im Nachhinein gesehen, in institutionalisierter Form statt. Während des Regimes jedoch war diese Gewalt, die heute als Verbrechen verstanden wird, ein legitimes Werkzeug in den Händen der Ordnungskräfte (vgl. Hapke 2005: 14).

estereótipos (os pobres, por exemplo) acabam por reproduzi-lo, ainda que ambigualmente. (Caldeira 2000: 9)

[Das Gerede über Verbrechen sorgt für eine symbolische Neuorganisation der Welt indem sie Vorurteile produziert und die Wahrnehmung bestimmter Gruppen als gefährlich naturalisiert. Es ordnet, vereinfacht gesagt, die Welt in Gut und Böse und kriminalisiert bestimmte soziale Schichten. Diese symbolische Kriminalisierung ist ein so dominanter und verbreiteter sozialer Prozess, dass sogar diejenigen, die ihm zum Opfer fallen (wie die Armen z.B.), ihn reproduzieren, wenn auch auf eine ambivalente Art und Weise.]

Gleichzeitig aktiviert Huck mit seiner Selbstdarstellung einen Code, der traditionell fruchtbar ist, wie der Ethnologe DaMatta bereits drei Jahre zuvor in einem anderen Kontext in *O que é o Brasil* (2004: 45) darlegt, nämlich die Frage: „Vc sabe com quem está falando?“ [Weißt du, mit wem du sprichst?] Damit hebt er sich aus der Situation der Anonymität des Überfalls, vor dem ihn weder sein berühmter Name noch sein bekanntes Gesicht bewahrte, heraus. Dieser Code wird, anders als der *jeitinho*,¹⁵¹ in asymmetrischen Gesprächssituationen aktiviert. Er erlaubt durch die Autorität und Indemnität seines wichtigen Namens und hohen sozialen Status dem Zugehörigen der Oberen Schichten sogar, sich über das Gesetz zu erheben (DaMatta 2004: 50). Luciano Huck affirmiert über seine Position und seinen Diskurs die Herrschaftsmacht der eigenen sozialen Schicht, sucht Rückhalt in ihr angesichts eines Erlebnisses der Schwäche und forciert die Sicherung dieser Herrschaft (möglicherweise durch Mittel der Selbstjustiz).

Behält man die sozialen Rollen im Blick, die Luciano Huck und Ferréz innerhalb der brasilianischen Gesellschaft repräsentieren, so scheint für DaMatta und den Journalisten Reinaldo Azevedo der eigentliche „Skandal“ der zu sein, dass Huck und Ferréz der gleiche Diskursraum zugestanden wurde. Das war bis vor Kurzem noch anders: Nur wer zur selben sozialen Schicht wie Huck gehörte und damit wahrscheinlich eine ähnliche Sozialisierung mit ähnlichen Werten erfahren hat, konnte überhaupt lesen und durfte öffentlich sprechen. Dass nun auch andere, Angehörige anderer sozialer Gruppen, mit divergierende Meinungen und Biografien in diesen Raum sogar eingeladen werden, ist ein Zeichen für einen tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandel, der in den oberen

151 "Jeitinho", expressão brasileira para um modo de agir informal amplamente aceito, que se vale de improvisação, flexibilidade, criatividade, intuição, etc., diante de situações inesperadas, difíceis ou complexas, não baseado em regras, procedimentos ou técnicas estipuladas previamente. "Dar um jeito" ou "Dar um jeitinho" significa encontrar alguma solução não ideal ou previsível." (Dicionário Informal). Mit dem Begriff "jeitinho" wird im brasilianischen Portugiesisch eine Art sich informell zu verhalten bezeichnet, die breite Akzeptanz findet, und die Improvisation, Flexibilität, Kreativität, Intuition etc. umfasst und die bei unvorhergesehenen, schwierigen und komplexen Situationen aktiviert wird und nicht auf vorher festgelegten, Regeln, Vorgehensweisen oder Techniken basiert. "Dar um jeitinho", ein "jeitinho machen" heißt, eine nicht-ideale oder vorhersehbare Lösung finden.

Schichten offenbar nur schwer akzeptiert wird. In folgendem Zitat lassen die Journalisten Masson/Fernandes Roberto DaMatta zu Wort kommen, der die Situation um den Raub der Rolex kommentiert.

“Foram reações completamente antidemocráticas, como se a elite não pudesse reclamar de nada, como se tivesse de se conformar com qualquer tragédia porque na cabeça dessas pessoas a elite já tem tudo, então já está no lucro. Isso é neofascismo”, diz. Para Roberto Da Matta, os críticos de Luciano Huck clamam por uma igualdade que não oferecem ao apresentador. “A reação fere o direito de igualdade. Qualquer pessoa tem direito a denunciar uma injustiça de que foi vítima. Só porque ele é rico, não tem direito a nada? Os pobres já não têm direito a nada. Por essa lógica, os ricos também não têm. Então, quem é que tem direito?” Da Matta afirma, ainda, que o espaço dado na imprensa a Luciano Huck (também alvo de crítica) foi proporcional à importância de seu trabalho. “O espaço que Huck teve foi conquistado por ele, por seu trabalho. Por que acham que um sem-terra pode arrebentar a porta do Congresso para protestar e um apresentador não pode escrever carta? Onde está a democracia nisso?” (Masson/Fernandes 11.10.2007)

[„Die Reaktionen waren komplett antidemokratisch, so als ob die Elite sich über nichts beschweren dürfte, als ob sie sich mit jeder Tragödie abfinden müsse, weil im Kopf dieser Personen die Elite schon alles habe, also immer schon im Vorteil sei. Das ist Neofaschismus“, sagt er. Laut Roberto DaMatta schreien die Kritiker von Luciano Huck nach einer Gleichberechtigung, die dem Moderator nicht zuteil wird. „Jede Person hat das Recht, eine Ungerechtigkeit anzuprangern, der sie zum Opfer fällt. Nur weil sie reich ist, hat sie kein Recht, zu gar nichts mehr? Die Armen haben schon keine Rechte zu nichts. Nach dieser Logik haben die Reichen ebenso wenig Rechte. Wer also hat Rechte?“ DaMatta sagt außerdem, dass der Raum, der Luciano Huck (ebenfalls Zielscheibe der Kritik) zugestanden wurde, proportional zur Wichtigkeit seiner Arbeit sei. „Der Platz, den Huck bekam, wurde von ihm und seiner Arbeit erobert. Warum wird akzeptiert, dass ein Landloser die Tür des Senats eintritt, aber ein Moderator darf keinen Brief schreiben? Wo ist hier die Demokratie zu finden?“]

DaMatta, dessen persönliche Daten, die Berufsbezeichnung, in dem Artikel von Masson und Fernandes, durch die Tatsache ergänzt wird, dass ihm ebenfalls die durch die Frau geschenkte Rolex bei einem Überfall geraubt wurde, sieht die Beschwerden über Hucks Verhalten als antidemokratisch und neofaschistisch an: Huck werde aufgrund seiner Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Schicht und seines ökonomischen Kapitals diskriminiert; es bleibe unberücksichtigt, dass er sich diese durch seine bedeutsame Arbeit verdient habe (Aktivierung der *meritocracia*). Dies ist ein treffendes Beispiel dafür, dass selbst diejenigen in Brasilien, die einen linksgerichteten Diskurs in ihrem professionellen Leben führen (und DaMatta gilt in seinen Schriften als „progressiv“), ihn in den Sinnkonstruktionen des privaten Lebens nicht notwendigerweise anwenden.

Die Reaktionen, wie sie in den zitierten Äußerungen oben deutlich werden, richten sich weniger darauf, Huck abzusprechen, das an ihm begangene Verbrechen anzuzeigen. Statt

aber eine offizielle Anzeige auf der Polizeiwache aufzugeben,¹⁵² was im Glauben an die Demokratie und an die exekutiven und judikativen Institutionen seines Landes normal wäre, wendet sich Huck umgehend an die Öffentlichkeit. Eine Öffentlichkeit, die er vermutlich sicher auf seiner Seite wähnt und von der er – was nicht auszuschließen ist – mehr als moralische Unterstützung erhofft. Offenbar rechnete Luciano Huck nicht damit, dass mit der Kommentarfunktion unter den Texten auf der Website der Folha auch die – vielen – Meinungen in Opposition zu seiner sichtbar würden.

Na democracia, o direito à divergência não alcança as regras do jogo. Um democrata não deve, em nome de seus princípios, conceder a seus inimigos licenças que estes, em nome dos deles, a ele não concederiam se chegassem ao poder. Ao publicar aquele artigo, a Folha aceita que potencialmente se solapem as bases de sua própria legitimidade. Errou feio.

A minha pluralidade não alcança tolerar idiotas que querem destruir o sistema de valores que garantem a minha existência. E, curiosamente, até a deles.

REINALDO AZEVEDO, 46, jornalista, é articulista da revista “Veja”, e autor do livro „Contra o Consenso“ (Azevedo 15.10.2007)

[In einer Demokratie ist das Recht der Meinungsverschiedenheit nicht auf der Höhe der Spielregeln. Ein Demokrat darf nicht im Namen seiner Prinzipien, dem Feind solche Freiheiten geben, die sie ihm, im Namen ihrer eigenen Prinzipien, nicht lassen würden, wenn sie an die Macht kämen. Indem die Folha diesen Artikel publiziert hat, akzeptiert sie, dass ihre eigene Legitimität unterhöhlt wird. Das war ein großer Fehler.

Meine Toleranz gegenüber Diversität erstreckt sich nicht darauf, solche Idioten zu tolerieren, die das Wertesystem, das meine und kurioserweise auch ihre Existenz, garantiert, untergraben.

REINALDO AZEVEDO, 46, ist Journalist und schreibt Artikel und Kolumnen in der *Veja*, außerdem ist er Autor des Buches *Gegen den Konsens*.]

An der Haltung Azevedos lässt sich beobachten, dass die Mittel- und Oberschicht demokratische Verfahren nur so lange unterstützt, solange diese nicht ihre Position angreifen. Passiert dies, findet eine Umkehrung statt, sodass es augenblicklich als antidemokratisch gilt, solche divergierenden Meinungsäußerungen überhaupt zuzulassen. Kurios ist auch, dass Azevedo das Aufrechterhalten eines Wertesystems auch für die gegenüberliegende Seite als erstrebenswert erachtet, auch wenn dieses System die Menschen aus der *periferia* in Anstellungen wie *motoboy*s oder Hausangestellten treibt, sie dort festschreibt und sie kriminalisiert.

¹⁵² Evtl. unterließ er dies auch, um Seriennummer und Wert der Rolex nicht angeben zu müssen.

Zwar sagt der Erzähler in Ferréz' Kurzgeschichte, dass er die Gründe für Hucks Beschwerde nicht versteht, doch ist dies rhetorisch wie auch faktisch – machen wir uns den Platz von Ferréz in der brasilianischen Gesellschaft deutlich – weit von einem Verbot der Meinungsfreiheit für die oberen 5 Prozent der Gesellschaft entfernt.

Escrevo este texto não para colocar a revolta de alguém que perdeu o rolex, mas a indignação de alguém que de alguma forma dirigiu sua vida e sua energia para ajudar a construir um cenário mais maduro, mais profissional, mais equilibrado e justo e concluir – com um 38 na testa – que o país está em diversas frentes caminhando nessa direção, mas, de outro lado, continua mergulhado em problemas quase “infantis” para uma sociedade moderna e justa. (Huck 2007)

[Ich schreibe diesen Text nicht, um die Empörung von jemanden auszudrücken, der die Rolex verloren hat, sondern die Entrüstung von jemandem, der sein Leben und seine Kraft dem Aufbau einer reiferen, professionelleren, ausgeglicheneren und gerechteren Situation widmete und der mit einer 38er an der Stirn zu dem Schluss kommt, dass sich das Land auf unterschiedlichen Ebenen in diese Richtung bewegt, aber, auf der anderen Seite, ist es immer noch in für eine moderne und gerechte Gesellschaft fast kindische Probleme versunken.]

Während Huck sich selbst immer wieder auf seine gemeinnützige Arbeit beruft, wird das, was Ferréz in seiner *comunidade* und für die *periferias* São Paulos mit seiner kulturellen und sozialen Arbeit leistet, einfach übergangen. Ironischerweise wurde in seinem Verfahren als Strafsatz die Ableistung von Sozialstunden (wohl im Sinne Hucks) für Ferréz in Aussicht gestellt. Auch hieran zeigt sich, dass Ferréz als Täter höchstens als Aufwiegler, aber eben nicht als sozial engagierter Mensch (im Sinne Hucks) gesehen wird.

In seiner *crônica* „O referido playboy e os salvadores da pátria“ (Dugueto 2007) [Der genannte Playboy und die Retter des Vaterlandes] geht Dugueto Shabazz auf die Debatte um Huck und Ferréz ein. Ersteren nennt er jedoch nie bei seinem Namen, sondern betitelt ihn, wie in der *periferia* für junge Männer der Mittel- und Oberschicht üblich, als Playboy, weil sich die Verhaltensmuster ähneln. Damit entzieht er Huck die Grundlage des Codes eines „Vc sabe com quem vc está falando?“

Daran ist zunächst einmal bemerkenswert, dass Shabazz, ein *periférico*, on dem Genre der *crônica* arbeitet und dass diese noch 2007, im selben Jahr, in dem die Zeitungsartikel veröffentlicht wurden, in einem Buch, einem Raum, der zuvor für *periféricos* noch weniger zur Verfügung stand als Tageszeitungen, erscheint. Der Aufschub, den das Wort in der Schrift hat, bis es in Form eines Buches in den Druck gelangt, stellt sich hier als sehr verkürzt dar (siehe zum Aufschub Kap. 2).

Ah, era só o que faltava! A burguesia paulista órfã de Mano Brown. Deus! Que geração perdida é essa que a cada grama de consciência monta um projeto social de marketing pessoal, abatimento de imposto e segue se sentindo legitimado a ter Rolex no pulso?

Agora... playboy que é playboy não carrega peso! Mas nem na consciência! Não, senhor. Ele joga nas costas do primeiro preto que ele encontrar mais perto. O pensamento colonialista herdado, pensamento colonialista em prática. A metáfora serve de exemplo. Quem usa Rolex de mais de vinte mil dólares num dos países mais desiguais do planeta, e ainda vai pra mídia se colocar em defesa do direito de tê-lo, serve também pra se observar como separados estão os dois mundos. (Shabbazz 2007: 182f.)

[Das war das Letzte, was uns gefehlt hat, dass die Bourgeoisie von São Paulo sich von Mano Brown verlassen fühlt. Mein Gott! Was ist das für eine verlorene Generation, die mit jedem Gramm Gewissen ein soziales Projekt des persönlichen Marketings und zum Abschreiben von Steuern aufbaut und sich ansonsten berechtigt fühlt, eine Rolex am Handgelenk zu tragen.

Ein Playboy, der Playboy ist, trägt nichts Schweres. Nicht mal auf dem Gewissen. Nein, mein Herr. Er wirft es sofort auf den Rücken des ersten sich irgendwie anbietenden Schwarzen. Das vererbte kolonialistische Denken in der Praxis. Die Metapher kann uns als Beispiel dienen. Wer eine 20.000-Dollar-teure Rolex in einem der sozial ungleichsten Länder der Erde trägt und sich dann noch an die Medien wendet, um sein Recht, sie zu haben, zu verteidigen, der zeigt deutlich, wie weit diese zwei Welten auseinanderliegen.]

3.2.3 Welche Konsequenzen hat es, wenn ein marginaler Autor sich zu Wort meldet?

Patrocínio stellt in seiner Dissertation (2010) fest, dass es in diesem besondern Fall zu einer biografischen Rezeption der *literatura marginal/periférica* kommt: Das Fiktionale wird als faktual und der literarische Text als „depoimento“ [(Erlebnis-)Bericht; Zeugenaussage] zum Leben des Autors und damit als „wahr“ gelesen (Patrocínio 2010: 154).

Die Narration in der ersten Person Singular rahmt den Text Ferréz‘ ein: Nur im ersten und im letzten Absatz tritt der Erzähler als „Ich“ in Erscheinung. Das erleichtert womöglich eine Identifizierung mit der Person des Autors Ferréz und stellt eine Unmittelbarkeit des Erzählten her. „Ele me olha, cumprimenta rápido e vai pra paderia.“ [Er sieht mich an, grüßt kurz und geht in die Bäckerei.] So lässt sich auch eine biographische Nähe zwischen dem „Ich“ und dem *correria* unterstellen.

Die oben zitierten Textausschnitte machen deutlich, wie selektiv die Biografie von Ferréz rezipiert wird, indem sich nur auf den Herkunftsort bezogen wird. Sein Dasein als Autor wird schlicht übergangen. In der Sitzung eines Grundlagenseminars, das ich für Studierende des ersten Semesters des Masterstudiengangs Brasilianische Literatur am 13.04.2010 an der Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ) halten durfte,

analysierten wir den Text „Pensamentos de um Correria“ von Ferréz zunächst ohne biografische Marker (ohne Namen und Biografie) und ohne nähere Kontextualisierung (Hintergrund/Publicationsort) unter der Fragestellung, ob es sich dabei um einen literarischen Text handelt.¹⁵³ Alle Arbeitsgruppen schätzten den Text als literarisch ein (wenngleich manche nur eine geringe ästhetische Komplexität zu bemerken meinten).

In dem Fall von „Pensamentos de um correria“ beeinflusst der Publikationsort in der Rubrik „Tendências e Debates“ der Tageszeitung Folha de São Paulo sicherlich ebenfalls die Rezeption. Ferréz’ Worte werden gleichgesetzt mit dem Raub, der an Huck begangen wurde, und dem vermeintlichen Vorsatz des Mordes.

Não pode ser mal interpretado porque não pode ser bem interpretado: fez a apologia do crime, o que é crime. Será este jornal tão pluralista que admite alguém como Ferréz? Será este jornal tão pluralista que admite alguém como eu? Lustramos ambos o ambiente de tolerância desta Folha? A resposta é “não”. O artigo do tal é irrespondível. Vou eu lhe dizer que o crime não compensa? Ele tem motivos para acreditar que sim. Lênin mandaria que lhe passassem fogo -não sem antes lhe expropriar o relógio. Apenas sugiro ao jornal que corrija seu pé biográfico: ele é um empresário; o bairro do Capão Redondo é seu produto, e a voz dos marginalizados, o fetiche de sua mercadoria. Ir além na contestação de seu libelo criminoso seria reconhecê-lo como voz aceitável na pluralidade do jornal. Eu não reconheço. (Azevedo 15.10.2007)

[Es kann nicht falsch verstanden werden, weil es einfach nicht richtig verstanden werden kann: Er hat „Verherrlichung von Verbrechen“ begangen, was ein Verbrechen ist. Ist es möglich, dass diese Zeitung so pluralistisch ist, dass sie auch so jemandem wie Ferréz Raum gibt? Ist diese Zeitung so pluralistisch, dass sie jemanden wie mir, Raum gibt? Leuchten wir beide das Klima der Toleranz der Folha aus? Die Antwort ist „nein“. Der Artikel dieses Namenlosen ist unsäglich.

Soll ich ihm sagen, dass sich das Verbrechen nicht lohnt? Er hat offenbar Grund zu denken, dass doch. Lenin würde ihn dafür verbrennen lassen – nicht ohne ihm vorher die Uhr abzunehmen. Ich mache der Zeitung lediglich den Vorschlag, seine biografische Notiz umzuschreiben, er ist ein Unternehmer; der Bezirk Capão Redondo ist sein Produkt, und die Stimme der Marginalisierten der Fetisch seiner Ware. Über sein kriminelles Pamphlet hinauszugehen würde bedeuten, ihn als eine vernünftige Stimme in die Vielstimmigkeit der Zeitung aufzunehmen. Das sehe ich nicht ein.]

Der Bezug, den Azevedo zu Lenin und dessen „juristischen Methoden“ herstellt, kann durchaus als Drohung aufgefasst werden, was in der Logik der Konsequenzen, die Ferréz’ Text nach sich zog, zumindest mit einer Anzeige wegen Nötigung geahndet werden müsste. (Es ist müßig zu sagen, dass nichts dergleichen passierte.)

¹⁵³ Die Fragen, die den Text begleiteten, waren folgende: 1. É um texto literário? Quais os critérios em favor e/ou em contra? 2. Em que gênero enquadrariam o texto? [1. Ist das ein literarischer Text? Welche Kriterien sprechen dafür/welche dagegen. 2. In welche Gattung würden Sie den Text einordnen?]

Interessanterweise würde Lenin – in Azevedos Interpretation – Ferréz „die Uhr“ abnehmen, womit er insinuiert, dass Ferréz kriminell sei (und Lenin ein habgieriger scheinheiliger Kommunist, da dieser die Uhr ansonsten ja verachten müsste). Doch wie sollte die in Ferréz’ Text fiktionale Rolex aus dem fiktionalen Besitz eines von Ferréz fiktional erschaffenen *correria* in seinen eigenen realen Besitz übergegangen sein? Azevedo wirft Ferréz außerdem vor, aus seinem sozialen und kulturellen Kapital lediglich ökonomisches Kapital zu schlagen. Indem er *Capão Pecado* zu Ferréz’ Produkt und die Stimme der Bewohner_innen zu seinem Fetisch macht, lässt er die Haltung Ferréz’ zu der eines verlogenen Unternehmers mutieren, dessen einziges Interesse der Gewinn ist. Ein Vorwurf, der häufig dann gemacht wird, wenn der „Opponent“ sozial benachteiligt ist. Damit wird nicht nur seine Korruptionsanfälligkeit signalisiert, sondern auch jede seiner Aussagen disqualifiziert und seine kreative Arbeit diffamiert. Das in seriösen Diskursen verbotene *argumentum ad personam* wird hier in großem Stil von den höheren Schichten der Gesellschaft als Strategie der Ausgrenzung verwendet. So wird vermieden, sich dem Sachargument stellen zu müssen. Zugleich entlarvt sich dieser „Diskurs“ selbst als unseriös. Im Interview sagt Ferréz (2010), dass der Text ursprünglich nicht in der Sparte „Meinungen“ veröffentlicht werden sollte.

Na verdade é assim: Aquele texto ia ser publicado na Folha mas não no Caderno de Opinião, porque é um texto de ficção, né. Se chama Pensamentos de um correria, pensamentos de uma pessoa que corre pelo crime. Não quis fazer apologia e nada, só quis mostrar um outro lado da situação, mas as pessoas não estão preparadas de ver o outro lado, cada um só quer ver o seu lado. Eles que não vivem essa realidade então não sabem como que é. Não achei que ia ser publicado no caderno de opinião, mas a Folha publica onde quiser. Também fiz o texto e não me arrependo de nem uma vírgula, colocarei tudo de novo. Não sou eu que está errado, quem está errado é o país, que é hipócrita também. Mas foi bom também, porque mostrou uma luta de classe. (Ferréz 2010)

[In Wahrheit sollte mein Text nicht im Ressort „Meinungen“ veröffentlicht werden, es ist ja ein fiktionaler Text, nicht wahr. Er heißt, Gedanken eines correrias, einer Person, die kriminelle Jobs macht. Ich wollte keine Verherrlichung begehen, ich wollte nur die andere Seite der Situation zeigen, aber die Leute sind nicht bereit dafür, jeder möchte nur seine Seite sehen. Die, die nicht in dieser Realität leben, haben also keine Ahnung, wie das ist. Mir war das nicht klar, dass das in der Meinungssektion veröffentlicht werden sollte, aber die Folha kann das veröffentlichen, wo sie will. Ich habe den Text geschrieben und ich schäme mich für kein einziges Komma, ich würde alles nochmal genauso schreiben. Nicht ich liege hier falsch, dieses Land irrt und ist total heuchlerisch. Aber es war auch gut, denn das hat einen Klassenkampf aufgezeigt.]

Einen Autor als Täter-Banditen-*marginal* zu verunglimpfen ist in Brasilien nicht unüblich. Allerdings erinnert diese Vorgehensweise stark an die Zeit der Diktatur. Zwar setzte die Zensur den Rotstift hauptsächlich bei den Kommunikationsmedien an, doch

auch viele den Künsten zugeordnete Werke fielen ihm anheim, hauptsächlich von Musiker_innen, aber auch von einigen Schriftsteller_innen. Dies war nicht zuletzt bei Plinio Marcos,¹⁵⁴ der von den Autor_innen der *literatura marginal/periférica* sehr geschätzt wird, der Fall. Sein Theaterstück *Dois perdidos em uma noite suja* (1966) wurde verboten. Als er diesem Verbot nicht nachkam, wurde er 1969 festgenommen.

2003 wurde MV Bill,¹⁵⁵ Rapper und Schriftsteller aus dem – spätestens seit Paulo Lins' gleichnamigen Roman – „berüchtigten“ Stadtteil Cidade de Deus in Rio de Janeiro ebenfalls von der Stadt Rio de Janeiro wegen „apologia ao crime“ [Verherrlichung des organisierten Verbrechens] für seinen Rap und den zugehörigen Videoclip „Soldado do Morro“¹⁵⁶ [Soldat der Favela] angezeigt und nach den Verhandlungen freigesprochen.

Feio e esperto com uma cara de mal
A sociedade me criou mais um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar
(MV Bill 1999: Soldado do Morro [Soldat der Favela])

[Hässlich und schlau, mit finsterem Gesicht
Erzog mich die Gesellschaft zum Bösewicht
Hab 'ne Automatik und 'ne Heckler und Koch¹⁵⁷
Lauf mit Wut im Blut gleich Amok]

Der Rap wie auch das Video geben Aspekte des Drogenhandels in Rio de Janeiro wieder. Er ist aus der Ich-Perspektive geschrieben und stellt schwer bewaffnete Kinder und Jugendliche dar, die im Drogenhandel rekrutiert werden und ihre Gedanken zu ihrem Platz in einer Gesellschaft äußern, die sie zu zerstören trachten. Bevor der Rap überhaupt beginnt, ist MV Bill in der Rolle eines Journalisten zu sehen, der die üblichen Berichterstattungen über die Favelas und über die Kinder und Jugendlichen der Favelas,

¹⁵⁴ Plinio Marcos, geb. 1935 in Santos, gest. 1999 in São Paulo, war ein Schauspieler, Schriftsteller und Journalist, der sich für Themen der sozialen Marginalität und menschlicher Abgründe interessierte.

¹⁵⁵ MV steht für Mensageiro da Verdade. MV Bill (*1974) ist ein in der Cidade de Deus geborener Rapper, der sich bürgerlich Alex Pereira Barbosa nennt. Seine zweite CD trug den Titel *Declaração de Guerra* (2002). Neben dem Rap gründete er die CUFA, die Central Única da Favela, ein Netzwerk aus Nichtregierungsorganisationen, die brasilienweit v.a. über den künstlerischen Ausdruck arbeiteten. Zusammen mit den Soziologen Celso Atahyde und Luis Eduardo Soares schrieb er *Cabeça do Porco* (2005) und *Falcão – Meninos do Tráfico* (2006), deren DVD-Dokumentarbeilage über Jungen im Drogenhandel in der Rede Globo ausgestrahlt wurde. *Falcão – Mulheres e o Tráfico* folgte 2007.

¹⁵⁶ „Soldado do Morro“ wurde 1999 auf der CD *Traficando Informação* veröffentlicht. <https://www.youtube.com/watch?v=6YqcYcRUBN0>.

¹⁵⁷ An dieser Stelle der Hinweis, dass deutsche Waffen in Brasilien in Polizei und organisiertem Verbrechen sehr präsent sind. Auch die brasilianische linke Stadträtin (PSOL) Marielle Franco, schwarz, lesbisch, alleinerziehende Mutter und aus einer Favela stammend, wurde im Mai 2018 mit einer deutschen Waffe ermordet (Franzen 2018).

umkehrt: Er zeigt, dass diese Kinder, die mit Waffen abgebildet werden, in einem gefährlichen, risikobehafteten Umfeld aufwachsen und ausgenutzt werden („verdadeiros campos de concentração infantil“ [wahre Konzentrationslager für Kinder]) und dass die Verantwortlichen dafür nicht im Drogenhandel selbst zu suchen sind, sondern außerhalb der Favela im Zentrum. Obwohl dies alles als eine Kritik oder ein Denkanstoß ausgelegt werden könnte, zumal die Medien im Allgemeinen dieses Thema auf unterschiedlichste Weisen fast schon inflationär – und häufig wesentlich unreflektierter – behandeln, wird (gemäß meiner These) aufgrund der vermeintlichen Deckung von Autor und lyrischem „Ich“ eine Bedrohung der demokratischen Ordnung angenommen, der mit einer Anzeige begegnet wird. Darüber hinaus zeigt sich hier ausgesprochen deutlich, dass dem Marginalisierten Imagination/Kreativität etc. abgesprochen und sein verbaler Ausdruck in diesem Fall als „wahrhaft“ und als Handlungsgrundlage bzw. Drohung, interpretiert wird.¹⁵⁸ Obwohl Gewalt, Kriminalität und der sogenannte Drogenkrieg Konstanten in den brasilianischen Medien sind, ist auffällig, dass ihre Darstellung in dem Rap von MV Bill und in dem Text von Ferréz, die sich durchaus kritisch lesen lassen, als Bedrohung für „die“ brasilianische Gesellschaft wahrgenommen werden, und zwar diejenige, die normalerweise die Diskursmacht inne hat. Sobald – wie im Falle von „Soldado do Morro“ – sich ein beachtlicher Erfolg abzeichnet, wird versucht, das Rederecht juristisch zu unterbinden.¹⁵⁹

Subtiler wurde mit Carolina Maria de Jesus (1914-1977) verfahren.¹⁶⁰ Sie wurde nicht kriminalisiert, sondern entpolitisiert – und dies als Afrobrasilianerin, Favela-Bewohnerin und Frau. Ihr Buch *Quarto do Despejo* (1960) [Tagebuch der Armut]¹⁶¹ wurde zunächst weder ernsthaft unter literarischen noch politischen Aspekten diskutiert, vielmehr beschränkte sich die Rezeption auf die biografischen Besonderheiten dieser Favela-

¹⁵⁸ Zwar setzt Vaz im vorherigen Kapitel das Wort mit der Tat gleich. Doch aus dem literarischen und sozialen Engagement der marginalen Autor_innen ist abzuleiten, inwiefern die Umsetzung wörtlich zu nehmen ist.

¹⁵⁹ Der Rap wurde mehrfach mit Preisen ausgezeichnet.

¹⁶⁰ Silva (2011) geht in *A descoberta do insólito Literatura Negra e Literatura Periférica no Brasil (1960-2000)* auf genauere und sehr interessante Weise auf Carolina Maria de Jesus' Fall und ihre publizistischen Erfolge und Misserfolge ein.

¹⁶¹ In Deutschland kam das Buch unter dem vollen Titel *Tagebuch der Armut. Aufzeichnungen einer brasilianischen Negerin* übersetzt von Johannes Gerold erstmals 1966 im Reclam Verlag; Leipzig heraus. Der Titel weist dem Buch sehr betont einen nicht-literarischen Status zu, indem „Tagebuch“ und „Aufzeichnungen“ als Einordnung ihrer Schrift verwendet werden. Eine wissenschaftliche Analyse der Übersetzung, der Konnotationen die mit „brasilianischer Negerin“ zum Publikationszeitpunkt einhergehen und ihrer Insertion in den deutschen Buchmarkt könnte gewinnbringend sein.

Bewohnerin als Schriftstellerin. De Jesus lebte weiterhin in den Favelas und verstarb in relativer Armut und sozialer Ausgeschlossenheit. Ähnliches verläuft die Rezeption bei Machado de Assis (1839-1908). Zwar ist der Nationalautor überall präsent, allerdings erscheint er auf Fotos immer erheblich weißer, als der Afrobrasilianer gewesen sein dürfte. Auch seinem Leben und Werk wurde über Jahrzehnte hinweg jede politische Dimension und literarisches Einmischen in die Politik der Sklaverei abgesprochen. Vielmehr wurde ihm eine fehlende politische Haltung sogar vorgeworfen. Seit 2007 hat sich die öffentliche Wahrnehmung diesbezüglich geändert.¹⁶²

Ein wenig anders gelagert, aber in diesem Kontext lohnend, mit einem Blick zu bedenken, ist der Fall des Schauspielers Fernando Ramos Da Silva (1967-1987), da er zunächst subtilere Diskriminierungs- und Zensurmechanismen offenlegt. Fernando Ramos stammte aus der *periferia* von São Paulo und wurde mit 19 Jahren durch die *polícia militar* ermordet. Besser bekannt ist Fernando als Pixote, der elf-jährigen Hauptfigur aus *Pixote: A lei do mais fraco* (1980), der von Hector Babenco gedrehten Verfilmung des Romans *Pixote – Infância dos mortos* (1977) von José Louzeiro. Wie bereits zuvor beschrieben, wird dieser Roman zu den Romances-Reportagen gezählt. Mit seiner herben Gesellschaftskritik rüttelte er besonders an den staatlichen Institutionen des Justizsystems. In dem Film wurden v.a. die Rollen der Straßenkinder, die in der FEBEM¹⁶³ eine Umerziehung erfahren, mit Amateuren besetzt, deren Biografien Parallelen zu den filmischen Figuren aufwiesen; wenn sie auch nicht auf der Straße lebten, so hatten sie doch eine ähnliche soziale Herkunft.

In dem Film *Quem Matou Pixote?* (1996), der neun Jahre nach der Ermordung von Fernando Ramos da Silva erstmals gezeigt wurde und der auf dem Tatsachenroman *Pixote nunca mais* (1988) der Witwe Fernandos, Cida Venâncio, beruht, werden die Repressionen gezeigt, denen Fernando von polizeilicher Seite ausgesetzt wurde, weil er seinen ihm zunächst zugestandenen Diskursraum als Marginalisierter durch seine Tätigkeit als Schauspieler transgredierte. Sicherlich auch, weil er mit seiner Rolle als

¹⁶² Der Literaturwissenschaftler und Professor der Universidade Federal de Minas Gerais Eduardo Assis Duarte brachte den Band *Machado de Assis -afrodescendente* (2007) heraus, rechtzeitig bevor sich der Todestag von Machado de Assis 2008 zum 100. Mal jährte. In der Abhandlung wurde diesem Aspekt von Machado de Assis Leben und Schreiben erstmals größerer Raum im wissenschaftlichen Kontext zugestanden.

¹⁶³ Kürzel für die Fundação Estadual do Bem Estar do Menor, heute Fundação CASA (Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente), Strafanstalt, in der Kinder und jugendliche Straffällige von 12-21 Jahren inhaftiert werden.

gesetzloses und brutal agierendes Straßenkind gleichgesetzt wurde, wie es in seinem Nachruf am 27.08.1987 in der New York Times heißt:

Mr. Silva, who was 19 years old, had twice been arrested for minor offenses, and had asserted that he was being constantly harassed by the police because they could not distinguish him from the role he played in the film. "I just want people to forget my image as Pixote", he told a reporter after his second arrest, in 1985. "I want a chance to live as a man, without being persecuted. They created a Pixote, but they did not know how to prepare him for life." (Riding/Alan 27.08.1987)

Während einer Razzia nach einem flüchtigen Täter eines Überfalls in seinem Viertel floh Fernando Ramos aus Angst, verantwortlich gemacht zu werden. Obwohl er unbewaffnet war, sich – Augenzeugenberichten zufolge – ergeben hatte und um sein Leben flehte, dem Flüchtigen außerdem nicht ähnlich sah, wurde er von den drei Polizisten, die ihn stellten, mit acht Kugeln erschossen.¹⁶⁴ Seine Frau Venâncio machte deutlich, dass er nicht als Fernando, sondern als Pixote starb.

Die größte Macht auch im heutigen Brasilien ist nach wie vor das Bildungssystem: Es entscheide über Lebenswege, bevor ein einzelner Mensch überhaupt gesellschaftlich zu agieren beginnt, „zensiert“ insofern „vorausseilend“. Das betonte auch Luiz Ruffato 2013 in seiner Eröffnungsrede auf der Literaturmesse in Frankfurt am Main:

O sistema de ensino vem sendo ao longo da história um dos mecanismos mais eficazes de manutenção do abismo entre ricos e pobres. Ocupamos os últimos lugares no ranking que avalia o desempenho escolar no mundo: cerca de 9% da população permanece analfabeta e 20% são classificados como analfabetos funcionais – ou seja, um em cada três brasileiros adultos não tem capacidade de ler e interpretar os textos mais simples. (Luis Ruffato in Folha de São Paulo, 08.10.2013)

[Das Bildungssystem ist historisch gesehen eines der wirkungsvollsten Mechanismen, den Abgrund zwischen Reich und Arm aufrecht zu erhalten. Wir besetzen die letzten Plätze im weltweiten Ranking, das die schulische Leistungen untersucht: Fast 9% der Bevölkerung sind Analphabeten, 20% fallen unter die Kategorie der funktionalen Analphabeten: D.h., einer von drei erwachsenen Brazilianern ist nicht fähig, die einfachsten Texte zu lesen und zu verstehen.]

Ferréz' Literatur findet inzwischen zwar Eingang in den Lehrplan und wird auch in didaktischem Schulmaterial verwendet, doch kommt es dabei immer wieder zu mehr als kuriosen Vorgängen. 2009 wurde beispielsweise eine Lehrerin vom Dienst suspendiert, da sie aus dem in der Schule vorhandenen didaktischen Buch mit einer 8. Klasse einen Text von Ferréz behandelt hatte. Eltern waren so entsetzt über die Sprache und die im

¹⁶⁴ Die drei Polizisten, die die Schüsse auf Fernando Ramos abgegeben hatten, wurden zunächst des vorsätzlichen Mordes, später des Totschlages angeklagt. Da die Tat jedoch angeblich bereits verjährt war, musste keiner von ihnen eine Strafe verbüßen.

Text verwendeten Schimpfwörter, dass sie sich bei der Schulleitung beschwerten, die die Lehrerin zur Rechenschaft zog. (Paixao 30.09.2009)

Auch im universitären Bereich in Deutschland werden moralische Bedenken geltend gemacht, wenn es darum geht, sich mit Autor_innen der *periferia* zu beschäftigen. Bei dem Versuch, für den Autor Rodrigo Ciríaco Lesungen an Universitäten während eines Deutschlandaufenthaltes 2011 zu organisieren, erhielt ich u.a. per email folgende Reaktion von einer Entscheidungsträgerin:

Os textos do Rodrigo Ciríaco pareceram-me (quase todos) muito violentos, de uma clareza de expressão que dá a perceber o conteúdo de forma nua e brutal. Não são temas que queira tratar com os alunos. Dos contos que li, trataria na aula apenas “A Placa”.¹⁶⁵ Para me decidir definitivamente a favor ou contra o convite ao escritor, sinto necessidade da tua opinião. Tu achas que ele é uma figura relevante da literatura (marginal), um representante digno desse tipo de escrita? É uma pessoa que se comporta corretamente enquanto convidado? (O facto de tu o propores faz-me pensar que sim, mas o blogue é um [pouquinho] “desbragado” e eu já tive experiências chatas com convidados, que não quero repetir ...) Agradecia-te muito a tua opinião sincera. (E-Mail an die Autorin vom 07.11.2010)

Die Texte von Rodrigo Ciríaco scheinen mir (fast alle) voll expliziter Gewalt und einer Klarheit des Ausdrucks zu sein, die den Inhalt in einer nackten und brutalen Form zeigt. Das sind keine Themen, die ich mit den Studierenden behandeln möchte. Von den Kurzgeschichten, die ich gelesen habe, würde ich nur „Das Schild“ behandeln wollen. Um mich definitiv für oder gegen eine Einladung an den Autoren zu entscheiden, benötige ich deine Meinung. Denkst du, dass er eine relevante Persönlichkeit der (marginalen) Literatur ist, ein würdiger Repräsentant dieser Art zu schreiben? Ist er eine Person, die sich als Gast korrekt verhält? (Die Tatsache, dass du ihn mir vorschlägst, sagt mir, dass ja, aber sein Blog ist ein [bisschen] „zügello“ und ich habe schon unschöne Erfahrungen mit Gästen gemacht, die ich nicht wiederholen möchte ...) Ich würde mich sehr über deine ehrliche Meinung freuen.

Die Lesung kam letztendlich nicht zustande. Es ist den Dozent_innen an deutschen Universitäten vorbehalten, welche Themen sie – neben einem (manchmal eher informell) kanonisierten Lehrplan – behandeln möchten. Verständlich ist auch, wenn Dozent_innen sich gerade in der Unterrichtssituation mit Gewaltthemen nicht auseinandersetzen wollen oder können. Doch ist die Möglichkeit zur Selektion, ob Gewalt und welche Gewalt zum Thema gemacht wird, ganz klar ein Privileg, das argumentativ häufig mit moralischen Skrupeln rechtfertigt wird. Der Blog¹⁶⁶ des Autors Rodrigo Ciríaco, in dem er hauptsächlich über eigene Erfahrungen seiner Literaturaktivitäten, seines Schulalltags und von politischen Ereignissen berichtet, nimmt eine sehr persönliche Position ein, die er jedoch auf das Leben und Arbeiten in den *periferias* im Allgemeinen hin reflektiert.

¹⁶⁵ Aus dem in den Edições Toró veröffentlichten Kurzgeschichtenband *Te pego lá fora* (2008).

¹⁶⁶ Blog Efeito Colateral.

Diese Blogeinträge sind nicht objektiv und neutral, sie drücken auch mal brachial, aber immer verbal¹⁶⁷ Wut aus, was – wie in der E-Mail formuliert – Anlass zur Sorge gibt, dass der Autor sich im universitären Rahmen nicht „angemessen“ zu betragen wüsste.¹⁶⁸

Doch auch wenn es der „subalternen Stimme“ gelingt, trotz dieser effizienten Mechanismen der vorausseilenden Zensur an die Öffentlichkeit zu dringen, greifen – wie wir sehen konnten – viele weitere mal subtilere, mal weniger subtile Mechanismen, die sich nicht nur auf das literarische Feld beschränken, um die „subalterne Stimme“ in ihre Schranken zu weisen. Wenn sich der oder die Marginalisierte als Künstler_in zeigt – bzw. sich in einer von der Elite anerkannten Kunst versucht –, wird sie/er auf ihren/seinen sozialen Status zurückgeworfen, kriminalisiert und juristisch belangt, die Kunst wird disqualifiziert, indem sie nicht als Kunst anerkannt bzw. rezipiert wird, sondern der angebliche Zeugnischarakter gegen die Autor_innen ins Feld geführt wird: Die wortwörtliche Gleichsetzung der kreativen Äußerungen der Autor_innen mit ihrer Meinung als Person zeigt auch, dass – obwohl sie selbst als Rapper_innen, Schriftsteller_innen und Künstler_innen in Erscheinung treten – ihnen keine gesellschaftlich anerkannte „Imaginationskraft“ und kreative Tätigkeit zugestanden wird.

Auffällig ist im Kontext von Ferréz' Gerichtsverfahren, dass kein nennenswerter Aufschrei von Künstler_innen, Schriftsteller_innen und Intellektuellen in Bezug auf die Beschneidung der künstlerischen Freiheit und des künstlerischen Schaffens zu hören war,¹⁶⁹ obwohl dieser Fall beachtliche Resonanz in den Medien fand. Dies werde ich als einen Hinweis darauf, dass Ferréz zu diesem Zeitpunkt tatsächlich kaum als Schriftsteller

¹⁶⁷ 2013 erlangte der Autor nationale Bekanntheit, nachdem er in einem Baustoffhandel, der seine Bestellung über Monate nicht geliefert hatte, ihn aber nicht entschädigte, Produkte im Bestellwert zerschlug, sich selbst dabei filmte und dieses Video auf Youtube veröffentlichte, um für Konsumentenrechte einzutreten. (Ciríaco 2013 auf Youtube deaktiviert. Nachdem es zu einer juristischen Verhandlung kam, musste der Autor das Video aus dem Netz nehmen und durfte sich nicht weiter öffentlich zu dem Vorfall äußern.)

¹⁶⁸ Oftmals werden die Bedenken, wie sie in der E-Mail glücklicherweise zur Darstellung kamen, leider nicht so deutlich formuliert, und der Veranstaltungsvorschlag aus Zeit- oder anderen Gründen einfach abgesagt, sodass es keine Möglichkeit der Analyse und des konstruktiven Umganges damit gibt.

¹⁶⁹ Ich kann die positive Einschätzung von Patrocínio im Hinblick auf die Unterstützung, die der Autor erfahren haben soll, nicht teilen (vgl. Patrocínio 2010: 155); meines Wissens kamen Unterstützungsangebote sehr vereinzelt (z.B. in seinem Blog), und es fehlten große öffentliche Stellungnahmen in Tageszeitungen etc., unterschrieben von einer Vielzahl von Schriftsteller_innen und Künstler_innen, wie das beispielsweise 2007 bei dem Verbot des Romans *Esra* (Kiepenheuer & Witsch, 2003) von Maxim Biller in Deutschland der Fall war. Dennoch ist bemerkenswert, dass – wie ebenfalls Patrocínio anmerkt – der an der Tulane University/USA lehrende Literaturwissenschaftler Idelber Avelar für Ferréz aussagen und im Gerichtssaal Autorenintentionen und Textinterpretationen verhandelt wollte (Blog von Ferréz, 12.09.2008).

oder Künstler akzeptiert wurde, obwohl er bereits zwei Romane und seinen Kurzgeschichtenband veröffentlicht hatte.

Zwar wurde der Prozess gegen Ferréz mangels Beweisen eingestellt, allerdings greifen für Ferréz die Konsequenzen aufgrund der Polemik gegen ihn in seine persönliche und juristische Integrität ein: Trotz ihrer Unhaltbarkeit steht die Anzeige in seinem polizeilichen Führungszeugnis und kann bei jeder Personenkontrolle oder Razzia durch die Polizei – die in den *periferias* gehäuft vorkommen als anderswo – zu Schwierigkeiten oder Schikanen führen, wie Ferréz andeutet:

Bom, voltando ao processo, o ministério público acatou, então agora vai para o juiz, o que isso quer dizer? que tenho a partir de hoje um processo contando no meu prontuário, quem mora em *periferia* sabe o que isso quer dizer, toda vez que for parado, vou ter que me explicar, e se não convencer o policial, posso ser detido para averiguação, fora o tratamento para quem tem processo constando que é daquele jeito que agente sabe. Expliquei isso ao escrivão, mas ele disse não poder fazer mais nada, o pedido foi acatado. (Blog von Ferréz am 19.06.2008)

[Gut, zurück zum Prozess, die Staatsanwaltschaft stellte das Verfahren ein, nun geht es weiter zum Richter. Was heißt das? Dass seit heute ein Verfahren in meinem polizeilichen Führungszeugnis steht. Jedes Mal, wenn ich angehalten werde, werde ich mich erklären müssen. Und wenn ich den Polizisten dann nicht überzeuge, dann kann ich für weitere Ermittlungen festgehalten werden. Außerdem ist der Umgang für die, die schon ein Gerichtsverfahren haben, so wie wir ihn kennen. Das habe ich dem Gerichtsschreiber erklärt, aber der meinte, dass man da nichts machen kann, schließlich wurde das Verfahren schon eröffnet.]

Zu seiner Verteidigung brachte Ferréz vor Gericht lediglich vor: „eram culpados todos os escritores de ficção que li até hoje, como, por exemplo, Machado de Assis, Hesse, Gorki, Graciliano Ramos e etc. Afinal, fazer literatura é um crime que todos nós cometemos juntos.“ (Ferréz, Blogeintrag, 19.06.2008) [Alle Schriftsteller, die fiktionale Texte geschrieben haben und die ich bis heute gelesen habe, [sind] schuldig, z.B. Machado de Assis, Hesse, Gorki, Graciliano Ramos etc. Schließlich ist Literatur zu machen ein Verbrechen, das wir alle gemeinsam begehen.“] Damit reiht sich Ferréz ganz selbstbewußt in Generationen von Autoren ein, denen international in akademischen und intellektuellen Kreisen Anerkennung für ihre literarischen Werke – „ficção“! – entgegengebracht wird; vielen von ihnen aber wurde solche Anerkennung zu Lebzeiten zumindest teilweise vorenthalten, da sie mit ihrer Literatur oder ihrer Lebenseinstellung in klarer Opposition zum herrschenden System standen.

3.2.4 Reflexionen zum eigenen Rezeptionsverhalten

“O lugar de onde venho me faz pensar que o texto do Ferréz, que é uma ficção, é mais próximo da realidade do que o desabafo de realidade do referido playboy, que parece ficção.”(Shabbazz 2007: 184) [„Der Ort, von dem ich komme, lässt mich denken, dass der Text von Ferréz, der eine Fiktion ist, näher an der Realität ist, als das reale „Dampf-Ablassen“ des bereits erwähnten Playboys, das wie Fiktion scheint.“] In diesem Zitat von Dugueto Shabbazz macht dieser noch einmal deutlich, wie sehr die Interpretation eines Textes davon abhängig ist, von wo aus gelesen wird. Gerade im Bezug auf die *literatura marginal*, die sich an zwei sozial und kulturell unterschiedlich zusammengesetzte Leserschaften richtet, so dass nicht von dem „einen“ Modellleser ausgegangen werden kann.

Als Ausländerin und Akademikerin, die den kulturellen Hintergrund mit den Autor_innen der marginalen Literatur nicht teilt, war es mir wichtig, im Feld und bei der Recherche immer wieder auch mein eigenes Leseverhalten zu reflektieren (was sicher nur bedingt in diesem Rahmen möglich ist). Hierfür soll in der Folge knapp Raum sein.

In Situationen des kollektiven Hörens von Poesie, performativen Darbietungen oder auch beim kritischen Lesen von Texten von Autor_innen, die sozusagen die Expertenmeinung einer Literaturwissenschaftlerin einforderten,¹⁷⁰ konnte es passieren, dass mir der Text verschlossen blieb, während das Publikum oder das Leseumfeld um mich herum begeistert oder sehr berührt reagierte. Nicht immer war mir klar, warum das so war. Manches Mal hatte ich den Eindruck, ich verstand zwar den Text, konnte jedoch in keiner Weise an ihn anknüpfen und machte eine kulturelle Differenz dafür verantwortlich. Andere Male fand ich ein Thema zu explizit, zu einfach oder mit zu viel Pathos behandelt. Gelegentlich gewannen Texte an Profil, wenn ich sie „performt“ sah, während ich im Buch ihr Potenzial nicht erkannt hatte. Wiederholt bekamen Texte einen anderen Sinn, nachdem ich mich längere Zeit im marginalisierten Kontext bewegt hatte. So nahm gelegentlich z.B. das, was sich mir als „Pathos“ präsentiert hatte, andere Bedeutungsschattierungen an. Die *literatura marginal* kann. präsentiert sich als ein

¹⁷⁰ Z.B. wurde ich, zusammen mit anderen, von einem bis dahin unveröffentlichten Autor und Musiker in einen mit einem Passwort geschützten Blog eingeladen, in dem der bereits recht weit gediehene Roman noch im Werden begriffen war. (Bis dato wurde der Roman nicht publiziert.) Außerdem kommentierte und lektorierte ich kritisch die Kurzgeschichten von Rodrigo Ciríaco, die 2011 als Kurzgeschichtenband *100 Mágoas* im unabhängigen durch ihn gegründeten Verlag Um por todos publiziert wurden.

Gesamtkunstwerk von sinnlichen Erfahrungen. Mit seiner starken medialen Komponente bewegt und verändert sich das Corpus in jeder neuen Umgebung und springt auf aktuelle Ereignisse, mit denen bereits eine emotionale Auseinstzung erfolgt.

Hinzu kam beim Erleben der marginalen Literaturszene, dass ich anfangs Probleme hatte, die gesprochene Poesie aufzunehmen, was nur bedingt an der Sprachbeherrschung des Portugiesischen lag, sondern vielmehr an einer Ungeübtheit mit dieser „Lektüreform“. Viele Texte der *literatura marginal/periférica* sind von einer hohen Intertextualität gekennzeichnet, die Leser_innen, die sich nicht desselben kulturellen Repertoires der *periferia* bedienen können, den Zugang erheblich erschweren kann (es ist wahrscheinlich, dass mir noch einiges entgangen ist). Die Intertextualität geht in viele Richtungen: Je nachdem, wer schreibt, finden sich Referenzen zu Autor_innen des nationalen und des marginalen Kanons, auch zu Eduardo Galeano oder Bertolt Brecht oder es werden Anleihen an die Música Popular Brasileira (MPB), den Samba und den Hip-Hop gemacht.¹⁷¹ Teilweise ist – wie bereits erwähnt – die (Standard-)Sprache durchsetzt von afrikanischem oder indigenem Wortschatz, mal stammen Elemente aus der *gíria* der *periferia* oder des Nordostens. Diese Bezüge sind auch nicht immer nur textlicher Natur, sondern liegen – besonders im Falle der gesprochenen Poesie – im Duktus: Verse werden möglicherweise „gerapt“ oder afrikanischen Gesängen nachempfunden gesungen. Es liegen bis dato meiner Kenntnis nach keine Untersuchungen vor, die sich auf das hochinteressante Performanzverhalten und die literarische Rezeption von Texten der *literatura marginal/periférica* bei Bewohner_innen der *periferias* konzentrieren bzw. die Erzeugung von Affekten als Teil der literarischen Praktiken untersuchen.

Ich hatte manches Mal Skrupel, die Texte der *literatura marginal/periférica* mit einer eingehenden Textanalyse, beginnend bei den Formalia, zu behandeln, da ich fürchtete, den Texten nicht gerecht werden zu können, dass ich aufgrund meines kulturellen Hintergrundes und meiner Ausbildung unbewusst die Fehler machen würde, die ich bewusst vermeiden wollte. Interessanterweise forderten die Autor_innen selbst ein, ihrer Literatur nach, wie ich manchmal fand, äußerst traditionellen Maßstäben zu beurteilen, u.a. auch, da sie sich durch klassisch entworfene Rezensionen beispielsweise Zugang zu den Traditionsverlagen erhofften.

¹⁷¹ Cruz (2009: 79ff.) spricht daher von der Literatur von Ferréz und Paulo Lins als „literatura ruidosa“.

Von 2013 bis Ende 2015 bemühten sich z. B. einige der Autor_innen, regelmäßige Diskussionsrunden zu organisieren, in denen Autor_innen und Leser_innen sich kritisch mit inhaltlichen und ästhetischen Aspekten von Werken marginaler Autor_innen auseinandersetzen.¹⁷² „O 'Ninguém Lê' surge de uma conversa e uma preocupação sobre o nosso movimento de *Saraus* [sic!] e literatura periférica/marginal/independente e afins. Temos muitos livros sendo lançados, mas temos livros sendo lidos?“ (Facebook-Seite von Ninguém Lê: Page Info). [Die Gruppe und Veranstaltung „Niemand liest“ ist aus einem Gespräch über unsere periphere, marginale, unabhängige etc. Literaturbewegung entstanden und aus einer Sorge. Viele Bücher werden publiziert, aber werden diese Bücher auch gelesen?]

Ähnlich formulierte Carola Saavedra diese Sorge in einem Interview auf der Buchmesse in Frankfurt am Main 2013, bei der Brasilien als Gastland geladen war:

Estamos em um momento ótimo. Não porque a literatura está melhor agora que há 20 anos, mas porque é uma época bastante favorável para os autores, publica-se mais e inclusive há incentivos para traduções. No entanto, devemos lidar com um problema muito sério que é a falta de leitores. E para isso, seria urgente uma mudança em todo o sistema educacional do país. (Saavedra apud Ballesteros 2014)

[Wir erleben gerade einen großartigen Moment. Nicht, weil die Literatur heute besser als vor 20 Jahren wäre, aber weil dies eine besonders günstige Zeit für Autor_innen ist, sie veröffentlichen mehr, und es gibt Förderungen für Übersetzungen. Auf der anderen Seite aber haben wir es mit einem großen Problem zu tun: Dem Mangel an Leser_innen. Und daher ist eine Reform des Bildungssystems im ganzen Land vonnöten.]

¹⁷² Von 2013 bis 2015 traf sich die Gruppe ein Mal im Monat.

4 „De aqui de dentro da guerra“ (Dinha)¹⁷³

*A cultura e o folclore são meus
Mas os livros foi você quem escreveu
Quem garante que palmares se entregou
Quem garante que Zumbi você matou
Perseguidos sem direitos nem escolas
Como podiam registrar as suas glórias
Nossa memória foi contada por vocês
E é julgada verdadeira como a própria lei
Por isso temos registrados em toda história
Uma mísera parte de nossas vitórias
(Natiruts (1999): Palmares 1999)*

*Kultur und Folklore gehören mir,
Aber die Bücher stammen von dir
Wer garantiert, dass Palmares wirklich fiel
Dass Zumbi durch Eure Hand in den Tod fand
Verfolgt, ohne Schulen und Legitimation
Mussten wir passen beim Erfassen unserer Siege
Unsere Erinnerung wurde von Euch erzählt
Und gleich dem Gesetz als wahr hingestellt
So wurden wir in der ganzen Geschichte
Um den Großteil unserer Siege geprellt*

Der Titel dieses Kapitels stammt aus einem Gedicht von Dinha, das weiter unten noch eingehend analysiert wird. Er wurde als Kapitelüberschrift gewählt, weil das Thema des Krieges in der brasilianischen Gesellschaft zur diskursiven Marginalisierung der Bewohner_innen der *periferias* beiträgt und es sowohl als Thema des öffentlichen Diskurses als auch in den Praktiken der *literatura marginal/periférica* ein zweischneidiges Schwert darstellt. Glaubt man den brasilianischen Medien, so befindet sich Brasilien in einem ständigen Kriegszustand. Aktuell haben die vielen Proteste, die im Vorfeld und nach der Fußballweltmeisterschaft in den großen Städten stattfanden und einen grundsätzlichen Riss in der brasilianischen Gesellschaft deutlich machten, Gerüchte um einen möglichen Bürgerkrieg in Brasilien provoziert. Doch der Krieg ist in der Imagination der Brasilianer schon viel länger in Form des „Drogenkriegs“ präsent. Auch die sogenannten Pazifizierungseinheiten, die *Unidades da Polícia Pacificadora* (UPP), die seit 2008 in Rio de Janeiro konflikt- und gewaltreiche Favelas „befrieden“ sollen, und

¹⁷³ Dinha heißt eigentlich Maria Nilda da Motta (geb. 1978) und ist eine Lehrerin, die in der *periferia* der Ostzone im Parque Bristol an mehreren kulturellen Kollektiven beteiligt ist.

die Videos, die davon in den Medien und auf YouTube gezeigt werden, verfestigen Kriegsvokabular und -bilder im öffentlichen Bewusstsein. Der Titel eines Artikels von 2003, der sich auf eine Erklärung der UNO aus dem gleichen Jahr über Gewalt in Brasilien beruft und sich auf das damals größte mediale Gewaltereignis bezieht, lautet: „*Mehr Tote durch Feuerwaffen als im Irakkrieg*“.¹⁷⁴ Der Vergleich mit einem in der internationalen Berichterstattung gegenwärtigen Kriegsschauplatz veranschaulicht die starke Präsenz der Gewalt und des kriegsähnlichen Zustands in Brasilien aus internationaler Sicht.

Auch in Luciano Hucks Text „*Memórias quase posthumas*“, auf den in Kapitel 3.2 genauer eingegangen wird, klingt diese Sicht auf das Land an: Huck vergleicht São Paulo mit Bogotá, das in dem durch Bürgerkriege gebeutelten Land den Ruf hat, ein Brennpunkt der Gewalt zu sein:

Confesso que já andei de carro blindado, mas aboli. Por filosofia. Concluí que não era isso que queria para a minha cidade. Não queria assumir que estávamos vivendo em Bogotá. Errei na mosca. Bogotá melhorou muito. E nós? Bem, nós estamos chafurdados na violência urbana e não vejo perspectiva de sairmos do atoleiro.

[Ich gebe zu, dass ich mal einen gepanzerten Wagen gefahren bin, aber ich habe damit aufgehört. Ich konnte das nicht mit meiner Lebensphilosophie vereinbaren. Ich wollte das nicht für meine Stadt. Ich wollte nicht akzeptieren, dass wir in Bogotá leben. Aber weit gefehlt. Die Situation in Bogotá hat sich sehr verbessert. Und wir? Wir ertrinken in urbaner Gewalt und ich sehe keinen Ausweg aus diesem Schlamassel.]

Auch viele der Bewohner der periferias sehen sich in einem permanenten Kriegszustand: Der Topos des Krieges ist in den Rap-Texten des Hip-Hop stark präsent (s. z.B. auch MV Bill mit „*Soldado do Morro*“, zitiert in Kap. 3. 6), und bestimmt, wie bereits anhand des Selbstverständnisses der marginalen Autor_innen gezeigt wurde, nicht zuletzt in Ferréz’ „*Terrorismo literário*“ dessen Themen, Praktiken und Vokabular.

Nicht zu vergessen ist an dieser Stelle Euclides da Cunha’s *Os Sertões* (1902), in dem der Krieg um Canudos beschrieben wird, bei dem die brasilianische Armee einer Gruppe von Siedlern im von Dürre und Armut heimgesuchten Nordosten Brasiliens gegenüber stand, die ihr Land und ihre religiösen Überzeugungen gegen die nationalen Interessen verteidigten. Interessanterweise wird dem Augenzeugenbericht des Journalisten und Ingenieurs da Cunha häufig Qualitäten eines Romans bescheinigt. Eine Beobachtung des

¹⁷⁴ Hart, Klaus: Mehr Tote durch Feuerwaffen als im Irakkrieg. Brasiliens NGO „Viva Rio“ kämpft für ein Verbot des Waffenhandels. <http://www.ila-web.de/brasiliertexte/waffenreferendum.htm> (letzter Zugriff: 18.06.2005).

Brasilianisten Georg Wink, in seiner Dissertationsschrift *Eine Idee von Brasilien* (Wink 2009) scheint mir für den Kontext der marginalen Literaturbewegung besonders interessant zu sein: Er spricht, im Rückgriff auf Bhabha und Hall von der Schwierigkeit, wenn es sich bei der Gruppe gegenüber der man sich als Nation abzugrenzen versucht, nicht um einen „konstitutiven Außenseiter“ [constitutive outsider] handelt, sondern um einen „unheimlichen Insider“, also um einen solchen, der mit der Nation zwar Raum und Zeit teilt, nicht aber in das hineinpasst, was für die Nation imaginiert wird. Aufgrund dieser Reibung sei die Nation in permanentem Zugzwang (Wink 2009: 294f.), die Abgrenzung und ihre Strategien gegen diese Insider durchzusetzen. Ähnliches scheint mit den Bewohner_innen der *periferias* zu passieren. Sie konstituieren ihre eigene Gesellschaft mit eigenen Regeln und kulturellen Ausdrücken innerhalb der Nationalgesellschaft. (Dabei bleiben sie gleichzeitig als Arbeiter, Hausmädchen und Angestellte immer in nächster und unheimlicher Nähe zu denen, die sich von ihnen abzugrenzen versuchen.) In diesem Kapitel wird es also um eine Analyse der Beziehung der Akteure der *literatura marginal/periférica* zur Nation gehen. Abschließend wird die Frage nach dem Ort der *literatura periférica* innerhalb der brasilianischen Nationalliteratur gefragt, obwohl sich dabei auch die Frage hinsichtlich des Sinns eines solchen Konstrukts vor dem gegenwärtigen Medien- und Interessenhorizont stellt.

Der Begriff „Krieg“ liefert aber keine eindeutig objektivierbare Definition:

Das Bemühen dieses Begriffes ist freilich weniger Resultat einer auf wissenschaftlichen Kriterien basierenden Analyse als vielmehr zuförderst der Versuch der Charakterisierung eines primär subjektiv empfundenen Gewaltkomplexes, für den der – in vielen Sprachen ohnehin inexistent – Begriff des Unfriedens tatsächlich ungeeignet erscheint. (Peterke 2009: 25)

Bei dem Begriff Krieg – ebenso wie bei Gewalt – handelt es sich also um einen polysemantischen Begriff, der daher „primär einen eher subjektiv empfundenen Gewaltkomplex“ (Peterke 2009: 25) bezeichnet. Wie Peterke weiterhin feststellt, hängt die offizielle Klassifizierung einer Sachlage als Kriegszustand davon ab, unter welchen Parametern sie betrachtet wird. Diese können z.B. bei unterschiedlichen Konflikt- oder Friedensforschungsinstituten je andere sein.

In Brasilien jedoch wird der Begriff „Krieg“ inflationär verwendet.¹⁷⁵ Es scheint, als sei Caldeiras „fala do crime“ der 1980er Jahre, wenn auch nicht vollständig, so doch teilweise

¹⁷⁵ Im Jahr 2015 wurde in vielen Zeitungsartikeln dem Denguefieber, einer über Moskitos übertragene Krankheit, der Krieg erklärt.

zu einer „fala da guerra“ geworden bzw. durch diese ersetzt worden, d. h. die alltäglichen Narrationen, Kommentare, Gespräche, informellen wie medialen Diskurse erklären und legitimieren dabei die sozialen und politischen Organisationsformen, Praktiken und Aktionen mit der Aussage, sich „im Krieg“ zu befinden. In den Medien werden auch vereinzelte Gewaltakte und Einzelakteure in die Logik eines Krieges eingeordnet, um das massive Vorgehen der Ordnungskräfte in den Favelas zu rechtfertigen. Das zeigt: „Krieg“ ist mehr als nur eine Metapher und prägt erheblich die brasilianischen gesellschaftlichen, politischen und sozialen Verhältnisse, was sowohl in Dinhas eingangs zitiertem Gedicht, als auch in den medialen Diskursen zum Ausdruck kommt.

A ideia simplória, aparentemente astuta, mas suicida, estúpida, era de que vivíamos uma guerra, e na guerra, vale tudo. Tudo se justifica. Nela, o melhor desempenho é o mais destrutivo, porque a meta é eliminar o inimigo. O resto são acidentes de trabalho. Afinal, tudo tem seu preço. Se um policial atira porque confundiu com traficante armado um cidadão que fazia obra na varanda de casa com uma furadeira, tudo bem. Afinal seria só um equívoco na identificação de uma imagem distante. (Soares et alii 2010: 102)

[Diese vereinfachende, scheinbar scharfsinnige, aber eigentlich selbstmörderische, dumme Idee besagt, dass wir in einem Krieg leben und im Krieg ist alles erlaubt. Alles lässt sich rechtfertigen. Die größte Anstrengung ist hier auch die zerstörerischste, weil das Ziel die Auslöschung des Feindes ist. Alles andere sind Arbeitsunfälle. Schließlich hat alles seinen Preis. Wenn ein Polizist schießt, weil er den Bürger, der seine Terrasse mit der Bohrmaschine ausbessert, mit einem Drogenhändler verwechselt, ist das ok. Schließlich liegt hier lediglich eine Verwechslung bei einem weit entfernten Bild vor.]

Denn auch wenn der Krieg häufig als „Ernsthaftigkeitstopos“ (siehe Walter zit. in Peterke 2009: 102) fungieren soll, um das Extrem der Gewaltsituation in Brasilien zu beschreiben, so ist er doch problematisch, da der Kriegsdiskurs notwendig mit nationalen Diskursen verbunden ist, die Identitäten und Alteritäten ausloten und die Gesellschaft in einfache Dichotomien einteilen: Gut-Böse, Freund-Feind, Bürger-Marginaler. Diese einfachen und vereinfachenden Dichotomien kommen zunächst scheinbar ohne diskriminierende Rassen- und andere Diskriminierungs-Diskurse aus, da der „Krieg“ ja gegen „das Verbrechen“ und „die Banditen“ geführt wird. Doch die „imagens distantes“, die medialen Bilder der Menschen dieses „Krieges“, die Bevölkerung an den „Kriegsschauplätzen“, den *periferias*, offenbaren ein Stereotyp und das jung ist, schwarz und arm, mit geringer Schulbildung. Diesen „imagens distantes“ setzen die Autoren aus der *periferia* ein eigenes Bild entgegen, indem sie einen literarischen Gegendiskurs neben den medialen Trägerdiskursen der Hegemonien schaffen und sich mit ihm identifizieren. Die hegemoniale „fala da guerra“ führt zu einer symbolischen Neuorganisation der Nation, die konkrete Auswirkungen auf die Legitimierungsweisen der Gewalt hat: In

einem Krieg sind Kollateralschäden in der Zivilbevölkerung hinzunehmen, die Missachtung der Menschenrechte wirkt häufig zwingend, wie in dem Zitat von Soares et al. (2007) oben deutlich wird. Indem es sich hier nicht mehr „nur“ um Gewalt handelt, sondern um Krieg, kann jeder Gewaltakt, so arbiträr oder persönlich motiviert er scheinen mag, „nationalistisch“ mit Sinn aufgeladen werden, solange er von der richtigen Seite ausgeführt wird, versteht sich. So dient diese Gewalt der Wahrung der Gemeinschaft und ihrer Prinzipien.

Der UN-Sonderberichterstatter zu nicht legalen, summarischen und willkürlichen Hinrichtungen weist darauf hin: „War‘ cannot be fought against selected criminal individuals. It is fought against entire communities.“¹⁷⁶ Das zeigen auch in aller Deutlichkeit die Drohnenangriffe der USA im Krieg gegen den Terrorismus, die angeblich mit „chirurgischer Präzision“ durchgeführt werden – was natürlich (Bilder belegen es) keineswegs der Fall ist.

In den *periferias* von São Paulo wurde das mit den Vergeltungsschlägen der Polizei nach den Angriffen der Verbrecherorganisation *Primeiro Comando da Capital*, die beispielsweise von der Arbeitsgemeinschaft Kriegsursachenforschung (AKUF) als kriegsgerichteter Konflikt eingestuft wurden, im Mai 2006 für jedermann sichtbar demonstriert:¹⁷⁷ über 500 Tote, meist junge schwarzer Männer, die in der *periferia* unterwegs waren (Agiuar 2018). Dieser Zahl stehen 50 Opfer auf offizieller Seite gegenüber. Bei den „Ataques de Maio“ [Mai-Anschlägen] wurden eine Reihe von Anschlägen auf Polizeistationen, Wohnhäuser von Polizisten, Politikern und Regierungsinstitutionen verübt, es kam zu Rebellionen in Gefängnissen sowie zur Brandstiftung an Bussen privater Betreiber und öffentlichen Verkehrsmitteln. Verantwortlich für diese Machtdemonstration zeichnete das *Primeiro Comando da Capital* (PCC), eine Gruppierung, die dem organisierten Verbrechen zugeordnet wird,¹⁷⁸ und die den Drogenhandel São Paulos in ihrer Hand hat.¹⁷⁹ Offiziell wurden 128 Tote als Opfer dieser Angriffe gezählt. In der Folge kam es zu 493 Exekutionen in einer Woche

¹⁷⁶ United Nations Human Rights Office (14.11.2007).

¹⁷⁷ Sie brachten der Stadt für diesen Zeitraum die Einstufung der AKUF (Arbeitsgemeinschaft Kriegsursachenforschung) als kriegsgerichteter Konflikt ein. www.akuf.de (letzter Zugriff: 12.04.2012).

¹⁷⁸ Jünger ist die Diskussion, ob das PCC nicht auch als eine terroristische Vereinigung gelten kann, da sie in Manifesten und Stellungnahmen versucht, ihre Aktionen mit politischen Motiven zu begründen (vgl. Pauschinger 2011).

¹⁷⁹ Während in Rio de Janeiro sich drei größere „Fraktionen“ Macht- und Territoriumskämpfe liefern, hat die PCC die Monopolstellung in São Paulo inne, als Hauptsitz gilt die Zona Sul.

durch die Militärpolizei, die sich in den Monaten darauf auf über 1.000 summierten (Telles 2010: 54).

In *Mapa da Violência 2012: a Cor dos Homicídios no Brasil* [Karte der Gewalt 2012: die Farbe der Tötungsdelikte in Brasilien] stellt Julio Jacobo Waiselfisz (2012) fest, dass die Tötungsdelikte in Brasilien insgesamt im Zeitraum von 2002-2010 zwar nur moderat gestiegen sind; betrachtet man jedoch die Hautfarbe der Opfer, so offenbart sich, dass die Tötungen von Opfern weißer Hautfarbe drastisch zurückgegangen sind, während die Anzahl der Opfer schwarzer Hautfarbe ebenso drastisch gestiegen ist (Waiselfisz 2012:47). Der Rückgang der weißen Opferzahlen gegenüber dem Ansteigen der Opferzahlen schwarzer Hautfarbe ist ein starker Indikator für eine sehr differenzierte Politik der öffentlichen Sicherheit (zu der z.B. auch die oben erwähnten UPP gehören).

Butler stellt in *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence* (2006) anhand des US-amerikanischen „Krieges gegen den Terror“ dar, dass Leben in betrauernswertes und nicht betrauernswertes unterteilt werden könne. Dasjenige Leben, das als nicht betrauernswert erachtet werde, sei schon lange vorher durch unterschiedliche politische Strategien negiert worden. Ebenso trifft sie eine Unterscheidung zwischen der Verteidigung von Rechten bei Individuen und dem Kampf gegen Diskriminierung von Gruppen mit gemeinsamen Merkmalen:

I am arguing, if I am arguing at all, that we have an interesting political predicament, most of the times when we hear about “rights”, we understand them as pertaining to an individual. When we argue for protection against discrimination, we argue as a group or a class. And in that language and in that context, we have to present ourselves as bounded beings – distinct, recognizable, delineated, subjects before the law, a community defined by some shared features. (Butler 2006: 24)

Butler beschreibt Trauer als etwas, das gefährlich sein kann, weshalb man in Gemeinschaften bestimmte Hierarchien der Trauer ausmachen könne:¹⁸⁰

Lives are supported and maintained differently, and there are radically different ways in which human physical vulnerability is distributed across the globe. Certain lives will be highly protected, and the abrogation of their claims to sanctity will be sufficient to mobilize the forces of war. Other lives will not find such fast and furious support and will not even qualify as “grievable”. A hierarchy of grief could no doubt be enumerated. (Butler 2012: 33)

Luciano Huck schreibt in seinem Text „Memórias quase Póstumas“ (s. Kap. 3.2.) von seiner imaginären Traueranzeige und den Trauerbekundungen, die seine Ermordung

¹⁸⁰ So wie zuvor Spivak (2007) dies an den Witwenverbrennungen veranschaulicht hat.

durch einen sozial marginalen Täter mit sich bringen würde, mit einer Selbstverständlichkeit, aus der eine Anspruchshaltung deutlich wird: Diese große Trauer steht ihm zu, er ist schließlich Teil des öffentlichen Lebens und der brasilianischen Kulturindustrie. Die Opfer des strukturellen Mordes an der Bevölkerung aus der *periferia* aber erfahren nichts von einer solchen öffentlichen Trauer, individuelle Fälle werden nur als Zahlen zusammengefasst in den Medien präsentiert, wie Dugueto in seinem Kommentar zur Kontroverse Huck/Ferréz moniert:

Diariamente e sem espaço na mídia. Barracos soterrados: números. Presídios lotados: números. Menores assassinados: números. Um apresentador famoso que dirigia seu carro pelos Jardins perde o Rolex pra dois bandidos numa moto: manchetes! Um crime contra um ser humano! Que tem um filho pequeno e uma jovem esposa à espera de um segundo, e que paga todos os seus impostos e ainda cumpre a sua função social. Mais que um ser humano. Quase um herói! Mas ao mesmo tempo um alguém muito humilde, honesto e esforçado, cidadão de bem, sentindo-se oprimido em sua própria cidade. Quase um mártir burguês de pensamentos quase póstumos. Mas o Ferréz não pode escrever uma ficção onde qualidades humanas, relações familiares, necessidades de sobrevivência e sentimento de opressão sejam atribuídas também a quem assalta. Não. É glamourização da violência. (Dugueto Shabbazz 2007: 182f.)

[Jeden Tag und ohne Platz in den Medien: Verschüttete Hütten: Zahlen. Überfüllte Gefängnisse: Zahlen. Ermordete Minderjährige: Zahlen. Ein berühmter Showmaster, der mit seinem Autor durch die Jardins fährt und seine Rolex an zwei Banditen auf einem Motorrad verliert: Schlagzeilen! Ein Verbrechen gegen einen Menschen! Der ein Kind und eine junge Frau hat, die ein zweites erwartet, außerdem immer seine Steuern bezahlt und noch dazu sozial engagiert ist. Mehr als ein Mensch. Fast schon ein Held! Und gleichzeitig jemand der so bescheiden, ehrlich und bemüht ist, ein guter Bürger zu sein und der sich in seiner eigenen Stadt unterdrückt fühlt. Fast schon ein kleinbürgerlicher Märtyrer mit fast schon posthumen Gedanken. Aber Ferréz darf keine Fiktion schreiben, wo demjenigen menschliche Qualitäten, familiäre Beziehungen, die Notwendigkeit zu überleben und ein Gefühl der Unterdrückung zugeschrieben werden, der überfällt. Nein. Das wäre ja Verherrlichung von Gewalt.]

Für Butler zeigt sich hier anhand solcher Medienräume deutlich, die Differenzierung in ein „Wir“ und „die Anderen“ in Gemeinschaften. In der Verweigerung von „Trauer“ im öffentlichen (Sprach-)raum kommt ihr zufolge der hegemoniale Standpunkt der „Kriegsführenden“ zum Ausdruck:

Man kann sich der Frage, wer „wir“ in diesen Zeiten sind, nähern, indem man untersucht, welche Leben als lebenswert erachtet werden, um welche Leben wir trauern und um welche nicht. Krieg lässt sich als ein Geschehen verstehen, das Bevölkerungen aufteilt in einerseits diejenigen, um die getrauert werden kann und andererseits diejenigen, um die nicht getrauert werden kann. „Unbetrauerbar“ in diesem von der Logik des Krieges etablierten, Sinn sind Leben, die nicht betrauert werden, weil ihnen bereits ihre Existenz abgesprochen worden ist, weil sie nie als Leben zählten. Eine solche Aufteilung des Globus entlang der Linien von betrauerbaren und unbetrauerbaren Leben ergibt sich aus der Perspektive derer, die Krieg führen, um das Leben bestimmter Gemeinschaften gegen das von anderen zu verteidigen. (Butler 2009: 18)

Ebenfalls kein Gegenstand öffentlicher Trauer sind die Leben der im Rahmen der sogenannten „chacinas“ [Mordzüge informeller Milizen] Getöteten. Die chacinas bedrohten besonders in der 2. Jahreshälfte 2012 das Leben der Bewohner_innen der *periferias*. Einige der *saraus*, wie z.B. der *Sarau Elo da Corrente*, mussten aufgrund der Gefahr, die davon ausging, Ende 2012 die Veranstaltungen suspendieren, da man befürchtete, *Saraubesucher* zu gefährden.¹⁸¹

Die, wenn man so will, organischen Intellektuellen der *periferias*, viele der Hip-Hopper und Autoren der *literatura marginal* zeigen in Texten eine – häufig ambivalente, nicht immer kohärente – doch grundlegende Abwendung von der Idee eines monolithischen Brasilien. Die *periferia* findet Darstellung als ein eigenes Land oder eine eigene Nation, die häufig – auch wenn der Sprecher nicht schwarz ist – mit der afrobrasilianischen Memoria verbunden ist. Wenn die Racionais MCs rappen: „*Periferia é Periferia em qualquer lugar*“ [„*Periferia* ist *Periferia*, egal wo“], so kommt es zu einem *Bonding* und einer international kulturellen Gemeinschaft in der Imagination, die zunächst auf einem kulturellen Register von wirtschaftlicher Armut aufbaut. Benedict Anderson hat in *Imagined Communities* (1983) dargestellt, inwiefern der Buchdruck für den Zeitungsjournalismus bei der diskursiven Herausbildung von Nationen fundamental war. Durch das Internet, die digitalen und sozialen Medien, kann es nun aber auch zur Herausbildung transnationaler Gemeinschaften kommen, für die ein anderes vereinendes Kriterium als das Nationale bestimmend ist.

¹⁸¹ Am 6.11.2012 heißt es im Blog des *Sarau Elo da Corrente*: „Dringende Mitteilung!!! Letzte Woche haben wir mit Santista [Besitzer der Kneipe, wo der *sarau* stattfindet] und mit anderen Leuten gesprochen, die zum *sarau* gekommen sind und haben beschlossen, den *sarau* zu pausieren, bis sich der Staub gelegt hat, oder zumindest, bis unsere Aktivitäten nicht mehr so unsicher sind. Wie in allen *Quebradas* ist das Klima angespannt, tagsüber scheint alles gut zu sein, und auch das nicht überall und abends spürt man eine derartige Anspannung in der Luft, dass es nicht angenehm ist, die Bar bis nach 21 Uhr zu öffnen und deswegen sagen wir vorerst alle Aktivitäten ab. Wir kommen nächstes Jahr wieder, es waren sowieso nur noch 3 Treffen bis Ende des Jahres geplant. Wir wollen keine Angst verbreiten, aber wir wollen unseren *sarau* auch nicht in einer Stimmung der Verunsicherung angesichts all dessen, was in SP passiert ist, in den *Quebradas*, abhalten, denn all das beeinträchtigt die Menschen, die freie Meinungsäußerung und unsere Lebenslust.“ Im Original: „Comunicado Urgente!!!Na semana passada estivemos conversando com o Santista e com algumas pessoas que vieram até o *sarau* e decidimos que vamos parar até a poeira baixar na cidade, ou pelo menos até que não seja tão inseguro de realizar nossa atividade.“ Como em todas as *quebradas*, o clima tá tenso, durante o dia parece que está tudo bem, tem lugar que nem mais de dia, e a noite fica um suspense no ar, não é bacana ficar com o bar aberto depois das 21 horas nesse contexto, e por isso cancelamos todas as atividades no bar. Voltaremos ano que vem, pois só teríamos mais 3 encontros até o fim do ano. Nossa intenção não é assumir uma de terror, mas não queremos realizar o *sarau* assim: cheio de incertezas com tudo que tem acontecido em SP, em especial nas *quebradas*, pois compromete a presença das pessoas, a liberdade de expressão e nossa vontade de viver.“
In: <http://elo-da-corrente.blogspot.com.br/2012/11/comunicado-urgente.html>.

Am 2. April 2015 wurde der 10-jährige Eduardo Ferreira von einem Militärpolizisten der Pazifizierungseinheiten im *Complexo do Alemão* durch einen Kopfschuss getötet. Videos zeigen den leblosen Körper des Jungen kurz darauf, die Trauer der Mutter, deren Leben – so können wir vermuten – mit seinem Tod ebenfalls in gewisser Hinsicht endete. Auch der gewaltsame Tod von Claudia Silva Ferrreira durch Schüsse der Militärpolizei im *Morro da Congonha* am 16. März 2014 während einer Razzia ist als „Kollateralschaden“ keiner, der Verbreitung in den Massenmedien fand. Doch hatte ein Aktivist der Favela gefilmt, wie der Körper, den die Polizisten in den Kofferraum gelegt hatten, um ihn ins Krankenhaus zu bringen, aus dem Kofferraum fiel und über eine weite Strecke hinter dem Polizeiwagen mitgeschleift wurde.

Mehr und mehr dieser Videos zur Polizeigewalt in Brasilien finden sich in den sozialen Medien. Die Möglichkeit, auf diese Art „die andere Seite der Geschichte zu erzählen“, ist relativ neu. Doch ist sie so effektiv, dass von NGOs Plakate, wie das unten gezeigte, verbreitet werden, um über das filmische Dokumentieren denjenigen, die bei den Strategien zur öffentlichen Sicherheit offenbar kaum berücksichtigt werden, ein Mehr an Sicherheit zu ermöglichen.

Abbildung 17 Como filmar violência policial na favela com celular



Wie filme ich Polizeigewalt in der Favela mit dem Handy?

Die vorangehende Schritt-für-Schritt-Anleitung zum Filmen von Polizeigewalt in der Favela verdeutlicht die Schutzmaßnahmen, die Bewohner_innen von Favelas angesichts von normalisierter institutionalisierter Gewalt treffen müssen. Das Handy mit seiner Filmoption kann zum Schutz beitragen, indem es Vorgänge dokumentiert und so die andere Seite der oder einer Geschichte aufzeichnet. Auch in den Gedichten, Texten und Praktiken der marginalen Literaturbewegung ist eine große Sorge der Akteure angelegt, sich selbst ebenso wie ihre Seite der Geschichte, die wenig Beachtung findet, sichtbar zu machen.

Lebensformen werden in ihrer Verletzbarkeit nicht durch eine abstrakte Negation, sondern durch eine Kritik der dominierenden Medien und ihrer Deutungsmuster wahrnehmbar. Die Wahrnehmung gefährdeten Lebens vollzieht sich indes nicht allein visuell. Ein anderes Leben wird mit allen Sinnen wahrgenommen, wenn es überhaupt wahrgenommen wird. Das mehr oder weniger diskrete Deutungsraaster, das Leben in würdiges und unwürdiges aufteilt, arbeitet grundsätzlich über alle Sinne: Der Schrei, den wir hören, wird von dem, den wir nicht hören, unterschieden; der Anblick, den wir sehen, von dem, den wir nicht sehen – und genauso auf der Ebene von Berührungen und sogar Gerüchen. Kriege können geführt und fortgesetzt werden, weil sie auf die Sinne einwirken – indem sie sie ausbilden, die Welt selektiv wahrzunehmen. Sie töten die affektiven Reaktionen auf bestimmte Bilder und Klänge ab und beleben die auf andere. Deshalb kann der Krieg die demokratische Einstellung unterminieren: Er beschränkt, was wir fühlen können; er veranlasst uns, Schrecken und Wut angesichts einer Ausdrucksform von Gewalt und eine selbstgerechte Kälte angesichts einer anderen zu empfinden. Um die Verletzbarkeit eines anderen Lebens wahrzunehmen, müssen die Sinne tätig sein – was nichts geringeres bedeutet, als dass man mit den Kräften der Affektregulierung ringen muss. (Butler 2009: 37f.)

Das Wort, das Gedicht, der Text scheinen ihre eigene Brisanz zu haben, was die Darstellung solcher „anderer“ Narrationen neben der offiziellen betrifft. Marc Falkoff, der 2007 den schmalen Band *Poems from Guantánamo. The detainees speak* publizierte, berichtet in seinem Vorwort, dass die Gedichte aufgrund ihres „Inhalts und Formats“ einer strengen Zensur unterlagen.

The Pentagon refuses to allow most of the detainees' poems to be made public, arguing that poetry "presents a special risk" to national security because of its "content and format". The fear appears to be that the detainees will try to smuggle coded messages out of the prison camp. (Falkoff 2007: 4)

In *Krieg und Affekt* (2009) nimmt Butler eine eingehende Analyse der Zensur dieser Gedichte der Guantánamo-Häftlinge vor und fragt, was gerade Gedichte zu so einem gefährlichen Phänomen macht, dass sie als Angriff auf die nationale Sicherheit verstanden werden. Denn schließlich wird die Rolle der USA auch in Zeitungsartikeln

und anderen Prosatexten angeprangert, in denen über die unsäglichen Foltermethoden in Guantánamo berichtet wird (Butler 2009: 42f.).

Die Gedichte konstituieren und übermitteln eine moralische Ansprechbarkeit im Hinblick auf ein militärisches Kalkül, das eine solche Ansprechbarkeit auf inkohärente und ungerechte Weise auf die Perspektive der Gewalt zu beschränken sucht. Wir sollten fragen, welche Affekte sich in diesen Gedichten mitteilen und welche Deutungen in ihnen durch Affekte wie etwa Sehnsucht oder Wut transportiert werden. Die überwältigende Macht von Trauer, Verlust und Isolation wird hier zu einem poetischen Instrument der Auflehnung – und zu einer kritischen Herausforderung für die Vorstellung individueller Souveränität. (Butler 2009:46f.)

Der Appell, bzw. die Ansprechbarkeit, von der Butler spricht, ist in der *literatura marginal/periférica*, besonders in den Manifesten, präsent, beispielsweise in „Terrorismo literário“ von Ferréz, kommt aber auch anderen Texten und Gedichten zum Tragen.

Die Auswahl der im Folgenden untersuchten Texte wurde motiviert von der Zentralität der Kriegsmetapher und der Relevanz der Mechanismen, die auf den Ebenen der Memoria-Bildung und der Imagination einer nationalen oder anderen Gemeinschaft wirksam sind. An den Texten sollen Strategien aufgezeigt werden, die die Autor_innen der *literatura marginal/periférica* entwickeln, um sich zum nationalen Bewusstsein in Beziehung zu setzen und auch das öffentliche Gewissen zu erreichen.

4.1 Zeit

In *A literatura brasileira na era da multiplicidade* (2008) identifiziert Resende drei Merkmale, die sie als prädominant in den vielfältigen literarischen Werken der Gegenwart sieht und die sich gegenseitig bedingen:

1. eine „presentificação“, eine Dominanz der Vergegenwärtigung, der Interaktion mit der Gegenwart;
2. eine Rückkehr zum Tragischen;
3. das durchgängige Thema der Gewalt in den großen Städten.

Unter „presentificação“ versteht Resende, die Dringlichkeit („urgência“) der Autoren, in Interaktion mit der Gegenwart zu treten, sich mit dieser und ihren Themen auseinanderzusetzen.

Há na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força com que viveu o romance histórico, quer por manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção da identidade

nacional. Não é só na literatura que isto acontece, mas também nas artes cénicas – com as performances –, nas artes plásticas, que eliminaram o suporte preferindo arriscar na efemeridade das instalações, e na videoarte. (Resende 2008: 27)

[In den meisten Texten wird eine Dringlichkeit manifest, eine radikale Vergegenwärtigung bzw. obsessive Fixierung auf das Gegenwärtige, die sich von dem früheren Moment der Wertschätzung der Geschichte und der Vergangenheit abhebt, sei es durch die Kraft, mit der der historische Roman auftrat, oder sei es durch das Schwelgen in bestimmten Momenten der nationalen Identitätskonstruktion. Das geschieht nicht nur in der Literatur sondern auch in den szenischen Künsten – mit den *performances*, den bildenden Künsten, die den handfesten Träger losgeworden sind, und es vorziehen, auf die Flüchtigkeit von Installationen und Videokunst zu setzen.]

Formal schlägt sich dies in der Präferenz von Formen wie Kurzprosa und Poesie nieder, in einer starken Personalisierung und Fragmentierung der Narrationen; ebenso wie im Ausschalten von Mediationsinstanzen wie der Intellektuellen und der traditionellen Verlage. Im Fall der *literatura marginal/periférica* erlauben besonders die *saraus* und die Publikationen im Internet eine direkte und zeitnahe Intervention in aktuelle Diskurse.

Im Klappentext von *A poesia dos deuses interiores* schreibt Sérgio Vaz: „A beleza fica por conta de quem vê, não tive tempo para amenidades, a poesia só registrou à verdade.“ [Die Schönheit liegt im Auge des Betrachters, ich hatte keine Zeit für Gefälligkeit, die Poesie hat nur die Wahrheit dokumentiert“]. Jedoch findet auch eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit statt, die die Autoren zunächst finden und erfinden müssen, da sie sich in der nationalen Vergangenheitsfiktion nicht berücksichtigt sehen. So könnte hier von einer Utopie der Vergangenheit gesprochen werden, denn diese ist erst in der Zukunft zu konstruieren.

Diante das novas configurações do espaço geopolítico e da diferente organização do tempo, premido pela simultaneidade, as formações culturais contemporâneas parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta minimamente, da compreensão deste presente que surge impositivo, carregada ao mesmo tempo de sedução e ameaças, todas imediatas. (Resende 2008: 27)

[Angesichts der neuen Zusammensetzung dieser geopolitischen Räume und der veränderten Organisation von Zeit, geprägt von Gleichzeitigkeit, scheint es den gegenwärtigen kulturellen Formationen nicht möglich zu sein, eine Zukunft zu imaginieren oder die Vergangenheit zu überdenken, bevor sie sich nicht zunächst der Lektüre dieser Gegenwart angenommen haben, die besessen auftritt, gleichzeitig voller Verführungen und Bedrohungen, die alle unmittelbar sind.]

Doch diese Gegenwart gilt es in Hinblick auf die Literatur der *literatura marginal/periférica* zu präzisieren: Das Interesse an der Geschichte konstituiert sich aus den Bedürfnissen der Gegenwart und des Subjekts heraus. Es ist das Privileg derer, die „Kultur“ definieren (ebenso wie der Mainstreamwissenschaften), verschleiern zu können,

bei der Definition von „Geschichte“ und „Gegenwart“ politisch motiviert zu agieren. Der Marginalisierte kann sich nicht dem *ufanismo* (dem nostalgischen Schwelgen in der nationalen Geschichte) hingeben, da er sich in der nationalen Erfolgsstory nicht berücksichtigt sieht; er muss zunächst seine eigene Geschichte, ausgehend von der Gegenwart, bergen und (re-)konstruieren. Bereits der Akt des Schreibens an sich ist eine Neubewertung und Neueinschätzung dieser Vergangenheit.

Wenn Sérgio Vaz z.B. twittert „A minha literatura não tem futuro. Escrevo para me vingar do passado.“ (Tweet von Sérgio Vaz vom 27.07.2011) [„Meine Literatur hat keine Zukunft. Ich schreibe, um mich an der Vergangenheit zu rächen.“] und mit Twitter ein Medium der Flüchtigkeit und Unmittelbarkeit benutzt, sind in dieser kurzen Zeile die historischen Dimensionen der Vergangenheit (*passado*), der Gegenwart (*escrevo* – Verbform im Präsens), der Zukunft (*futuro*) angelegt: Indem er schreibt, schreibt er die Gegenwart um, greift in die Vergangenheit ein, die ihn an den Rand der Gesellschaft gedrängt hat, um idealerweise die Zukunft so zu verändern, dass seine Literatur, ihre Gültigkeit in der Zukunft verliert, weil er sich nicht weiter an der Vergangenheit rächen muss.

Während Vaz oben eher abstrakt mit der Zeit befasst ist, bezeichnet Dinha in dem Gedicht unten zunächst einen scheinbar imaginären Ort, von dem aus sie schreibt, nämlich direkt aus dem Krieg, in dem eine ihr liebe Person stirbt. Dies stellt ein sehr konkretes Moment ihrer Gegenwart.

De aqui de dentro da Guerra¹⁸²

I
Mataram Francisco
Ah. Ser protagonista, ser um símbolo.
– É mais um ou menos um?
Escrevo para corromper as estatísticas.
Escrevo para alterar o sentido de estar sozinha.

E Adélia?
Passou
A noite velando o corpo.
– Só tiro de Doze!

E o que dói nem é a morte.
É a guerra.
É somar os corpos e notar
A baixa sempre mais humana.

182 Eine sinngemäße Übersetzung findet sich im Anhang.

A última guerra romântica acontece por aqui:
São Paulo – Brasil
Fundão do Ipiranga
Jardim São Savério
Parque Bristol – Bristão
Mil e uma noites. A mil.
A milhão.
– Procurou, né, mãe?

Ouvi os tiros mas não dei ouvidos.
Morreu alguém. Não fui ver.
É comum. Era só isso.
Dei uma festa, cantei, dancei, ri
(e isso não é força poética
de quem imita poesia
e põe verbos em paralelismos).
Ri muito a noite toda.
Terminou de madrugada
Os tiros subindo a escada:
– Dinha, mataram Francisco.

II

Daí a ideia de guerra romântica: essa guerra cara a cara, mano a mano, de mãos bem maiores que o corpo, de dedos se assassinando. A última, não foi a Primeira Grande Guerra. A última é a que acontece por aqui. Que de pequena foi crescendo, pulando os muros dos guetos, se alongando, se multiplicando, como um câncer bem nutrido, como um vírus bem alojado, ora dormindo, ora explodindo, ora abafado. Mas sempre eficiente. Sempre bem transmitido pelo contato das mãos, dos olhos, dos pés que se tropeçam, das namoradas e namorados, do fluxo capitalista, da tela, do maço de cigarros ...

III

De aqui, de dentro da guerra
Qualquer tropeço é motivo.
A morte te olha nos olhos
te chama, te atrai, te cobiça.

De aqui de dentro da guerra,
não tem DIU nem camisinha
que te proteja da estúpida reprodução
da fome, da miséria, da ínfima estrutura
que abafa o cantar das favelas
– antigas senzalas modernas –
cemitério geral das pessoas.

De aqui, de dentro da guerra,
eu grito pra ser ouvida.
De aqui, de dentro da guerra,
eu me armo e policio.

De aqui, de dentro da guerra,
é que eu protejo os meus sonhos.
Pra não virar a cabeça
Pra não virar a palavra
Pra não virar estatística.

Formal ist *De aqui de dentro da guerra* in drei Teile unterteilt, die mit I, II, III markiert sind, wobei sich der 2. Teil stilistisch stark von den beiden anderen unterscheidet. Der Titel *De aqui de dentro da guerra* positioniert das lyrische Ich, gibt ihm einen Ort innerhalb eines Krieges, *des* Krieges. Von hier, aus dem Krieg heraus, spricht das lyrische Ich, dessen Name gleich dem der Autorin ist: Dinha. Während der Titel zunächst auf eine Art „Kriegsberichterstattung“ verweist, und das lyrische Ich als „unser Korrespondent vor Ort“ zu fungieren scheint, unterläuft „Dinha“ mit ihrer persönlich anmutenden Geschichte die so vorausgesetzte Neutralität und Objektivität. Schließlich geht es hier um keinen offiziell erklärten Krieg. Der Krieg ist, wie alles andere, auch „Ansichtssache“, ebenso wie der *body count* – „mais um ou menos um“? Die Favelas werden als „antigas senzalas modernas“ bzw. alte moderne Sklavenhütten gesehen. Durch die Juxtaposition von *antigas* und *modernas* ist und bleibt die *senzala* das, was sie schon immer war: eine Sklavenhütte.

Der Satz, der auf den Titel „De aqui de dentro da guerra“ folgt, ist: „Mataram Francisco“ [Sie haben Francisco getötet]. Er stellt unvermittelt die persönliche Verbindung der Erzählstimme zu dem Opfer her; es hat einen Namen, ist nicht mehr nur Nummer. Doch auch sie hat zunächst nicht auf diese Schüsse geachtet, zu alltäglich scheinen diese im Parque Bristol zu sein. Die persönliche Ebene, die durch die namentliche Nennung des Opfers hergestellt wird, wird mit der Frage nach der rechnerischen Methodik kontrastiert: Ist es eins mehr oder eins weniger für die Statistiken? Wieder gibt es einen Verweis auf ein politisches lyrisches Ich, dem es darum geht, die Statistiken zu unterlaufen, aber auch eine Gemeinschaft herzustellen: „Escrevo para alterar o sentido de me sentir sozinha.“

Der Krieg wird später genauer gedeutet und als ein „romantischer Krieg“ bezeichnet. Aber was macht diesen Krieg zu einem romantischen? Das lyrische Ich deutet einen Krieg an, der mit Körpereinsatz durchgeführt wird und den es darauf als ansteckendes Virus beschreibt, das ebenfalls nur durch eine gewisse Nähe übertragen werden kann. Sie bezeichnet diesen Krieg auch als den letzten dieser Art, vielleicht um anzudeuten, dass diese „persönliche“ Ebene im Zeitalter der neuen Kriege, die aus der Distanz, über Drohnen, Satelliten und Söldner geführt werden, im Verschwinden begriffen ist. An dieser Stelle, Teil II des Gedichts wird das, was in Teil I und Teil III gebundene Sprache in Versen ist zu einer fast schon verschwenderischen Prosa, die einen romantischen Krieg

erklärt, der seine Form verändert, zu einem Gesundheitsproblem wird, unaufhaltbar ist und hilflos macht.

Das „aqui“ bekommt sehr genaue Koordinaten (auch diese stimmen mit denen des tatsächlichen Wohnortes der Autorin überein). Das detaillierte Hineinzoomen wie aus dem Weltraum (von São Paulo, Brasil, wie die Stadt international genannt wird, bis zum Parque Bristol, der innerhalb von São Paulo einen Stadtteil bezeichnet und dessen regionaler Kosenamen Bristão ist), endet mit dem Verweis auf keinen geografischen Ort, sondern einen imaginären, kulturellen: 1001 Nacht, in der Sheherazade dem Sultan jede Nacht eine spannende Geschichte erzählt, deren Ende bereits mit einer weiteren verknüpft sein muss, um ihren Tod um noch eine Nacht aufzuschieben. Der von der Liebe schwer enttäuschte Sultan ließ jede Nacht eine junge Frau zu sich bringen, die vor dem Morgengrauen getötet wurde. „Mil e uma noites“ [1001 Nacht] wird zu „a mil“ [zu 1000] reduziert, einem Ausdruck der *gíria*, der sich in etwa mit „auf 180 sein“ übersetzen ließe. Gleich darauf wird „a mil“ auf „a milhão“ [zu 1.000.000] potenziert. Schlussendlich gewinnt Sheherazade durch die Kraft ihrer Worte und die Magie ihrer Geschichten das Herz dessen, der sie töten wollte – das romantische Extrem. Weitergedacht ist damit der Sultan, die Spitze der Hierarchie, unschädlich gemacht, da die Macht der Worte ihn transformiert hat, und er auch in Zukunft nicht mehr töten wird.

Dinha's Gedicht ist Ausdruck einer Trauer, die veröffentlicht wird an einem Ort „der Literatur“, der von den Eliten heiliggesprochen ist und der – normalerweise – der Trauerarbeit, der Feindbild- und der Gemeinschaftskonstruktion der „anderen Seite“ dient. Hier setzt sie Francisco und diejenigen, die im „cemitério geral das pessoas“ ihrem sozialen Tod überlassen wurden einen Grabstein.

A escrita do sobrevivente se vincula à memória daqueles que não sobreviveram. Nesse sentido, escrever é também uma forma de dar túmulo aos mortos, para que não sejam esquecidos. (Seligmann-Silva 2007: 55)

[Das Schreiben des Überlebenden ist mit der Erinnerung an diejenigen verbunden, die nicht überlebten. In diesem Sinne ist schreiben auch eine Art, den Toten einen Grabstein zu setzen, damit sie nicht vergessen werden.]

In den Produktionen der *literatura marginal/periférica* ist auffällig, wie vielen Freunden und Verwandten *in memoriam* im Allgemeinen, sei es in den Paratexten oder auch in Gedicht- oder anderer Textform, gedacht wird. Die imaginierte Gemeinschaft der *periferia*, besteht in großem Maße aus diesen Abwesenheiten. Indem Dinha die Favela oder *periferia* als „cemitério geral das pessoas“ bezeichnet, macht sie das deutlich, was

Butler als eine Regulierung der Affekte bezeichnet. Dinha verdrängt die Schüsse, die sie hört und lässt nicht zu, dass sie einen emotionalen Widerhall in ihr finden -bis sie hört, dass sie einen Bekannten getroffen haben. Tatsächlich leben die Menschen in den *periferias* gefährlicher, was die Gefahr durch todbringende Gewalt angeht. Doch sind auch Gesundheitsvorsorge und -nachsorge prekär oder nicht bezahlbar, sodass die Menschen früher sterben. Indem die Autoren nun ihrer Trauer um ihre verstorbenen Familienangehörigen und Freunde einen Raum geben und sie publik machen, setzen sie ihnen mehr noch als einen Grabstein, wie Seligmann-Silva dies für die Shoa-Literatur befindet, sie setzen ihnen ein Denkmal, retten die Person aus der Zahl der Vielen, aus der Statistik und machen sie wieder als Individuum sichtbar, anstatt als Teil einer anonymen Masse.

Der uruguayische Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Angel Rama (zit. in: Resende 2008:74) sagt: „De onde surge o impulso que arrasta o homem a trabalhar com as palavras, viver, quase lascivamente, entre elas, e a acreditar que elas, as fábulas que tecem, são o que importa?“ [Woher kommt der Impuls, der den Menschen dazu anhält mit Worten zu arbeiten, fast lasziv zwischen ihnen zu leben und zu glauben, dass die Geschichten, die sie weben, wichtig sind?]

Für Dinha hat das Leben zwischen den Worten nichts Laszives, ihre Antwort auf Ramas Frage ist: „Um zu überleben.“ In dem Kontext, in dem sie schreibt, steht sie nicht nur für ihr eigenes Überleben ein, sondern für das ihrer *comunidade*, ihrer Gemeinschaft und das von Francisco, dem sie mit ihren Worten einen personalisierten Grabstein setzt, ihn aus dem anonymen „cemitério das pessoas“ heraushebt.

4.2 Gegenwart: „Um presente para o gueto“

Fuzzil eröffnet sein Gedicht „Um presente para o gueto“ [Ein Geschenk/eine Gegenwart für das Ghetto] mit dem Augenblick des Schreibens, in dem er den Stift ansetzt. Er bringt das Innen und Außen dieses Augenblicks und des lyrischen Ichs, die unmittelbar und untrennbar miteinander verbunden sind, in „das aufgeschlagene Heft“: Das Innen der Protest, das Außen die von ihm erlebte Realität seiner Umgebung.

Der 1978 geborene Rapper und Autor Fuzzil gründete zusammen mit seiner Partnerin Raquel Deeanto das Modelabel *deeanto* und eröffnete einen kleinen Laden mit Kleidern, die mit Symbolen des afrobrasilianischen Widerstandes bedruckt sind. Er wurde erst mit

17 von seiner Schwester alphabetisiert. Zwar besuchte er eine Schule, aber, wie er selbst sagt, „sempre fui fã da rua“, er war stets Fan der Straße, wo er sich lieber aufhielt, statt zur Schule zu gehen. Als er mit dem Hip-Hop in Berührung kam, merkte er, dass ihm „informação“, also die nötige Information fehlte, um seine Raps komponieren zu können, und er begann alternative Bildungseinrichtungen zu frequentieren.

In dem Gedicht „Um presente para o gueto“ zirkuliert die Gegenwart bereits wie das Blut in den Venen der *periferia*. Es ist die eine Gegenwart, die Realität der offenen Abwasserkanäle, der Wohnungslosen und der Konflikte. Und die andere Gegenwart ist die des lyrischen Ich, des Schreibenden, der seine Impressionen festhält und in Umlauf bringt. Im Gedicht verschmelzen die vergegenwärtigte Zeit und die Schreibzeit, das Erleben findet seine Abstarktion in den Versen.

„Um presente para o gueto“ (Fuzzil 2008)

Caneta na mão
Caderno aberto,
Folhas limpas
Rimas e versos,
gritos, protestos,
Esgoto a céu aberto,
moradores de rua
Maldade não quero, maldito cúlex
Insônia, chiclete,
Rima na rima,
Versos completos,
Na ela, distância
Vergel, criança,
gueto, aliança,
Conflito, esperança
Menino faminto
Contraste, tédio,
Misturo palavras
Completo meus versos,
Noites escuras
Ninguém me segura,
O presente do gueto
Já circula nas ruas.

Das Gedicht gehört zu Fuzzils gleichnamiger eigenständiger Publikation von 2008, die bei Edições Toró in Form einer losen Blättersammlung erschien, die in einer Geschenkschachtel verpackt ist; die Schrifttype, eine Kalligrafie, visualisiert den Akt des Schreibens, das Auf- und Absetzen des Stiftes. Ebenfalls enthalten ist eine blaue Wachsmalkreide und einige leere Blätter, die zum Malen und Mit- bzw. Selberschreiben

einladen, und dazu, in Dialog mit dem Geschriebenen zu treten, das Buch fortzusetzen und dadurch die Gegenwart mitzugestalten. Fuzzils Geschenk an den Leser, der die Geschenkschachtel in den Händen hält, ist auch, dass einer wie er, der kaum Schulbildung hat, aufschreibt und organisiert. Die Kakophonie der *periferia* geht in sein Schreiben ein und in seinen Versen auf, die ihr eine Ordnung geben. In dem Gedicht von Fuzzil stehen sinnliche Eindrücke ihrer Abstraktion gegenüber. Das Schreiben wird zur Aktion und Intervention in seine Gegenwart: Das lyrische Ich erweitert das Szenario der *periferia* um einen der sitzt, reflektiert und schreibt.

Die kulturelle Sozialisation der Straße, mit ihrer Kinder- und Jugendarbeit in typischen Jobs, die sie in ein Netz aus sozialen Beziehungen einbetten, bringt eine andere Ästhetik und Form hervor als die in der Schule kanonisierte und gelehrt. Bei Fuzzil sind Wort- und Versebene möglichst einfach – impressionistisch – gehalten. Als Schreibender (*escrevo* – ich schreibe) manifestiert er sich zugleich als Sehender (*vejo* – ich sehe), denn er hält alle seine Eindrücke fest.

Nachdem Fuzzil den Denker und Schreibenden in den ersten vier Versen konstruiert hat, tritt mit „gritos, protestos“ [Schreie, Proteste] das Element eines Engagements ein, gleichzeitig aber scheinen sich diese mit den Schreien und dem, was auf der Straße passiert, zu vermischen. In der längsten Zeile „maldade não quero, maldito culex“, taucht ein definierender Gedanke des lyrischen Ich auf, der sich gegen das Böse, die Bosheit und vielleicht gegen das organisierte Verbrechen entscheidet. Im selben Atemzug verflucht es die Fliege, die in stört und wedelt die Gedanken mit der Störung fort. Es vollendet seine Verse und kann sie der *periferia* zum Geschenk machen.

Vaz setzt das von Fernando Pessoa bekannte „O poeta é um fingidor, finge tão completamente, que chega a fingir a dor que deveras sente“ [„Der Dichter ist ein Simulant, er simuliert so vollständig, dass er auch den Schmerz, den er tatsächlich fühlt, simuliert“] auf eine sehr konkrete Art und Weise um: In dem Gedicht *Milagre da Poesia* (dt. etwa: Wunder der Poesie) „wird“ das lyrische Ich zu dem, was es wohl als Säulen der Gesellschaft versteht.

„O Milagre da Poesia“ (Vaz 2007)¹⁸³

Sou poeta
e como poeta posso ser engenheiro,
e como engenheiro

183 Übersetzung siehe Anhang.

posso construir pontes com versos
para que pessoas possam passar sobre rios
ou apenas servir de abrigo aos indigentes.

Sou poeta
e como poeta posso ser operário,
e como operário
posso acordar antes do sol e dar corda no dia,
e quando a noite chegar, serena e calma,
descansar a ferramenta do corpo
no consolo da família –
autopeças de minha alma
Sou poeta
e como poeta posso ser médico,
e como médico
posso fazer transplantes de coração
para que pessoas amem novamente
ou simplesmente receitar poemas
para tristezas com alergias
e alegrias sem satisfação

Sou poeta
e como poeta posso ser Jesus,
e como Jesus
posso descruificar-me
e sem os pregos nas mãos e os fanáticos nos pés
andar livremente sobre terra e mar
recitando poesia em vez de sermão.

Sou poeta
e como poeta posso ser assassino,
e como assassino posso esfaquear os tiranos
com o aço das minhas palavras
e disparar versos de grosso calibre
na cabeça da multidão
sem me preocupar com padre, juiz ou prisão

Onde não tiver milagres,
ensinar o pão.
Onde faltar a palavra,
repartir a ação.

Der Dichter ist ein universell wirkender, in allen Bereichen des Lebens, er ist Ingenieur, einfacher Handwerker oder Arbeiter, er ist Jesus, Arzt und ein Tyrannenmörder, der sich nicht um kirchliche oder rechtliche Systeme zu kümmern braucht, weil er an höheren Maßstäben gemessen wird. Der Ingenieur baut Brücken, die die Flüsse Pinheiros oder Tietê überspannen. Es sind gerade diese Flüsse, welche in São Paulo die *periferias* von den anderen Stadtteilen trennen. Der Poet als Handwerker ist derjenige, der noch vor Tagesanbruch den Tag in Gang bringt. Sein Körper ist sein Werkzeug und seine Familie macht seine Seele aus. Poesie wird in Opposition zu religiösen kirchlichen Diskursen und

Praktiken als ein Mittel zur Freiheit verstanden, mit dem es möglich ist, sich vom Kreuz (der Armut, der Diskriminierung, der Stigmatisierung und Benachteiligung), zu befreien, anstatt, an dieses Kreuz geschlagen, als Märtyrer verehrt zu werden. Diese antikirchliche Wendung ist eine Anspielung auf die evangelikalen Kirchen, die sich in den *periferias* beständig mehren, und hier gerade die arme und schwarze Bevölkerung missionieren, die sich unter Verheißung eines guten Nachlebens in ihr schwieriges Schicksal fügen soll. Der Arzt verschreibt Poesie als Heilmittel, das am Leben erhält und Traurigkeiten kuriert. Auf der anderen Seite gebraucht der Poet seine Poesie als Waffe, tötet durch seine Worte den Unterdrücker und feuert seine Verse auf die Massen ab.

In dem analysierten Gedicht stellt Sérgio Vaz die Grundpfeiler der brasilianischen Gesellschaft, die Kirche, das Gesundheitssystem und das Rechtssystem symbolisch in den Dienst der Poesie. Somit stellt er sie auch in den Dienst derjenigen Menschen, die ansonsten von eben diesen Institutionen und Gruppierungen hintergangen und enttäuscht werden. Poesie und Realität gehen in einer Einheit auf, die von den „politischen Sprechern“ der Gesellschaft und Gesellschaften abgespalten werden, damit sie der Binnenlogik der „Sachzwänge“ folgen und durch sie legitimiert agieren können. Sie vermeiden es so, den größeren Sinnzusammenhang zu erschließen, in welchem sie stehen, und der über den „Gesellschaftszweck“ hinausgeht. So wie Jesus das Wort lehrt und das Brot verteilt, predigt das lyrische Ich im Gedicht das Brot bzw. den Alltag und die Menschen erhalten das Sakrament der Poesie, das sie zur Handlung befähigt.

4.3 Konstruktion einer Memoria: Die Utopie der Vergangenheit

Forgetting, I would even go so far as to say, historical error, is a crucial factor in the creation of a nation, which is why progress in historical studies often constitutes a danger for [the principle of] nationality. Indeed historical enquiry brings to light deeds of violence which took place at the origin of all political formations, even of those whose consequences have been altogether beneficial. Unity is always effected by brutality. (Renan zit. von Bhaba[2006] 1882: 11)

„Ohne Erinnerung gibt es kein soziales Leben. Allein die Möglichkeit gesellschaftlicher Beziehungen hängt von der Teilnahme an kulturellen Erfahrungen und Erwartungen ab.“ So Gilberto Velho, ein brasilianischer Soziologe in dem Vorwort des Sammelbands *Brasilien – Land ohne Gedächtnis* (2001: 7). Erinnerungskultur und die Aufarbeitung der Vergangenheit haben einen starken Bezug zur Gegenwart. Erst aus der Gegenwart erwächst das Bedürfnis, sich mit Vergangenen zu beschäftigen, und, wie das im Falle

der *literatura marginal/periférica* geschieht, eine neue Vergangenheit und Memoria zu konstruieren.

„VAMOS PRA PALMARES“ (Dugueto Shabazz, 2007)¹⁸⁴

Depois que a noite cair e a treva dominar
O cagueta dormir e o sentinela passar
Eu vou de novo fingir quando o silêncio reinar
Ai eu vou sorrir quando o candeeiro apagar

Trincar por cima do pano para a corrente quebrar
Desmuquifar o aço, faca de cortar jugular
Arrebentar os grilhão pro meu sangue circular
Chamar os nego irmão forte pra capoeirar

Das Gedicht wird von dem Rapper Dugueto Shabazz (zur Person siehe. auch Kap. 3) auf den Bühnen der *saraus* mit großem Körpereinsatz vorgetragen, die Mimik und Gestik illustrieren das Zitierte und verleihen ihm Nachdruck. Viele der *sarau*-Besucher/Gänger kennen das Gedicht und sprechen den mehrfach wiederkehrenden Refrain lauthals im Chor mit.

Der Titel „Vamos pra Palmares“ und die ersten beiden Strophen führen den Leser in ein Szenarium der Sklaverei, in der das lyrische Ich als Sklave nicht den Freiheitsentzug oder die Folter besingt, sondern seine Kraft. Nach dem Durchbeißen der eigenen Ketten legt es sich in der Dunkelheit auf die Lauer und plant seinen Befreiungsschlag. In der *literatura marginal* ist Palmares eine häufige Referenz. Palmares war die größte und bekannteste Siedlung entflohener Sklaven, *quilombos* genannt, die unter dem Anführer Zumbi den Sklavenhaltern und den Bandeirantes gegenüber erfolgreich Widerstand leistete. Zumbi hatte bei den Sklaven den Ruf der Unsterblichkeit, was die Verehrung verdeutlicht, die sie ihm entgegenbrachten.

Die Stimme des lyrischen Ich erscheint als eine, die sich im Präsens artikuliert und nur scheinbar eine Stimme der Vergangenheit ist. Die Verankerung in der Gegenwart, erfährt *Vamos pra palmares* im mündlichen Vortrag durch die Aktualisierung und durch das Sprechen im Chor. Dugueto verleiht einem namenlosen Sklaven eine Stimme. Gleichzeitig ist diese Stimme im Vortrag seine Stimme: Der von ihm in seinem Künstlernamen referenzierte Shabazz führte, der Doktrin der *Nation of Islam* zufolge, als mystischer Wissenschaftler aus Mekka, die sogenannten „original people“ vom

¹⁸⁴ Das Gedicht bekam ich per E-Mail von dem Autor zugesendet, später vertonte er es und nun ist es auf YouTube zu finden. Es findet sich in voller Länge im Anhang.

Stamm Shabazz (siehe Kap. 3.1.4) nach Afrika zurück, und diese Heimkehr ist es, zu der Dugueto seine *comunidade* ebenfalls aufzurufen scheint. Manuel Bandejas „Vou-me embora para Pasárgada“ (Bandeira, der zum Kanon sowohl der brasilianischen Nationalliteratur als auch der marginalen Literaturbewegung gehört) klingt hier an, der einen paradiesischen Sehnsuchtsort heraufbeschwört. Der Sehnsuchtsort von Dugueto Shabazz heißt Freiheit.

Vamo reza um duá depois do salatulichá
Guardar palavra de Allah, amarrar no patuá
Uma estrela e o crescente para nos guiar
Vamo sentido Oriente que eu conheço um lugar

Aonde não tem sinhô, aonde não tem sinhá
E o nego pode comer o que o nego plantar
Onde morrer é melhor, viver pra paz é lutar
Aconteça o que acontecer nós tamo indo pra lá

Ref.:
Mesmo que eu tenha que cruzar terras e mares
Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares
Mesmo que no caminho me sangrem os calcanhares
Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares

Mesmo que os inimigos contra nós sejam milhares
Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares
Enfrento os Borba Gato e os Raposo Tavares
Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares

Sowohl Borba Gato als auch Raposo Tavares wird in der nationalen Memoria und im brasilianischen Kulturgut ein positiv besetzter Platz zugeschrieben: So erinnern Monumente und Straßennamen an die beiden *bandeirantes*. Bei Dugueto Shabaz werden sie mit Tausenden von Feinden gleichgesetzt, so dass sie alle die Borba Gatos und Raposo Tavares sind, die mit blutigen Expeditionen Brasilien für die europäischen Siedler erschlossen.

In dem auf Youtube verfügbaren Video, das ein Foto von Dugueto Shabazz zeigt, ist sein Sprechgesang mit Trommeln und Schellen unterlegt, die eine Atmosphäre afrikanischer Expressivität schaffen, jedoch klingen gemäß seinem Glauben auch orientalische Töne an (wovon zudem Allah und der Koran als im Text genannte protegierende Instanz zeugen). Das afrobrasilianische Vokabular, die Referenz auf volkstümliche Gestalten (sucupira, dessen Füße nach hinten zeigen, um seine Verfolger abzuschütteln), kreieren zusammen mit den Haufenreimen eine sehr dichte Atmosphäre, die im gemeinsamen Erleben der Rezitation auf den *saraus* zu einem „wahren Vorhaben“ wird.

Die Kollektive des *Sarau da Brasa* und des *Sarau Elo da Corrente* brachten 2009 mit *Tambores da Noite* einen Band mit Gedichten von Carlos de Assumpção heraus, einem in dem *movimento negro* tätigen Aktivist. Aus diesem stammt das folgende Gedicht:

Lei Áurea

Viva a Princesa Isabel
Viva a senhora redentora
Agradecimento profundo
A bondosa princesa que em maio
nos deu de bandeja a Lei Áurea

Lei Áurea verdadeiro cheque sem fundo

Das Goldene Gesetz

Ein Hoch auf Prinzessin Isabella
Ein Hoch auf unsere Erlöserin
Meinen tiefempfundenen Dank
für die gütige Prinzessin die uns im Mai
Auf einem Tablett Das Goldene Gesetz präsentiert hat.

Das Goldene Gesetz – ein wahrhaft ungedeckter Scheck

Assumpção scheint mit seinem Gedicht zunächst in die Feierlichkeiten und den Jubel einzustimmen, der am 13. Mai an die Unterzeichnung der Lei Áurea, des „Goldenen Gesetzes“, durch die portugiesische Prinzessin Isabel erinnert, das das Ende der Sklaverei im Jahre 1888 markieren sollte. Für den Unterzeichnungsakt – in Stellvertretung ihres Vaters Dom Pedro II, der auf einer Europareise war – ging die Prinzessin in die brasilianische Geschichte als „redentora“ (dt. Erlöserin) ein und wurde in der Folge für ihr „humanistisches Wirken“ erinnert und geehrt. Doch mit dem letzten Vers, der die Lei Auréa gleichsetzt mit einem ungedeckten Scheck, den sie den Sklaven („nos“ bzw. uns) „auf einem Tablett reichte“, verwandeln sich die vorherigen Lobpreisungen in bittere Ironie. Eingedenk der Tatsache, dass unzählige Sklaven und (schwarze) Aktivist*innen im Vorfeld für das Ende der Sklaverei eingetreten und gestorben sind, diese jedoch kaum je eine namentliche Erwähnung finden, noch ihre Taten öffentlich geehrt werden, ist der Unwille, die Prinzessin für ihren angeblichen Befreiungsakt zu ehren, mehr als verständlich. Erst seit 2003 existiert beispielsweise der Tag der „Consciência Negra“ in Brasilien, der 2011 zu einem nationalen Feiertag gemacht und dessen Termin auf den

20. November gelegt wurde, um des Todestages von Zumbi von Palmares zu gedenken, der 1695 im Kampf gegen die Sklavenhalter starb.

Abbildung 18: „Outros 500“



Gedicht „Outros 500“ (2014) [Andere 500. Was sie Entdeckung nennen, nenne ich Invasion. Was sie Eroberung nennen, nenne ich Zerstörung. Was sie Zusammentreffen nennen, nenne ich Ausrottung. Was sie Zivilisation nennen, nenne ich Landraub. Was sie Religion nennen, nenne ich eine Ausrede. Was sie eine Tragödie nennen, ist unser Leben.]

„Outros 500“ ist ein Gedicht, das Rodrigo Ciríaco anlässlich des 500. Jahrestages der „Entdeckung“ Brasiliens schrieb, das jedoch grafisch neu aufbereitet in seinem 2014 publizierten *Vendo pó...pó...poesia* [Ich verkaufe Poesie (pó = Kokain, „Staub, Puder“)] erschien, einem Faltbuch aus einer beidseitig bedruckten schwarzen Din-A3-Seite, das er in seinem eigenen Verlag Um por todos publizierte. Im Titel, der prominent in der Mitte des Gedichtes steht, wird deutlich, dass es sich um ein anderes Erleben der 500 Jahre seit dem „descobrimento“, der „Entdeckung bzw. der Invasion [invasão] Brasiliens handelt. Der Text kontrastiert Begriffe, die häufig in der Geschichtsschreibung und an Nationalfeiertagen unreflektiert verwendet werden, mit Begriffen, die im Ermessen des lyrischen Ichs passender sind und die Gewalt verdeutlichen, die Brasilien erfahren hat:

Invasion statt Entdeckung, Zerstörung statt Eroberung. Das lyrische Ich scheint einer anonymen Mehrzahl gegenüberzustehen, die in dem Plural des Verbs „nennen“ angelegt ist, womit hier die „gängige“ Meinung gegenüber (s)einer einzelnen, vereinzelter, dargestellt wird. Der Linearität der offiziellen Geschichtsschreibung wird auch grafisch „gegen den Strich“ gegangen: Zwar sind die Verse des Gedichts linear hintereinanderweg angeordnet, doch muss der Leser entweder das Gedicht drehen, oder den Kopf mal hierin mal dorthin neigen, um der sich „ums Eck“ ordnenden Struktur der Verse mit den Augen folgen zu können. Visuell und ganz konkret wird so ein nötiger Perspektivwechsel suggeriert.

Am 10. April 2008 ruft Sérgio Vaz im Auftrag und im Namen einer „frente de artistas e de movimentos sociais“ für den 19.04.2008, dem „Tag des Indianers“ in Brasilien, in seinem Blog zum „Julgamento Popular de Borba Gato“, der öffentlichen Verurteilung von Borba Gato auf. Eingeladen war die interessierte Bevölkerung. Ort des *julgamento* war der Platz vor der von dem Künstler Júlio Guerra erschaffene Statue des *bandeirante* Borba Gato (in Sto. Amaro in der *periferia* der Südzone), der sich mit seinen zehn Metern Größe lässig auf sein Gewehr stützt. Durch die Einladung, über Borba Gato ins Gericht zu gehen, setzt Vaz das Volk als Richter ein. Wenn es auch tatsächlich keine juristische Befähigung hat, einen Urteilsspruch zu fällen, so macht er deutlich, dass er es sehr wohl für befähigt hält, wahrzunehmen, nachzudenken und zu urteilen, ob ein *bandeirante* mit einer Liste von Verfehlungen, wie sie unten in der Anklageschrift aufgeführt ist, als Nationalheld gelten kann, und es angemessen ist, ihm in der *periferia* Denkmäler zu setzen.

Die Anklageliste lautet wie folgt:

- promoção do trabalho escravo de negros e índios;
 - estupro de mulheres negras e índias;
 - assassinato e usurpação de poder da própria autoridade colonial, em benefício próprio;
 - apropriação indébita de riquezas naturais da terra brasileira;
 - participação na agressão à identidade e memória cultural dos povos nativos.
- (Blog von Vaz am 19.04.2008)

- [- Förderung von Sklavenarbeit durch Schwarze und Indigene
- Vergewaltigung von schwarzen und indigenen Frauen
- Ermordung und widerrechtliche Machtergreifung der kolonialen Autorität zu seinem eigenen Nutzen.
- unrechtmäßige Aneignung der Naturschätze des brasilianischen Landes
- Mittäterschaft bei den Angriffen auf die kulturelle Identität und Memoria der Ureinwohner.]

Anders als im Leben der *periféricos*, die höchstens als Zeugen im Gerichtsverfahren ihre Perspektive eines bestimmten Sachverhaltes schildern können, werden hier die *marginais* zu Richtern erklärt, und gleichzeitig damit eine vermeintliche Gesellschaft in Frage gestellt, die sich in Opposition zu den „marginais“ und „bandidos“ als zivilisiert imaginiert. Eine Gesellschaft,

que não apenas se estabeleceu na base do extermínio de povos e culturas e da opressão e exploração de pessoas, mas que ainda se mantém nessa mesma base, e revela sua própria natureza ao entronizar criminosos como heróis. Questionando os nomes e os valores da “história oficial” estaremos reconstruindo nossa própria história como povo desta terra. (Blog von Vaz 19.04.2008)

[die sich nicht nur auf die Vernichtung, Unterdrückung und Ausbeutung von Völkern und Kulturen gründete, sondern sich weiterhin auf diese Grundlage stützt und ihren eigenen Charakter zeigt, indem sie Kriminelle zu Helden kürt. Wir hinterfragen die Namen und Werte der offiziellen Geschichtsschreibung und rekonstruieren unsere eigenen Geschichte als diesem Land zugehörig.]

Als Gegensatz zur Realität der Gegenwart und hinsichtlich einer imaginierten Zukunft ist „Afrika“ von großer Bedeutung und ein beständiges Thema der *literatura marginal/periférica*, weshalb dieses Thema in seinen möglicherweise zu erforschenden Aspekten kurz umrissen werden soll.¹⁸⁵ Gegenwärtig lassen sich m. E. im marginalen „Kanon“ vier Kategorien ausmachen, nach denen sich die Beschäftigung mit Afrika ausrichten ließe:

1. Mãe-África/Mama Afrika (z.B. poeta-Gedichte von Raquel Almeida, G.O.G., Künstlernamen des Rappers Genival Oliveira Gonçalves)
2. Memória física/phisches Gedächtnis: Amanhecer, Esmeralda (2006) do Ferréz, Liebesgedichte von Akins Kinté),
3. Resistência/Widerstand, z.B. Vamos pra Palmares von Dugueto Shabazz
4. Práticas e tradições/Praktiken und Traditionen innerhalb und außerhalb der Literatur (afrikanische Namen, Tücher/Turbane, Zöpfe und Flechttechniken, Capoeira, Gebrauch von afrikanischem oder afrobrasilianischem Vokabular, Kulte der afrobrasilianischen Religionen, orale Traditionen etc. Viele der performances werden von gesungenen Versen, Trommeln, oder rhythmischen Klatschen begleitet.

Auch über Verschmelzung des Toponyms Africa mit *favela* oder *periferia* amen (wie in *Faveláfrica* oder *Perafricana*) wird die *periferia* direkt mit dem afrikanischen Kontinent

¹⁸⁵ Ausführlich darauf einzugehen, ist mir im gegebenen Rahmen nicht möglich. Zu afrikanischen bzw. afrobrasilianischen Bildern und Ritualen vgl. Silva (2013): A descoberta do insólito: Literatura negra e literatura periférica no Brasil 1960-2000.

in Beziehung gesetzt. Dieses Afrika ist im Allgemeinen eines, das eng mit der Zeit der Sklaverei verbunden ist, und – wenig verwunderlich – eine Perspektive einnimmt, die bereits durch die Kolonialisierung Brasiliens durch die Europäer geprägt ist. Erst jüngeren Datums sind Reisen auf den afrikanischen Kontinent oder Begegnungen im Kontext der Literatur mit afrikanischen Schriftstellern wie z.B. Ondjiaki oder Mia Couto.

Als konkrete und weiterführende Fragestellungen könnten hier interessieren: Wie setzt sich die *literatura marginal/perférica* zu einem „Afrika“ in Beziehung? Welches ist das Bild das sie propagiert? Lässt sich eine Differenz zu dem der *literatura negra* oder *afrobrasileira* feststellen? Inwiefern verändert sich dieses Bild, wenn die Autor_innen mit afrikanischen Autor_innen in Berührung kommen oder sogar selbst in Länder des afrikanischen Kontinents reisen?

Ich bringe diese Beobachtungen hier an, da die Beziehung zu „Afrika“ der marginalen Autoren aus den *periferias* meiner Ansicht nach bestimmt ist durch das brasilianische Bild eines vereinheitlichten Afrika, das erst auf brasilianischem Boden zu einer kulturellen Praktik, Strategie und Tradition geworden ist. Auch der Candomblé oder die Capoeira sind solche afrobrasilianischen kulturellen Ausdrücke, die entgegen einer auch im Ausland weit verbreiteten Meinung gkeine unmittelbare afrikanische Entsprechung haben.

Die Philosophieprofessorin und Mitglied des Partido dos Trabalhadores (PT) Marilena Chauí beschreibt in *Cidadania Cultural* (2006; dt. etwa: Kulturelle Staatsangehörigkeit) am Beispiel der brasilianischen Linken, die sich gegenüber den dominierenden Diskursen behaupten muss, wie schwierig es ist, gegen die vorherrschenden Ideen und Repräsentationen anzugehen. Die Innovatoren müssten mit ihrem Diskurs gleichzeitig allgemeingültige Wahrheiten de(kon)struieren, aufzeigen, dass, was als wahr oder real hinsichtlich der sozialen Verhältnisse ausgemacht scheint, kritisch zu hinterfragen ist, und eine neue Sprache erfinden, die fähig sei zu Vision und Kritik, Begeisterung und Transformation. (Chauí 2006: 7). Dies gilt gleichermaßen für die Autor_innen der *literatura marginal/periférica*, die noch dabei sind, die Lücken in der offiziellen Geschichtsschreibung aufzutun bzw. genauer zu definieren, die sehr einseitigen historischen Narrationen aufzudecken/zu entlarven und sie anhand einer neuen Sprache zu füllen bzw. zu ergänzen sowie neue Allianzen einzugehen.

Ein persönlicher Aspekt, der mich bei meinen Aufenthalten in den *periferias* von São Paulo immer wieder in Erstaunen versetzte, war die veränderte Sicht auf mich als Europäerin („tipo nordico“, „Erstweltlerin“, s. Kap. 1.1.), wenn ich meinen Geburtsort, der in Afrika liegt, offenbarte. Darauf folgten häufig Aussagen wie: „Ah, deshalb bist du hier“, „daher bist du so sympathisch“, „du wirkst gar nicht deutsch“, „kein Wunder, dass wir uns verstehen“ usf. So wurde eine Beziehung über eine vermeintliche Gemeinsamkeit hergestellt, nämlich die, „aus Afrika zu sein“. Es schien nicht wichtig zu sein, wo und warum ich dort geboren war. Mein Empfinden war allerdings, dass die Gründe dafür einige unserer Differenzen prägnanter hätten hervortreten lassen können, anstatt sie unsichtbar zu machen. Denn eine Weiße ist als Teil einer der neuen (religiösen, wirtschaftlichen) Kolonialisierungswellen gut vorstellbar, die die offiziell proklamierte Postkolonialität afrikanischer Länder charakterisierte.

4.4 Die Zukunft

Wenn Resende (2008: 27) davon spricht, dass die Autor_innen aktuell kaum dazu kommen, sich angesichts einer kräftezehrenden Gegenwart mit der Zukunft auseinanderzusetzen, so spielt sie an auf die Härte der gegenwärtigen Existenzbedingungen an. Dementsprechend manifestiert sich im pädagogischen Projekt der *literatura marginal/periférica* eine große Besorgtheit um die Zukunft der *periferia*, bzw. ihrer Bewohner_innen. Diese Zukunft sehen viele in den Kindern angelegt, die in einer ihnen feindlichen Umgebung aufwachsen müssen und gegen Rassismus, Chancenungleichheit und Armut gewappnet werden sollen.

So führt Vaz sein Projekt *Poesia contra a violência* an den öffentlichen Schulen der *periferia* durch. Der *Sarau da Cooperifa* publizierte die Anthologie *Um Segredo no Céu da Boca* [Ein Geheimnis im Céu da Boca], die im Untertitel *Pra nossa molecada* – [Unseren Kindern] dem Heranwachsenden gewidmet ist, und die sich auch mit ihrer freundlich-bunten grafischen Aufmachung an dieser Zielgruppe orientiert. Ferréz konzentriert sich mit seiner Nichtregierungsorganisation *Interferência* ebenfalls auf die kulturelle Ausbildung von Kindern in Capão Redondo. Viele der Autor_innen der Bewegung arbeiten als *arte-educadores* mit Kindern und Jugendlichen im Freiheitsentzug oder in kulturellen Projekten in ihrer *comunidade*. Die unterschiedlichen

Kollektive führen thematische *saraus* durch, die insbesondere die Kinder ansprechen sollen.

Der von dem Lehrer Rodrigo Ciríaco geleitete *Sarau dos Mesquiteiros*,¹⁸⁶ ist der einzige, der regelmäßig an einer öffentlichen Schule stattfindet. Zudem erhält Ciríaco Einladungen an andere Schulen und gibt sein Know-how in Workshops und Vorträgen an interessierte Lehrer weiter. Die Kurzgeschichten seines Sammelbandes *Te pego lá fora* (Edições Toró: 2008) behandeln hauptsächlich den Alltag von Lehrern und Schülern, der sich brutal und grausam darstellt und nichts mit der idealisierenden Vorstellung der Schule als Ort von Entfaltung, Bildung, Kreativität und Sicherheit gemein hat. Der Autor war zum Zeitpunkt des Erscheinens des Buches seit drei Jahren im Schuldienst an einer öffentlichen Schule in Ermelino Matarazzo, der *periferia* der Ostzone von São Paulo, beschäftigt. Die Texte sind Erzählungen aus dem Schulalltag: Indem die staatliche Institution Schule und die familiären und sozialen Strukturen interagieren, bilden sie eine Schnittstelle zwischen dem persönlichen und dem öffentlichen Bereich. Der Band von insgesamt 108 Seiten enthält die Widmung. „A todas as vítimas da nossa falta de Educação. Aos meus Alunos e Alunas. Os de agora, os de ontem. Aos meus filhos: Mariana e Willian. A Felipe, in Memoriam.[sic!]“ [„Allen Opfern unseres Mangels an (Schul-)Bildung. Für meine Schüler und Schülerinnen. Denen von jetzt, denen von gestern. Für meine Kinder [*Anm. eigentlich Neffen] Mariana und Willian. Für Felipe in memoriam.“] Obwohl – oder gerade weil – es keine Bildunterschriften gibt, wird ein Leser annehmen, dass es sich bei der Schule um die des Autors handelt.

Der Titel *Te pego lá fora* ist mehrdeutig: auf der einen Seite kann er bedeuten, „ich erwisch’ dich dann draußen“ (oder genauer: nach der Schule ... dann setzt es Prügel), auf der anderen Seite kann er aber auch als sexuelle Anspielung verstanden werden, da „pegar alguém“ – in der Umgangssprache – mit jmd. „rummachen“ oder Sex haben bedeutet. Dieses „lá fora“ wird in der ersten Lesart zu einem unsicheren, gefährlichen Ort im Kontrast zur Schule, mehr vielleicht noch zum eigenen Heim. Die sexuelle Dimension des Titels in der zweiten Lesart verdeutlicht eine anziehende und erotische Komponente des Ortes „lá fora“ auch oder gerade, weil er gefährlich scheint.

¹⁸⁶ Der Name ist den drei Musketieren von Dumas nachempfunden, verschmolzen mit dem Namen der Schule Escola Elementar Jornalista Francisco Mesquita.

Das Heim oder die Schule werden in dem Band allerdings keineswegs als geschützte, kindgerechte Räume dargestellt. Sie stehen diesem „lá fora“ damit nicht entgegen, sind vielmehr in Gefahrenzonen für die Kinder verkehrt. Zum Beispiel wird in der eineinhalb Seiten langen Geschichte mit der Überschrift „Miolo Mole Frito“ [Frittiertes Kleinhirn] (Ciríaco 2008: 23f.) beschrieben, wie ein Mädchen beschließt, ihre kleine Schwester vor den Übergriffen des Stiefvaters zu schützen, die sie selbst erleiden musste, indem sie ihn umbringt. Das Mädchen kommt der von ihrem Lehrer gestellten Aufgabe nach, einen Aufsatz zum Thema Traum zu schreiben. Gleich im ersten Satz offenbart sie „Meu sonho é matar o meu padrasto“ [Mein Traum ist, meinen Stiefvater zu töten.] und setzt fort, ihr Vorhaben detailliert und durchsetzt von den Erlebnissen der grausamen Mißhandlungen und Vergewaltigungen durch den Stiefvater, auszuführen. Am Schluss wendet sie sich noch einmal an den Lehrer und beruhigt ihn, da er sich sicher beim Korrigieren des Aufsatzes aufregt, indem sie ihm versichert, dass sie sich dann schon aus dem Staub gemacht haben wird. Das Schulmädchen hat keinen Traum mehr, der in eine glamouröse oder mindestens gut gelebte Zukunft deuten würde. Sie ist vielmehr zerbrochen von dem ihr Widerfahrenen und hat keine Träume und keine kindgerechten Wünsche mehr für sich selbst.

Auf dem Umschlagbild ist ein Klassenzimmer zu sehen, die Tische an den Rand geschoben, die Stühle umgekehrt auf den Tischen, der Boden von Regenwasser überflutet. Im Inneren des Buches dokumentieren weitere Fotos bauliche Missstände und eine desolante Atmosphäre, die von der Prekarität und Dekadenz der Schule zeugen: Eine unbrauchbare Tafel, der Putz, der von der Wand eines Klassenzimmers gebröckelt ist und die löchrige Wand dahinter freigibt, Müllhaufen, aber auch Zeugnisse von Aktivitäten mit Schülern (ohne dass diese identifizierbar wären), spielerische Dekorationen, ein Bild, das die Hände eines Schülers zeigt. Außerdem ist der Band von kleinen Illustrationen durchzogen, Holzdrucke leicht verfremdeter Gegenstände, wie Hammer, Schere, Schraube, Mutter, Zange. Die Künstlerin und Illustratorin Yili Rojas (in einem Gespräch am 12.03.2015 in Berlin) sieht die Schule als etwas an, das die Schüler zu einem Werkzeug bzw. Rädchen im Getriebe machen soll. Dennoch sind diese immer ein klein wenig „verzogen“, sodass unwahrscheinlich ist, dass sie sich so glatt und produktiv wie gewünscht in einander fügen werden. Auch wird die Gravur im Druck spiegelverkehrt wiedergegeben, eine Umkehrung von dem, was die Künstler_innen auf dem Holz erarbeiten. Mit Holzdrucken wurden traditionell die Deckblätter der *literatura de cordel*

gestaltet, sie gehören zu den Kunsttechniken des Nordosten von Brasiliens und sind auch als Handwerksarbeiten in der Schule zu finden. Die Wahl des Papiers selbst zeugt von einer Fürsorge für die Umwelt, die in Brasilien und den *periferias* nicht selbstverständlich ist, zumindest von einer Reflexion über den Umweltschutz, die letztendlich erhalten werden muss, um den Kindern eine Zukunft zu erhalten.

Die Texte sind in vier Abschnitte eingeteilt: Sommer, Herbst, Winter, Frühling. Das Motiv der Jahreszeiten findet sich in den Texten jedoch nicht wieder, aber die Zirkularität, die sie bezeichnen, lassen die Texte ohne Zeit erscheinen, reiterativ, zyklisch sich wiederholend, wie in noch einem Schuljahr, und dem nächsten, was zu dem mit dem Werkzeug angedeuteten mechanischen Vorgängen der Produktionsprozesse einer Fabrik passen würde. Mit einer weicheren Schrifttype, die an eine fließende Druckschrift erinnert, und dem braunen, recycelten „Umweltpapier“ wird tatsächlich ein wenig Schulatmosphäre hergestellt, in der gebastelt, von Hand gemacht und (mangels Material) häufig improvisiert wird.

ABC, der Titel der ersten Kurzgeschichte, scheint zunächst auf die Alphabetisierung anzuspielen, jedoch stehen die Lettern in Brasilien auch für die Einkommensklassen und die Einstufung ihrer Kaufkraft und damit für den Zugang zu unterschiedlichen symbolischen Gütern. Doch ABC sind – nach Auskunft des Autors – auch die Initialen des Schülers, der ihm im Gespräch die ersten zwei Sätze der Geschichte lieferte: „Deus é brasileiro. Mas quem manda é o Marcola.“ [„Gott ist Brasilianer. Aber das Sagen hat Marcola.“] Mit der Ausstrahlung des Filmes *Deus é brasileiro* (2003), der auf einer Geschichte von João Ubaldo Ribeiro beruht, ist der Titel zu einem geflügelten Wort geworden, das den Genuss am Reichtum und der Fülle Brasiliens beinhaltet, jedoch Gott auch einen „jeitinho“ andichtet, also die Fähigkeit, sich überall mit Witz, Kreativität und manchmal auch entgegen der (sozialen, juristischen) Regeln zurechtzufinden. Marcola ist dagegen der Kopf der Verbrecherorganisation PPC von São Paulo, „Primeiro Comando da Capital“; 2006 dirigierte er aus dem Gefängnis heraus die bereits erwähnten Anschläge in São Paulo, die als „Ataques de Maio“ bekannt wurden und die Stadt lahmlegten. Indem der Ich-Erzähler Gott zugleich Gott und Brasilianer sein lässt, um zu sagen, wer das Sagen hat, wird schnell klar, was für einen Stellenwert der Drogenboss in seiner Welt einnimmt.

Auf eineinhalb Seiten erstreckt sich der Monolog des Schülers, der sich gegen die Bemühungen des Lehrers richtet, ihn zum Schulbesuch zu bringen, da er bereits das Leben auf der Straße beherrscht. „Lá eu já sou mestre.“, auf der Straße bin ich schon

Meister. In schnellen, kurzen Sätzen erzählt er aus seinem Leben als Drogenkurier, redet bewundernd von der Waffe, die er bald zu besitzen hofft, erzählt von seiner kriminellen Biografie und dem Aufenthalt in der Erziehungsanstalt. Eine Geschichte, wie es sie tatsächlich nicht selten in den *periferias* gibt, zumal die Autoren und *saraus* sich in großer Nähe zum organisierten Verbrechen bewegen. In den kurzen, mal ein-, mal mehrsilbigen Sätzen entsteht ein sehr plastisches Bild von einem Jungen, der noch ein wenig hin- und hergerissen ist von seiner Entscheidung, sich nach dem Tod der Eltern den Drogenbossen anzuschließen (was sich für ihn möglicherweise als der einzige Ausweg aus der finanziellen Misere darstellte).

2013 ging in Brasilien die Diskussion über die Senkung des Strafmündigkeitsalters durch die Medien, nachdem ein 19-jähriger Universitätsstudent am 09.04.2013 bei einem Überfall, der auf sein Handy abzielte, von einem knapp unter 18-Jährigen getötet wurde. Einer Datenerhebung der Tageszeitung *Folha de São Paulo* zufolge sprachen sich 93 % der Bevölkerung für eine Senkung der Strafmündigkeitsalters von 18 auf 16 Jahre aus.¹⁸⁷ Daraufhin rief Akins Kinté Rapper, Poeten und Sänger zu einer Kampagne gegen diese Bestrebungen auf. Bereits am 30.04.2013 ging das erste von 30 YouTube-Videos dieser Kampagne online.¹⁸⁸ Die Künstler präsentieren sich und ihre Gedichte, Raps oder ihren Gesang gegen die Herabsetzung der Altersgrenze mal alltäglicher, mal professioneller.

Am 13.05.2013, kaum einen Monat nach dem auslösenden Ereignis für die Strafmündigkeitsdebatte in der brasilianischen Gesellschaft, wird Elizandra Souzas Gedicht auf YouTube veröffentlicht.¹⁸⁹ Sie befindet sich in der Aufnahme wohl in ihrem eigenen Zuhause und filmt sich selbst mit der Laptop-Kamera. Sie spricht frei, scheint den Zuschauer direkt anzusehen, nur kleinere Blicke aus dem Bild zeigen, dass sie sich ab und an des Textes vergewissern muss, der auch unter dem Video zu lesen ist.¹⁹⁰ Es ist deutlich erkennbar, dass es Souza – wie auch einigen der anderen, die diese Plattform nutzen – in diesem Fall nicht darum geht, das Gedicht ganz frei und ohne Fehler zu

¹⁸⁷ 93 % da população querem redução da maioridade penal. In: <http://www1.folha.uol.com.br/-cotidiano/2013/04/1263937-93-dos-paulistanos-querem-reducao-da-maioridade-penal.shtml>.

¹⁸⁸ Das letzte wurde im April dieses Jahres mit fast zwei Jahren Abstand zu den anderen hochgeladen – mit aktuellem Bezug: Denn am 30.03.2015 entschied der brasilianische Bundesgerichtshof mit einer deutlichen Mehrheit für eine Re-Evaluierung der Gesetzgebung in dieser Frage.

¹⁸⁹ Elizandra Souza (13.05.2013): Poesia contra a redução da maioridade penal: <https://www.youtube.com/watch?v=kzqV7nsFPhw> (letzter Zugriff: 06.05.2015).

¹⁹⁰ Erst im Nachhinein wird es in der Anthologie *Ogum's toques negros* (2014) mit dem Titel „cirandeiros do mundo“ veröffentlicht.

sprechen (dafür war vielleicht auch die Zeit zum Einstudieren zu kurz). Vielmehr versucht sie, eine junge schwarze Frau mit langen geflochtenen Zöpfen, die sich in ihrem Zuhause zeigt, eine persönliche Ebene zum Zuschauer herzustellen. Für manche mag dies als Mangel eines adequaten Settings oder auch eines adequaten Kanals für ihre poetische Nachricht zu werten sein. Doch ist dies eine bewusste ästhetische Entscheidung. Sie hätte, wie einige der Rapper, ihr Gedicht viel durchkomponierter vor einem urbanen Hintergrund, einem Graffiti oder wie z.B. der Rapper Rocha, der ebenfalls unter den Clips dieser Serie zu finden ist,¹⁹¹ mit unterschiedlichen perspektivischen Kameraeinstellungen unter einem Viadukt sprechen können.

So beginnt sie ihr Gedicht auch mit einem höflichen Gruß an den Zuschauer und fasst im Konversationston rhetorischer Fragen die missliche soziale Lage der Nation zusammen.

Bom dia, a educação vai mal
Transporte e Saúde vão mal
Moradia também vai mal
E vocês dizem que o problema é reduzir a
Maioridade penal?

O silêncio também mata
Eu digo não a redução da maioridade penal
Adolescer não pode ser crime
As ruas não podem ser campo minado
Cuidado, cuidado, cuidado

Rouba a brisa, opnião [sic!] pública
Genocida noticia
Na manchete menor mata
Menor rouba, menor, menor

Na tela apenas sequela
De um sistema falido
Combater a consequencia
Mascarada fica a causa

Redução da maioridade penal
É dá tiros nos pés
Brincar de solução educacional
Prender o futuro no passado
Colocando curumins¹⁹² no sistema prisional
Xangô,¹⁹³ sabe os meninos, no relento,
Cirandeiros no mundo
Descalços na roda da vida

¹⁹¹ https://www.youtube.com/watch?v=u0P_JvuUYKA (letzter Zugriff: 06.05.2015).

¹⁹² Tupí. Curumim bedeutet Kind. Im kulturellen Umfeld der *saraus* wird der Begriff häufiger als Bezeichnung für Kinder gebraucht.

¹⁹³ Xango ist einer der der Orixás, eine Gottheit des Candomblé.

Queremos justiça e liberdade,
E seguir os passos do vento ...

In den Strophen drei und vier verhandelt Souza die Rolle der Medien in der Diskussion um die Herabsetzung der Strafmündigkeit, die immer nur einen kleinen Ausschnitt zeigen. Nie die ganze Geschichte. Den Tupí-Ausdruck *curumins* für Kinder benutzt Souza sicher nicht von ungefähr, weiß sie doch um die Statistiken, nach denen die Jugend – und Strafgefangene überhaupt – unverhältnismäßig häufiger nichtweißer Hautfarbe sind; in São Paulo ist die Zahl zweimal so hoch wie die der „brancos“.¹⁹⁴

Der vorletzte Vers „Queremos justiça e liberdade“ verweist mit der 1. Person Plural zunächst auf die anderen Stimmen, die sich in diesem Medium ebenfalls gegen die Herabsetzung der Strafmündigkeit richteten. Mit dem letzten Vers scheint lässt Souza die Kinder wieder ihren langsamen Tanz mit schweren Schritten und nackten Füßen, die Ciranda, aufnehmen, einen Gemeinschaftstanz aus Pernambuco. Sie müssen den Lauf des Lebens ohne schützendes Schuhwerk bewältigen. „Wir wollen.“ sagt das lyrische ich, „Gerechtigkeit und Freiheit. Die Freiheit, leicht, dem Wind zu folgen.“ Über die YouTube-Videos gelingt es den Künstler_innen (in diesem Fall vor allem Rappern) schnell, einen Kommentar zum Zeitgeschehen abzugeben, sich zu positionieren. Sie können in den *social media* ohne Probleme mit anderen geteilt werden. Die Autor_innen selbst bereiten ihre Gedichte mit ihren eigenen Pausen, Betonungen und der ansteigenden oder abfallenden Intonation einer Frage oder Affirmation auf, so dass diese auch von bildungsfernen Zuschauern und möglicherweise funktionalen Analphabeten in ihrer Intention verstanden werden können; das gibt ihnen eine Gelegenheit, sich ebenfalls zu positionieren.

Ich habe dieses Gedicht zur Analyse ausgewählt, da es eines ist, wie es häufig auch auf den *saraus* gelesen wird. Es ist inspiriert von einem aktuellen Ereignis und muss zeitnah nach außen getragen werden, um sein intervenierendes Potenzial zu entfalten und erhalten. Die Autorin will das Ereignis für die Diskussion aufbereiten oder mit anderen Diskursen in Dialog setzen. In diesen Fällen tritt häufig eine elaborierte ästhetische Ausarbeitung gegenüber dem Akt des „Gesicht-Zeigen“ zurück, eine poetische

¹⁹⁴ A taxa média do país é de 292 a cada 100 mil habitantes negros, o que faz o índice de negros presos ser uma vez e meia o de brancos (191 a cada 100 mil); em São Paulo, ele sobe para 2. In: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/06/estudo-revela-que-sp-tem-maior-taxa-de-encarceramento-de-negros-do-pais.html> [Der Landesdurchschnitt liegt bei 292 zu 100.000 schwarze Einwohner, damit ist der Index der schwarzen Gefängnisinsassen 1,5 mal so hoch wie die der weißen (191 zu 100.000): in São Paulo steigt er auf 2.]

Komplexität ist nicht im Gedicht angelegt, sondern wird durch seine extratextuellen Bezüge hergestellt. Auch unterlaufen Flüchtigkeitsfehler in der Niederschrift (hier „opnião“ statt „opinião“), die jedoch aufgrund der Dringlichkeit dessen, „was jetzt gesagt werden muss“, für die Autor_innen vielleicht ärgerlich, aber zunächst vernachlässigbar sind.

Selbstverständlich beschränkt sich diese Arbeit an der Zukunft nicht auf die *curumins*, die Kinder, für deren Straffreiheit in dem besprochenen Gedicht gekämpft wird, sondern ist in allen Äußerungen der *literatura marginal/perférica* das Thema, von welchem der Diskurs über die Teilnahme an der Geschichte der brasilianischen Nation zeugt.

4.5 Raum: „*Periferia não é um lugar é um sentimento*“

In der *literatura marginal/periférica* wird der Ausdruck *periferia* auch im Sinne eines uneigentlichen Raumbegriffs gebraucht, der zu einem bestimmenden Faktor für die Identitätskonstruktionen der Autor_innen wird. Mit ihm wird nicht auf einen natürlichen Raum und seine geografischen oder klimatischen Eigenarten Bezug genommen, wie z.B. im regionalismo. Bei der *periferia* handelt es sich um einen symbolischen Ort.

Häufig kann man Sérgio Vaz sagen hören „Cooperifa não é um lugar é um sentimento“ [„Cooperia ist kein Ort sondern ein Gefühl“] womit er die positive emotionale Assoziation meint, die mit der Gemeinschaft der *periferia* zusammenhängt. Andere Male bezieht er dies auf die *periferia* als Gesamtheit. Die Einwohner, der *periferia* stellen ihre eigene Beziehung zu dem Ort her, der ihnen Heimat ist, ganz jenseits medialer oder hegemonialer Darstellungen:

Partimos da compreensão do território também sob um prisma subjetivo, simbólico, de um espaço no qual o homem estabelece um vínculo afetivo, constrói sua história e concretiza suas representações e relações, mas este está em contradição com as formas territoriais ditadas pelo poder do capital e pela racionalidade do Estado. (Carril 2006: 28)

[Wir gehen von einer Auffassung des Territoriums aus, die geprägt ist von je subjektiven, und symbolischen Perspektiven, wo der Mensch affektive Beziehungen etabliert, seine Geschichte konstruiert und seine Repräsentationen und Beziehungen ausbildet, das jedoch steht im Gegensatz zu den Territorialformen, die durch das Kapital und die Rationalität diktiert werden.]

Der Untertitel des Gedichtbandes *A poesia dos deuses inferiores* (Die Dichtung der minderwertigen Götter, 2005, Selbstverlag) von Sérgio Vaz lautet: *A biografia poética da periferia* (Die poetische Biografie der Peripherie). Hier sind zahlreiche Gedichte

versammelt, deren Titel aus Namen bestehen und die Personen bzw. Typen beschreiben, die für Vaz die *periferia* ausmachen. So tragen die Gedichte in ihren Titeln Namen wie Maria das Dores, Paulão, Lourdes. Andere wirken durch Titel und Namen bereits intertextuell, wie z.B. „Cal Max“, „Os Miseráveis“ und „Neptuno“.

A poesia dos Deuses inferiores ist, wie Sérgio Vaz im Klappentext sagt: „um álbum de fotografia da minha memória. Uma biografia não autorizada, mas necessária, de um povo que cresce à margem de um país sem alvará de funcionamento e sem licença para ser pátria“ [ein Fotoalbum meiner Erinnerung. Eine nicht offizielle, aber notwendige Biografie eines Volkes, das am Rand eines Landes ohne Baugenehmigung und ohne Lizenz, Heimat zu sein, heranwächst]. Er beschreibt einfache Menschen, manchmal sehr individuell ausgeführt, manches Mal, wie in *Os Miseráveis* (Vaz 2007:52f.) (Die Elenden), in Anspielung an Victor Hugos Werk eher ein Sozialporträt: Victor ist hier der in schlechte Verhältnisse Hineingeborene, der letztendlich im Gefängnis endet, während Hugo mit einem Silberlöffel im Mund geboren wird und trotz oder gerade wegen unlauterer Geschäfte gute Aussichten auf eine Präsidentschaftskandidatur hat. Auf dem Umschlag ist eine Figur auf einem der Dächer zu sehen, die in den *periferias* als Außenbereich für Feiern und zum Grillen genutzt werden. Während die *periferia* in der Mitte des Bildes, das über eine Doppelseite reicht, gut von der Kamera fokussiert wird, verschwimmt ihr Betrachter und wird eine breitschultrige, dunkle Gestalt ohne weitere individuelle Züge.

Guasco (2000) zitiert den Bundesabgeordneten der PT, Luís Eduardo Grenhalgh, der sich in einer Sitzung des Comitê Brasileiro de Anistia folgendermaßen über die *Rapper* äußerte: „[...] há entre eles um sentimento patriótico espantoso em torno da idéia de periferia, é como se a *periferia* fosse a pátria deles.“ [es gab unter ihnen ein erschreckend patriotisches Gefühl bezüglich der *periferia*, so als wäre die *periferia* ihre Heimat.] Dieses Erschrecken beziehe ich darauf, dass die *Rapper* nicht mehr Brasilien als Vaterland verstehen, sondern die *periferia* zu ihrem Vaterland erheben. Dies mag, wenn man die *periferias* nur unter der Perspektive des Mangels betrachtet, erschreckend erscheinen. Diese Beobachtung trifft auch auf die *literatura marginal/periférica* zu. Die Ablösung von der Nationalidee wird – durch andere diskursive Mittel als im Hip-Hop – im Erschaffen einer eigenen Memoria und im Kreieren neuer Imaginationen weitergeführt.

2006, unter denindrücken der bereits erwähnten „Ataques de Maio“ nahm Sérgio Vaz die große Brasilienfahne ab, die bis dahin die Bühne des *Sarau da Cooperifa* gezierte

hatte, als Protest gegen den Mangel an Sicherheit und aus dem Gefühl heraus „de se morar num país sem patria“ (Nascimento 2011: 65) [in einem Land zu leben, das keine Heimat sei], wie Márcio Batista Nascimento im Interview erklärte: „O Sérgio [Vaz] pegou a bandeira e voltou a dizer que só ia colocar aquela bandeira de volta se a *periferia* fizesse parte do Brasil.“ (Nascimento 2011: 65) [Der Sérgio [Vaz] nahm die Flagge ab und sagte, er würde sie erst wieder aufhängen, wenn die *periferia* ein Teil Brasiliens wäre.]

Für viele Brazilianer auf den anderen Seiten der Brücken ist die *periferia* ein angstbesetzter Ort. Drei exemplarische Vorkommnisse, die sich während meiner Feldforschungen ereignet haben, sollen dies verdeutlichen:

An einem Spätnachmittag fuhren mich Freunde aus dem Zentrum in meine Unterkunft in der Vila das Belezas im Jardim São Luiz in der Südzone und warteten im Auto vor der Tür auf mich, damit ich etwas holen konnte. Ich war kaum in meinem Verschlag (in der Pension) angekommen, da riefen sie mich schon an, die Leute würden sie seltsam ansehen, sie fühlten sich so unwohl, dass sie nicht länger warten könnten.

Auf einem *sarau* von Vila Fundão in Capão Pecado im Februar 2010 machte ich die Bekanntschaft einer jungen weißen Frau, vielleicht Mitte, Ende 20, die mir von einem der schwarzen Rapper vorgestellt wurde. Beim Small Talk betonte sie immer wieder mit Nachdruck, dass sie von weit hergekommen sei, sodass ich annahm, sie wohne ebenfalls im Ausland, und sie fragte, woher sie käme. Sie nannte Bela Vista, einen Stadtteil im Zentrum von São Paulo, vielleicht 40 Minuten mit dem Auto (mit dem sie gekommen war) entfernt. Auto, Herkunft und Habitus wiesen sie als Angehörige einer bessergestellten Schicht aus. Ihr subjektives Gefühl, eine große Distanz zurückgelegt zu haben, wurde durch diese Differenz zu den übrigen *sarau*-Besuchern sicher potenziert, zumal sie unter ihnen nur wenige Angehörige ihrer Gesellschaftsklasse traf. Abgesehen davon, schienen sie und der Rapper gerade ihre Differenzen gegenseitig attraktiv zu finden, weshalb sie wohl, um dem anderen zu gefallen, diese verstärkten.

Nachdem ich Alessandro Buzo, wie eingangs erwähnt, danach gefragt hatte, ob ihn nun viele Forscher interviewen wollten, erzählte er sichtbar belustigt die Geschichte eines jungen Mannes, dem offenbar sehr unwohl dabei war, zu Buzos Wohnort in der *periferia* Itaim Paulista zu kommen. Für Buzo, wie für viele Autoren, war jedoch Bedingung für das Interview, dass der Interessent sich zu ihm aufmache und sich so zumindest im Ansatz auf seine Realität einließe. Mehrmals sagte der Forscher ab, bis er schließlich in

einer altersschwachen Rostlaube von Auto, die er sich, Buzos Ansicht nach für die Gelegenheit geliehen hatte, und in Lumpen gekleidet doch noch zum Interviewtermin erschien.

An diesen Episoden – so anekdotenhaft sie klingen mögen – zeigt sich die große Angst der einen um die eigene Integrität, für die folglich viele Orte ihrer Stadt zu blinden Flecken werden, da sie sie nur aus dem Polizeibericht (zu) kennen (meinen). Für ein kleineres Segment wird die *periferia* zu einem exotischen, anziehenden Ort. Die „Anderen“ werden dagegen in ihrer – als kriminell verstandenen – Marginalität festgehalten: Sie gelten weiterhin als unehrenhaft und gefährlich, und haben es vermeintlich lediglich auf den Besitz der Wohlhabenden (s. Huck und seinen Diskurs (2007) in Kap. 3.2) abgesehen.

In dem kleinen Gedicht *Pé de pato* [wörtl. Entenfuss], ebenfalls aus *A poesia dos Deuses inferiores* von Vaz wird mit dem Titel eine Figur eingeführt, die in den *periferias* der 1980er Jahre für Angst und Schrecken sorgte, da sie mit vielen Morden an der dortigen Bevölkerung in Verbindung gebracht wird.

“Pé de pato”

Bruno matou a mãe
Matou o pai
Os irmãos
Os vizinhos
Matou
Todo mundo de saudade
Quando foi para a faculdade.

[„Selbstjustiz“

Bruno tötete seine Mutter
Seinen Vater
Die Geschwister
und die Nachbarn,
Alle kamen
Mit Beginn seines Studiums
vor Sehnsucht nach ihm um.]

Im Online-Wörterbuch *Dicionário informal* wird „pé-de-pato“ zunächst als „justiceiro, vingador e matador de bandido“ definiert. Indem die Definition ihn als „selbsternannten“ Gesetzeshüter, was auch die Selbstjustiz miteinschließt, Rächer und Banditenmörder ausweist, wird deutlich, von welcher Seite er stammt, bzw. welche Ideologien und Kulturen er verteidigt. Häufig werden auch Polizisten, die ihr spärliches Gehalt, durch gewisse „Auftragsarbeiten“ aufbessern, als „pé-de-pato“ angesehen.

Offenbar bezeichnet der „pé-de-pato“ im Volksmund den Teufel, der aus Aberglauben ungenannt bleiben sollte. (Vgl. Barone 10.04.2011) Hier scheint dieser „pé-de-pato“ jedoch gleich einen Vornamen zu bekommen, der Familiarität zeigt, denn Bruno, der in der ersten Zeile eingeführt wird, ermordet seine Mutter und wird unwillkürlich mit dem „Pé de pato“ des Titels gleichgesetzt. Der Muttermord ist eines der schlimmsten Verbrechen für Bewohner der *periferia* und nicht nur dort. Die Mutter wird aufgrund ihrer unermüdlichen Aufopferung und als diejenige, die häufig allein beide Elternrollen ausfüllt, in großen Ehren (und damit auch in ihrer sozialen Rolle gefangen) gehalten. Bruno scheint in einen Blutrausch zu geraten, denn auch Vater, Brüder, Nachbarn, „alle“ müssen daran glauben. Indem Vaz die Klammer der Redewendung „matar de saudade“ zwar in der ersten Verszeile beginnt, diese jedoch erst in der vorletzten schließt, lässt sich das „matar“ zunächst als töten lesen und nicht in seinem metaphorischen Sinn. „Matar a saudade“ bedeutet allerdings „die Sehnsucht stillen“. Somit schreibt Vaz hier, dass Bruno seine Familie und *comunidade* vor Sehnsucht tötet, umkommen lässt, als er zum Studium an die Universität geht. In der Aufzählung begann er mit der Person, bei der die Intensität der Sehnsucht vermutlich am stärksten ist, der Mutter. Es wäre sicher möglich, dieses

Gedicht lediglich als einen Scherz zu lesen. Ein gelöstes Lachen zwischen den häufig sehr ernsten, schweren Texten der Autor_innen aus den *periferias* ist selten (zumindest in Druckform), aber auf den *saraus* kommt es vor. Doch bei genauerer Analyse zeigt der Text einige Brisanz: Das Gedicht sagt auch: wir sind hier („mãe, pai, irmãos und vizinhos, todo mundo“), wir sind viele, wir sind geeint und wir sind eine *comunidade*. Schließlich: Wir schicken unsere Söhne und Töchter jetzt auf die Universität. Der Titel kann mit der Auflösung am Schluss also auch umgedeutet werden. Der „Pé de Pato“ ist in der neuen Lesart Bruno aus der *periferia*, der auf die Universität geht – die für viele aus der *periferia* unerreichbar war – und seine *comunidade* im Rücken hat. Die Auswirkungen, die dies haben kann, mögen für „das Zentrum“ bedrohlich und zerstörerisch sein.

Selbst wenn Bruno nicht an eine weiter entfernte Universität zum Studium ginge, sondern von der *periferia* aus an seinen Studienort pendelte, entzöge er sich möglicherweise durch diese neue und in seinem Umfeld noch nie oder sehr selten gemachte Erfahrung dem Zugriff seiner Familie, Freunde und *comunidade*, indem er zu jemand anderem würde, nämlich auch zu jemandem, der anders ist als sie, andere Vorlieben, Redensweisen und Gewohnheiten annähme, die durch seine Erfahrungen an der Universität und das Pendeln

zwischen *periferia* und Zentrum, entstünden. Auch das könnte eine Sehnsucht in seiner Familie auslösen nach dem Bruno vor der Universität. In der Ausgabe von *A poesia dos deuses inferiores* ist der Titel *Pé-de-Pato* durchgestrichen, was bereits einen grafischen Hinweis auf die Umdeutung des Begriffes gibt.

Auch das folgende Gedicht gibt etwas von der Atmosphäre und dem Leben in der *periferia* wieder.

„Sem título“
No silêncio da noite,
um grito.
No grito da noite,
o silêncio.
(Vaz 2005)

[„Ohne Titel“
In der Stille der Nacht
ein Schrei
Im Schrei der Nacht,
die Stille.]

Mit dem Schrei, der in der Nacht „ist“, denn er gelst nicht, zerreißt die Stille der Nacht nicht, er „ist“ ohne Verb plötzlich, verändert sich die Qualität dieser Nacht, sie ist es, die nun zum Schrei wird. während akustisch gesehen eine tiefe und totale Stille herrscht. Durch die Paratexte sowohl im Buch (Klappentext, Umschlagbild) sowie durch das, was medial über die *periferias* bekannt ist, (für den nicht aus der *periferia* stammenden Leser) lässt sich das Gedicht als ein Ereignis in der *periferia* lesen. Anders als der Stein in Drummond de Andrades kanonischem Gedicht „No meio do caminho“ ([In der Mitte des Wegs] ist das Ereignis hier keine Metapher für das Leben, sondern die brutale, unmetaphorische Realität der *periferia*.

Auf dem Plakat der Postesia (siehe Kap 2.) bringt Binho die *periferia* und das wohlhabende Stadtviertel Jardins [Gärten] mit seinem Text grafisch zum Überlappen: Jardins, pipoca, chá sina; periféria, pipoc0s [sic!], chá sina. Die Lesarten sind für die je unterschiedlichen Stadtviertel anders: Während Jardins (Gärten), Popcorn, Tee und eine Schicksalsfügung (vielleicht durch Kontakte?) bereithält, werden in der periféria im Gegenzug mit akustische Anliegen beim Pocorn für Schüsse gemacht, die für Hohl- und Leerräume sorgen (ocos), im einzelnen, in der Gemeinschaft, denn „chá sina“ liest sich danach als „chacina“, als Mordzug von Söldnern und korrupten Ordnungskräften, der, wenn nicht wie oft vermutet – , von offizieller Seite angeordnet, so jedenfalls von offizieller Seite keinesfalls betrauert wird.

Das Gedicht von Binho „Ir, ir e ir“ [Gehen, gehen, gehen/ Fort, fort und fort] schlägt eine ganz andere Note an und zeigt ein lyrisches Ich, das voller Neugier und Forscherdrang in die Welt hinausstrebt, das große Referenzen von „Weltenbummlern“ der lateinamerikanischen Länder miteinander vermengt und in neue Kontexte stellt. Es zeigt sich als jemand, an dem die brasilianische Elite heute mehr und mehr Anstoß nimmt: Als einer der *periféricos*, der Armen, mit denen sie tatsächlich manchmal die Flughäfen teilen müssen, da Flugtickets erschwinglich geworden sind. Das Gedicht stammt aus dem im Verlag Ed. Toró zusammen mit Serginho Poeta publizierten spanischsprachig-brasilianischem Gedichtband *DONDE MIRAS – Dois Poetas e um Caminho* (2008: 17) [Wohin du blickst – Zwei Dichter und ein Weg].

„Ir, Ir e ir“¹⁹⁵

Quero ver onde essa
 América se desmorena
 E se constrói
 Onde se diz negra
 Onde se desmestiça
 E se desmistifica
 Onde se andina¹⁹⁶
 E se desanda
 Quero ver
 Onde o samba é Gardel¹⁹⁷
 Onde o tango é Noel¹⁹⁸
 Onde a fala é o silêncio dos pampas
 A Cordilheira, a Mantiqueira¹⁹⁹
 Onde o ferro é o cobre
 Onde Itabira é Temuco²⁰⁰
 Onde Neruda é Drummond²⁰¹
 Onde o guarani é oficial²⁰²

¹⁹⁵ Übersetzung siehe Anhang.

¹⁹⁶ Von: Anden.

¹⁹⁷ Carlos Gardel (1890-1935) war ein franz.-argentinischer Tango-Musiker, Sänger, Komponist und Schauspieler. Er gilt als Ikone des argentinischen Tangos

¹⁹⁸ Noel (de Medeiros) Rosa (1910-1937) war ein brasilianischer Musiker, Komponist und Gitarrenspieler, der wesentlich den brasilianischen Samba und die -Szene prägte.

¹⁹⁹ Das Wort „Cordilheira“ steht allgemein für Gebirgsketten, hier wahrscheinlich die Anden, ein Gebirgszug, der von Venezuela über Kolumbien, Ecuador, Peru, Bolivien, Argentinien bis nach Chile reicht. Die Serra da Mantiqueira ist ein Gebirgszug im Südosten von Brasilien.

²⁰⁰ Itabira gilt als die „Stadt der Poesie“, weil Drummond de Andrade hier geboren wurde. Gleiches wird Temuco in Chile zugeschrieben, denn die Nobelpreisträger Gabriela Mistral und Pablo Neruda lebten für eine Zeit lang.

²⁰¹ Pablo Neruda und Carlos Drummond de Andrade sind ein chilenischer und ein brasilianischer Dichter, die sowohl internationales Ansehen, wie auch das der marginalen Dichter_innen genießen.

²⁰² Paraguay ist das einzige lateinamerikanische Land, wo das Guaraní neben dem Spanischen Amtssprache ist.

Onde o Morumbi é La Bombonera²⁰³
 Onde o Chile é Allende²⁰⁴
 Onde nenhum Salvador é Pinochet
 Quero ver quero ver
 Onde o Paraguai venceu
 Onde Alfonsina se entregou²⁰⁵
 Onde o Brasil se argentina mais
 Onde o Uruguai é mais Galeano²⁰⁶
 E onde eu sou mais ou menos brasileiro
 Quero ver quero ver

Dieses „Gehen“, das Binho im Titel drei Mal wiederholt, so dass er aus vier Silben besteht, macht die ersten Schritte auf dem Weg hörbar. Er strebt hinaus, getrieben von einem Verlangen, selbst zu sehen, vermischt nationale Geografien mit kulturellen Referenzen und verschmilzt sie zu einer neuen Topografie, so dass dabei kulturelle Marginalitäten zusammenrücken und keine nationalen Grenzen mehr aufweisen. Er verbindet den Samba und den Tango, beides in der Marginalität geborene, inzwischen jedoch nationale (Körper-)Symbole für Brasilien resp. Argentinien, indem er den Samba zu Gardel, einen der berühmtesten Tango-Sänger „macht“, und umgekehrt den Tango zu Noel werden lässt, der für viele „die“ Stimme des Samba ist.

In diesem Gehen, in der Bewegung und erst wenn er unterwegs ist, fort aus seinem Heimatland, sei es in Chile, Argentinien, Uruguay, Paraguay, bestimmt ihn nicht das Gegensatzpaar *periferia*/Zentrum, sondern er legt in der Begegnung mit Menschen anderer Nationalitäten das Klassifikatorische, die erste Identifikation, bzw. die bestimmende Differenz, die Nationalität seines eigenen Landes ab, und gewinnt dadurch – zumindest ansatzweise – eine panamerikanische Zugehörigkeit, die ihm zu Hause eher fremd ist. Zumindest fühlt er sich dann „mehr oder weniger als Brasilianer“. Denn der Blick des Brasilianers, der er ist, ist durch seine in Brasilien gemachten Erfahrungen gefärbt und interessiert sich nicht nur, aber auch für Phänomene jenseits des touristischen Blicks.

²⁰³ Morumbí und Bombonera sind die Fußballstadien von São Paulo und Buenos Aires respektive.

²⁰⁴ Salvador Allende (1908-1973) war sozialistischer Präsident Chiles der während eines Militärputschs 1973 ums Leben kam. Augusto Pinochet folgte als Präsident und etablierte eine Militärdiktatur.

²⁰⁵ Die argentinische Dichterin Alfonsina Storni (1892-1938) und ging wegen eines Krebsleidens in Mar del Plata „ins Wasser“.

²⁰⁶ Eduardo Galeano (2014-2015) ist uruguayischer Journalist und politisch engagierter Schriftsteller. Nachdem er während der Diktatur nach Argentinien ins Exil musste, ist er heute so etwas wie der Nationalautor.

Die Rassenfrage dieses Amerika interessiert ihn auch: Sieverschmilzt im Gedicht lexikalisch mit der Figur des Einsturzes/Zusammenbruchs. „Desmoronar“ bedeutet zusammenbrechen, untergraben, bröckeln, dies wird bei Binho zu „desmorenar“, indem das Substantiv bzw. Adjektiv *moreno* oder *morena* steckt. Zwar bedeutet *moreno* zunächst „braun“ in Bezug auf gemischte Hautfarben, doch werden, je nachdem, wer spricht mit *moreno/-a* in Brasilien *negros* oder *negras* sprachlich oft von „schwarz“ zu „braun“ „aufgehellt“, was dem „weiß“ näher und daher als „schöner“ und nicht so „offensiv“ wie „negro“ gelten soll, weil die brasilianische Gesellschaft in den Medien und im sozialen Leben immer noch auf auf blonde, helhhäutige und blauäugige Schönheitsideale ausgerichtet ist.

Sein ungeduldig sich wiederholendes „ich will (es) sehen“ im letzten Vers, „entlarvt“ ihn als wissbegierige und über „sein“ Amerika informierte Person. Ein gängiges Stereotyp über die Bewohner_innen der *periferia* ist, dass sie sich nur in ihrer *periferia* bewegen, dementsprechend wird auch ihr Ausdruck, ja ihre Ausdrucksfähigkeit als auf das Lokale begrenzt angesehen. Das entspricht, wie man am zitierten Text sieht, nicht der tatsächlichen Mentalität und auch nicht unbedingt der tatsächlichen Mobilität der Bewohner_innen. Viele von ihnen sind aus dem armen Nordosten eingewandert, zugleich pendeln mehr und mehr japanisch-brasilianische Arbeiter zwischen den *periferias* von São Paulo und denen japanischer Großstädte. Die Globalisierung zeigt sich auch in dieser zweisprachigen Ausgabe der beiden Dichter, die damit zumindest die Staatssprachlichkeit Lateinamerikas programatisch abdecken, und auch poetisch an die Nachbarländer Brasiliens anknüpfen können.

Welcher Leser, der nicht aus den *periferias* stammt und sie nicht kennt, würde meinen, dass dieser Wunsch so groß ist, um mit Dringlichkeit in die Verse eines Gedichtes gefasst zu werden? Ja, dass er noch vor vielen anderen Dringlichkeiten rangiert, von denen die Leser, die über die Medien informiert sind, wissen: Schulbildung, ein funktionierendes Abwassersystem, ausreichende Gesundheitsvorsorge, Sicherheit und Wasser. Binho organisiert mit dem *Sarau do Binho* zusammen regelmäßig Wanderungen durch das ländlichere Brasilien und Lateinamerika (2012 Bolivien) und veranstaltet *saraus* auf den öffentlichen Plätzen kleiner Ortschaften für und mit den Einwohner_innen. Diese Exkursionen korrespondieren mit den Expeditionen der brasilianischen *modernistas*, in denen sie versuchten, ihr Land besser kennen zu lernen und kulturell zu kartographieren.

Der Titel *Capão Pecado* [Hügel der Sünde] des ersten Romans von Ferréz leistet ähnliches wie *Te pego lá fora* von Rodrigo Ciríaco, indem er in den Namen des Stadtteils eine erotische Ebene integriert: Er stellt eine klare Analogie zu Capão Redondo her, die Peripherie im Süden von São Paulo, aus der er stammt, die noch 2005 als eine der gewaltsamsten São Paulos und Brasiliens schlechthin galt. Doch *pecado* bedeutet Sünde, der Sündenfall kann in Verbindung mit *Capão* als ein Ort der Erregung, der verzweifelte und der wohligen, gelesen werden.

Ferréz gibt in *Capão Pecado* – ebenso wie viele andere Autor_innen der *periferia* in ihren Texten – genaueste Ortsbeschreibungen und bezeichnet diese mit Platz- und Straßennamen mit einer Selbstverständlichkeit, als handle es sich um die Rua Augusta (eine der bekanntesten Straßen in São Paulo), die auch über die Stadtgrenzen hinaus vielen Brasilianern ein Begriff ist. Konkrete Orte werden benannt. Das Lesepublikum wird diese Deutlichkeit unterschiedlich erleben: Die einen werden sie als exotischen Kitzel wahrnehmen, da etwas für sie Unbekanntes vorgestellt wird. Für die Leser, die aus der Gegend stammen, ergibt sich ein Wiedererkennungseffekt, der eventuell Neugier schürt, das Buch in die Hand zu nehmen. Außerdem erfährt der periphere Raum selbst eine Aufwertung dadurch, dass er in einem Buch verschriftlicht im Lesen erfahrbar gemacht wird. Anders als in den Zeitungen, in denen die *periferia* und Favela im wahrsten Sinne des Wortes eine schlechte Presse haben. Selbst wenn in den literarischen Produktionen der Peripherie unter anderem Darstellungen von Drogenhandel, Verbrechen und Gewalt präsentiert werden, so geschieht das in der Sprache der Bewohner der Peripherien- die Darstellungen sind eingebunden in die sozialen und kreativen, literarischen Praktiken der Autor_innen, die dadurch ihr eigenes Bild von sich prägen, nämlich im Sinne von kulturell und produktiv arbeitenden Menschen.

4.6 „Antropofagia periférica“

Die Autor_innen aus den *periferias* sind, wie Sérgio Vaz sagt, die „wahren Anthropophagen“, womit er hier den Zentralbegriff des brasilianischen Modernismo, einer der wichtigsten literarischen Avantgarden der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, in den Identitätsdiskurs der *literatura periférica* einführt. Er verweist auf die Programmatik der Anthropophagie als einer kulturellen Praxis der „Einverleibung“ von fremden Elementen, durch die die brasilianische Nationalkultur profitieren und ihren unverwechselbaren Charakter gewinnen sollte (ob dies je tatsächlich so stattfand, sei dahingestellt).

A antropofagia deve ser entendida como uma estratégia empregada em contextos políticos, econômicos e culturais assimétricos. Trata-se de estratégia empregada geralmente pelos que se encontram no polo menos favorecido. O gesto antropofágico, por esse motivo, é uma forma criativa de assimilação de conteúdos que, num primeiro momento, foram impostos. Sem mais nem menos: impostos. A antropofagia pretende transformar a natureza dessa relação através da assimilação volitiva de conteúdos selecionados: contra a imposição de dados, a volição no ato de devorá-los. (Castro Rocha 2011: 666)

[Die Anthropophagie sollte als eine Strategie verstanden werden, die in politisch, kulturell und wirtschaftlich asymmetrischen Situationen auftritt. Im Allgemeinen handelt es sich dabei um eine Strategie, die durch diejenigen angewendet wird, die sich am weniger privilegierten Ende befinden. Die antropophagische Geste ist eine kreative Aneignung von Inhalten und Themen, die zunächst aufgezwungen wurden. Nicht mehr und nicht weniger: Aufgezwungen. Die Anthropophagie visiert eine Transformation der Natur dieser Beziehung an, indem sie ausgewählte Inhalte sich willentlich aneignet: Sie ist gegen das Auferlegen von Gesetzmäßigkeiten, der Ausdruck des eigenen Willens im Akt des Verspeisens dieser.]

Zwar war die *Semana de Arte Moderna* eher ein Eliteprodukt, gehen wir von dem prädominanten sozialen und intellektuellen Profil der beteiligten Künstler_innen aus, doch Castro Rocha sieht die Asymmetrie hier in dem europäisch-brasilianischem Verhältnis und deutet sie sichtlich zu einer Strategie der „Oprimidos“ um, indem er implizit Brasilien als Peripherie des europäischen Kulturprojekts ansetzt.

Nach der von Castro Rocha im Zitat angesprochenen Strategie konstruieren nun auch die Autor_innen der *literatura marginal/periférica* in ihren literarischen Praktiken ihre Fremdheit als marginale Identität in der brasilianischen Gesellschaft und ihrer Literatur, die sie nun wiederum der Nationalkultur „einverleiben“ wollen: ihre eigenen Perspektiven und ungewohnten, weil unberücksichtigten Themen und Rollen, die deutlich von den Globalisierungsprozessen geprägt sind. Die Autor_innen der Bewegung der *literatura marginal/periférica* sehen sich dabei keineswegs nur „außerhalb“ dessen, was die brasilianische Nation ausmacht und zur nationalen Kultur gezählt wird. Dies wird in dem Moment deutlich, in dem sie den Stift in die Hand nehmen und sich – literarisch – in die Gesellschaft einmischen: Auch sie sind ihr Teil und Produkt. So versteht Dugueto beispielsweise das „Volk“ der *periferia* in dem in Kapitel 3.1 bereits angeführten Zitat als die „mais brasileiros dos brasileiros“ [die brasilianischsten Brasilianer], denn schließlich seien sie es, die die Nation im wesentlichen mit ihren eigenen Händen aufgebaut hätten und noch am Laufen hielten.

In dem Roman *Nem tudo é Silêncio* (2010) von Sônia Regina Bischain, die eine der Organisatorinnen des *Sarau da Brasa* ist, schreibt die Autorin über die Diktatur, ihr Erleben und den Widerstand in der *periferia*. Aus den literarischen Diskursen, den Zeugnisberichten und auch den *romance-reportagens* die es aus dieser und über diese

Zeit gibt, könnte man denken, dass die einzigen, die die Diktatur bewusst erlebten und erlitten, die Intellektuellen der Mittel- und Oberschicht waren. Auch in den *periferias* gab es diese Auseinandersetzungen, die möglicherweise anders verliefen als in den intellektuellen Sphären und dies wird durch literarische Manifestationen wie die genannte deutlich – erst viele Jahre später, da es für die Autor_innen zunächst andere, existenziellere Hindernisse zu überwinden galt und sie noch keinen Kontakt zu Buchmarkt und Literaturszene hatten.

In „Liquificador“ [Mixer], einem der meist rezitierten Gedichte von Alessandro Buzo, zählt dieser die „Wohltaten“ auf, die ihm die Gesellschaft angedeihen ließ. In den letzten beiden Versen aber zeigt er sich als „ICH!!!!“. Beim Rezitieren wirft er sich in die Brust und zeigt auf sich selbst.

Peguei tudo que a sociedade me ofereceu.
Escola pública.
Saúde pública.
Transporte coletivo.
Esgoto a céu aberto na infância.
Roupas ... que a minha mãe ganhava das patroas.
Peguei tudo isso, bati no liquidificador.
E sobrou ... EU!!!!

[Ich habe alles genommen, was die Gesellschaft mir bot:
Öffentliche Schule, öffentliches Gesundheitswesen, öffentliche Verkehrsmittel
Die offenen Abwasserkanäle meiner Kindheit und
Die abgelegte Kleidung von der Chefin meiner Mutter
All das habe ich genommen und in den Mixer geworfen
Und übrig blieb ... ich!!!]

Die Geschichte hätte für Buzo nämlich auch anders ausgehen können, wie er in *Favela toma conta*, seiner 2009 im Aeroplano Verlag erschienenen Autobiografie erzählt: er war über lange Jahre kokainabhängig und hat es mit seinen literarischen Aktivitäten geschafft, seine Energien so weit zu kanalisieren, dass er von der Drogensucht loskam.

Das Gedicht zeigt in der sehr einfachen Komposition und geringen ästhetischen Ausarbeitung, der Interpunktion, die sich in scheinbar willkürlichen Fortsetzungspünktchen verliert, jemanden, der sich wenig um das „Schreiben“ und um „Literatur“ im traditionellen Sinne kümmert. Und nun dennoch da ist, wo er sich mit seinem Gedicht stolz zeigen kann. Alessandro Buzo empfindet sich deutlich als Produkt dieser Gesellschaft, in seinem Leben war im Prinzip alles angelegt, um schief zu gehen. Da er jedoch nicht einfach nur hingenommen, sondern alles angenommen und den Prozess selbst aktiv in seine Hände genommen hat, konnte er diesem eine positive

Wendung geben. Die Spuren dieser „Geschenke“ der Gesellschaft finden sich im Gedicht – warum sollte sie sich über etwas beschweren, was auch „ihres“ ist? Der Mixer ist hier eine gleichsam einetechnische Metapher der Anthropophagie, ein Begriff der nun im Bezug auf die marginale Literaturbewegung besprochen werden soll.

Um die literarische Bewegung der *literatura periférica* zu verstehen, ist der Rückbezug auf den Modernismus in Brasilien wichtig, denn das kritische Potenzial und die aneignende Geste der *literatura marginal/periférica* (ein wesentlicher, aber oft übersehener Teil der Nation zu sein) wird künstlerisch in Teilen durch die kritische Aneignung und Umdeutung von Motiven des Modernismus bewerkstelligt, so meine im Folgenden entwickelte These.

Der Modernismus war die stärkste und am längsten andauernde Bewegung der brasilianischen Kulturgeschichte und stellt eine bedeutende Zäsur hinsichtlich der Idee von Kultur in Brasilien dar: Er stellte den wesentlich durch europäische Vorstellungen geprägten Kanon in Frage und setzte einer vermeintlich stabilen und homogenen Kultur eine vielfältige, hybride entgegen, indem er indigene und afrobrasilianische Elemente und Praktiken v.a. in Literatur und Malerei integrierte. Damit einher ging Resende zufolge eine Neuverhandlung der brasilianischen Geschichtsschreibung und der kollektiven „Memoria“ (Resende 2008: 31). Das Ziel war die Definition einer spezifisch brasilianischen Identität und die Festigung der brasilianischen Nation durch eine kulturelle Unabhängigkeit gegenüber den europäischen Kolonialmächten und ihrem ästhetischen Kanon.

Die wichtigsten kulturellen Produktionen dieser Zeit sind das Kulturfestival *Semana de Arte Moderna* (1922), der Roman *Macunaíma* (1928) von Mário de Andrade und die Manifeste *Pau Brasil* (1924) und *Manifesto Antropofágico* (1928) von Oswald de Andrade. Auch Gilberto Freyres Studie *Casa Grande e Senzala* (1933), in welcher der Mythos der *democracia racial* und der harmonischen Rassenmischung begründet wird, gehört zu den ideengebenden Werken.

Der Gedanke der kulturellen Anthropophagie, der in diesem Kontext entwickelt wurde, wird gemeinhin interpretiert als die „Einverleibung“ des Besten aus jeder Kultur, die an der Bildung der brasilianischen Nation beteiligt war: Es ging also nicht um eine radikale Abwendung von den europäischen und kolonialen Diskursen, schließlich waren diese maßgeblich an der Konstruktion Brasiliens beteiligt und können als Modellgeber für den

Diskurs um den brasilianischen Nationalstaat und die „brasildade“ gelten, vielmehr um eine Hinwendung zu allem, aus dem sich eine spezifische brasilianische Essenz extrahieren lassen könnte.

Mit dem *Manifesto Antropofágico da Periferia* (2007), der Veranstaltung der *Semana de Arte Moderna da Periferia* (2007) und seiner Autobiografie *Cooperifa. A antropofagia periférica* (2008) positioniert Sérgio Vaz die *literatura marginal/periférica* innerhalb dieses für Brasilien bedeutenden kulturellen Diskurses und wirft damit die Frage eines nationalen Kanons und einer Nationalkultur im Kontext der Gegenwart neu auf. Dies ist eine Gegenwart, in welcher der Nationalstaat Brasilien durch die Prozesse der Globalisierung große Veränderungen verzeichnet und sich gleichzeitig neu auf dem internationalen Parkett präsentiert. Der *Modernismo* der 1920er Jahre hatte dieses Moment des tiefgreifenden Wandels der politischen Rolle Brasiliens in der Welt mit dem gegenwärtigen Zustand gemein (Duarte 2014: 13). Allerdings wird die Einheit der heterogenen Kulturen, die die *Modernistas* der 1920er Jahre durch die Idee der kulturellen Anthropophagie nach außen behaupteten, in Vaz' Aktualisierung zu einer Utopie, die bis heute innerhalb der brasilianischen Gesellschaft nicht realisiert sei.

Im Folgenden soll diese Kritik und auch Vaz' Gegenentwurf anhand einer Analyse des *Manifestos Antropofágicos da Periferia* und des Plakates der *Semana de Arte Moderna da Periferia* verdeutlicht werden. Das *Manifesto Antropofágico* von Oswald de Andrade findet sich im Anhang. Meine zentrale These dabei ist, dass gerade der Bezug auf den Modernismus, der in manchen akademischen Kontexten als Fantasielosigkeit und Mangel an Subversion ausgelegt wird, den eigenständigen kritischen Anspruch der *literatura marginal/periférica* ausmacht: den Anspruch, sich im kollektiven kulturellen Widerstand gegen die Zumutungen der Exklusion und Marginalisierung aktiv in die Kultur der Nation einzuschreiben und den gewalttätigen Ausschluss aus den Utopien der Eliten nicht hinzunehmen.

Abbildung 19



Di Cavalcanti

Jair Guilherme

4.7 Manifesto da Antropofagia Periférica (2007)²⁰⁷

A *Periferia* nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.

A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula.

Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar.

Do teatro que não vem do “ter ou não ter ...”. Do cinema real que transmite ilusão.

Das Artes Plásticas, que, de concreto, quer substituir os barracos de madeiras.

Da Dança que desafoga no lago dos cisnes.

Da Música que não embala os adormecidos.

Da Literatura das ruas despertando nas calçadas.

A *Periferia* unida, no centro de todas as coisas.

²⁰⁷ Das Manifest wurde am 15.09.2007, fast zwei Monate vor der *Semana de Arte Moderna da Periferia*, erstmals im Blog von Vaz und einer Reportage der Revista Época mit dem Titel “Os novos antropófagos” veröffentlicht. (Nascimento 2011: 116).

Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.
Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que armado da verdade, por si só exercita a revolução. Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona.

Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.

Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado.

Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles ? “Me ame pra nós!”.

Contra os carrascos e as vítimas do sistema.

Contra os covardes e eruditos de aquário.

Contra o artista serviçal escravo da vaidade.

Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

Por uma *Periferia* que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.

É TUDO NOSSO!²⁰⁸

Der Maler Jair Guilherme, der in der Bewegung der *literatura marginal/periférica* aktiv ist, entwarf für die Veranstaltung 2007 ein Plakat, das von dem der *Semana de Arte Moderna* von 1922 inspiriert wurde. Statt des stilisierten einsamen, vertrockneten kleinen Baumes des Modernismus, der in einer Wüste zu stehen scheint, füllt das Plakat der *Semana de Arte Moderna da Periferia* ein riesiger im Saft stehender Baobá (dt. Affenbrotbaum), an dem rote Blätter, Früchte oder Blüten hängen, die vereinzelt wie Blutstropfen zu Boden fallen oder „fließen“. Der Affenbrotbaum hat Seltenheit in Brasilien, da er ursprünglich in Afrika beheimatet ist und erst durch die Sklaverei nach Brasilien gelangte. Er gilt als widerstandsfähig, da er in trockenen Regionen wächst, seine Früchte vitaminreich sind und er ein hohes Alter erreicht. Der Baum symbolisiert neben der Vielfalt des kulturellen Ausdrucks in der *periferia* die afrikanischen Wurzeln und eine Geschichte der Unterdrückung und des Widerstandes innerhalb Brasiliens. Duarte schreibt auch darüber, dass die Sklavenhalter mit dem Baum ein Ritual veranstalteten, das die Sklaven ihre Geschichte vor der Sklaverei vergessen machen sollte:

Reza a tradição que, uma vez capturados pelos agentes do tráfico e antes de embarcarem nos tumbeiros, os africanos escravizados eram obrigados a andar em círculo à volta de uma determinada árvore, a árvore do esquecimento. Com o gesto, queriam os traficantes seqüestrar – além dos corpos destinados a se tornarem força de trabalho submetida ao capitalismo mercantil-escravista –, também a memória do que tais sujeitos tinham sido e vivido antes: família, comunidade, costumes, tradições, religião. (Duarte 2010: 12)

208 Im Anhang befindet sich eine sinnngemäße Übersetzung des Manifests.

[Der Überlieferung nach wurden die versklavten Afrikaner, nachdem sie durch die Sklavenhändler gefangen worden waren und bevor sie von den Sklavenschiffen übergesetzt wurden, gezwungen im Kreis um einen bestimmten Baum zu laufen, den Baum des Vergessens. Mit dieser Geste wollten die Sklavenhändler neben den Körpern die zu Arbeitskraft unter dem Joch des Sklavenmarktkapitalismus gemacht wurden auch die Memoria dieser Individuen beschlagnahmen, alles was sie vorher waren und erlebt hatten, Familie, Gemeinschaft, Gebräuche, Traditionen, Religion.]

Werden die einleitenden Sätze der Manifeste einander gegenübergestellt „Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.“ (Andrade 1928) [Allein die Anthropophagie eint uns. Sozial. Wirtschaftlich. Philosophisch und „A *Periferia* nos une pelo amor, pela dor e pela cor.“ (Vaz 2007) [Die *periferia* eint uns durch die Liebe, durch den Schmerz und durch ihre Farbe] wird sogleich eine Opposition zur Idee der Nation deutlich. Denn die Einheitlichkeit, die das Manifest von 1928 für das Land, die Nation Brasilien propagiert, wird in dem von 2007 aufgebrochen, indem zunächst die urbane *periferia* von São Paulo das vereinheitlichende Element wird.

Die *periferia* bringt ihre eigenen „Menschen“, ihre eigene „Gemeinschaft“ hervor, mit eigenem kulturellen Register, Affekten und ihrer Geschichte, die ihren Ursprung in der politischen und sozialen Marginalisierung hat, die sich auf alle Ebenen, vornehmlich die kulturelle, erstreckt. Doch die Erfahrung der Marginalisierung und der mit ihr einhergehenden Stigmata wie Gewalt und Armut bestimmen nicht das Bild dieses Volkes. Es versteht sich trotz des Bildungsmangels und aufgrund seiner spezifischen, alternativen Wissensformen als „povo lindo e inteligente galopando contra o passado“, als Akteur seiner eigenen Geschichte (innerhalb der brasilianischen Geschichte). So will auch Vaz seine Geschichte und die der Bevölkerung der *periferias* neu verhandeln. Die Adaptation des Plakats, des Manifests und der Veranstaltung ist ein Schritt in diese Richtung. Schließlich integriert er damit einen wichtigen Teil der kulturellen Geschichte in die Aktualisierung, die sie durch ihn erfährt – selbst wenn der Bewohner der *comunidade* die Verbindung zum *Modernismo* der 1920er Jahre nicht herstellt.

In dem Manifest der 1920er Jahre heißt es „Caminhamos,“ was bei Vaz zu einem „galopamos“ wird. Dieses „caminhar“ verwies, zusammen mit den „roteiros, roteiros, roteiros“ auf die Wanderungen und Expeditionen, die die Modernisten unternahmen, um „ihr“ Brasilien kennen zu lernen. Die oben genannte Dringlichkeit wird durch das Ungestüme des Galoppierens gegenüber dem Gehen deutlich, es zeigt sich hier, dass in der Aktualität eine andere Geschwindigkeit an den Tag gelegt werden muss, um bestehen zu können. Möchte man in der Deutung einen Schritt weitergehen, so lässt sich aus dem

neuen Diskurs das Gallopiere „apokalyptischer Reiter“ für die sorgsam (v)erdichtete und gepflegte Vergangenheit der höheren Gesellschaftsschichten herauszuhören. Denn durch die Kommunikationsmöglichkeiten jüngeren Datums werden demokratische Prozesse möglich, in denen selbst Randstimmen Einfluss gewinnen können.

Die Vergangenheit der Sklaverei sowie die Fortsetzungen, die sie in der Gegenwart in der Rassenfrage und in Diskriminierungen findet, sind zwei der Hauptthemen des Manifestes von 2007, ebenso wie dies in Ferréz *Terrorismo Literário* (2001) der Fall ist. Ähnlich wie es Oswald de Andrade vorschlägt, geht es Vaz darum, traditionelle Werte aufzuzeigen, um sich dann von ihnen zu distanzieren und ein eigenes ästhetisch-ideologisches Programm anzubieten. Wenn Vaz sagt, dass die Kunst, die befreit und transformiert, nicht aus derselben Hand kommen kann, die versklavt [„A arte que liberta, não vem da mão que escraviza“], dann macht er damit deutlich, dass der Sklavenhalter selbst keinen freien Blick hat für die Kompetenzen, Möglichkeiten und Rollen dessen, den er klein hält und in seinen Freiheiten beschneidet. Mehr noch – er spricht der etablierten bürgerlich-nationalen brasilianischen Kunst die moralische Berechtigung ab, dass sie zum Teil im Pakt mit der sozialen Exklusion agiert, die die Folge der Sklaverei ist, und diese bestätigt. Für die Transformation ist eine Umwandlung des „Tabu em totem“ wie es bei Andrade (1928) heißt, vonnöten, welche die *periferia* in das Zentrum von allem rückt, „Uma periferia no centro de todas as coisas“, und in der das „Volk“ der *periferias* seine Stimme gegen das ihm auferlegte Schweigen erhebt.

Der elitären Kunst des Modernismus setzt Vaz den „artista-cidadão“ der *periferia* entgegen (den Künstler-Bürger, bzw. einen engagierten Künstler), den er wiederum deutlich innerhalb des nationalen Kontextes verortet. Der „artista-cidadão“ versteht die Kunst zwar als einen politischen Raum, in dem gesellschaftliche Transformationen behandelt werden sollen, jedoch kann seine Kunst dies nicht gänzlich leisten: Vor einer gesellschaftsverändernden Rolle der Kunst steht die Notwendigkeit von Bildung und v.a. einer Universität für das Volk. Dass es an dieser Bildung mangelt, interpretiert Vaz als Strategie der Oberschicht zur Reduktion der Möglichkeiten und Ansprüche der Bewohner der *periferias* (vgl. auch Nascimento 2011:117).

Mit der Idee des „artista-cidadão“ geht Vaz wiederum konform mit den Gedanken des *Modernismo*, der eine Einheit von „arte e vida, individuo e sociedade, homem e sociedade, o eu e o nós“ (Duarte 2014: 20) [Kunst und Leben, Individuum und Gesellschaft, Mensch und Gesellschaft, das Ich und das Wir] konsolidieren wollte. (Die genannten Manifeste

setzen diese Verschränkung in ihrer Eigenschaft als Kunst und pragmatisches Dokument auch performativ um.) Der „artista-cidadão“ soll aus der Kunst „gesaugt“ ([sugar] werden. Indem Vaz sich eines Verbes aus der Familie des Essens und Trinkens bedient, aktiviert er hier auch wieder die *antropofagia*, wie Tennina zutreffend in ihrem Artikel „Las tácticas de la Semana de Arte Moderna de la *Periferia* y del Manifiesto de Antropofagia Periférica“ (2013) bemerkt.

Die Modernismus-Bewegung widmete der afro-brasilianischen Kultur zwar eine bis dahin nicht gekannte Aufmerksamkeit (Oliveira 2005: 75), indem sie versuchte, die Musikalität, die Sprache der *Língua popular* und Wörter afrikanischen Ursprungs in ihre Literatur zu integrieren, und sie verwendete, um afrikanische oder afro-brasilianische Traditionen und Rituale zu beschreiben. Doch hielt sie sich von einem „*eu poetico negro*“ fern (Oliveira 2005: 75). Der Afrobrasilianer und vor allem die Adrobrasilianerin wurde und wird, wie Vaz auch bemerkt, mit den „quadril avantajado“ [großzügigen Hüften] lediglich exotisiert und sexualisiert.

Das Manifest der *Antropofagia Periférica* entlarvt das grundsätzliche Missglücken antropophagische Projekt: Es fand keine Durchdringung der unterschiedlichen Kulturen statt, die hegemonialen Machtverhältnisse ließen und lassen eine Anthropophagie nur sehr bedingt und einseitig zu. Wenn es im Manifest von 1928 heißt: „Tupi or not tupi, that is the question“ – analog dazu „Afro or not afro“ – dann war die erste dieser Fragen ein Privileg der Eliten, die durch ihre soziale Stellung Entscheidungsfreiheit genießen, sich mit Fragen der Ethnizität zu beschäftigen oder nicht.

Stellt man dem ein phonetisches Spiel bei Vaz gegenüber, so steht dabei ein anderes Subjekt im Mittelpunkt: Vaz fragt eher rhetorisch „Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? “Me ame pra nós!“ [Gegen das Kapital, das alles Innere gegenüber dem Äußeren ignoriert. Miami für das brasilianische Kapital?] und weist dieses für das „Wir“ aus der *periferia* zurück, indem Miami in seiner phonetischen brasilianischen Deutung aus der *periferia* zu einer Liebeserklärung [phonetisch Mi-ami: Lieb mich, für uns] wird. Damit setzt er dem Finanzkapital den Wert der „Emotion“ entgegen, über den sich die Bewohner_innen der *periferias* häufig gegenüber der Elite abgrenzen.²⁰⁹ Doch auch eine größere Nähe zu Brasilien wird verdeutlicht, denn

²⁰⁹ Dies wird ebenfalls deutlich, wenn Sérgio Vaz im *sarau* das Publikum anfeuert mit „Isso aqui não é festa de rico, não“.

während die Elite alles Kapital ins Ausland exportiert und ihre Sinneserfahrungen in Miami zu realisieren sucht, macht der *periférico* sie wohl oder übel in seinem Lebensraum, den er sich von Zeitungen und voreingenommen TV-Sendungen nicht madig machen lässt: Die *periferia* ist seine Heimat, und er besteht darauf, dass Brasilien mit seiner ganzen Geschichte fraglos auch sein Brasilien ist. Wie Tennina schlüssig folgert, priorisiert Vaz das Gesprochene gegenüber dem Geschriebenen, das Portugiesische gegenüber dem Englischen (vgl. Tennina 2013: 84f.).

Das „to be or not to be, that is the question“, das oben mitschwingt, wird von Vaz durch „ter ou não ter“ [haben oder nicht haben] ersetzt, womit er die Finanzkraft als einen wesentlichen die Künste bestimmenden Faktor markiert. Das „to be or not to be“ hat sich aufgelöst, denn – um den deutschen Literaturwissenschaftler Ulrich Gumbrecht zu paraphrasieren: der Anthropophage spricht nicht darüber, er is(s)t (es). (2011: 291)

Während Andrade die Attraktion herausstellt, die das Fremde für den Anthropophagen hat („Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago“, 1928 [Mich interessiert nur, was nicht meins ist. Gesetz des Menschen. Gesetz des Anthropophagen.]), betont Vaz für die *periféricos*: „É tudo nosso“ [Alles ist unser]. Er sagt sich damit von den sozialen Determinismen los, die ihm den Konsum von Gütern der „Hochkultur“ versagen, es ist alles schon sein bzw. „unser“.

Die *periferia* könnte schlechthin als ein Ort einer organischen Anthropophagie im Sinne Gramscis verstanden werden: Die Bewohner der *periferias* pendeln meist ohnehin schon zwischen zwei Welten, Zentrum und *periferia*, und sozialisieren sich (wenn auch nicht vollständig) in beiden kulturellen Welten. Außerdem sind die *periferias*, historisch gesehen, immer „zweiweltlich“ gewesen, d.h. durch Präsenz von Migranten und Ausländern geprägt_ hier sammelten sich im 19. Jahrhundert nach ihrer Befreiung frühere Sklav_innen und – mit der zunehmenden Urbanisierung der Städte im 20. Jahrhundert – auch die europäischen Immigrant_innen, die in der Hoffnung auf ein neues Leben nach Brasilien und v.a. in die Industriestadt São Paulo strömten. Aber auch die *Nordestinos* aus dem armen Norden des Landes kamen in großer Zahl in die Metropole, in Wellen der Migration, wenn das Leben auf dem Land durch beständige Dürre wieder einmal unhaltbar geworden war.

Ninguém nós diz o que devemos consumir. Não podemos boicotar o Cirque du Soleil porque nunca tivemos dinheiro pra pagar. Mas podemos boicotar Ivete Sangalo, livro de auto-ajuda, um monte de coisas [...] Nós boicotamos o pirata, porque não somos cidadãos

de segunda classe, e boicotamos o original porque é ruim ou é caro ou não precisamos. (Vaz in Brum 15.07.2007)

[Niemand kann uns vorgeben, was wir konsumieren sollen. Wir können den Cirque du Soleil nicht boykottieren, weil wir einfach kein Geld für ihn haben. Aber wir können Ivete Sangalo [SchauspielerIn, Musikerin und Moderatorin], Selbsthilfebücher und vieles mehr boykottieren. Wir boykottieren Raubkopien, weil wir keine Bürger 2. Klasse sind und wir boykottieren das Original, weil es schlecht, teuer oder unnütz ist.]

Zwar ist das brasilianische nationale Kulturgut deutlich durch die sogenannten populären Kulturen, also die indigenen und afrobrasilianischen, geprägt, doch lässt diese partielle Aufnahme in den nationalen Kanon nicht den Schluss einer allgemeinen Akzeptanz und Inklusion dieser Gruppierungen in die brasilianische Gesellschaft zu (Nitschack 2010: 453f.).²¹⁰ Die *Modernistas* haben zu einer Sichtbarkeit und Legitimierung einer gemischten Kultur beigetragen, dennoch waren ihr Referenzhorizont Europa und die nationalen Grenzen, ohne sich um die tatsächlichen Differenzen, die zu entscheidenden Problemen im Inneren führten, zu kümmern. So wurden hochgradig hierarchisierte Gesellschaftsverhältnisse durch die Modernisten nicht nur verschleiert, sondern wiederum aktualisiert. Das bedeutet allerdings auch, dass das Projekt der *Modernistas* auf lange Sicht als gescheitert gelten kann.

Auf den ersten Blick wirkt Ferréz' „literarischer Terrorismus“ mit seinem kriegerischen Diskurs sehr viel brachialer gegen die kulturellen Werte der Elite gerichtet als die Adaptation des berühmten Manifests durch Vaz. Bei genauerer Analyse zeigt sich jedoch, dass Vaz' Strategie, sich aus dem brasilianischen Kulturpantheon zu bedienen, ihre eigene revolutionäre Brisanz hat. Vaz beschreibt in seiner Autobiografie *Cooperifa: Antropofagia periférica*, in der er die Entstehung der Cooperifa erzählt, die Organisation der *Semana de Arte Moderna da Periferia*. Offenbar gab es Diskussionen um den Namen, denn viele fanden ihn unpassend, weil er von der Elite bereits gebraucht worden war und schlugen Namen vor, die deutlich machen würden, dass es sich um Kunst aus den *periferias* handelt: „Mas quem daria bola para uma semana de artes produzida no gueto da maior e mais preconceituosa metrópole do Brasil? Ninguém“ (Vaz 2008: 235). [Aber wer würde eine Woche der Kultur im Ghetto der größten und vorurteilsbehaftetesten

²¹⁰ Das gilt genauso für indigene Elemente im 19. Jahrhundert, mit denen sich die brasilianische Monarchie schmückte, während gleichzeitig die Ausrottung der indigenen Bevölkerung unvermindert fortgesetzt wurde, wie in der Gegenwart die bereitwillige Aufnahme von afro-amerikanischen Traditionen in allen kulturellen Bereichen in keinem Widerspruch zu stehen scheint zur offensichtlichen Benachteiligung der Bevölkerungsgruppen, die sie repräsentieren (Nitschack 2010: 453f.).

Metropole Brasiliens beachten? Niemand.] Es ging Vaz u.a. also auch darum, sich und die Kunst und Kultur in der *periferia* mit der Veranstaltung dort sichtbar zu machen, wo die Bewohner der *periferias* als Produzenten und Konsumenten von Kultur gemeinhin unsichtbar bleiben.

Als ich auf einem Kongress von der *Semana de Arte Moderna da Periferia* und dem dazugehörigen Manifest erzähle, kommentiert eine brasilianische Kollegin unter dem zustimmenden Nicken deutscher Kolleg_innen: „Wie schade, dass die nichts Eigenes machen!“²¹¹ Damit wird dem *periférico* sein Recht abgesprochen zu sehen, aufzunehmen und nach seinem eigenen Ermessen mit einer Kultur umzugehen, die auch seine ist – womit die bereits erfahrene Marginalisierung noch eine weitere Aktualisierung erfährt.

El problema del concepto tradicional de cultura popular se relegaba a un plano romántico, de lo exótico, de lo auténtico y de lo puro que debía ser protegido contra la contaminación, aislando así lo popular del proceso histórico e robándole de esta forma a la cultura popular su lugar en el contexto cultural general. (Toro 1999: 39)

[Das Problem einer traditionellen Vorstellung von Volkskultur ist, dass sie diese versteht als auf einer romantischen Ebene des Exotischen, Authentischen und Unverdorbenen angesiedelt, das gegenüber jeder Kontamination geschützt werden muss. So wird die Volkskultur aus dem historischen Prozess isoliert und ihr wird damit ihr Platz im Allgemeinen kulturellen Kontext genommen.]

Die in dem Zitat angeprangerte akademische Haltung zeugt von einer statischen Auffassung von Populärkultur, die ihr einen Platz jenseits von historischen, kulturellen und sozialen Transformationen und Prozessen zuweist und sie damit aus dem nationalen und kulturellen Kontext ausschließt. Das Recht auf Innovation wird ihr genauso aberkannt wie das Recht auf Einschreibung in die kulturelle Tradition, die dann wiederum als Beweis für mangelnde Innovation gelesen wird.

Im Gegensatz zu Ferréz „Terrorismo Literário“ scheint Vaz zunächst nicht das System sabotieren zu wollen. Er scheint zunächst gegen Tendenzen anzugehen, die darauf zielen, sich in der Opposition zu einem Zentrum zu entwickeln und für die Autor_innen hegemonial besetzte Begrifflichkeiten zu behaupten, und affirmiert mit dem Begriff „artista-cidadão“ sich selbst als Bürger, als Teil der brasilianischen Gesellschaft – ein Recht, das den Bewohner_innen der *periferias* traditionell abgesprochen wurde, da sie mit der Entstehung der Favelas und *periferias* häufig illegal Land besiedelten. Ihr illegales Handeln zur Beanspruchung von Wohn- und Lebensraum scheint geradezu die

²¹¹ Gedächtnisprotokoll vom 09.11.2011.

moralische Begründung zu liefern, sie von sozialen Errungenschaften auszuschließen, welche die Bildungs- und Führungselite selbstverständlich für sich in Anspruch nimmt (vgl. Caldeira 2006: 103). So betrachtet, ist Vaz' Zitation elitärer Kulturprodukte ein durchaus radikaler Angriff auf exkludierende Privilegien.

In beiden Manifesten, dem von 1928 und dem von 2007 steht das Gebilde „Nation“ im Mittelpunkt. Während die *Modernistas* allerdings „inklusiv“, alles in diese Nation einverleibend denken, ist Vaz von dem Gedanken einer Einheit abgerückt: Die (historischen) Erfahrungen zeigen, dass diese Einverleibung bisher viel zu selektiv vorgegangen ist, und noch immer wenig Teilhabe an symbolischen und ökonomischen Gütern sowie an Bürgerrechten realisiert ist.

Dennoch bleibt die Frage nach der Verantwortung, denn, obwohl diese Nation nicht funktioniert und nicht funktionieren kann, stellt Vaz ihr einen „artista-cidadão“ gegenüber. In dem Ausdruck *cidadão* stellt er die Einheit wieder her, und zugleich gibt es einen Antagonismus, des *artista-cidadão* gegenüber der dysfunktionalen Nation, einen Künstler-Bürger, der in diesen diversen und disparaten Gefügen Verantwortung übernimmt, und diese gleichzeitig von den machgebenden Instanzen, dem Staat, für „sein Volk“ aus der *periferia* ein fordert.

4.8. Eine andere Ästhetik, eine andere „Aura“

*Sabe duma coisa, o mais louco é que não precisamos de sua legitimação,
porque não batemos na porta para alguém abrir;
nós arrombamos a porta e entramos.
(Ferréz 2006: Terrorismo Literário)*

*Wisst ihr, was das Verrückte daran ist?
Dass wir eure Erlaubnis gar nicht brauchen.
Wir klopfen nicht an die Tür, damit ihr uns aufmacht;
wir treten sie ein und gehen einfach rein.
(Ferréz 2013:113)*

In dem Aufsatz „O valor estético: entre universalidade e exclusão“ (2008) [Der ästhetische Wert: Zwischen Universalität und Ausgrenzung] geht der brasilianische Literaturwissenschaftler Ginzburg mit Bourdieu dem nach, was den Wert von Literatur ausmacht und befindet, dass sich die Werte der Gesellschaft, bzw. der akademischen

(weißen, elitären) Gesellschaft in ihr spiegeln, auch wenn eine gängige Auffassung ist, dass das künstlerische Feld frei von sozialen Konditionen und Bedingungen sei. „O valor considerado inerente à obra consiste em capital intelectual, indicado de relevância e prestígio de quem o reconhece.“ (Ginzberg 2008: 101) [Der Wert, der als dem Werk inhärent gesehen wird, besteht aus intellektuellem Kapital, das dem Bedeutung und Prestige zukommen lässt, der es erkennt.] Für Ferréz ist ganz klar, wie aus dem in Kap. 1.1 bereits zitierten Zitat ersichtlich wird, dass auch der Wert eines symbolischen Gutes in Zusammenhang mit dem ökonomischen Kapital steht, wenn er „gute“ Literatur mit von einer goldenen Füllfeder und „schlechte“ Literatur mit von Kohle geschriebener gleichsetzt. (vgl. Ferréz 2005c) Das einzige, was für Autor_innen der marginalen Literatur daher gelten kann, ist, Präsenz zu zeigen, wenn es nicht möglich ist, die von den goldenen Füllfedern erlangten und verlangten Werte mit Kohle herzustellen.

Dennoch setzen auch diese Autor_innen sich jenseits der hegemonialen Verhandlung literarischer Werte mit der Dichotomie guter oder schlechter Literatur, bzw. der Qualität ihrer Literatur auseinander. Für Ferréz z.B. ist schlechte Literatur eine, die unverständlich bleibt, gute Literatur dagegen eine, die Affekte erzeugt, „den Leser in irgendeiner Form berührt“.

Literatura ruim é a que não se entende, que não dá acesso, que nem no dicionário se acha a palavra, que trava, literatura chata, explicativa demais. Que quando você lê não vai a lugar nenhum, dorme no meio do livro. Essa é literatura ruim para mim. Literatura boa faz vida, emoção, provoca. Literatura boa faz isso para mim. E já falei: tem autor da periferia que é ruim, como tem autor da elite que é ruim, mas também tem muita coisa boa nos dois. Poder aquisitivo não garante qualidade. (Persönliches Interview mit Ferréz am 30.08.2010)

[Schlechte Literatur ist eine unverständliche, die keinen Zugang gewährt, wenn man nicht mal im Wörterbuch das Wort findet. Das ist eine Literatur, die sich verhakt, langweilig ist, übererklärt. Wenn du sie liest, dann führt das nirgendwohin, du schläfst in der Mitte des Buches ein. Das ist schlechte Literatur für mich. Gute Literatur ist Leben, Gefühl, provoziert. Wie bereits gesagt, es gibt ebenso Autoren der *periferia* wie es Autoren der Elite gibt, die schlecht sind. Aber es gibt auch viel Gutes bei beiden. Kaufkraft ist keine Garantie für Qualität.]

Damit unterscheidet Ferréz sich erst einmal nicht von den v.a. akademischen Lesern und Literaturkritikern, die Ginzburg beschreibt, deren Wertzuschreibungen aus dem Eindruck (=Affekt), den die Literatur bei ihm als Leser macht, besteht:

Podemos afirmar que uma obra é profunda, ou que ela provoca reflexão, como um modo de elogiar ou registrar seu poder de impacto, mas ao mesmo tempo não estamos indicando nada específico. É possível que um estudo de lógica formal seria capaz de medir exigências reflexivas de um texto, como fazem abordagens empíricas, mas isso não permitiria mensurar valor, como se fosse uma substância no seu interior – o valor é uma atribuição historicamente construída. (Ginzburg 2008: 103)

Wir können behaupten, dass ein Werk tiefsinnig ist oder dass es zum Nachdenken anregt, um es zu loben oder den Eindruck, den es auf uns gemacht hat, zu beschreiben, gleichzeitig sagen wir aber nichts Spezifisches. Es ist möglich, dass eine Untersuchung der formalen Logik fähig ist, reflexive Anforderungen zu messen, wie das empirische Herangehensweisen tun, aber das würde nicht erlauben, den Wert einzuschätzen, als ob dieser eine Essenz in seinem Inneren sei – der Wert ist eine historisch konstruierte Zuschreibung.

Denn auch Ferréz umschreibt den Wert der Literatur mit den Emotionen, die bei ihm ausgelöst werden. Ginzburg verweist darauf, dass solche Werte immer historisch konstruiert sind, implizit bedeutet das auch, dass Menschen unterschiedlicher Sozialisierungsweisen unterschiedlichen Qualitäten einen Wert zumessen.

Für Dugueto Shabazz scheint der Wert der Literatur auch in der pädagogischen Möglichkeit der Entwicklung durch das Schreiben zu liegen. Er nimmt die Bevölkerung der *comunidade* als Leserschaft in den Blick, die sich bereits mit einem sehr komplexen Leben auseinandersetzen muss, sodass es wichtig ist, sie zunächst dort abzuholen, wo sie steht, um dann – bei wachsender Kompetenz – graduell komplexere Texte an sie heranzuführen:

[...], não leva adiante, mas aí eu acho que tem que acompanhar o ritmo das pessoas, pra também não cair, né, meu? Então, eu preciso perder qualidade. Eu acho que tem que encontrar os elementos certos, equilibrar eles, pra poder fazer a música, e poder fazer a literatura, enfim, escrever de uma forma que você consiga trazer, não afastar. Porque se não você fica ouvido só pelo pessoal universitário, das Letras, e das [Ciências] Sociais. (Dugueto Shabazz am 14.09.2010 im Interview mit der Autorin)

[Ich glaube, es bleibt uns nichts anderes übrig, als uns auf den Rhythmus der Leute einzulassen, um damit erfolgreich zu sein. Das heißt vielleicht auch, dass ich die Qualität zurückschrauben muss. Ich glaube, dass man die richtigen Teile finden und sie in die richtige Balance bringen muss, um auf eine Weise Musik zu machen, zu schreiben, die die Leute anlockt und nicht fern hält. Sonst wirst du nur von den Leuten an den Unis gehört, von den Literatur- und Sozialwissenschaftlern.]

In ähnlichem Sinne betont Ferréz, dass es bei der *literatura periférica* nicht nur auf die Ästhetik, sondern auch auf den Akt des Schreibens selbst ankommt, da es bereits ein Sieg ist, wenn jemand – entgegen der Vorbestimmung des Systems – überhaupt schreibt.

E – como em tudo – também tem coisa ruim. Como toda literatura. Não é só porque é da *periferia* que é bom, tem muita coisa da *periferia* que é ruim. Mas tem coisa boa e a coisa boa é vitória. E até a coisa ruim é vitória. Por quê? Até um texto mal escrito é vitória, porque é escrito. Era para o cara ser analfabeto, era para não saber escrever, era para ser problema de polícia. E o cara está escrevendo mal, mas está escrevendo – então escrever bem é ainda mais vitória. (Persönliches Interview mit Ferréz am 30.08.2010)

[Und – wie in allem – gibt es [in der *literatura marginal*] auch einiges Schlechte. Wie in jeder Literatur. Nicht allein, weil etwas aus der *periferia* stammt, ist es gut. Es gibt vieles aus der *periferia*, das schlecht ist. Aber es gibt Gutes und das ist ein Sieg. Und sogar das

Schlechte ist ein Sieg. Warum? Sogar ein schlecht geschriebener Text ist ein Sieg, weil er geschrieben ist. Eigentlich sollte der Typ ja zum Analfabet bestimmt und nicht zum Schreiben, er sollte ein Problem der Polizei sein. Und jetzt schreibt der Typ schlecht, aber er schreibt ... – gut zu schreiben ist so gesehen ein noch größerer Sieg.]

Auch wenn er sich zwar noch weiter auf eine „gute“ oder „schlechte“ Literatur bezieht, die sich nach den vorgenannten Maßstäben qualifizieren lässt, so wird allein dem Überwinden von Schwierigkeiten und dem Vorlegen eines Textes schon eine Qualität beigemessen. Auch Sérgio Vaz sieht im Schreiben schon einen Erfolg, indem er darauf hin weist, dass die *literatura da periferia* möglicherweise weniger „crâse e vírgula“ [grammatisch korrekte Verschleifungen von Präpositionen und Kommas] hat als die sogenannte Hochliteratur, dass aber die „Kraft/Essenz“ eine andere sei, eine in gewisser Weise „realistischere“. Vaz bricht das Problem der literarischen Qualität auf das der korrekten Interpunktion und Rechtschreibung herunter und ironisiert die literaturwissenschaftliche Debatte über die Ästhetik, wenn er sie allein zu einem grammatischen Problem und damit zu einem der Bildung macht.

Mas, acho que essa literatura, como eu disse, menos crase, menos ponto e vírgula. mas ela também ganha outro vigor porque essa literatura que a gente faz, a gente sente o cheiro do suor, a gente sente o barulho da pessoa, do personagem [xxx] ... Eu fui num debate há alguns dias ali, Ferréz, e a antropóloga diz, vocês da Cooperifa ensinam as pessoas a falar errado. Porque a pessoa pode deixar um recado na geladeira e a pessoa não pode entender. – Poh, primeiro, nem geladeira a pessoa tem as vezes.[risos isolados]. E quando na *periferia* falamos “nois vai”, vamos mesmo. (Vaz 2009, II Mostra, literatura marginal através dos tempos, eigene Tonaufnahmen).

[Aber ich glaube, dass diese Literatur, die weniger Verschleifungen, weniger Punkt und Komma hat, eine andere Kraft bekommt, weil wir in der Literatur, die wir machen, den Schweiß riechen, den Lärm der Person, der Figur... Vor einigen Jahren war ich auf einer Podiumsdiskussion, Ferréz, und die Ethnologin da sagt, ihr von der Cooperifa bringt den Leuten bei, falsch zu sprechen. Jemand kann z.B. eine Nachricht an den Kühlschrank hängen und der andere versteht dann nichts. Also erst mal, oft haben wir keinen Kühlschrank in der *periferia*. Und zweitens: Wenn wir sagen, „wir geht“, dann gehen wir wirklich hin.]

Der Hinweis auf den fehlenden Kühlschrank verdeutlicht die zwei Welten, die an dieser Stelle in Konflikt treten, und verweist deutlich auf die ökonomische Komponente literarischer Werte. Es kommt eine ethische und moralische Dimension hinzu, nämlich die der „dedicação“ [Hingabe] und des „compromisso“ [Verpflichtung, Versprechen, Verbindlichkeit], die mit den kulturellen Werten in den *periférias* zu tun haben. Damit werden unterschiedliche Verhaltenscodes und ein anderes moralisches Verständnis zwischen *periferia* und Zentrum vorausgesetzt. Auch ist diese Verbindlichkeiten und Hingabe für die Gemeinschaft etwas, was die Autor_innen der *literatura marginal* bei

den Künstler_innen, Schriftsteller_innen und einfach Bürger_innen anderer Herkunft vermissen und immer wieder einfordern.

Viele der Autor_innen der *literatura marginal/periférica* nehmen einen Begriff des Wahren und Wirklichen für sich in Anspruch, da sie die ignorierte „Wahrheit“ leben: Die von der offiziellen Geschichtsschreibung und den Medien vernachlässigte Wahrheit, deren Zeuge und Beweis sie sind. Und auch, da ihre literarischen Texte sich häufig direkt aus ihren Biografien und Erfahrungen speisen. Wir erinnern an Ferréz, der sagt: „Eu já sou o tema, eu moro dentro do tema –, eu respiro o tema, os amigos são o tema.“ (Ferréz am 30.08.2010 im Interview mit der Autorin) [Ich bin das Thema, ich wohne im Thema, ich atme das Thema, meine Freunde sind das Thema“] Mir scheint es hier fruchtbar, das ästhetische Verständnis der Antike und insbesondere das von Aristoteles heranzuziehen, für den es vorzuziehen sei, „Glaubhaft-Unmögliches“ denn „das Nicht Glaubhafte Mögliche“ zu gestalten.²¹² Dabei geht es mir nicht darum, dass die Autor_innen der marginalen Literatur aus den *periferias* am literarisch „Unmöglichem“ sich versuchen würden. Sondern eher darum, dass diese Glaubwürdigkeit bei Aristoteles moralisch definiert war, und es das war, was einen Text zu einem Wahren werden ließ. „So war nicht die 1:1 Darstellung Ziel, sondern die Ausrichtung am Ideal, Vorbild, Paradigma. Als Lüge galt ein Text nur, wenn er keinerlei moralische Bedeutung aufwies.“ (Esposito 2003: 13). Eine Ähnliche Vorstellung des Wahren ist auch bei den Autor_innen der *periferia* wahrzunehmen, denn sie legen an die Ästhetik ethische Maßstäbe.

Auch wenn Ferréz in den Paratexten seines literarischen Werkes über seinen Bezug zur Favela, der *periferia*, der Straße, einen referenziellen Pakt herstellt, der ihm Autorität und Authentizität geben soll, darüber zu sprechen, und seinen Diskurs „wahr“ macht, betont er häufig, dass seine literarische Arbeit viel Phantasie und Kreativität („eu invento muita coisa“ [ich erfinde vieles]) entspringt (vgl. Ferréz am 30.08.2010 im Interview mit der Autorin). Denn die Zuschreibung der Kreativität ist es, die den Autor als einen Produzenten symbolischer Güter auszeichnet.

Beatriz Resende problematisiert eine Banalisierung von Realität, wenn diese radikal“ und „exzessiv“ vorhanden sei:

²¹² „Durch das Unmögliche scheint eine Ästhetik dazuzukommen, die in der kreativen Arbeit besteht, andere Welten zu schaffen. Allerdings müssen diese Welten intern einer schlüssigen Logik folgen, die auch extern abgleichbar ist.“ (Esposito 2003: 13).

“Quando esse realismo ocupa de forma tão radical a literatura, excesso de realidade pode se tornar banal, perder o impacto, começar a produzir indiferença em vez de impacto. O foco excessivamente fechado do mundo do crime termina por recortá-lo do espaço social e político, da vida pública. Torna-se então, ação passada em uma espécie de espaço neutro que não tem mais nada a ver com o leitor. Corre-se o risco de resultarem disso tudo, o mais das vezes, obras literárias que temo considerar descartáveis. Surge a ameaça de que a literatura que pretende falar de arenas da cidade apresente aos seus leitores espaços de conflito que encenam a violência, como fonte de divertimento. A arena da cidade opõe-se, então, à agora.(Resende 2008: 30)

Ein Übermaß an Realität kann banal werden, die Wirkung verlieren und eher Gleichgültigkeit als Wirkung erzeugen. Der allzu geschlossene Blick auf eine Welt der Kriminalität schließt ihn aus dem sozialen und politischen Raum des öffentlichen Lebens aus. Es wird also zu einer Handlung in einer Art neutralem Raum, die mit dem Leser nichts mehr zu tun hat. Es besteht die Gefahr, dass diese literarischen Werke zu einer Wegwerflectüre werden. Außerdem besteht die Gefahr, dass die Literatur, die von den Arenen der Stadt sprechen will, Konfliktträume präsentiert, die nur als Quelle des Divertissements wahrgenommen werden. Die Stadtarena widersetzt sich dann der Agora.

Sonntag warnt vor dieser Annahme der vermeintlichen Spektakulärisierung der Realität. Denn das hat lediglich mit dem zu tun, der sie aus seiner privilegierten Position heraus – mit Abstand, und in irgendeiner Form mediiert – betrachten kann:

To speak of reality becoming a spectacle is a breathtaking provincialism. It universalizes the viewing habits of a small educated population living in the rich part of the world [...] It assumes that everyone is spectator. It suggests, perversely, unseriously, that there is no real suffering in the world. But it is absurd to identify the world with those zones in the well-off countries where people have the dubious privilege of being spectators, or of declining to be spectators, of other people's pain, just as it is absurd to generalize about the ability to respond to the sufferings of others on the basis of the mind-set of those consumers of news who know nothing at first hand about war and massive injustice and terror. (...) They do not have the luxury of patronizing reality. (Sontag 2003: 93f.)

Die Verpflichtung gegenüber der oder einer Realität führt auch zu einem „In-die-Pflicht-Nehmen“ des Lesepublikums. Die Unversöhnlichkeit mit dem Zentrum, dem Kunst- und Literaturestablishment, die die Autor_innen auf einem ist die tiefempfundene Enttäuschung zwar vielleicht gelesen und gehört zu werden, aber nicht „verstanden“ (s. Yakini mit „Sentimentos“). Denn dann müssten diese in Aktion treten, handeln, um das objektiv (in Statistiken, Zahlen und Daten) nachweisbare Unrecht auszugleichen –und dabei womöglich auch eigene Privilegien abgeben.

Susan Sontag sagt in *Regarding the Pain of Others* (2003) im Bezug auf Bilder von den durch Gewalt erlittende Verheerungen an Menschen, dass eigentlich nur diejenigen, die vorhaben, aktiv Leid zu mindern oder Menschen davon zu heilen, wie Ärzte und Krankenschwestern, die Berechtigung hätten, hinzusehen oder zuzuschauen. „The rest of

us are voyeurs, whether or not we mean to be. In each instance the gruesome invites us to be either spectators or cowards, unable to look.“ (Sontag2003:42) Butler zielt in eine ähnliche Richtung und spricht von einer moralischen Ansprechbarkeit des Lesers, wenn sie sagt

[...], we would be wrong to think that the First World is *here* and the Third World is *there*, that a second world is *somewhere else*, that a subaltern subtends these divisions. These topographies have shifted, and what was once thought of as a border, that which delimits and bounds, is a highly populated site, if not the very definition of the nation, confounding identity in what may well become a very auspicious direction. (Butler 2012a: 49)

To respond to this address seems an important obligation during these times. This obligation is something other than the rehabilitation of the author-subject per se. It is about a mode of response that follows about having been addressed, a comportment toward the Other only after the Other has made a demand upon me, accused me of failing, or asked me to assume a responsibility. This is an exchange that cannot be assimilated into the schema in which the subject is over here as a topic to be reflexively interrogated, and the Other is over there, as a theme to be purveyed. The structure of address is important for understanding how moral authority is introduced and sustained if we accept not just that we address others when we speak, but in some way we come to exist as it were, in the moment of being addressed, and something about our existence proves precarious when that address fails. (Butler 2012b: 130)

Die symbolische Produktion ist wichtig, um in strukturelle Gegebenheiten einzugreifen. Auf das literarische Werk bezogen, heißt das: „O texto não é produto final da atividade criativa, mas um ato de intervenção e participação na vida da comunidade, onde ele se produz e circula.“ (Oliveira 2011: 34) [Der Text ist nicht das Endprodukt der kreativen Arbeit, sondern ein Akt der Intervention und Partizipation im Leben der Gemeinschaft, wo er produziert und in Umlauf gebracht wird.] Allan Santos da Rosa findet, wie bereits in Kap 2.2.3 erwähnt, man müsse dieser Tendenz mit einem neuen Begriff Rechnung tragen, den er analog zu den artes plásticas, die eine Vielheit an Kunstformen zulässt, als „artes literárias“ bezeichnet, worin auch die materielle Produktion des symbolischen Gutes mitschwingt.

Vom 9. bis 11. Januar 2015 luden der deutsche Künstler Florian Marzbacher, der niederländische Künstler Jonas Staal und die polnische Künstlerin Joanna Waszra Kunstkollektive aus aller Welt nach Berlin ein, um eine neue Tendenz in der Kunstszene auszumachen, und Ziele, Strukturen und Vernetzungsmöglichkeiten zu diskutieren. Nachdem Kunst nicht mehr Objekte produziert, sondern über zeitlich begrenzte Projekte agiert, scheint sie sich nun langfristig mit einem ästhetischen Programm in politische Kontexte einbringen zu wollen:

The last decades have seen an important change in our perception of art. The focus has shifted from artworks as “objects” towards the concept of the “project”: a temporal intervention or engagement focussing on research and processes rather than on a final product. However the limitation of concrete artistic and political effects of temporary projects is implicit. The change from projects to organisations demands a more structural engagement, more durability and long-term vision. Artist organisations push the concept of self-governance to another level: both within and outside of the art world.

In their work artist organisations bring forward a social/political agenda that connects the field of ethics with aesthetics. Rather than a medium merely “questioning” and “confronting” the world, the artist organisation situates itself in the field of daily political struggle. Rather than questioning the world, it makes a world.²¹³

Diese Definition beinhaltet auch die Auseinandersetzung mit einer Zeitlichkeit bzw. Einem Interventionscharakter von Kunst, ein Thema das im Kontext der *literatura marginal/periférica* ebenfalls wichtig scheint. Die *literatura marginal/periférica* passt i.A. gut in diese Definition, richtet sie doch ihre kollektiven Bemühungen darauf, über die symbolische Praxis der Literatur aus der *periferia* eine „cidade letrada“ zu machen. Sérgio Vaz und die Cooperifa beispielsweise, um nur eines der Kollektive zu nennen, schaffen hier schon seit 14 Jahren „neue Welten“.

Benedict Anderson beschrieb in *Imagined Communities* (2006) den Buchdruck als Kulturtechnik, die – vor allem über den Roman – wesentlich war für die diskursive Konstruktion der Nationen im 19. Jahrhundert. Der Roman konstruiert eine Narration der Gemeinschaft über die geteilte Zeit und den geteilten Raum (das Territorium) in der Nation. Aus dieser Perspektive ist der Roman in seiner Nähe zur Historiografie und als Träger nationaler Werte an sich immer schon politisch geprägt. Ernest Renan konstatierte bereits im Jahre 1882, dass eine gemeinschaftliche nationale Identität nur über die Differenz zu einem Anderen und durch eine interne Homogenisierung von Kultur und Geschichte hergestellt werden kann (vgl. Renan 2006:11).

Das marginalisierte Subjekt wurde in Brasilien weder als Produzent nationaler Kultur noch als Konsument derselben verstanden und somit als historischer oder kultureller Akteur von der literarischen Konstruktion der „Nation“ ausgeschlossen. Das durch Globalisierungs- und Demokratisierungsprozesse bedingte Auftreten bzw. Sichtbarwerden neuer Subjekte in der brasilianischen Literaturszene, die ihrerseits die Herrschaft über die (literarischen) Diskurse und über den Ort der Autorschaft disputieren,

²¹³ Aus dem Programm des Netzwerks Artist Organisation International.
<http://www.artistorganisationsinternational.org/>. Natürlich ist dies nur eine der Tendenzen, die wir in der aktuellen Kunstszenen beobachten können; andere finden sich in Konflikt oder direkter Opposition zu dieser.

stellt die Universalität und Homogenität von Narrationen, die das Projekt Nation der Eliten stützen, nachhaltig in Frage und ergänzt sie durch eigene sinnstiftende Narrationen. Nun steht der als homogen imaginierten Gemeinschaft der „Nation“ mit der *literatura marginal/periférica* eine periphere Gemeinschaft gegenüber, die sich auf eigene kulturelle Register und Erfahrungen beruft, welche sie zwar innerhalb des nationalen Kontextes verhandelt, aber gleichzeitig zu entnationalisieren beginnt (vgl. Sassen 2008: 18).

Appadurai (2010) beobachtet in der globalisierten Gegenwart eine drastische Transformation der Imaginationstätigkeit. Diese ist nicht mehr nur die Domäne der Eliten oder einiger weniger „Genies“: „the imagination has broken out of the special expressive space of art, myth, and ritual and has now become a part of the quotidian mental work of ordinary people in many societies“ (Appadurai 2010: 5). In dieser globalisierten Kunst hat zum einen das Bild stärker an Gewicht gewonnen, zum anderen das Extra-Textuelle, das Referenzielle – macht doch für „[d]as Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (Benjamin [1935] 2003) nicht mehr die Einzigartigkeit seine Aura aus.

Die Autor_innen der *literatura marginal/periférica* eignen sich zwar mit ihrer Literatur dezidiert einen solchen Kunstraum an, integrieren ihn jedoch in die alltäglichen Praktiken ihres politischen und pädagogischen Handelns, durch das die Literatur als ein nur wenigen vorbehaltenes symbolisches Gut eine Entauratisierung im „aristokratischen“ Sinne erfährt (vgl. Hapke 2013: 120). Die Autor_innen aus der *periferia* bemühen sich um eine Demokratisierung, die sie einschließt und als eine „bessere Welt“ wenigstens für die Kinder spürbar wird.

Desse modo, já não poderíamos falar de literatura como uma entidade homogênea, enquadrada em parâmetros pré-definidos, pois o termo literatura implicaria necessariamente questionamentos do tipo: Que literatura? Para quem? Com que finalidade? Em que condições? Quais as mediações? (Oliveira 2011: 37).

[Auf diese Weise können wir von Literatur nicht mehr als einem homogenen Gebilde sprechen, das in vordefinierte Parameter zu fassen ist, da der Begriff Literatur natürlicherweise folgende Fragestellungen miteinschließt: Was für eine Literatur? Für wen? Mit welchem Ziel? Unter welchen Bedingungen? Mit welchen Vermittlungsstrategien?]

Die Aura der *literatura marginal/periférica* lässt die Möglichkeit der persönlichen und gesellschaftlichen Verbesserung entstehen, die im Umgang mit der Literatur als mündiger Bürger besteht. Die Aura im Falle der *literatura marginal/periférica* ist ein ganzheitlicher

Zusammenhang von performance, Medium und ihren unterschiedlichen Zeitlichkeiten. Sie ist nun in der Intervention mit der Gegenwart angelegt, einer tatsächlichen Transformation von Realitäten und sozialen, kulturellen und gesellschaftlichen Verhältnissen. Zusammen mit den Möglichkeiten der Vervielfältigung der im Werk enthaltenen Botschaft: Die Autor_innen der *literatura marginal/periférica* versuchen *multiplicadores* zu sein und oft liegt gerade in der Wiederholung eines Gedichtes, für die Autor_innen der *periferias* die Besonderheit. Wenn ihr Gedicht in immer neuen *sarau* stattfindet, an immer neuen Orten bei der es durch die immer neuen Soundscapes zu immer neuen Aktualisierungen kommt und auf ein Publikum trifft, das vielleicht den Refrain mitsprechen kann oder eines, für das das Gehörte neu ist. Zur Aura gehört nicht mehr das Prinzip der Einzigartigkeit (vielleicht monumentalen, unveränderlichen Einzigartigkeit), sondern der Umstand, tatsächlich reproduziert, rezipiert und konsumiert zu werden, sei es über die Stimme, das Papier, das Buch, den Blog. Der *literatura marginal/periférica* geht es um die Konstruktion einer gemeinsamen Geschichte, die vielseitig und vielstimmig ist. Mit Blick auf die Beziehung zum Staat lässt sich das Phänomen auch so deuten: In dem Maße, wie sich der Staat immer weniger für die Wahrung der Rechte seiner Bürger_innen verantwortlich zeigt und der_die Einzelne auf sich selbst zurückgeworfen wird (vgl. auch Butler 2009:12), greift diese_r zur Selbsthilfe-Literatur – oder zur Gewalt. In vielen der Bücher und Gedichte der *literatura marginal* werden Handlungsanleitungen oder zumindest Denkanstöße gegeben, bewusst auf das eigene Schicksal einzuwirken. Anders als die Selbsthilfe-Bücher, die auf dem brasilianischen Buchmarkt eines der größten Segmente darstellen, das beständig im Wachsen begriffen ist, geht es jedoch nicht darum, das Individuum auf sich selbst zurückzuwerfen und alle Verantwortung allein in dessen Hand zu legen. Autoren wie Ferréz und Vaz ist klar, dass die Organisation unserer Gesellschaften, Ökonomien und Politik nicht so angelegt ist, dass alle Güter für alle ausreichen und tatsächlich ein_e jede_r die Chance hat, erfolgreich und finanziell gut gestellt zu sein. Jede_r Einzelne wird in die Pflicht genommen, verantwortlich für sich selbst, aber auch für die Gemeinschaft zu handeln, die wiederum ihm im Fall der Not zur Seite steht und ihn trägt. Die Bezugnahme der *literatura marginal* auf das kulturelle Korpus der Nation ist eine Geste der Aneignung und Umdeutung zugleich: Die impliziten Exklusionen des Modernismus werden angeprangert und den Werten der elitär gedachten Heterogenität wird ein kollektives, Gesellschaft transformierendes Projekt entgegengestellt.

Susan Sontag hat 2003 anlässlich der Verleihung des Friedenspreises in Frankfurt am Main in ihrer Rede „Literatur ist Freiheit“ die Möglichkeiten der Transformation durch Imagination ins Zentrum kultureller Produktion gestellt:

Schriftsteller können etwas gegen die Klischees vom Getrennt- und Verschiedensein tun – denn Schriftsteller sind nicht nur Mythenvermittler, sondern auch Mythenbildner. Die Literatur bietet nicht nur Mythen, sondern auch Gegenmythen, so wie das Leben Gegenerfahrungen bietet – Erfahrungen, die uns in dem, was wir zu glauben, zu fühlen, zu denken glaubten, verstören. Literatur kann uns sagen, wie die Welt beschaffen ist.

Literatur kann uns Maßstäbe geben, kann uns ein tiefes Wissen vermitteln, das in der Sprache und im Erzählen Gestalt annimmt.

Literatur kann unsere Fähigkeit stärken, um Menschen zu weinen, die nicht wir selbst sind und nicht zu uns gehören. Wer wären wir, wenn wir kein Mitgefühl für jene aufbringen könnten, die nicht wir selbst sind und die nicht zu uns gehören? Wer wären wir, wenn wir uns selbst nicht – wenigstens zeitweise – vergessen könnten? Wer wären wir, wenn wir nicht lernen könnten? Wenn wir nicht verzeihen könnten? Wenn wir nicht etwas anderes werden könnten, als wir sind? (Sontag 2003)

Wenn dem so ist, machen die Autor_innen der *literatura marginal/periférica* von eben dieser Freiheit Gebrauch, neue Mythen zu schaffen und dadurch sich und einander Maßstäbe zu geben, die sie von der Peripherie ins Zentrum der eigenen Kultur versetzen.

Die *literatura marginal/ periférica* ist die erste Literaturbewegung in Brasilien, die alle Medien in einer radikale Gleichzeitigkeit der neuen Medien mit den vorher existierenden (Benjamin) und zu einer Gesamtkonzeption verbindet. Die Bewegung als Ganzes zeigt eine große mediale Mobilität von Buch, Blog, Performance, zu unterschiedlichst verknüpften Hypertexten mit und all dies bietet einen Paratext, den es in eine dichte Lektüre von Text und (Text)performance mit aufzunehmen gilt. Die Bewegung knüpft sowohl an Bewegungen wie Happening und Fluxus (1960) als auch an die Hip-Hop, die Poetry Slam und Graffiti-Bewegung und die Pariser Situationisten Stadtraum intervention und zugleich Kunst mit Joseph Beuyss als Arbeit and er sozialen Plastik sehen !!!

4.9 *Marginal ou nacional?* Der marginale Autor als „Nationalautor“

Aus dem Vorangehenden ergibt sich mit Notwendigkeit die Frage und die abschließend diskutiert werden soll, ob in dem Maße, wie die hier besprochene marginale Literatur aus den Randgebieten auf die Bühnen und in die Verlage des Zentrums rückt, es sich überhaupt noch um eine „marginale“ Literatur handelt.

Seit die literarischen Texte aus den *periferias* mit der Publikation der Sonderedition *Caros Amigos Literatura Marginal: A cultura da periferia – Ato I* 2001 an eine größere (nationale) Öffentlichkeit gedrungen sind, lassen sich einige „Einverleibungsstrategien“ des Marktes und auch der Politik beobachten. Die Kurzgeschichten von Ferréz fehlen in kaum einer Anthologie der literarischen Gegenwart Brasiliens. Seine Bücher kommen in traditionellen Verlagen heraus und werden in andere Sprachen übersetzt.

Der traditionelle Verlag Editora Global veröffentlichte (wie bereits in Kap 1.2 erwähnt) sieben eigenständige Publikationen in der eigens kreierten Sparte *literatura periférica*. Auf der Virada Cultural, dem alljährlich im Mai/Juni stattfindenden Kulturfestival, das durch die Stadt São Paulo organisiert wird, sind die *saraus* der *periferias* inzwischen fester Bestandteil des offiziellen Programms; sie wurden von der Bühne in einer U-Bahn Station in der *periferia*, wo 2010 die Cooperifa ihre Poesie darbot, auf die Bühnen im Zentrum der Stadt befördert.

Zuletzt waren einzelne Vertreter der *literatura marginal/periférica* auch auf die häufig als wichtigste eingeschätzten Buchmessen in Europa und Lateinamerika eingeladen: Die Internationale Buchmesse in Frankfurt (2013), den Salão du Livre in Paris (2015) und die Feria del Libro in Buenos Aires (2014). Mit der Repräsentation der Nationalidentität durch die peripheren Autoren tut sich hier ein Paradox auf. Es stellt sich die Frage, ob es sich überhaupt noch um eine marginale Literatur handelt, wenn die *literatura marginal/periférica* durch den traditionellen Literaturmarkt auf diese Weise eine „Konsekration“ im traditionellen Sinne erfährt.

Im Folgenden soll der Fokus auf das Spannungsverhältnis gelenkt werden, welches zwischen diesen Grenzüberschreitungen und einer literarischen Gegenkultur, die auf ihrer – topologischen, sozialen, ökonomischen, kulturellen – Marginalität zu bestehen scheint, entsteht. Denn auch in Brasilien selbst tragen Maßnahmen des politischen, sozialen oder kulturellen Zentrums sowohl den extra-literarischen als auch den literarischen Bemühungen der Autoren der marginalen Literaturbewegung Rechnung und besetzten Positionen in kulturellen Institutionen mit Autoren aus den *periferias*.²¹⁴

²¹⁴ Sacolinha war zwischen 2005 und 2012 Beauftragter des Secretaria de Cultura des Vorortes von São Paulo, Suzano, für Literatur. Emerson Alcalde ist seit Dezember 2013 im Projektmanagement des Núcleo de Ação Cultural do CEU Três Pontes, einer Einrichtung der Stadt. Michel Yakini ist seit 2014 Regionalvertreter der Fundação Palmares. Die Fundação Palmares ist mit dem brasilianischen Kultusministerium verbunden und kümmert sich um Anliegen und Angelegenheiten der

Viele Autoren suchen selber Zugangsmöglichkeiten zur etablierten Buch- oder Medienkultur, sei es, dass diese eine größere Reichweite hat, um ihre Literatur „unters Volk“ zu bringen, sei es aus der Lust am Ausprobieren und Erlernen für sie neuer literarischer Handwerkszeuge. (Der letzte Roman von Ferréz z.B., *Deus foi Almoçar* (2012), bezieht sich weder inhaltlich noch formell auf die *periferia* (wie bereits in Kap. 2.2.3 erwähnt.). Herschmann sieht einen Grund für das Vorgelassen (manchmal auch Vorgeschoben werden) der *periferia* in der Suche nach dem immer Neuen:

Aliás, a espetacularização, especialmente da periferia, vem ganhando relevância no mundo globalizado, com nações crescentemente empenhadas na busca de “inovação”, de vocações regionais que propiciem desenvolvimento e a valorização da identidade local/nacional.” (Herschmann 2005: s.p.)

[Die Spektakularisierung v.a. der *periferia* gewinnt an Wichtigkeit in der globalisierten Welt, mit Nationen, die sich immer mehr anstrengen „Innovation“ zu finden, regionalem Ausdruck, die Entwicklung und Wertschätzung von einer lokalen/nationalen Identität beinhalten.]

Auch Sérgio Vaz macht diese Beobachtung: „Eu acho que é assim: é uma urgência deles também, de terem coisas novas“ (Sérgio Vaz am 08.02.2010 im Interview mit der Autorin) [Ich denke, es ist auch eine Notwendigkeit von ihnen, an neue Sachen kommen].

Deutsche Literaturwissenschaftler und -kritiker_innen beklagten auf von mir besuchten Konferenzen, den Verlust an Brasilianität, den die Literatur aus Brasilien erfahren haben soll, indem die Literatur „austauschbar“ wird, keine spezifisch brasilianischen Landschaften beschreibt noch die Menschen die dieser eignen. In diesem Kontext sind die *periferias* mit ihrer spezifischen urbanen Gewalt der Megacities geschrieben von neuen Akteuren – wie wir sie in Deutschland zumindest nicht haben – ein Stück authentische Brasilianität, das zum Exportgut wird. Jedoch kommt es mitunter auch zu einer Entleerung oder Entfremdung des Begriffs der *periferia*, der, wenn er zu wenig kontextualisiert wird, einfach nur zu einer „logomarca“, einem Brand, einer Marke werden kann. Ein Informant erwähnte, dass die Veröffentlichung seines Buches in einem Verlag u.a. mit der Begründung abgelehnt wurde, dass es für ein Produkt der *literatura marginal/periférica* nicht einschlägig genug sei, da zu wenig der Gewalt der *periferias* gezeigt würde, also nicht über die Attribute verfügte, die sich ein nicht-organisches

afrobrasilianischen Kultur. Rodrigo Ciríaco ist seit September 2014 Bürgervertreter im leitenden Ausschuss zur Durchführung des Projekts Plano Nacional do Livro e Literatura des brasilianischen Kultusministeriums. (Danke an Érica Peçanha do Nascimento für die Hilfe beim Zusammentragen der Daten!)

Lesepublikum erwarten würde.²¹⁵ Das Produkt „perifere Literatur“ ist mit Benjamin (2003) gedacht ein dialektisches Bild des Widerspruchs, denn in dem Maße, wie das Produkt ins Zentrum des literarischen Feldes vordringt, verändert es sich und büßt an Aura ein. Denn die Aura der Bewegung der *literatura marginal/periférica* lässt sich nur teilweise oder nicht exportieren, sie muss an ihrem Ursprung erlebt werden: so lässt sich die Gegenwart der *saraus* nicht verkaufen genausowenig wie die Wahrheit dieser gelebten Marginalität.²¹⁶ Was also auf den internationalen Markt gelangt, verliert mitunter große Teile seiner Aura und soll – aus Sicht des Marktes – den internationalen Voyeurismus (wie in Sontag in dem Zitat oben anprangert) in Bezug auf die Favelas befriedigen.

Weiterhin bleibt die Frage offen, inwiefern diese Positionen und literarischen Verdienste den Akteuren der *literatura marginal/periférica* tatsächlich eine Handlungsmächtigkeit verleihen. Die staatlich geförderten Programme stehen auf wackligen Beinen, sodass die Kulturinitiativen aus den *periferias* die nationalen Wirtschaftskrisen mitunter als erste durch starke Kürzungen zu spüren bekommen.²¹⁷ Außerdem ist möglicherweise eine der eingangs erwähnten Dimensionen der Marginalität im Einzelfall nicht mehr relevant (wenn v.a. der männliche Autor nun doch im Traditionsverlag publiziert wird), doch das bedeutet nicht, dass marginalisierenden Faktoren und Mechanismen überwunden sind.

Denn Bewohner_innen der *periferias*, zu denen auch viele Autor_innen gehören, werden vom brasilianischen Staat noch immer nicht als Bürger mit denselben Rechten wie andere anerkannt: Die bereits erwähnten „chacinas“, Mordzüge, die häufig von den institutionalisierten Gewalten ausgehen und die sich in den *periferias* konzentrierten und die besonders in der 2. Hälfte des Jahres 2012 das Leben der Bewohner der *periferias* bedrohten – und bei denen, ich erinnere, auch *saraus* suspendiert werden mussten – zeigen, dass die *poetas* der *periferia* noch immer keine Bürger sind, deren Ansprüche auf Sicherheit und körperliche Unversehrtheit gewahrt werden.

²¹⁵ So konstatiert Bourdieu (2001: 412): “Die soziale Definition dessen, was jemandem gestattet ist und was er sich vernünftigerweise herausnehmen kann, ohne als anmaßend und verrückt zu gelten, zeigt sich in allen möglichen Zugeständnissen und Einschränkungen, negativen und positiven Ordnungsausrufen (*noblesse oblige*), die öffentlich und offiziell verlautbart werden können wie alle Formen staatlich abgesegneter Ernennungen oder Verdikte, aber auch offiziös, ja stillschweigend und fast unmerklich.” Der marginale Autor darf in diesem Sinne nur über bestimmte Themen auf eine bestimmte Weise schreiben.

²¹⁶ Die Buchmesse 2014 in Buenos Aires hat die Kollektive, die *saraus* organisieren, eingeladen, womit es ihr gelungen ist, zumindest die periphere Gemeinschaft ansatzweise darzustellen.

²¹⁷ Vgl. Ciriaco: Blog Efeito Colateral: Crise na Cultura, 08.04. 2015.

Erinnern wir uns an die von Caldeira behauptete „disjunktive Demokratie“, legt sich die Vermutung nahe, dass es auch zu einer „disjunktiven Demokratisierung“ des literarischen Feldes kommt. Die gilt es in einer weiterführenden Untersuchung anhand von Biografien und Werken von Autor_innen, die erfolgreich waren, konkreter zu analysieren.

2010 kritisiert Ferréz im Interview eine Haltung, die er in den Medien und an Intellektuellen bemerkt und die keine soziale, ökonomische etc. Verbesserung an ihm sehen, die ihn immer an derselben Stelle wissen wollen. Sobald eine Änderung in seiner persönlichen Biografie eintritt, für die er sich mit seinem Schreiben und Aktivismus einsetzt, würde diese nur negativ belegt werden mit Inauthentizität und Verlust von Glaubwürdigkeit (Persönliches Interview mit Ferréz am 9.9. 2007).

Nach seinen Erlebnissen auf der Buchmesse in Frankfurt 2013 befragt, antwortet Ferréz in einem Interview folgendermaßen: „A classe média brasileira não dá oportunidade para ninguém. A primeira vez que eu chego a um festival desse e já ouço piadinha quando eu entro. Olha a cota da *periferia* já chegou. Então eles são assim.“ (Grünnagel/Wieser 2015: 16) [Die brasilianische Mittelklasse gibt niemandem eine Chance. Ich bin zum ersten Mal auf so einer Buchmesse und bereits beim Eintreffen, höre ich diesen Witz: Sieh mal an, die Quote aus der *periferia* ist da. So sind sie.] Auf diese Weise wird Ferréz abgewertet, indem seine Anwesenheit einem rein rechnerischen, statistischen Umstand zu verdanken sein soll, die keine weitere (literarische) Leistung stützt. In solchen Kommentaren wird deutlich, dass Imagination und Kreativität ein Wert ist, der nur Menschen mit bestimmten sozialen Profil zugeordnet wird.

Auch wenn vereinzelt der Literaturmarkt sich die *literatura marginal/periférica* einverleibt, so erfahren noch immer viele der Autoren und v.a. Autorinnen aus den *periferias* diese „Konsekration“ nicht. Und bei denen, die diese in gewisser Weise erfahren, bleibt die Frage, „wie genau“ der traditionelle Buchmarkt sich mit diesem Phänomen beschäftigt. Dies wird mit ein wenig Abstand erst deutlich werden. Die Erfahrungen der Marginalisierung jedenfalls sind nicht so einfach auszulöschen, sind eingeschrieben in den Körper, das kulturelle Corpus, die Vergangenheit, eine mangelhafte Nationalbio- und bibliografie.

5 Resümee und Anknüpfungspunkte

O final é quando você desiste
(Vaz 2004:s.p.)
[Es ist (erst) zuende, wenn du aufgibst.]

Die vorliegende Studie zur *literatura marginal/periférica* ordnet sich ein in eine Reihe von kulturwissenschaftlichen Untersuchungen, die im Zeichen der Globalisierung stehen, sich mit dem angeblichen „Ende“ der großen Erzählungen befassen und die dabei gewonnenen Innovationen in Augenschein nehmen. Hier wurde der Versuch unternommen, der Notwendigkeit nachzukommen, die in einigen Arbeiten zu dem Phänomen der *literatura marginal/periférica* gefordert wird, sich neue und andere Analyseformen jenseits der traditionellen zu erschließen. Der Großteil solcher Arbeiten ist bisher disziplinär in der Soziologie oder Ethnologie verortet. Um für die Literaturwissenschaften neue Wege der Analyse neuer literarischer Bewegungen zu eröffnen, hat es sich als hilfreich erwiesen, methodische Bezugspunkte auch in diesem interdisziplinären Arbeitsfeld zu suchen. Die vorliegende Studie mag somit in mancher Hinsicht methodisch unkonventionell erscheinen, sie verfolgt aber das Postulat, zu einer gegenstandsangemessenen Analyse der *literatura marginal/periférica* beizutragen.

Zunächst wurde die Art, wie sich mir die Literatur im Feld präsentierte, in den Mittelpunkt der Arbeit gestellt, was sich durch einen empirischen Fokus bemerkbar macht, dem sich theoretische Ansätze unterordnen. Hierbei war auch eine medienwissenschaftliche Perspektive sinnvoll; denn ein Großteil der Veröffentlichungen der *literatura marginal* geschieht in Blogs, *social media* und auf anderen medialen Plattformen, die nicht der herkömmlichen Buchpublikation entsprechen. Während zwar gemeinhin das Verschwinden des Buches beklagt wird, halten die Literaturwissenschaften bei ihren Analysen am gedruckten Text fest, ohne jemals zu erwähnen, dass sich diese Literatur in einem Buch befindet, das durch einen Verlag publiziert und vertrieben wird. Das Medium tritt also noch immer hinter einem Inhalt zurück, den es jedoch maßgeblich mitbestimmt. Deshalb wurde das Feld mit einem Schwerpunkt auf seinen Medien und Medialitäten untersucht. Der Fokus lag vor allem auf den Folgen, die diese Medialität für die Konstituierung der Kategorie des Autors, insbesondere des marginalen Autors, im Feld hat. Mit den klassischen Mitteln der Textanalyse war dies hier nur bedingt zu erreichen.

In dem Maße, in dem der marginale Autor seine eigenen Medien produziert – die Literatur zum Medium macht – und sich dabei selbst gegenüber einem nationalen Kunstverständnis und Kanon mediiert, verändern sich Konzepte von Autorschaft, Leserschaft und literarischer Qualität. Dies ist selbstverständlich nicht allein den marginalen Autor_innen zuzuschreiben, sondern wird mitbestimmt durch globale Prozesse, denen die Autor_innen auch ihre Existenz verdanken. Es war deshalb ausschlaggebend, ihre Praktiken in den Blick zu nehmen – ein Ansatz, der auch für eine Analyse des brasilianischen literarischen Feldes insgesamt vielversprechend wäre.

Dem Gegenstand entsprechend reflektiert die vorliegende Arbeit meinen Feldzugang und meine Erfahrungen im Feld; sie ist einem ethnographischen Modell verpflichtet. Damit ging ein Selbstversuch einher, in dem ich mich selbst aus meinen persönlichen und professionellen Strukturen zu lösen suchte, um mich diesem relativ neuen Phänomen auf der literarischen Bühne, gerade außerhalb meiner Komfortzone, nähern zu können. Dies führte zu einer kritischen Reflexion der Person des akademischen Forschers, von universitären Praktiken und Strukturen, und auch dazu, anderes zu versuchen.

The methodological logistics of participation – observation requires researchers to be physically present and personally involved. This encourages them to overlook negative dynamics because they need to be empathically engaged with the people they study and must also have their permission to live with them. This leads to an unconscious self-censorship that shapes the research settings and subjects anthropologists choose to study. (Bourgois 2003: 14)

Was Bourgois zur ethnographischen Forschung sagt, ist sicher richtig. Doch auch wenn Forscher_innen sich aus räumlicher und zeitlicher Distanz einem Thema widmen, ist dies keine Garantie dafür, dass keine wie auch immer motivierte Zensur stattfindet. In keinem Fall kann es zu einer lückenlosen Darstellung und Analyse von Sachverhalten kommen. Die vorliegende Arbeit verfolgt das Anliegen, die gestellten Fragen und angewandten Methoden möglichst transparent zu machen. In der Folge liegt es in der Verantwortung von Kolleg_innen, ob und wie sie an etwaige offene Fragen und Lücken anschließen.

Breiten Raum nimmt in der vorliegenden Arbeit der Topos des Krieges ein – sowohl innerhalb der *literatura marginal* als auch der sie umgebenden Gesellschaft. Der Krieg wird zunächst von den Autor_innen der *literatura marginal/periférica* selbst diskursiv und auf unterschiedlichen Ebenen geführt. Indem sie über den Topos des Krieges Forderungen und Anschuldigungen verhandeln, zeigen sie sich verhandlungsbereit. Der Appell, den sie an die Leser_innen „do outro lado da ponte“ [von der anderen Seite der

Brücke] senden, ist mit einer Warnung versehen: Auch diese Leser_innen sind involviert angesichts einer gesellschaftspolitischen Situation, die direkt mit ihnen zusammenhängt. So nehmen die marginalen Autor_innen ihre Leser_innen in die Pflicht, halten sie nicht frei von Verantwortung, sogar von Schuld. Die Leser_innen müssen sich zu dem Appell verhalten und das führt bestenfalls zu einem Umdenken, das sich in Engagement niederschlägt. Die marginalen Autor_innen scheinen also immer eine_n aktive_n Leser_in vorauszusetzen oder zu konstituieren.

Über den Topos des Krieges zeigen die Autor_innen der *literatura marginal/periférica* zunächst die Leerstellen auf, die es im Anschluss mit neuen Bedeutungen und Sinn zu füllen gilt. Sie konstruieren eine neue *Memoria*, die sich erst in Zukunft vervollständigen soll. Sie arbeiten die Leerstellen der bestehenden *Memoria* heraus und bürsten den hegemonialen Diskurs gegen den Strich, indem sie sich neu auf historische Orte, Texte und Praktiken beziehen. Die Autor_innen nehmen dabei den Staat ebenso in die Verantwortung wie den Leser bzw. die Leserin. Dies geschieht in einem Moment, in dem der Nationalstaat an Bedeutung verliert und zukünftige Ordnungen der Gemeinschaften und des gemeinschaftlichen Zusammenlebens bedacht werden müssen. In den Vorstellungswelten und in den literarischen Praktiken zeigt sich, dass die Gemeinschaft, die imaginiert wird, auf sozialen Gemeinsamkeiten beruht und mehr und mehr transnational angelegt ist. Für die Autor_innen ist klar, dass sie sich nicht auf die führenden gesellschaftlichen Instanzen und Eliten verlassen können, sondern bei sich selbst, bei den eigenen Medien und Möglichkeiten ansetzen müssen. So führen sie einen symbolischen Krieg – nicht nur gegen das Vergessen, sondern auch gegen ein sozial bedingtes Schicksal als *doméstica* (Hausangestellte) oder *motoboy* (Motorradkurier), als (schwarzes) marginalisiertes Subjekt. Es ist fraglich, ob es in dieser Performanz transnationaler Gemeinschaft überhaupt noch so etwas wie eine Nationalautorenschaft geben kann.

Die Untersuchung konzentrierte sich auf die Bewegung und auf das literarische Feld der *literatura marginal/periférica* unter literaturkritischen, aber auch soziologischen und ethnographischen Gesichtspunkten; tiefer gehende Analysen einzelner Phänomene traten hinter diesem Anspruch zurück. Im Folgenden möchte ich einige Aspekte herausgreifen, die für die weiterführende Forschung von Interesse sein können.

Indem ich die *literatura marginal/ periférica* als Bewegung untersucht habe und hierbei einigende Aspekte herausarbeitete, verfare ich homogenisierend, was eine Vielfalt von Stimmen und ihre spezifischen Ausdrucksformen angeht. Von Forschungsseite könnte der hier unternommenen Homogenisierung der marginalen Literatur als einer kollektiven Bewegung, tiefgehende Analysen einzelner Autor_innen und Werke gegenübergestellt werden. Außerdem müsste es weiterhin darum gehen, (möglicherweise auch mit Hilfe einer Arbeit wie der vorliegenden) Rederäume für die marginalen Autor_innen zu schaffen.

Angesichts einer literarischen Bewegung, die bekannte Konventionen und Kanonisierungen herausfordert, umdeutet und negiert, können Analyseverfahren nicht modellhaft angewendet, sondern müssen an und mit jedem neuen Fokus entwickelt werden. Hierfür nahmen in dieser Analyse neben klassischen Verfahren, wie der formalen Analyse, auch ethnografische Verfahren einen großen Raum ein. Es galt, den Gegenstand in ein neues Licht zu rücken. Auf der Grundlage der hier geleisteten Arbeit wären eine Ausweitung des Corpus sowie eine systematischere formale Analyse der betreffenden Texte im nächsten Schritt wünschenswert. Versteht man Kultur als einen politischen und ökonomischen Bedeutungsträger, so ist eine sehr starke Kontextualisierung vonnöten, die es nicht erlaubt, modellhaft an unterschiedliche Phänomene heranzutreten. Anders gesagt: Unsere Forschung ist sehr wahrscheinlich ergebnisoffener, wenn wir uns an eine semistrukturierte Analyse halten. Allerdings wird so die Vergleichbarkeit erschwert und das Datenvolumen so groß, dass die Arbeit in einer interdisziplinär und transkulturell arbeitenden Forschergruppe sicherlich ergiebig wäre.

Ler Carolina Maria de Jesus como literatura, colocá-la ao lado de nomes consagrado como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, em vez de relegá-lo ao limbo do „testemunho“ e do „documento“, significa aceitar como legítima sua dicção, que é capaz de criar envolvimento e beleza, por mais que se afaste do padrão estabelecido pelos escritores da elite. (Dalcastagnè 2012: 21)

[Carolina Maria de Jesus als Literatur zu lesen, sie neben bereits anerkannte Namen wie Guimarães Rosa und Clarice Lispector einreihen, statt sie unter dem Stichwort „Zeugnis“ oder „Dokument“ im Abseits zu belassen bedeutet, ihren Ausdruck als legitim anzuerkennen und dass es ihm möglich ist, emotionale Beteiligung und Schönheit zu schaffen, auch wenn er von den traditionellen Mustern der Schriftsteller_innen aus der Elite entfernt ist.]

Ein weiterer Schritt Marginalisierte im literarischen Feld zu legitimieren, wäre, wie Dalcastagnè sagt, marginalisierte Autor_innen unter in einem Atemzug mit bereits

anerkannten Autor_innen zu analysieren und damit den Weg für einen anderen Umgang zu ebnen.

Die vorliegende Arbeit geht, wie eingangs (Kap 1.4) erwähnt, von einem uneigentlichen, semiotischen und philosophischen Raumbegriff aus, der sich in Prozessen und Beziehungen von Menschen und Gruppen zu bestimmten Räumen darstellt. Ethnographisch wird der *sarau*, als Ort der *periferia* genauer verortet und analysiert und die *periferia* überhaupt über die Dynamik der Bewegung erfahrbar gemacht. Eine Erweiterung des Raumbegriffs könnte durch Textanalysen der Gedichte und anderen literarischen Produktionen der Bewegung stattfinden.

Ein ebenfalls fruchtbarer Anschluss sind der Gebrauch von *social media* zur Verbreitung der literarischen Texte und die Auto-Fiktion der Autor_innen, die gerade unter den Bedingungen einer sich verändernden Literaturlandschaft durch die globalen medialen Entwicklungen von globaler Relevanz sind. In Kapitel 4 wurden hierzu exemplarische Textanalysen vorgenommen, die den Weg für weitere Forschungsarbeiten eröffnen. Überhaupt gibt es noch keine Arbeit, die sich dezidiert medienwissenschaftlich mit der *literatura marginal/periférica* und ihren vielen Ausdrucksformen beschäftigt. Auch die *performance* der Autor_innen auf den *saraus* ist noch viel zu wenig und unsystematisch untersucht, dafür könnte audio-visuelles Material auf den *saraus* gesammelt und zur Analyse herangezogen werden.

Weiterführend könnte auch ein Vergleich innerhalb Brasiliens angedacht werden: Die Kulturszene in den *periferias* und Favelas von Rio de Janeiro weist erhebliche Unterschiede zu der in São Paulo auf: Die *Nós do Morro* [Wir von der Favela] und CUFA (Central Unica da Favela [Einzige/-artige Zentrale der Favela]) in Rio de Janeiro sind NGOs, die von Favela-Bewohner_innen ins Leben gerufen wurden und über die künstlerische bzw. schauspielerische und dramaturgische Ebene arbeiten. In Rio finden sich viele Straßenpoet_innen, die häufig aus der Punkszene kommen und die ihre Gedichte auf der Straße rezitieren und kleine selbstverlegte bzw. kopierte Heftchen verkaufen. Ebenso vielversprechend könnte es sein, die Achse Rio-São Paulo zu verlassen. In Bahia beispielsweise veranstaltet Nelson Maca den *Sarau Bem Black* [Sarau Gut Schwarz]. Macas künstlerisches Schaffen ist stark an afrikanische Traditionen gebunden, und er steht in gutem Austausch mit der marginalen Literaturszene in São Paulo und dem Rapper G.O.G. in Brasília. Dort finden sich andere Formen der Organisation, und möglicherweise verstehen sich die Autor_innen nicht als Teil einer

sozialen und politischen Bewegung, transportieren jedoch mit ihrer Literatur ein soziales und politisches Engagement, das auch im Außertextuellen zum Tragen kommt. In Recife hat sich ein Kollektiv von Straßenpoet_innen für mehrere Anthologien zusammengeschlossen, die bereits 2003 erstmals publiziert wurden und den Titel *Literatura Marginal* tragen. Die Dichter Valmir Jordão und Miró do Murimbeca, Beitragende in dem genannten Band, stehen ebenfalls im regen Austausch mit den *saraus* und Autor_innen in São Paulo; Miró hat neben einigen Publikationen im Selbstverlag auch einige Videos zu seinen performances und zu seiner Poesie herausgebracht (z.B. *Onde estará a noma?* (2008)).

Offene Forschungsfragen zeigen sich auch mit Blick auf die Geschlechterverhältnisse in der Bewegung der *literatura marginal/periférica*, denn für die in der Bewegung aktiven Frauen gibt es andere Spielregeln und Möglichkeiten; deshalb wäre es interessant, diese noch einmal gesondert bzw. relational zur männlichen Produktion zu untersuchen (wie dies auch teilweise schon bei Tennina 2017 geschehen ist).

Die Autor_innen der *literatura marginal/periférica* machen immer wieder deutlich, dass keine Konsolidierung der brasilianischen Nation für sie denkbar erscheint. Umgekehrt ließen die höheren Gesellschaftsschichten, die kürzlich erst auf die Straße gegangen sind, um eine Militärintervention zu fordern, keinen Zweifel daran, dass eine Konsolidierung für sie nur unter Voraussetzungen möglich ist, die für die sich artikulierenden *poetas* nicht tragbar sind. Wie sich an den Beziehungen zu Afrika und Lateinamerika zeigt, ist es ein Bestreben der Autor_innen der *periferias*, *parcerias* [Partnerschaften] mit anderen peripheren Gemeinschaften einzugehen. Die *imagined community* erweitert sich auf eine transnationale Ebene, wo nicht notwendigerweise dieselbe Sprache gesprochen werden muss, und konkretisiert sich möglicherweise in den Kooperationen und Partnerschaften, die sie eingehen. Hieran anschließend lassen sich Fragen nach der Konstitution von solchen Kooperationen formulieren. Einen Zugang bietet die Analyse kultureller Ausdrucksformen von Gemeinschaften in Texten der *literatura marginal/periférica*, die bereits in einem transnationalen Raum agieren und dichten, beispielsweise anhand der *poetas* des Nuyorican Poets Café in New York (die aktuell bereits aufgegriffen wird, es ist jedoch ein weites Feld.).

In Deutschland gibt es bis dato wohl keine literarische oder künstlerische Bewegung, die der *literatura marginal/periférica* vergleichbar wäre. Jedoch lassen sich gerade in der Differenz interessante Bezugspunkte für eine vergleichende Analyse feststellen, die ich

im Folgenden kurz skizzieren möchte: Ein augenfälliges Beispiel ist die deutsche Poetry Slam-Szene sowie der deutsche Hip-Hop. In Deutschland sind die „offenen Bühnen“ – hauptsächlich Poetry Slam und Spoken Word-Plattformen – jedoch zum großen Teil von Jungintellektuellen der Mittelschicht besetzt.²¹⁸

Eine weitere Literaturform, die in Deutschland als „marginal“ angesehen werden könnte, ist die Literatur von Einwander_innen. Diese müssen zunächst die Sprachbarriere überwinden, um sich an ein deutsches Lesepublikum zu wenden. Dem aus Russland stammenden Wladimir Kaminer ist dies z.B. mit großem Erfolg gelungen.²¹⁹ Marginalität hat in Deutschland aber andere Erscheinungsformen, ist von einer Vielfalt an Sprachen und Kulturen geprägt. Die Menschen, die in Deutschland Marginalität leben und repräsentieren, stammen aus unterschiedlichen kulturellen Gruppen, die sich teilweise auch antagonistisch gegenüberstehen, sodass eine Gemeinschaft, wie sie in den *periferias* von São Paulo zu bestehen scheint, in Deutschland eher unwahrscheinlich ist. Im Ansatz ist die Verschränkung von Text und politischer Kunstbewegung möglicherweise in der Berliner Hip-Hop-Szene zu beobachten, jedoch sicherlich nicht so ausgeprägt wie in der brasilianischen Hip-Hop-Bewegung oder der *literatura marginal/periférica*.

Eine weitere literarische Tendenz in Deutschland, die man mit Bezug auf marginale Literaturen analysieren könnte, ist die Literatur der ehemaligen DDR-Generationen, die sich in kulturellen Produktionen und in der offiziellen Geschichtsschreibung der BRD nicht wiedererkennen und ihre Version(en) der Geschichte(n) formulieren. *Die Anthologie Dritte Generation Ost. Wer wir sind und was wir wollen*, die 2012 im Ch. Links Verlag erschien, stellt literarische und (auto-)biografische Texte dieser Richtung zusammen.²²⁰

²¹⁸ Das Poetry Slam event i,slam verdient hier eine besondere Erwähnung, da ihn zwei junge Muslime ins Leben riefen, um jungen muslimischen Leuten eine Bühne und Möglichkeiten der Darstellung in deutscher Sprache jenseits der Stigmata zu geben. Siehe: www.i-slam.de.

²¹⁹ Daneben gibt es noch einige andere Autor_innen: Der türkischstämmige Schriftsteller Feridoun Zaimoglu trug 1995 in *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft* – wie es im Untertitel heißt – zusammen, worin ein kollektives Projekt deutlich wird, das in der oral gehaltenen Sprache von türkisch-stämmigen Einwander_innn und Deutschtürk_innen „andere“ Perspektiven auf die deutsche Gesellschaft zeigt. In jüngeren Jahren publizierte die ehemalige Sozialarbeiterin und Journalistin Güner Yasemin Balci Arabboy *Eine Jugend in Deutschland oder das kurze Leben des Rashid A.* (2008) und *Arabqueen oder der Geschmack der Freiheit* (2010), beides Romane, die auf Tatsachen aus dem Leben von Jugendlichen mit Migrationshintergrund in sozial schwierigen Milieus in den bekannten Berliner Stadtvierteln Neukölln und Wedding basieren.

²²⁰ Doch die sich gerade erst formierende „Bewegung“ dahinter zerbrach bald darauf an Unstimmigkeiten in der Gruppe, sodass auch hier der Bewegung und den Kollektiven in Brasilien eher vereinzelte Autor_innen gegenüberstehen.

In Frankreich hingegen formierte sich in den *banlieues*, vornehmlich von Paris, tatsächlich eine der aus São Paulo vergleichbare Bewegung, was beispielsweise die Organisationsform in Kollektiven angeht. Als eines der bekannteren wäre *Qui fait la France?* [Wer macht Frankreich?] zu nennen, mit Akteur_innen, die als Immigrant_innen v.a. aus arabischen Ländern ähnlich marginalisiert werden. Meines Wissens nach liegen bislang noch keine vergleichenden Analysen zu dem französischen und brasilianischen Phänomen vor.

Es wird deutlich, dass das, was mit der *literatura marginal/periférica* in Verbindung gebracht werden kann, höchst unterschiedliche Formen annehmen kann und in dieser Differenz beredt ist. Eine eingehendere vergleichende Beschäftigung mit diesen Erscheinungsformen kann neue Erkenntnisse zu den Imaginationen der jeweiligen Gemeinschaften und zu ihrem Umgang mit kulturellen und sozialen Konflikten zutage fördern.

Auch unter eher pädagogischen Fragestellungen ließe sich die Bewegung der *literatura marginal/periférica* mit ihren Praktiken, Techniken und Strategien für den Umgang mit literarischen Texten auswerten und auch für die deutsche (oder andere) Realitäten umsetzen: Wie können z.B. Kinder mit schlechten Startchancen, Immigrant_innen und Geflüchtete, abgestimmt auf den Kontext der Mehrsprachigkeit bzw. des Deutschen als Zweit- oder Fremdsprache, an „die Literatur“ herangeführt werden, um Zugang und Teilhabe zu fördern und ihre Chancen auf dem Bildungs- und Arbeitsmarkt zu verbessern? Die pädagogischen Mittel der *literatura marginal/periférica* geben Impulse für Bildungsmaßnahmen, die in diese Richtung gehen.

Die Autor_innen aus den *periferias* müssen und sollten jedoch nicht nur unter dem Aspekt der Marginalität betrachtet werden, zumal sie selber ihre Texte schlicht neben die der „Literatur“ einreihen wollen – allerdings ohne „Stempel“, ohne Differenz markierende Adjektive. Ebenso wie viele andere brasilianische Autor_innen der Gegenwart beschäftigen sich die Autor_innen der *literatura marginal/periférica* mit diversen Themen (Liebe, Sex, urbaner Raum, Körperbilder, Fortbewegung, Reisen etc.), die es verdienen, komparatistisch – sei es im Vergleich zu anderen Autor_innen der Gegenwart oder in einem historischen Vergleich – untersucht zu werden.

Eine weitere wichtige Frage, die ich mit der vorliegenden Arbeit aufwerfen möchte, ist, was die *literatura marginal/periférica* für die Form des Romans bedeutet bzw. ob sie sich

durch die Lesefigur des „Romans“ in womöglich neuer Weise deuten lässt. Der traditionelle Roman, Denkmal einer nationalen Elite für eine nationale Elite, verliert aktuell seine Form und vermeintliche Universalität angesichts der Pluralität neuer Erzählungen und der Veränderungen, welche die Wahrnehmung und Kommunikation in einem globalisierten Kontext kennzeichnen. Um auf die Frage nach einem neuen großen, politischen Roman zurückzukommen: Im Sinne der hier dargestellten Transformationen und aufgrund ihrer Eigenschaft als Feld der Auseinandersetzung mit dem „Paradox des Nationalen“ (Sassen 2008) könnte die *literatura marginal/periférica* in ihrer Bedeutung für die aktuelle Kulturszene Brasiliens als ein neuer politischer „Roman“ eines anderen Brasiliens verstanden und gelesen werden, nämlich, „de um povo composto de minorias, mas [que] em seu todo [é] uma maioria.“ (Ferréz 2005: 11) [„eines Volkes, das sich aus Minderheiten zusammensetzt, aber als Ganzes eine Mehrheit bildet“ (Ferréz 2013: 113)]. Hier fände ich es interessant, die Überlegungen zu den Autor_innen der marginalen Literaturbewegung hinsichtlich einer kollektiven Autorschaft erneut aufzugreifen. Zeichnet sich in ihrer Vielschichtigkeit ein neuer polyphoner „Roman“ der brasilianischen Wirklichkeit ab, der noch seiner Entdeckung und Würdigung harrt?

Ein solcher Roman würde, und damit möchte ich meinen Ausblick beschließen, die traditionelle Grenzziehung zwischen Fiktionalität und Faktualität in mehrfacher Weise durchkreuzen. In seiner medialen Interaktivität und der Wirkung auf die Realität würde sich letztendlich diejenige utopische Aufhebung der Instanz des „Autors“ vollziehen, die Foucault und andere anvisierten.

Uma andorinha só
não faz verão
mas pode acordar
o bando todo.
(Binho 2007)

[Eine Schwalbe macht
noch keinen Sommer,
aber sie kann den ganzen
Schwarm aufwecken.]

6 Anhang

6.1 Literatur

6.1.1 Primärtexte

- Ademiro, Alves Sacolinha (2007): 85 letras e um disparo. São Paulo: Global Editora.
- Almeida, Raquel/M.A.Z.O., Soninha (2008): Duas gerações sobrevivendo no gueto. São Paulo: Elo da Corrente Edições.
- Batista, Márcio (2008): Meninos do Brasil. São Paulo: Selbstverlag.
- Binho/Serginho Poeta (2007): DONDE MIRAS. Dois Poetas e um Caminho. (Edição bilíngue/espanhol). São Paulo: Edições Toró.
- Bischain, Sônia Regina (2010): *Nem tudo é silêncio*. São Paulo: Sarau da Brasa.
- Buzo, Alessandro (Hg.) (2009): *Pelas Periferias do Brasil*, Vol II. São Paulo: Suburbano Convicto.
- Buzo, Alessandro (2008): *Favela toma conta*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Buzo, Alessandro (2007): *Guerreira*. São Paulo: Global.
- Buzo, Alessandro (Hg.) (2007): *Pelas periferias do Brasil*. São Paulo: Suburbano Convicto.
- Buzo, Alessandro (2005): *O Trem*. Contestando a versão oficial. São Paulo: Edicon.,
- Carvalho Marques, Maurício (k. Jahresangabe): *Barco de Ilusões*. Taboão da Serra. São Paulo: MFCM.Publicações – Editora Toca das Letras.
- Casulo (2009): *Dos olhos para fora mora a liberdade*. São Paulo: Selbstverlag.
- Ciríaco, Rodrigo (2012): „ABC“. Übs. von Ingrid Hapke. Aus dem bras. Port. In: Lateinamerika Nachrichten, Nr. 452, Februar 2012, S. 56.
- Ciríaco, Rodrigo (2008): *Te pego lá fora*. São Paulo: Edições Toró.
- Da Rosa, Allan (2008): *Um segredo no céu da boca*. Pra nossa mulecada. São Paulo: Edições Toró.
- Da Rosa, Allan/Guma, Leonardo (2007): *Morada*. São Paulo: Edições Toró.
- Da Rosa, Allan (2007): *Da Cabula. Istória pa tiatru*. São Paulo: Edições Toró.
- Da Rosa, Allan (2005): *Vão. Poesia de Allan da Rosa*. São Paulo: Edições Toró.
- Dinha (2008): *De Passagem mas não a passeio*. São Paulo: Edições Toró.
- Ferréz (2015): *Os ricos também morrem*. São Paulo: Planeta.
- Ferréz (2012): *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta.
- Ferréz (2013): „Literarischer Terrorismus“. Kommentierte Übersetzung aus dem bras. Por. von Ingrid Hapke und Yôko Woldering. In: Tschorn, L., Schmitt, T., Hussein de Araújo, S. (Hg.): *Widerständigkeiten im Land der Zukunft. Ein anderes Brasilienbuch*. Münster: Unrast-Verlag, 2013, S. 111-117.
- Ferréz (2009): *Cronista de um tempo ruim*. São Paulo: Selo Povo.
- Ferréz (2006): *Ninguém é inocente em São Paulo*. São Paulo: Objetiva.
- Ferréz (2005a): *Capão Pecado*. Lisboa: ASA editores.
- Ferréz (2005b): *Amanhecer Esmeralda*. Rio de Janeiro: Objetiva.

- Ferréz (2005c): „Terrorismo Literário“. In: Ferréz (Hg.): *Literatura Marginal. Talentos da escrita periférica*. São Paulo: Agir.
- Ferréz (2003): *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Ferréz (Hg.) (2004): „Literatura Marginal: A cultura da *periferia* – Ato III“. In: Caros Amigos Especial.
- Ferréz (2003): „Literatura Marginal: A cultura da *periferia* – Ato II“. In: Caros Amigos Especial.
- Ferréz (2001): „Literatura Marginal: A cultura da *periferia* – Ato I“. In: Caros Amigos Especial.
- Fuzzil (2008): *Um presente para o gueto*. São Paulo: Edições Toró.
- Ghóez, Preto (2008): *A sociedade do código de barras. O mundo dos mesmos*. São Paulo: Editora EstAÇÃO do Hip Hop.
- G.O.G. (2010): *A rima denúncia*. São Paulo: Global Editora, Linha periférica.
- Gomes, Francis (2007): *Antologia Literatura no Brasil: poesias e contos*. Suzano SP: Editora Ilustra.
- Kinté, Akins/Souza, Elizandra (2007): *Punga*. São Paulo: Edições Toró.
- Lins, Paulo (1997): *Cidade de Deus*. Lisboa: Caminho.
- Sacolinha (2007): *85 letras e um disparo*. São Paulo: Global Editora, Linha Periférica.
- Shabazz, Dugueto (2006): *Notícias Jugulares: Contos, Crônicas e Poesias Dugueto*. São Paulo: Edições Toró.
- Shabazz, Dugueto (2007): „O referido playboy e os salvadores da pátria.“ In: Toni C. (Org.): *Hip Hop a lápis. Literatura do oprimido*. São Paulo: Editora do autor, 2009, S. 182-184.
- Yakini, Michel (2009): „Sentimentos“. In: Coletivo Cultural *Poesia na Brasa: Antologia*. São Paulo: Selbstverlag.
- Yakini, Michel (27.03. 2014): „Que pasa, *sarau*?“ In: www.brasildefato.com.br/node/27923/.
- Vaz, Sérgio (2008): *Cooperifa. Antropofagia Periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Vaz, Sérgio (2007): *Colecionador de pedras*. São Paulo: Global-Literatura Periférica.
- Vaz, Sérgio (2004): *A poesia dos deuses inferiores*, Gedichte. São Paulo: unabhängig.
- Vaz, Sérgio (1994): *Pensamentos Vadiós*, Gedichte. São Paulo: unabhängig.
- Vaz, Sérgio (1991): *A margem do vento*, Gedichte. São Paulo: unabhängig.
- Vaz, Sérgio/Mucciolo, Adriane (1988): *Subindo a ladeira mora a noite*, Gedichte. São Paulo: unabhängig.

6.1.2 Websites und andere social media der *literatura marginal/perférica*

(Auswahl)

Blogs

artenaperiferia.com.br

buzo.com.br

buzo10.blogspot.com

brasarau.blogspot.com

coleccionadordepedras.blogspot.com

coleccionadordepedras1.blogspot.com
coleccionadordepedras2.blogspot.com
edicoestoro.net (deaktiviert)
efeito-colateral.blogspot.com
elo-da-corrente.blogspot.com
ferrez.blogspot.com
mepario.com
mesquiteiros.blogspot.com.br
poetas-ambulantes.blogspot.com
postesias.blogspot.com
sacolagradoado.blogspot.com
saraudaademar.blogspot.com
saraudobinho.blogspot.com
sarauvilafundao.blogspot.com
selopovo.blogspot.de
suburbanoconvicto.blogger.com.br

Facebook

/#naopoetiseomachismo.com (deaktiviert)
/ferrez.escritor
/ninguemle Page Info

Twitter

@poetasergiovaz

CDs, Filme und Clips

Alves, David/Pereira, Peu: *Panorama. Arte na periferia*. 2008 unabhängig.
Alves, David: *Curta Saraus*, 2010. In: [youtube.com/watch?v=7FyCf1CrFcI](https://www.youtube.com/watch?v=7FyCf1CrFcI).
Buzo, Alessandro/Nogueira, Toni: *Profissão MC*, Dgt filmes, 2009. In:
[youtube.com/watch?v=vuRHmVsSJ_A](https://www.youtube.com/watch?v=vuRHmVsSJ_A).
Balbino, Jessica: *Pelas margens: Vozes femininas na literature periférica*. 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=nHm4cennyyw&feature=youtu.be>.
Ciríaco, Rodrigo: “Dia” de Fúria. <https://www.youtube.com/watch?v=8AMbiusTUv4>.
(depubliziert).
Fino (2010): *Quarto Mundo*. (Audio, unabhängig produziert)
MV Bill (1999): “Soldado do Morro”. (Clip Youtube 2013 von Video digitalisiert.)
https://www.youtube.com/watch?v=_ZroasJ914o.

Shabazz, Dugueto: Palmares. <https://www.youtube.com/watch?v=wLNkCUJqM6Q>

Souza, Elizandra (13.05.2013): Poesia contra a redução da maioridade penal.
<https://www.youtube.com/watch?v=kzqV7nsFPhw>.

Jairo Periafricana (2010): O sonho não envelhece. (Audio, unabhängig produziert)

You-Tube-Video: 11 anos de *Sarau* da Cooperifa.
<https://www.youtube.com/watch?v=sXhrlfF53Mo>.

6.1.3 Andere Literatur

Aguiar, Plínio (14.05.2018): „Crimes de Maio: impunidade marca doze anos dos ataques em SP. Pesquisadores da Universidade Federal de São Paulo lançam nesta segunda-feira (14) relatório sobre as 564 mortes ocorridas em maio de 2006.“ In: Notícias r7 online.
<https://noticias.r7.com/sao-paulo/crimes-de-maio-impunidade-marca-doze-anos-dos-ataques-em-sp-14052018>.

Anderson, Benedict ([1983] 2006): *Imagined Communities. Reflections on the origins and spreads of nationalism*. London/New York: Verso.

Andrade, Oswald de (2011): „Manifesto Antropófago“. In: Ruffinelli, Jorge/Rocha, João Cezar de Castro (Hg.): *Antropofagia Hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações. S. 27-32.

Appadurai, Arjun ([1996] 2010): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Bd. 1. University of Minnesota: Public worlds.

Azevedo, Reinaldo (15.10.2007): „A pluralidade e a revolução dos idiotas“. In: Folha de São Paulo online.

Balbino, Jessica (2016): *Pelas margens: Vozes femininas na Literatura periférica*. Masterarbeit Journalismus. Universidade de Campinas.

Ballesteros, Cecília (16.03.2014): „A nova literatura brasileira. Jovem, branca, urbana e de classe média“. http://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/16/cultura/1395005272_200765.html.

Barone, Marco (10.04.2011): „Pé de pato managlo treis veis.“ In:
<https://matracacultural.wordpress.com/2011/04/10/pe-de-pato-mangalo-treis-veis/>.

Barthes, Roland ([1967] 2000): „Der Tod des Autors“. In: Jannides, Fotis/et alii (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 185-193.

Bay-Cheng, Sarah/Kattenbelt, Chiel/Lavender, Andy/Nelson, Robin (Hg.) (2010): *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Becker, Thomas (Hg.) (2011): *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und „illegitimer“ Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Benites, Afonso (17.04.2013): „93 % dos paulistanos querem redução penal“. In: Folha de São Paulo. <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/04/1263937-93-dos-paulistanos-querem-reducao-da-maioridade-penal.shtml>.

Benjamin, Walter (1991): „Der Autor als Produzent“. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2. Aufsätze, Essays, Vorträge, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 683-701.

Benjamin, Walter ([1935] 2003): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 431-508.

- Beverley, John (2004): *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Übers. von Marlene Beiza und Sergio Villalobos-Ruminott. Madrid/Frankfurt/M.: Vervuert.
- Bloom, Harold ([2002] 2004): *Genius. Die hundert bedeutendsten Autoren der Weltliteratur*. Übers. von Yvonne Badal. München: Albrecht Knaus Verlag.
- Bourdieu, Pierre ([1991] 2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bourgois, Philippe (2003): *In search of respect. Selling Crack in El Barrio*. New York: Cambridge University Press.
- Brum, Eliane (2007): „Os novos antropófagos. Artistas da periferia de São Paulo lançam sua própria Semana de Arte Moderna. Revista Época“. In: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG79089-6014-487,00.htm>.
- Butler, Judith (2004): *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso.
- Butler, Judith (2009): *Krieg und Affekt*. Zürich/Berlin: diaphanes.
- Caldeira, Teresa Pires do Rio (2006): „I came to sabotage your reasoning. Violence and Resignifications of Justice in Brasil“. In: Comaroff, Jean/Camaroff, John (Hg.): *Law and disorder in the Postcolony*. Chicago: The University of Chicago, S. 102-149.
- Caldeira, Teresa Pires do Rio (2000): *Cidade de Muros. Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo*. São Paulo: Ed. 34/Eudsp.
- Candido, Antonio (1973): *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Carril, Lourdes (2006): *Quilombo, Favela, Periferia: A longa busca da cidadania*. São Paulo: Annablume, Fapesp.
- Chartier, Roger (1985): „Volkskultur und Gelehrtenkultur. Überprüfung einer Zweiteilung und einer Periodisierung“. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Link-Heer, Ursula (Hg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 376-380.
- Chauí, Marilene (2006): *Cidadania Cultural: O direito à cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- Cosson, Rildo (2002): „Na fronteira, sem passaporte: o romance-reportagem e a crítica“. In: Revista da Anpoll/Associação de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística 12.
- Costa, Jurandir Freire (1993): „O Medo Social“. In: Costa, Jurandir Freire (Hg.): *Veja 25 Anos- Reflexões para o Futuro*. São Paulo: Editora Abril, S. 83-89.
- Dalcastagnè, Regina ()
- Dalcastagnè, Regina (Hg.) (2008): *Ver e imaginar o outro. Alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte.
- Dalcastagnè, Regina (2007): „A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea“. In: Letras de Hoje 42/4, S. 18-31.
- DaMatta, Roberto (2004): *O que é o Brasil?* Rio de Janeiro: Editora Brasiliense.
- Duarte, Pedro (2014): *A palavra modernista. Vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio.
- Eble, Laetitia Jensen (2012): „(Auto)Biografias urbanas: Percursos possíveis pela literatura marginal“. In: Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines 2, S. 27-36.

- Eslava, Fernando Villaraga (2004): „Literatura Marginal: o assalto ao poder da escrita“. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea Nr. 24, S. 35-58.
- Esposito, Elena (2007): *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*. Übs. von Nicole Reinhardt. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Falkoff, Marc (Hg.) (2007): *Poems from Guantanamo. The Detainees Speak*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Foucault, Michel (1984). "Des Espace Autres". Architecture, Mouvement, Continuité.
- Foucault, Michel ([1969] 1999): „Was ist ein Autor?“ In: Jannides, Fotis/et alii (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 202-227.
- Franco, Nilton (2006): O sarau paulistano na contemporaneidade (Dissertação de Mestrado em Educação, Arte, História e Cultura). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie.
- Franzen, Niklas (11.05.2018): „Deutsche Waffe tötete linke Stadträtin in Rio de Janeiro. Maschinenpistole von Heckler & Koch bei Mord benutzt. Waffengeegner fordern totale Exportverbote für Brasilien“. In: Neues Deutschland. <https://www.neues-deutschland.de/artikel/1087851.mord-an-marielle-franco-deutsche-waffe-toetete-linke-stadtraetin-in-rio-de-janeiro.html>
- Ginzburg, Jaime (2008): O valor estético: entre universalidade e exclusão. In: Alea 10/1, S. 98-107.
- Gonzaga, Sergius (1981): „Literatura marginal“. In: Ferreira, João Francisco (Hg.): Crítica literária em nossos dias e literatura marginal. Porto Alegre: Editora da Universidade, S. 143-153.
- Grünnagel, Christian/Wieser, Doris (2015): „A sociedade aprendeu a cobrar dos homens“: entrevista com Ferréz“. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea 45 (Januar-Juni 2015), S. 411-423.
- Guasco, Pedro Paulo Marques (2000): *Num país chamado periferia: Identidade e representação*. Universidade de São Paulo: Magisterarbeit.
- Gumbrecht, Ulrich (2011): „Mordendo você suavemente. Um comentário sobre o Manifesto Antropófago“. In: Ruffinelli, Jorge/Rocha, João Cezar de Castro (Hg.): *Antropofagia Hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações Hg., S. 289-298.
- Hamburger, Käte (1957): *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- Hapke, Ingrid (2015), Nascimento, Érica Peçanha do, Medeiros, Mário; Tennina, Lucía (Hrsg.): *Polifonias marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Hapke, Ingrid (2013): „Konfliktfelder: Die literatur marginal/periférica und ihr ‚literarischer Terrorismus‘“. In: Klengel, Susanne/Quandt, Christiane/Schulze, Peter W./Wink, Georg (Hg.): *Novas Vozes. Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Vervuert, S. 109-124.
- Hapke, Ingrid (2005): *Gewaltdarstellungen in der brasilianischen Literatur der Gegenwart*. Magisterarbeit, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. (unveröffentlicht)
- Harting, Florian (2009): *Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets*. Bielefeld: transcript)
- Herschmann, Micael (Hg.) (1997): *Abalando os anos 90. Funk e Hip Hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Hollanda, Heloisa Buarque de (1980): *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e desbunde*. São Paulo: Hg. Brasiliense.

- Hollanda, Heloisa Buarque de (keine Datumsangabe): „Intelectuais X marginais“. <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/intelectuais-x-marginais> (letzter Zugriff: 30.04.2015).
- Iser, Wolfgang (1970): *Die Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Universitätsverl.
- Justino, Luciano Barbosa (2007): „A literatura marginal e a tradição da literatura: o prefácio-manifesto de Ferréz ‚Terrorismo Literário‘“. In: Revista Gragoatá 23.2.
- Klengel, Susanne/Quandt, Christiane/Schulze, Peter W./Wink, Georg (Hg.) (2013): *Novas vozes. Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Vervuert.
- Lehnen, Leila (2013): *Citizenship and crisis in contemporary Brazilian Literature*. New York: Palgrave MacMillan.
- Lejeune, Philippe (1994): *Der autobiographische Pakt*. Übs. aus dem Frz. von Wolfgang Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lévinas, Emmanuel (1987): Time and the Other. In: Ders. Time and the Other and additional Essays. Übs. von Richard E. Cohen. Pittsburg , pp 39-9.
- Lichterbeck, Philipp (07.10.2013): „Paulo Lins über seinen neuen Roman ‚Seit der Samba Samba ist‘“. In: <http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/sonntag/paulo-lins-ueber-seinen-neuen-roman-lins-ueber-samba-und-rhythmus-/8888592-2.html>.
- Lichterbeck, Philipp (07.10.2013): „Frankfurter Buchmesse: Streit unter Brasiliens Autoren. Angst vor Schwarzen, Armen und Favelas“. In: Der Tagesspiegel. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/frankfurter-buchmesse-streit-unter-brasiliens-autoren-angst-vor-schwarzen-armen-und-favelas/8893298.html>.
- Lima, Juliana Domingos de (02.07.2016): Conceição Evaristo: „minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra. In: www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o-Evaristo-%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99#.
- Lima, Livia (26.11.2015): Mulheres Cria Campanha contra machismo na cena cultural periférica. In: <http://nosmulheresdaperiferia.com.br/noticias/mulheres-criam-campanha-contra-machismo-na-cena-cultural-periferica/>.
- Masomi, Sulaiman (2012): Poetry Slam. Eine orale Kultur zwischen Tradition und Moderne. Lektora: Paderborn.
- Masson, Celso/Fernandes, Nelito (10.10.2007): „Ele merecia ser roubado? O que o debate sobre o assalto a Luciano Huck revela sobre a alma do brasileiro“. In: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR79536-6014,00.html> (letzter Zugriff: 30.04.2015).
- Mattoso, Glauco (1981): *O que é Poesia Marginal?* Rio de Janeiro: Editora Brasiliense.
- McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin (1969): *The Medium is the Massage: An inventory of Effects*. London: Penguin.
- Michael, Joachim/Schäffauer, Markus Klaus (2004): „Die intermediale Passage der Gattungen“. In: Michael, Joachim/Schäffauer, Markus (Hg.): *Massenmedien und Alterität*. Frankfurt/M.: Vervuert, S. 247-296.
- Nascimento, Érica Peçanha do (20.06.2015): „Pela ampliação das vozes negras e periféricas na literatura“. In: Blog de Grupo de Estudos de literatura brasileira contemporânea: <http://gelbcunb.blogspot.com.br/2015/06/pela-ampliacao-das-vozes-negras-e.html>
- Nascimento, Érica Peçanha do (2011): „É tudo nosso!“ *Produção Cultural na periferia paulistana*. Doktorarbeit der Ethnologie. São Paulo Universidade de São Paulo.

- Nascimento, Érica Peçanha do ([2006] 2009): *Vozes Marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Nitschack, Horst (2010): „Der Kulturraum Brasilien und der cultural turn“. In: Costa, Sergio/Kohlhepp, Gerd/Nitschack, Horst/Sangmeister, Hartmut: *Brasilien heute. Geographischer Raum, Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt/M./Madrid: Bibliotheca Ibero-Americana/Vervuert, S. 443-457.
- Oliveira, Rejane Pivetta de Oliveira (2011): „Literatura marginal: questionamentos à teoria literária“. In: Ipotesis, Juiz de Fora, 15.2 (Especial), S. 31-39.
- Oliveira, Emanuelle K.F. (2005): „Revisitando o cânone brasileiro: Autores negros contemporâneos e sua re-interpretação crítica da poesia negra no modernismo“. In: Ethnos Brasil.
- Pardue, Derek (2008): *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Pasta Jr., José Antônio (1987): „Cordeis, Intelectuais e o Divino Espírito Santo. Notas sobre artes do povo e estética da representação“. In: Bosi (1987): *Cultura brasileira: Temas e situações*. São Paulo: Editora Atica, S. 58-74.
- Patrocínio, Paulo Roberto Tonani do (2010): *Escritos à margem. A presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Doktorarbeit. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro.
- Penna, João Camillo (2003): „Este corpo, esta dor, esta fome: Notas sobre o testemunho hispano-americano“. In: Seligmann-Silva, Márcio: *História, Memória, Literatura*. São Paulo: Editora Unicamp, S. 299-354.
- Pereira, Carlos Alberto Messeder (1993): „Poesia Marginal. Literatura e Cultura nos Anos 70“. In: Pereira, Carlos Alberto Messeder: *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, S. 13-43.
- Pereira, Carlos Alberto Messeder (1993): *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Notrya.
- Peterke, Sven (2009): *Rio de Janeiros „Drogenkrieg“ im Lichte der Konfliktforschung und des Völkerrechts. Eine Fallstudie zur Behandlung organisierter bewaffneter Gewalt*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag GmbH.
- Ponge, Robert (1981): „Literatura marginal: tentativa de definição e exemplos franceses“. In: Ferreira, João-Francisco (Hg.): *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, S. 137-142.
- Prensky, Marc (2001): „Digital Natives, Digital Immigrants“. In: On the Horizon 9.5, S.1-9.
- Riding, Alan
- Reis, Tiago (3.06.2015):
- Renan, Ernest ([1882] 2006): „What is a nation?“. In: Bhabha, Homi (Hg.): *Nation and Narration*. Übs. von Martin Thom. New York: Routledge, S. 8-22.
- Resende, Beatriz (2008): *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional.
- Reyes, Alejandro (2013): *Vozes dos Porões. A literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Riding, Alan (27.08.1987): „Fernando Ramos da Silva, 19, Star of Brazil's ‚Pixote‘. Dies.: In: The New York Times. www.nytimes.com/1987/08/27/obituaries/fernando-ramos-da-silva-19-star-of-brazil-s-pixote-dies.html.

- Rocha, João Cezar de Castro (2011): „Um teoria de exportação? Ou: „Antropofagia como visão do mundo“. In: Ruffinelli, Jorge/Rocha, João Cezar de Castro (Hg.): *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações Ed., S. 647-668.
- Rocha, João Cezar de Castro (2006): „A guerra de relatos no brasil contemporâneo. Ou: A dialética da marginalidade“. In: Revista Letras, Nr. 32, S. 23-70.
- Rodríguez, Benito M. (2003): „Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas *periferias urbanas*“. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, S.47-61.
- Rossi, Marina (25.07.2017): „A FLIP paga a sua dívida com as mulheres. Feira Literária de Paraty terá, pela primeira vez, mais mulheres do que homens nas mesas de debates“. In: brasil.elpais.com/brasil/2017/07/21/cultura/1500669600_382468.html.
- Ruffato, Luiz (08.10.2013): Leia a íntegra do discurso de Luiz Ruffato na abertura da feira do livro de Frankfurt. <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>
- Sales, Eduardo/Francisco, José/Neto/Coutinho Júnior, José/Américo, Jorge/Freire, Simone (06.01.2014): „Literatura e periferia: Avisa que alastrou“. In: Brasil de Fato. www.brasildefato.com.br/node/26996.
- Salles, Écio (2007): *Poesia Revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, Tramas Urbanas.
- Said 1978 Said, E. (1978): *Orientalism*, New York: Pantheon Books
- Santos, M. 1978. *O Espaço Dividido. Os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos*. Francisco Alves. Rio de Janeiro-Brasil.
- Sassen, Saskia (2008): *Das Paradox des Nationalen. Territorium, Autorität und Rechte im globalen Zeitalter*. Übs. von Nikolaus Gramm. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Schafer, R. Murray (1993): *Soundscapes: Our Sonic Environment and the tuning oft he world*. Rochester Vt: Destiny Books.
- Schøllhammer, Karl Erik (2009): *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Schwarz, Roberto (1999), „Cidade de Deus“, In: Schwarz, Roberto: *Seqüências Brasileiras*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Seligmann-Silva, Márcio (Hg.) (2003): *História, Memória, Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp.
- Silva, Mário Medeiros da (2011): *A descoberta do insólito: Literatura Negra e Literatura Perférica no Brasil (1960-2000)*. Tesis doctoral en Sociología. Universidad Estadual de Campinas.
- Silva, Simone/Tennina, Lucía (2011): „„Literatura Marginal“ de las regiones suburbanas de la Ciudad de San Pablo: el nomadismo de la voz“. In: Revista Ipotesi 15, 2 (Sonderedition Literatura Marginal), S. 13-29. <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/actual/> (letzter Zugriff: 17.03.2012).
- Soares, Luiz Eduardo/Batista, André/Pimentel, Rodrigo (2010): *Tropa de Elite 2: O inimigo agora é outro*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Soifer, Raphi (2008): *A periphery in the center of everything: The Gringo who speaks meets Cooperifa*. <http://www.icwa.org/wp-content/uploads/2015/11/RS-6.pdf>
- Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2007): *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Übs. von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny, mit einer Einleitung von Hito Steyerl. Wien: Turia.

- Surfistinha, Bruna (2005): O doce veneno do escorpião: Diário de uma garota de programa.
- Süssekind, Flora (2002): Deterritorialization and literary form: Brazilian contemporary literature and urban experience. University of Oxford Brazilian Studies Centre, Working Paper Series CBS 34-02. In
- Telles, Vera da Silva; Hirata, Daniel Veloso (2010): „Illegalismos e jogos de poder em São Paulo.“. In: Tempo Social, revista de sociologia da USP, Band 22, n.2, 39-59.
- Telles, Vera da Silva (2006): „Debates: a cidade como questão“. In: Telles, Vera da Silva/Cabanes, Robert (Hg.): *Nas tramas da cidade. Trajetórias urbanas e seus territórios*. São Paulo: Estudos Urbanos, 2006.
- Tennina, Lucía (2017, unver.): Cuidado com os poetas! Literatura periférica na cidade de São Paulo. Buenos Aires: Dissertation.
- Tennina, Lucía (2013): „Las tácticas de la Semana de Arte Moderna de la *periferia* y del Manifiesto de Antropofagia periférica“. In: Antropofagia: roteiros e questões, S. 81-94.
- Tennina, Lucía (2011): *Cuidado con los poetas! Una etnografía sobre el mundo de la literatura marginal de la Ciudad de San Pablo*. Magisterarbeit. Buenos Aires: Universidad Nacional General San Martín (unveröffentlicht).
- Tennina, Lucía (2010): „Paratextos y ‚saraus‘ de poesia. Mecanismos de legitimación de la escritura y del autor periféricos“. In: Darandina Revista Eletrônica, 2010. ufjf.br/darandina/files/2010/12/Paratextos-y-saraus-Mecanismos-de-legitimación-de-la-escritura-y-del-autor-perifericos.pdf. (letzter Zugriff: 01.02.2012).
- Thomaz, Paulo (2012): „Desfazer-se do legado nacional: os modos de narrar da contemporaneidade“. In: Dalcastagné, Regina/Mata, Anderson Nunes da (Hg.): *Fora do retrato. Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo/São
- Toro, Alfonso (1999): „A postcolonialidad en Latinoamérica em la era de la globalización ¿Cambio de paradigma em el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?“. In: Toro, Alfonso (Hg.) (1999): *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana.
- Torres, Bolivar (03.04.2015): „Ferréz e Rodrigo Ciriaco circulam pela *periferia* de Paris para divulgar seus livros“. <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/ferrez-rodriigo-ciriaco-circulam-pela-periferia-de-paris-para-divulgar-seus-livros-15675040>.
- United Nations Human Rights Office (14.11.2007): Special Rapporteur on extrajudicial, summary or arbitrary execution concludes visit ti Brazil. In: <https://newsarchive.ohchr.org/EN/NewsEvents/Pages/DisplayNews.aspx?NewsID=4236&LangID=E>.
- Victor, Fabio (17.09.2011): „Cooperifa mistura todos os versos e leva até estrangeiro à perferia“. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/976574-cooperifa-mistura-todos-os-versos-e-leva-ate-estrangeiro-a-periferia.shtml>.
- Victor, Fabio (17.09.2011): „*Sarau* da Cooperfia faz dez anos em momento de alta da poesia“. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/09/976275-sarau-da-cooperifa-faz-dez-anos-em-momento-de-alta-da-poesia.shtml>.
- Waiselfisz, Julio Jacobo (2012): „Mapa da Violência 2012. A cor dos homicídios“. <http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/mapaViolencia2015.pdf>.
- Wink, Georg (2009): Die Idee von Brasilien. Eine kulturwissenschaftliche Untersuchung der Erzählung Brasiliens als vorgestellte Gemeinschaft im Kontrast zu Hispanoamerika. Frankfurt/M: Peter Lang.

- Winko, Simone (1999): „Lost in hypertext? Autorkonzepte und neue Medien“, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Emeuerung g eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, S.511-533.
- Winter, Rainer (2010): *Widerstand im Netz. Zur Herausbildung einer transnationalen Öffentlichkeit durch netzbasierte Kommunikation*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Wirth, Uwe (2005): "Hypertext". In: Alexander Roesler und Bernd Stiegler *Grundbegriffe der Medientheorie*. München: Fink.
- Zaluar, Alba (1985): *A máquina e a revolta. As organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Zibordi, Marcos (2004): „Literatura marginal em revista.“ In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 24 (Juli-Dezember), S. 69-88.
- Zumthor, Paul ([1983] 1990): *Einführung in die mündliche Dichtung*. Akademischer Verlag: München.Übs. Von Irene Selle.

6.1.4 Liste der geführten Interviews

- Allan Santos da Rosa am 04.02.2010 im Park beim Teatro Municipal, Centro.
- Alessandro Buzo am 23.01.2010 in der Loja Subrbano Convicto, Itaim Paulista.
- Binho Padial am 13.09.2010 vor der Bar Bebinho, Campo Limpo.
- Dugueto Shabbazz am 14.09.2012 in der Paderia Estrela in Taboão da Serra.
- Ferréz am 30.08. 2010 in seinem Geschäft in der 1daSul in Capão Redondo (veröffentlicht, s. Ferréz 2010).
- Ferréz am 11.09.2007 in der A Livraria, Berlin.
- Elizandra Sousa am 02.02.2010 in der NGO Ação Educativa, Centro.
- Márcio Batista am 03.02.2010 auf dem Dach des Zé Batidão, Piraporinha.
- Miró (Recife) am 20.01.2010 in der Padaria der Praça Benedito Calixto, Centro.
- Lu Sousa am 03.02.2010 auf dem Dach des Zé Batidão, Piraporinha.
- Paulo Lins am 20.06.2011 in seiner Wohnung, São Paulo-Centro.
- Rodrigo Ciríaco am 20.02.2012, schriftlich.
- Rose Dórea am 02.08.2010 in der Bar do Zé Batidão, Piraporinha.
- Sacolinha am vor der Loja Subrbano Convicto, Itaim Paulista.
- Sérgio Vaz am 08.02.2010 in der Ação Educativa, Centro.
- Serginho Poeta, Diane Padial, Miró am 01.02. 2010 in der Bar do Bebinho, Campo Limpo.
- Wesley Noog am 29.01.2010 in der Ação Educativa, Centro.

6.2 Kurzbiografien

Allan da Rosa ist 1976 in São Paulo geboren. Er hat Geschichte und Erziehungswissenschaften an der Universidade de São Paulo studiert und ist als arte-educador, Autor und Herausgeber bei dem von ihm gegründeten Verlag Edições Toró tätig, der sich auf Autoren aus der Peripherie von S. Paulo spezialisiert. Von ihm sind bislang erschienen: der Gedichtband *Vão*, das Theaterstück *Da cabula* und *Pedagoginga, autonomia e mocambagem*, ein essayistisches Werk, das eigene pädagogische Erfahrungen aufbereitet. Derzeit veranstaltet er auch kostenfreie Kurse zu Themen der afrobrasilianischen Kultur.

Alessandro Buzo wurde 1972 in São Paulo geboren. Bis 2014 hat er elf Bücher publiziert, darunter die Romane *Suburbano convicto: o cotidiano do Itaim Paulista* und *Guerreira*, sowie die Autobiographie *Favela toma conta*. Er organisiert und moderiert den Sarau Suburbano Convicto, und ist Herausgeber von sieben Anthologien, darunter *Pelas periferias do Brasil* (Bände 1 bis 5) und *Poetas do Sarau Suburbano* (Bände 1 und 2). Er ist Gründer des Buchladens Livraria Suburbano Convicto, die auf marginale Literatur und Hip-Hop spezialisiert ist. Außerdem hat er bei dem Film *Profissão MC* Regie geführt und hat Erfahrung als Moderator in Fernsehsendungen zur peripheren Kultur.

Der Dichter **Alisson da Paz** 1985 in Alagoas geboren. Seit 1996 lebt er in São Paulo, wo er ab 1999 Theaterworkshops gibt und bei der Associação Trópis mitwirkt, die ihn zum Gedichteschreiben brachte. Er hat bei der *Expedição Donde Miras* mitgewirkt und ist Begründer und Leiter des Coletivo Correspondência Poética, das an Bushaltestellen Gedichte verteilt. Im Jahr 2014 organisierte er das Primeiro Festival de Poesia da Cidade São Paulo.

Augusto Cerqueira ist 1978 geboren und lebt in der Zona Sul von São Paulo. Er ist Dichter und nimmt seit 2005 regelmäßig an diversen dort veranstalteten Saraus de Poesia teil, wo er auch seine bis dato nicht öffentlichen Texte vorträgt. Er organisiert Literatur- und Kunstworkshops in Schulen und NGOs. Bislang ist von ihm der Erzählungenband *Na década de dez* erschienen und er ist Herausgeber der Lyrik-CD *O Sarau d'O Augusto*, auf der andere Dichter der peripheren Poesie Texte von Cerqueira lesen.

Binho Padial ist 1964 in São Paulo geboren. Er dichtet und organisiert den Sarau do Binho. Er lebt in Campo Limpo in der Zona Sul von São Paulo. Er ist Autor des Buchs *Postesia* und hat zusammen mit Serginho Poeta *Donde Miras Dois poetas e um caminho* verfasst. Er hat unter anderem die *Expedição Donde Miras*, ein kultureller Spaziergang durch Lateinamerika, ins Leben gerufen, ebenso das Projekt Bicicloteca, das in den Peripherien von S. Paulo Bücher verteilt und die Brechoteca, einen 2nd Hand Laden und Bibliothek, die Leseförderung bei Kindern betreibt.

Dugueto Shabbazz (Ridson Mariano da Paixão) ist 1983 in São Paulo geboren. Er ist Musiker, Dichter und arbeitet als Kunstpädagoge. Er ist an diversen musikalischen, literarischen und poetischen Publikationen aus den Bereichen Hip-Hop und Marginale Literatur beteiligt. Er ist Autor von *Notícias Jugulares: contos, crônicas e poesias dugueto* sowie des Mixtapes *A IntroDuguetoAção*. Derzeit ist er als Sozialarbeiter in einem Heim für Kinder und Jugendliche tätig.

Elizandra Souza ist 1983 in São Paulo geboren. Sie ist Medientechnikerin für visuelle Kommunikation und hat Medienwissenschaft und Journalismus studiert. Sie ist derzeit als leitende Herausgeberin, Redakteurin und Journalistin der monatlich erscheinenden *Agenda Cultural da Periferia* tätig, wo Veranstaltungen im Kontext der peripheren Kultur der Region São Paulo angekündigt werden. Sie hat bislang die Gedichtbände *Punga* (zusammen mit Akins Kinte) und *Águas da cabaça*, publiziert und ist Herausgeberin der Anthologie *Pretextos de mulheres negras*. Außerdem ist die Gründerin des Coletivo Mjiba – Jovem Mulher Revolucionária, das Aktionen mit und für afrobrasilianische Frauen aus der Peripherie durchführt.

Ferréz heißt mit bürgerlichem Namen Reginaldo Ferreira da Silva. Er ist 1975 in São Paulo geboren, seine erste Veröffentlichung ist der Gedichtband *Fortaleza da Desilusão* und mit *Capão Pecado* erreicht er ein großes Publikum innerhalb Brasiliens. Von ihm sind außerdem unter anderem erschienen *Manual prático do ódio*, *Amanhecer Esmeralda*, *Ninguém é inocente em São Paulo*, *Cronista de um tempo ruim* und *Deus foi almoçar*. Er ist Gründer und Herausgeber der Zeitschrift *Caros Amigos/Literatura marginal: a cultura da periferia* und hat den Verlag Selo Povo ins Leben gerufen, der Autoren aus peripheren Schichten eine Plattform bietet. Außerdem hat er die Kleidermarke 1daSul kreiert und hat Erfahrung als Drehbuchautor für Kino und Fernsehen.

Fuzzil (Levi de Souza), geb. 1978, Rapper und Autor, gründete zusammen mit seiner Frau Raquel das Modelabel deeanto und eröffnete einen kleinen Laden mit Kleidern, die mit Symbolen des afrobrasilianischen Widerstandes bedruckt sind. Er ist erst mit 17 von seiner Schwester alphabetisiert worden. Zwar besuchte er eine Schule, aber, wie er selbst sagt, „sempre fui fã da rua“, hielt er sich lieber auf der Straße auf als in der Schule, die ihm wenig bot.

Lu Sousa (Luciman Maria de Sousa) ist in São José do Egito im Bundesstaat Pernambuco geboren, lebt aber seit dem vierten Lebensjahr in São Paulo. Sie ist Mathematiklehrerin an einer staatlichen Schule und Dichterin im Kontext des Sarau da Cooperifa, wo sie eine leitende Position innerhalb des Kollektivs bekleidet. Bislang hat sie noch keinen eigenständigen Gedichtband herausgebracht. Ihre Texte handeln hauptsächlich von Gefühlen.

Michel Yakini (Michel da Silva Ceriaco) ist 1981 in São Paulo geboren. Er studierte Literaturwissenschaften an der Universidade de São Paulo. Er ist außerdem Vertreter der Fundação Cultural Palmares und Autor des Erzählbandes *Desencontros*, des Gedichtbands *Acorde um verso* und der Crônicas *Memórias de um peladeiro*. Außerdem hat er in einigen Anthologien afrobrasilianischer und marginaler/peripherer Literatur publiziert. Er ist Mitbegründer des Coletivo Literário Sarau Elo da Corrente, das seit 2007 unter anderem regelmäßig Saraus in der Zona Norte von São Paulo organisiert. Er ist Leiter des Verlags Corrente Edições, der eng mit den Dichtern des Coletivo zusammenarbeitet.

Miró da Muribeca (João Flávio Cordeiro da Silva) ist 1962 in Recife im Bundesstaat Pernambuco geboren. Er rezitiert und verkauft seine Gedichte auf der Straße, in Bars und bei Veranstaltungen an Universitäten. Seit 1985 hat er auf diese Art acht Bücher publiziert: *Quem descobriu o azul anil*, *São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus*, *Onde estará a norma?*, *Quase crônico* e *DizCriação*. Einige seiner Gedichte sind auch in Anthologien publiziert, und er organisiert das literarische Projekt *Marginal Recife*, in dessen Kontext bislang vier Anthologien marginaler Poesie aus Recife entstanden sind.

Paulo Lins ist 1958 in Rio de Janeiro geboren. Er hat ein geisteswissenschaftliches Studium an der Universidade Federal do Rio de Janeiro absolviert und lehrt dort Literatur und ist als Schriftsteller und Drehbuchautor für Kino und Fernsehen tätig. In den 1980er Jahren war er Teil des Kollektivs Cooperativa de Poetas und veröffentlichte den Gedichtband *Sobre o sol*. 1997 erschien sein Roman *Cidade de Deus*, der ihn auf nationaler Ebene bekannt machte und als Basis für den gleichnamigen Film diente, der international rezipiert wurde. An den Drehbüchern der folgenden Filme war er maßgeblich beteiligt: *Orfeu* (1999), *Quase dois irmãos* (2005), *Faroeste caboclo* (2013). 2012 erschien sein zweiter Roman *Desde que o samba é samba*, dt. Seit der Samba Samba ist. Übersetzt von Barbara Mesquita und Nikolai Schweder-Schreiner. 2013 Droemer Verlag.

Raquel Almeida ist 1987 in São Paulo geboren. Sie studiert derzeit Musik. Bislang sind von ihr die Gedichtbände erschienen: *Duas gerações sobrevivendo no gueto* (zusammen mit Soninha M.A.Z.O) und *Sagrado sopro - do solo que renasço*. Ihre Gedichte sind außerdem in einigen Anthologien peripherer und afrobrasilianischer Autoren präsent. Sie ist Mitbegründerin des Coletivo Literário Sarau Elo da Corrente und Herausgeberin der Publikation der Gruppe.

Außerdem ist sie als Kunsterzieherin tätig. Sie ist ebenfalls Mitbegründerin des Coletivo Cultural Esperança Garcia, in dem seit 2009 Dichterinnen und Aktivistinnen tätig sind und das Veranstaltungen und Gruppen fördert, die sich mit Fragen zu Gender, Gesundheit, Körperästhetik und kulturelle Produktion von afrobrasilianischen Frauen aus der Peripherie beschäftigen.

Rodrigo Ciríaco ist 1981 in São Paulo geboren. Er hat an der Universidade de São Paulo Geschichte studiert und ist als Lehrer an einer staatlichen Schule tätig. Von ihm sind die Erzählungenbände *Te pego lá fora* und *100 mágoas* sowie der Kunstbuch-Gedichtband *Vendo pó ... esia* erschienen. Er ist außerdem Herausgeber von den Anthologie *Pode pá que é nós que tá*, Band 1 und 2. Er ist auch in weiteren Anthologien präsent, die u.a. international rezipiert wurden. Er ist Gründer und Betreiber des literarischen Kollektivs Mesquiteiros, das seit 2009 unter anderem Saraus in einer staatlichen Schule der Zona Leste von S. Paulo organisiert. Er ist Herausgeber des Verlags Um Por Todos, die sich auf Autoren aus den Peripherien spezialisiert.

Sacolinha heißt mit bürgerlichem Namen Ademiro Alves und ist 1983 in São Paulo geboren. Er hat Literaturwissenschaften an der Universidade de Mogi das Cruzes in São Paulo studiert und ist als Schriftsteller tätig. Er hat die Fundador da Associação Cultural Literatura no Brasil gegründet, die junge Schriftsteller und ihre Literatur fördert und verbreitet. Er hat die Romane *Graduado em marginalidade* und *Estação Terminal* verfasst sowie unter anderem die Erzählungenbände *85 letras e um disparo* und *Manteiga de cacau*. Er war als Literaturberater des Kulturreferats der Gemeinde von Suzano in São Paulo tätig und entwickelt derzeit Projekte zur Leseförderung in staatlichen Schulen und kulturelle Initiativen in unterschiedlichen Kontexten.

Sérgio Vaz ist 1964 in Ladainha im Bundesstaat Minas Gerais geboren. Er begann 1980, seine ersten Gedichtbände im Selbstverlag zu publizieren, darunter *Pensamentos vadios* und *Colecionador de pedras*. Seine Autobiographie erschien unter dem Titel *Cooperifa: antropofagia periférica*, und er ist Autor der Sammlung von Crônicas *Literatura, pão e poesia*. Außerdem ist er Herausgeber der Gedichtanthologie *O rastilho da pólvora* und Mitbegründer und Leiter der *Cooperifa*, die seit 2001 regelmäßig Saraus in der Zona Sul von São Paulo organisiert. Er hat 2007 die Semana de Arte da Periferia ins Leben gerufen und zwischen 2008 und 2014 sieben Ausgaben der Mostra Cultural da Cooperifa herausgegeben. Er ist auch in Projekten der Lese- und Schreibförderung an staatlichen Schulen tätig.

Sonia Bischain ist 1957 in São Paulo geboren. Sie ist als Fotografin, Designerin und Schriftstellerin tätig und engagiert sich seit ihrer Jugend in den sozialen Bewegungen der Peripherie. Heute ist sie eine der Organisatorinnen des Sarau da Brasa. Sie hat bei zahlreichen Fotografie-Ausstellungen mitgewirkt, und trägt mit ihrer Expertise als Grafikerin zu vielen Publikationen der literarischen Saraus der Peripherien bei. Sie hat u.a. die Romane *Nem tudo é silêncio* und *Vale dos atalhos* verfasst.

6.3 Texte und Übersetzungen

6.3.1 Manifeste

Terrorismo Literário (Ferréz)

A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós. Não somos movimento, não somos os novos, não somos nada, nem pobres, porque pobre segundo os poetas da rua, é quem não tem as coisas.

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca! Cala a boca uma porra, agora agente fala, agora agente canta, e na moral agora agente escreve.

Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.

A própria linguagem margeando e não os da margem, marginalizando e não os marginalizados, rocha na areia do capitalismo.

O sonho não é seguir o padrão, Não é ser o empregado que virou o patrão, não isso não, aqui ninguém quer humilhar, pagar migalhas nem pensar, nós sabemos a dor por recebe-las.

Somos o contra sua opinião, não viveremos ou morreremos se não tivermos o selo da aceitação, na verdade tudo vai continuar, muitos querendo ou não.

Um dia a chama capitalista fez mal a nossos avós, agora faz mal a nossos pais e no futuro vai fazer a nossos filhos, o ideal é mudar a fita, quebrar o ciclo da mentira dos “direitos iguais”, da farsa dos “todos são livres” agente sabe que não é assim, vivemos isso nas ruas, sob os olhares dos novos capitães do mato, policiais que são pagos para nos lembrar que somos classificados por três letras classes: C,D,E.

Literatura de rua com sentido sim, com um principio sim, e com um ideal sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse pais mas não recebe sua parte.

O jogo é objetivo, compre, ostente, e tenha minutos de felicidade, seja igual ao melhor, use o que ele usa.

Mas nós não precisamos disso, isso traz morte, dor, cadeia, mães sem filhos, lágrimas demais no rio de sangue da periferia.

Somos mais, somos aquele que faz a cultura, falem que não somos marginais, nos tirem o pouco que sobrou, até o nome, já não escolhemos o sobrenome, deixamos para os donos da casa grande escolher por nós, deixamos eles marcarem nossas peles, porque teríamos espaço para um movimento literário? Sabe duma coisa, o mais louco é que não precisamos de sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos.

Sua negação não é novidade, você não entendeu? Não é o quanto vendemos, é o que falamos, não é por onde nem como publicamos, é que sobrevivemos.

Estamos na rua loco, estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais mas antes somos literatura, e isso vocês podem negar, podem fechar os olhos, virarem as costas, mas como já disse, continuaremos aqui, assim como o muro social invisível que divide esse pais.

O significado do que colocamos em suas mãos hoje, é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi visto por centenas de escritores marginalizados desse país.

Ao contrário do bandeirante que avançou com as mãos sujas de sangue nosso território, e arrancou a fé verdadeira, doutrinando nossos antepassados índios, ao contrário dos senhores das casas grandes que escravizaram nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado mas não derrotado.

Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados.

Outra coisa também é certa, mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo que prove que um dia a classe menos beneficiada com o dinheiro fez arte.

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de “excluídos sociais” e para nos certificar que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história, e que não fique mais 500 anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu todo uma maioria.

E temos muito a proteger e a mostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso, principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria não tem representatividade cultural e social, na real negô o povo num tem nem o básico pra comer, e mesmo assim meu tio, agente faz por onde ter us barato para agüentar mais um dia.

Mas estamos na área, e já somos vários, estamos lutando pelo espaço para que no futuro, os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados, mostramos a várias faces da caneta que se faz presente na favela, e pra representar o grito do verdadeiro povo brasileiro, nada mais que os autenticos, e como a pergunta do menino numa certa palestra.

- como é essa literatura marginal publicada em livros.

Ela é honrada, ela é autêntica e nem por morarmos perto do lixo, fazemos parte dele, merecemos o melhor, pois já sofremos demais.

O mimiógrafo foi útil, mas a guerra é maior agora, os grandes meios de comunicação estão aí, com mais de 50% de anunciantes por edição, bancando a ilusão que você terá que ter em sua mente.

A maior satisfação está em agredir os inimigos novamente, e em trazer o sorriso na boca da Dona Maria quando ver o livro que o filho trouxe para casa.

Vindo com muita mais gente e com grande prazer de apresentar novos talentos da escrita periférica.

Prus aliados o banquete está servido, pode degustar, porque esse tipo de literatura viveu muito na rua e por fim está aqui no livro.

[...]

Mas como sempre todos falam tudo e não dizem nada, vamos dar uma explicada: A revista é feita para e por pessoas que foram postas à margem da sociedade.

Ganhamos até prêmios, como o da A.P.C.A.(Academia Paulista de Críticos de Arte) melhor projeto especial do ano.

Muitas são as perguntas, e pouco o espaço para respostas, um exemplo para se guardar é o de Kafka, a crítica convencionou que aquela era uma literatura menor. Ou seja, literatura feita pela minoria dos judeus em Praga, numa língua maior o Alemão.

A Literatura Marginal sempre é bom frisar é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou sócio-econômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja os de grande poder aquisitivo. Mas alguns dizem que sua principal característica é a linguagem, é o jeito que falamos, que contamos a história, bom isso fica para os estudiosos, o que agente faz é tentar explicar, mas agente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta.

Hoje não somos uma literatura menor, nem nos deixemos taxar assim, somos uma literatura maior, feita por majorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos.

Não vou apresentar os convidados um a um porque eles falarão por si mesmos, é ler e verificar, só sei que com muitos deles eu tenho lindas histórias, várias caminhadas tentando fazer uma única coisa, o povo ler.

Cansei de ouvir.

- mas o que cês tão fazendo é separar a literatura, a do gueto e a do centro.

E nunca cansarei de responder.

- o barato já tá separado a muito tempo, só que do lado de cá ninguém deu um gritão, ninguém chegou com a nossa parte, foi feito todo um mundo de teses e de estudos do lado de lá, e do cá mal terminamos o ensino dito básico.

Sabe o que é mais louco, nesse país você tem que sofrer boicote de tudo que é lado, mas nunca pode fazer o seu, o seu é errado, por mais que você tenha sofrido você tem que fazer por todos, principalmente pela classe que quase conseguiu te matar, fazendo você nascer na favela e te dando a miséria como herança.

Afinal um dia o povo ia ter que se valorizar, então é nós nas linhas da cultura, chegando de vagar, sem querer agredir ninguém, mas também não aceitando desaforo nem compactuando com hipocrisia alheia, bom vamos deixar de ladainha e na bola de meia tocar o barco.

Boa leitura, e muita paz se você merece-la, se não bem vindo a guerra.

Agradecimentos a:

Sérgio de Souza

Marina Amaral

Wagner Nabuco

Guilheme Azevedo,

Garrett,

R.O.D.

Bolha.

E a todos os parceiros que tem acompanhado o L.M. e o Movimento 1DASUL, tamos de pé graças a vocês.

Ferréz

E como já é de praxe, aqui vai um recado pro sistema.

“Evitem certos tipos, certos ambientes. Evitem a fala do povo, que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede. Não contem ruas, vidas, paixões violentas. Não se metam com o restolho que vocês não vêem humanidade ali. Que vocês não percebem vida ali. E vocês não sabem escrever essas coisas. Não podem sentir certas emoções, como o ouvido humano não percebe ultra-sons.”

João Antônio, trecho do livro *Abraçado ao meu rancor*.

(Quelle: <http://editoraliteraturamarginal.blogspot.de/2006/10/literatura-marginal.html> bzw.: Ferréz (org., 2005): *Terrorismo Literário*. In: *Literatura Marginal*. Talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir.)

„Literarischer Terrorismus“ (Ferréz; übers. von Ingrid Hapke und Yôko Woldering)

Die Capoeira[2] kommt nicht wieder, deshalb schlagen wir jetzt mit Worten zurück, weil sich wenig verändert hat, vor allem für uns.

Wir sind keine Bewegung, auch nicht die Neuen, wir sind nichts, nicht einmal arm, weil der Arme den Straßenpoeten zufolge nichts besitzt.

Halt's Maul, Schwarze und Arme haben hier nichts zu melden. Halt's Maul! Von wegen halt's Maul, verdammt nochmal, jetzt sprechen wir, jetzt singen wir und, ja, jetzt schreiben wir auch.

Wer das Ding erfunden hat, hat nicht unterschieden zwischen guter Literatur/mit einem goldenen Füllfederhalter geschrieben und schlechter Literatur/mit Kohle geschrieben. Es gibt nur eine Regel: Gesicht zeigen. Wir sind nicht einfach nur ein Bild, im Gegenteil, wir ändern die Perspektive und schießen unser eigenes Foto.

Die Sprache selbst definiert die Ränder und nicht die vom Rand, sie ist es, die marginalisiert, und nicht die Marginalisierten selbst, Sand im Getriebe des Kapitalismus.

Wir wollen nicht dem üblichen Muster folgen, nicht vom niedrigen Lohnarbeiter zum Ausbeuter werden, auf keinen Fall. Hier soll niemand gedemütigt und nur mit Brotkrumen abgespeist werden; wir wissen wie schmerzhaft das ist.

Wir sind das Kontra eurer Meinung und brauchen das Siegel eurer Anerkennung nicht, um zu leben oder sterben; auch ohne werden wir weiter machen, ob ihr wollt oder nicht.

Die Flamme des Kapitalismus hat bereits unseren Großeltern geschadet, jetzt schadet sie unsern Eltern und sie wird auch noch unseren Kindern schaden.

Wir wollen den Lügenkreislauf der >gleichen Rechte< durchbrechen, des >Alle-sind-frei<. Wir wissen, dass es nicht so ist. Wir erleben das auf der Straße, unter den Blicken der neuen *capitães do mato*,[3] den Polizisten, die dafür bezahlt werden, uns daran zu erinnern, dass wir in drei Lettern klassifiziert werden: C, D, E.[4]

Ja, wir machen Literatur mit Bedeutung, ja, auch mit Prinzipien, und ja, auch mit einem Ideal: Verbesserung für das Volk zu bringen, das dieses Land ausmacht und aufbaut, das aber seinen Anteil daran nicht erhält.

Das Spiel ist das Ziel: Kauf, protze und sei für einige Minuten glücklich; sei wie der Beste und konsumiere, was er konsumiert.

Aber wir brauchen das alles nicht, das führt nur zu Tod, Schmerz, Gefängnis, Mütter ohne Kinder, immer mehr Tränen im Blutstrom der *periferia*.

Wir sind mehr. Wir sind das, was die Kultur ausmacht. Sie sagen, dass wir keine *marginais* sind. Damit nehmen sie uns das wenige, das uns bleibt, sogar den Namen. Wir haben uns schon den Nachnamen nicht aussuchen dürfen, mussten das den Besitzern der Herrenhäuser[5] überlassen, ebenso wie wir zulassen mussten, dass sie unsere Haut brandmarkten. Warum also sollten wir Raum für eine literarische Bewegung zugestanden bekommen? Wisst ihr, was das Verrückte daran ist? Dass wir eure Erlaubnis gar nicht brauchen: Wir klopfen nicht an die Tür, damit ihr uns aufmacht; wir treten sie ein und gehen einfach rein.

Eure Ablehnung ist nichts Neues für uns, habt ihr das nicht kapiert? Es geht nicht darum, wie viel wir verkaufen, sondern darum, dass wir sprechen. Es geht nicht darum, wo und wie wir publizieren, sondern, dass wir überleben.

Wir sind auf den Straßen, Alter, in der Favela, auf dem Feld, in der Bar, auf den Viadukten,[6] und wir sind *marginais*, aber in erster Linie sind wir Literatur, und das könnt ihr verneinen, ihr könnt die Augen schließen und uns den Rücken zukehren; aber, wie schon gesagt, wir bleiben hier, sind genauso beständig wie die unsichtbare soziale Mauer, die sich durch dieses Land zieht. Die Bedeutung von dem, was wir heute in eure Hände legen, ist nicht mehr und nicht weniger als die Verwirklichung eines Traumes, den leider Hunderte von marginalisierten Schriftstellern nicht erleben durften.

Damit widersetzen wir uns dem *bandeirante*,[7] der mit von Blut beschmutzten Händen in unser Land einfiel und den wahren Glauben ausriss, indem er unseren indigenen Vorfahren seine Lehren aufzwang; widersetzen uns den *senhores* der Herrenhäuser, die unsere afrikanischen Brüder versklavten und die gesamte Kultur eines -zwar massakrierten aber nicht besieigten- Volkes unterwerfen und vernichten wollten.

Eine Sache ist sicher, sie haben unsere Dokumente verbrannt,[8] über unsere Geschichte gelogen, unsere Vorfahren ermordet.

Genauso sicher ist, dass sie einfach weiter lügen und alles verschwinden lassen und verbrennen werden, was beweist, dass die finanziell schwächeren Schichten Kunst gemacht haben.

Die Literatura Marginal kämpft gegen die Massenkultur an, die die von ihnen sogenannten >sozial Ausgeschlossenen< Stück für Stück gefügiger machen und entfremden soll.

Mit der Literatura Marginal beweisen wir, dass das Volk aus der *periferia*/der Favela/dem Ghetto seinen Platz in der Geschichte hat, damit wir nicht weitere 500 Jahre an den kulturellen Rand eines Landes gedrängt werden, das sich vor seiner eigenen Kultur ekelt. Die Literatura Marginal vertritt die Kultur eines Volkes, das aus Minderheiten besteht, aber als Ganzes eine Mehrheit ist. Wir haben vieles, was sich zu bewahren und zu zeigen lohnt. Wir haben unseren eigenen Wortschatz, der sehr kostbar ist, vor allem in einem Land, das bis heute unter Kolonialherrschaft steht, und in dem die Mehrheit noch immer nicht kulturell und sozial vertreten ist. Echt wahr, Alter, das Volk hat nicht mal das Nötigste zu essen, und trotzdem, mein Lieber, machen wir was draus, um noch einen weiteren Tag durchzuhalten.

Jetzt sind wir am Start, und wir sind schon einige, wir kämpfen um unseren Platz, damit die Autoren aus dem Ghetto in Zukunft auch erinnert und verewigt werden, wir zeigen die vielen Handschriften aus der Favela, und machen den Schrei des echten brasilianischen Volkes hörbar. Ich muss da an die Frage von einem Jungen einem Vortrag denken:

- Wie kommt es eigentlich, dass die Literatura Marginal in Büchern veröffentlicht wird?

Sie ist es wert. Sie ist authentisch, und auch wenn wir beim Müll wohnen, sind wir noch lange kein Teil davon, wir verdienen das Beste, denn wir haben schon mehr als genug gelitten.

Der Mimeograph[9] war nützlich, aber der Krieg ist jetzt größer, es gibt jetzt die großen Medien, mit mehr als 50% Werbeanzeigen pro Ausgabe, die die Illusionen finanzieren und produzieren, die du dir machen sollst.

Unsere größte Genugtuung liegt darin, die Feinde aufs Neue anzugreifen, und ein Lächeln auf das Gesicht von Dona Maria[10] zu zaubern, wenn sie das Buch sieht, das ihr Sohn mit nach Hause gebracht hat.

Wir werden immer mehr und wir haben die große Freude, die neuen Talente der *escrita periférica*[11] hier vorzustellen.

Für die Verbündeten ist das Festessen aufgetischt, kostet mal, diese Literatur hat viel auf der Straße gelebt und nun befindet sie sich in einem Buch.

[...]

Aber wie immer wird viel geredet und wenig gesagt, also liefern wir eine Erklärung: Diese Sonderausgaben [der Caros Amigos] sind für Leute und von Leuten gemacht, die an den Rand der Gesellschaft gestellt wurden.

Wir gewinnen sogar Preise, wie den von der *Associação Paulista de Críticos de Arte*[12] für das beste Sonderprojekt des Jahres.

Fragen gibt's viele und kaum Raum für Antworten. Ein Beispiel, das man sich da anschauen kann, ist Kafka: Die Literaturkritik spricht von einer kleinen Literatur.[13] Beziehungsweise einer von der jüdischen Minderheit in Prag gemachten Literatur, in einer großen Sprache, dem Deutschen. Es ist immer wieder gut zu betonen, dass die Literatura Marginal eine von Minderheiten gemachte Literatur ist, seien es ethnische oder sozio-ökonomische Minderheiten. Eine Literatur, die an den Rändern der Zentren von Wissen und „großer“ Nationalkultur, beziehungsweise der großen finanziellen Mächte, produziert wird. Einige sagen, dass ihr Hauptmerkmal die Sprache ist, die Art wie wir sprechen, wie wir die Geschichte erzählen ... – aber das überlassen wir mal den Studierenden. Wir versuchen nur, eine Erklärung zu finden, auch wenn es bei einem Versuch bleibt, denn hier herrscht noch nicht einmal der Anfang einer absoluten Wahrheit.

Heute sind wir keine kleine Literatur mehr und wir lassen uns auch nicht als solche bezeichnen, wir sind eine große Literatur, von Mehrheiten gemacht, in einer großen Sprache, denn wir haben Wurzeln und die erhalten wir.

Mit vielen von den Schriftstellern der Literatura Marginal verbindet mich eine schöne Geschichte, viele Wege und Aktionen, um eine einzige Sache zu erreichen: Die Leute zum Lesen zu bringen. Ich hab's satt zu hören:

- Aber was ihr da macht, ist die Literatur aufzuspalten: in die vom Ghetto und die vom Zentrum. Und ich werde nicht müde, zu antworten:

- Das Ding wurde schon vor langem gespalten, nur dass auf dieser Seite niemand aufgeschrien hat. Und niemand hat uns unseren Teil ausbezahlt. Auf der anderen Seite wurde eine ganze Welt von Doktorarbeiten und Studien geschaffen, und auf dieser Seite beenden wir, wenn überhaupt, die „Grund“schule.

Weißt du, was noch verrückter ist? In diesem Land wirst du von allen Seiten boykottiert, aber du darfst nie dein eigenes Ding machen, deins ist falsch, egal wie viel du gelitten hast, du musst es für alle machen, vor allem für die Klasse, die dich fast umgebracht hat, indem sie dafür sorgte, dass du in die Favela geboren wirst, und dir das Elend zum Erbe gab.

Schließlich musste das Volk mal anfangen, an sich zu glauben. Also kommen wir jetzt mit unserer Kultur, langsam, ohne irgendwen anzugreifen, aber wir akzeptieren keine Unverschämtheiten mehr und lassen uns nicht auf eure Scheinheiligkeit ein. Gut, lassen wir die Litanei und machen langsam aber sicher weiter.

Eine angenehme Lektüre und Frieden, wenn du ihn verdienst, wenn nicht: Willkommen im Krieg. Danke an:

Sérgio de Souza

Marina Amaral

Wagner Nabuco

Guilherme Azevedo,

Garrett,

R.O.D.

Bolha.

Und an alle Freunde/Partner, die die L.M. und die Bewegung 1DASUL begleitet haben, es gibt uns dank euch.

Ferréz

Und hier, wie üblich, noch eine Nachricht ans System.

„Meidet bestimmte Leute, bestimmte Gegenden. Meidet die Sprache des Volkes, von dem ihr noch nicht mal wisst, wo und wie es lebt. Berichtet nicht über das niedere Volk, denn es stinkt. Erzählt nicht von Straßen, Lebenswegen und gewaltigen Leidenschaften. Lasst euch nicht auf den Abschaum ein, an dem ihr nichts Menschliches findet. Bei dem ihr kein Leben seht. Ihr versteht es nicht, über diese Dinge zu schreiben. Ihr könnt bestimmt Gefühle gar nicht empfinden, genauso wenig wie das menschliche Gehör Ultraschall wahrnehmen kann.“

João Antônio, Auszug aus dem Buch *Abraçado ao meu rancor* (Geklammert an meine Wut)[14]

[1] Waldmann, Peter (2005): Terrorismus. Provokation der Macht. Hamburg: Murmann.

[2] Die Capoeira ist ein brasilianischer Tanz-/Kampfsport, der seinen Ursprung in der brasilianischen Sklaverei und ihrer Widerstandsbewegung hat. Noch bis 1940 war das Praktizieren

der Capoeira in Brasilien verboten, inzwischen ist sie als Teil der afrobrasilianischen Kultur etabliert.

[3] In der brasilianischen Kolonialzeit waren die capitães do mato, Polizisten einer Sondereinheit, die nach entflohenen Sklaven fahndeten und Revolten aufständischer Sklaven niederschlugen. Capitão (Sing.) bezeichnet den Dienstgrad als Hauptmann, während mato sich auf den Urwald, ihr Einsatzgebiet, bezieht.

[4] In Brasilien wird durch die Lettern A,B,C,D und E die Bevölkerung in sozio-ökonomische Schichten eingeteilt. D und E bezeichnen dabei die einkommensschwächsten Schichten.

[5] Ferréz spielt hier auf die vom bras. Soziologen Gilberto Freyre entwickelte Theorie der geglückten Rassenmischung und einer >sanften Sklaverei< an, die er 1933 in seiner Studie Casa Grande e Senzala, dt. Herrenhaus und Sklavenhütte, veröffentlichte.

[6] Die Viadukte trennen einige der *Periferias* vom Zentrum São Paulos und sind ein häufiges Symbol in der Literatura Marginal.

[7] Die Bandeirantes führten im Brasilien der Kolonialzeit Expeditionen zur Erschließung des Hinterlandes durch. Sie waren ausschlaggebend für den Aufbau der brasilianischen Nation und die Gründung vieler Städte, weshalb sie von der offiziellen Geschichtsschreibung häufig als die >wahren Entdecker< Brasiliens verstanden und als Helden geehrt werden. Dabei gingen sie jedoch äußerst brutal gegen die Indigenas vor, verschleppten sie als Sklaven für die Plantagenbesitzer, raubten, mordeten und vergewaltigten.

[8] Der Minister Rui Barbosa ordnete 1890, zwei Jahre nach der Erklärung Brasiliens zur Republik, das Verbrennen aller den Sklavenhandel betreffenden Dokumente an.

[9] Hier bezieht sich Ferréz auf eine literarische Bewegung der siebziger Jahre zu Zeiten der Militärdiktatur, die sog. Poesia Marginal. Mit marginal sind hier vor allem die alternativen Publikationsformen u.a. durch Mimeographen (eine Vorform des Kopierers) gemeint.

[10] Prototypische Frau der periferia.

[11] Schriften/Schreibweisen aus der periferia.

[12] Die Associação Paulista de Críticos de Arte ist eine renommierte Kunstorganisation in São Paulo, die einmal im Jahr unterschiedliche Kunstproduktionen prämiert.

[13] Siehe auch Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1976) : Kafka – für eine kleine Literatur. Frankfurt: Suhrkamp.

[14] João Antônio Ferréira Filho (*1937- 1996) Schriftsteller und Journalist, schrieb über die *Periferias* und die Marginalisierten von Rio de Janeiro und São Paulo und lebte selbst zeitweise in ärmlichen Verhältnissen.

“Anthropophagisches Manifest der Periferie” (Sérgio Vaz)

Die Peripherie eint uns, durch die Liebe, den Schmerz und die Farben. Aus den Gassen und Gässchen muss sich eine Stimme gegen das Schweigen erheben, unter dem wir leiden. Aus den abschüssigen Straßen geht ein schönes und intelligentes Volk hervor, das gegen die Vergangenheit angaloppiert. Für eine unbefleckte Zukunft, für alle Brasilianer.

Für die Slums, die lauthals nach Kunst und Kultur verlangen, und Universitäten für die Diversitäten. Tambourine und Trommeln von Geigen begleitet, erst nach dem Unterricht.

Gegen eine Kunst, die von denen gesponsort wird, die die Wahlfreiheit untergraben. Gegen eine Kunst, die fabriziert wird, um jegliches kritisches Gespür, jede Gefühlsregung und Feinfühligkeit zu zerstören, die nur durch Freiheit entstehen kann.

Eine Kunst, die frei macht, kann nicht von Hand eines Sklavenhändlers stammen. Für den Batuque, den Rythmus, der in der Küche entgegen dem Willen der Herrin entsteht. Für eine Poesie aus der Peripherie die an der Kneipentür erblüht. Für das Theater, das nichts mit Haben oder Nicht-Haben zu tun hat. Für ein echtes, ein reales Kino, das Illusionen transportiert.

Für eine bildende Kunst, die so konkret ist, dass sie die Holzbarracken ersetzen will.

Für einen Tanz, der sich im Schwanensee austobt.

Für eine Musik, die die Schlafenden nicht weiter einlullt.

Für eine Literatur der Straße, die auf den Gehwegen erwacht.

Die Peripherie muss geeint ins Zentrum rücken.
 Gegen den Rassismus, die Intoleranz, die soziale Ungerechtigkeit, von denen die regierende Kunst nicht spricht. Gegen den taubstummen Künstler und Texte, die nichts sagend sind.
 Es muss ein neuer Künstlertyp aus der Kunst hervorgehen: der Künstler-Aktivist. Ein Künstler, der nicht die Welt revolutioniert, aber auch nicht mit der Mittelmäßigkeit paktiert, die ein Volk verblödet, das keine Chancen hat. Einen Künstler, der im Dienste der Gemeinschaft, des Landes steht. Der allein, weil er mit Wahrheit bewaffnet ist, eine Revolution darstellt. Gegen die Sonntagskunst, die sich in unserem Wohnzimmer entledigt und uns sanft in unsere Sessel gedrückt hypnotisiert.
 Gegen die Barbarei, den das ist der Mangel an Bibliotheken, Kinos, Museen, Theatern und der verwehrt Zutritt zu Orten der Kulturproduktion.
 Gegen die Royalties der globalisierten Festung und gegen die großzügigen Hüften, die Brasilien ausmachen sollen.
 Gegen das Kapital, das das das Innen gegenüber dem Außen zurückstellt. Miami für sie? "Lieb' mi, für uns."
 Gegen die Vollstrecker und die Opfer des Systems.
 Gegen die Feiglinge und die Gelehrten in ihrem kleinen Aquarium.
 Gegen den buckelnden Künstler, Sklaven seiner Eitelkeit.
 Gegen die Vampire der öffentlichen Gelder und die Privatkunst.
 Eine Kunst, die frei macht, kann nicht von Hand eines Sklavenhalters kommen.
 Für eine Peripherie, die uns eint, durch die Liebe, den Schmerz und die Farben.
 Jetzt sind wir dran! Alles ist unser!

Sérgio Vaz
 Cooperifa

„Manifesto antropófago“ (Oswaldo de Andrade)

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
 Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos.
 De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
 Tupi, or not tupi that is the question.
 Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.
 Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.
 Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.
 O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior.
 A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.
 Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande.
 Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.
 Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.
 Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.
 Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.
 A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.
 Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos..
 Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe : ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo oreular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeju*

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais. Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comia.

Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciênda do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.

De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas+ fala de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage com os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso? Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incrariado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha." (Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928.)* "Lua Nova, ó Lua Nova, assopra em Fulano lembranças de mim", in O Selvagem, de Couto Magalhães

Oswald de Andrade alude ironicamente a um episódio da história do Brasil: o naufrágio do navio em que viajava um bispo português, seguido da morte do mesmo bispo, devorado por índios antropófagos.

6.3.2 Gedichte

„Sentimentos“ (Michel Yakini)

Por ai muito sinhô
Esses chamados de dotôr
Dizem que nossa poesia
É limitada, um horror

Pois eu digo que esses cabra
Que nunca pegou numa enxada
Dizem que sabem de tudo
Mas num sabem é de nada

Esses “dono da verdade”
Num conhece a realidade
Vivida pelo caboclo
No sertão e na cidade

Só ficam em gabinete
Entre quatro paredes
Enquanto nós clama justiça

E eles finge que num entende

Diz que nós num sabe lê
Quanto menos iscrevê
E que nosso linguajar
É difícil compreendê

Pois deixe que eles insista
Em fazê grossa vista
Pois nós se fortalice
Aqui no bar do Santista

É aqui que ta nossa gente
Povo lindo e inteligente
Pelo amor e pela arte
Mais um Elo da Corrente

Gente que sabe o que quer
Homem, criança e mulher
Que num deixa esses dotôr
Nos tratar como qualquer

Essa gente de muito dinheiro
Empresário, político, banqueiro
Que concentra toda riqueza
Lavando no estrangêro

Esses tão iludido
Pensam tá bem protegido
Mas quando abrirem os olhos
O bolo vai tá dividido

Pois nesse grande momento
Expandimos conhecimento
Lendo nossos próprios livros

E esses mesmos livros
Que um dia nos foi proibido
Hoje nos dá o poder
De sermos reconhecido

Muda a real de figura
Fazendo literatura
Eleva nossa auto – estima
Renasce...

Valoriza nossa história
Resgata nossa memória
Ignorada na escola
Hoje conduz a vitória

Salve nossa correria
Lutando no dia a dia
Muita paz e Liberdade
Merece a periferia

Sentimento verdadeiro
Pras guerreira e pros guerreiro
Que mantêm a resistência
Feito Zumbi e Conselheiro

Os versos ficam por aqui
Mas num vamô desist
Pois nossa luta continua
Mesmo até depois do fim

„Von hier aus dem Krieg“ (Dinha)

I Sie haben Francisco umgebracht.
Ah, Protagonist sein, ein Symbol.
-Ist es einer mehr oder einer weniger?
Ich schreibe, um die Statistiken zu verderben
Ich schreibe, um den Sinn meiner Einsamkeit zu verändern.

Und Adélia?
Sie verbrachte
Die Nacht mit dem Betauern der Leiche
-Nur Kugeln Kaliber Zwölf!

Nicht der Tod schmerzt
Sondern der Krieg.
D.h. die Leichen zusammenzurechnen und zu vermerken,
dass der Verlust immer menschlicher wird.

Der letzte romantische Krieg findet hier statt
Sao Paulo-Brasilien
Im letzten Winkel von Ipiranga
Jardim São Savério
Parque Bristol –Bristão
1001 Nacht. Mal 1000.

Ich hörte die Schüsse ohne ihnen Gehör zu schenken
Jemand ist gestorben. Ich habe nicht nachgesehen.
Normal. Nur das.
Ich schmiss eine Party, sang, tanzte, lachte
(und das hat nichts mit poetischer Freiheit zu tun
Von jemandem der Poesie nachahmt
Und Verben im Parallelismus anordnet.).
Ich habe die ganze Nacht viel gelacht
Es endete im Morgengrauen,
als die Schüsse die Treppe hochkamen
-Dinha, sie haben Francisco ermordet.

II

Daher die Idee eines romantischen Krieges: dieser Krieg von Angesicht zu Angesicht, Hand in Hand, weit größeren Händen als der Körper, mit mordenden Fingern. Der letzte war nicht der Erste Weltrieg. Der letzte ist der, der hier passiert. Von klein auf wuchs und sprang er über die Wände der Ghettos, dehnte sich aus und vervielfachte sich wie ein gut genährter Krebs, wie ein gut eingestellter Virus, der mal schläft, mal explodiert, mal gedämpft ist. Aber immer effizient. Immer ansteckend durch den Kontakt der Hände, der Augen, der stolpernden Füße, der Freundinnen und Freunde, des kapitalistischen Fluss, des Bildschirm, der Zigarettenschachtel ...

III

Mitten im Krieg

Ist jedes Stolpern ein Motiv

Der Tod schaut dir in die Augen

Er ruft dich, lockt dich, begehrt dich

Mitten im Krieg

Gibt es weder Spirale noch Kondom

Die dich vor der blödsinnigen Vermehrung

Des Hungers, Elends und dem niederträchtigen System schützt,

das den Gesang der Favelas dämpft

-moderne ehemalige Sklavenhütten

Allgemeiner Friedhof der Personen

Von hier aus dem Krieg

Schreie ich, um gehört zu werden

Mitten im Krieg

Bewaffne und bewache ich mich

Mitten im Krieg

Beschütze ich meine Träume

Um nicht den Kopf wegzudrehen

Um nicht das Wort zu verdrehen

Um nicht in die Statistik einzugehen

„Das Wunder der Poesie“ (Sérgio Vaz)

Ich bin Dichter

und als Dichter kann ich Ingenieur sein

und als Ingenieur kann ich mit meinen Versen Brücken bauen,

um die Menschen ans jenseitige Ufer zu bringen.

Oder zumindest den Obdachlosen als Unterschlupf dienen.

Ich bin Dichter

und als Dichter kann ich Arbeiter sein

und als Arbeiter

kann ich noch vor der Sonne aufstehen

und den Tag anfachen

Und wenn die Nacht kommt, still und ruhig,

mein Werkzeug, meinen Körper

im Schoß der Familie ablegen
Miniaturen meiner Seele.

Ich bin Dichter
und als Dichter kann ich Arzt sein
und als Arzt kann ich Herzen transplantieren
damit die Menschen wieder lieben.
Ich kann auch Gedichte verschreiben
gegen Anfälle von Traurigkeit
und Vorfreude ohne Erfüllung

Ich bin Dichter
und als Dichter kann ich Mörder sein
und als Mörder kann ich Tyrannen
mit der scharfen Klinge meiner Worte niederstechen
und mit großkalibrigen Worten
auf die Köpfe der Masse zielen.
Ohne mich vor Popen, Richtern oder Gefängnis zu fürchten.

Ich bin Dichter
und als Dichter kann ich Jesus sein
Ich kann mich vom Kreuz lösen
und ohne die Nägel in den Händen
und die Fanatiker zu meinen Füßen
über Erde und Meere wandeln
und statt Predigten zu halten
Poesie verbreiten.

Wo es keine Wunder gibt,
das Brot lehren,
Wo das Wort fehlt,
die Tat austeilen.

„Vamos pra Palmares“ (Dugueto Shabazz, 2007)²²¹

Depois que a noite cair e a treva dominar
O cagueta dormir e o sentinela passar
Eu vou de novo fingir quando o silêncio reinar
Ai eu vou sorrir quando o candeeiro apagar

Trincar por cima do pano para a corrente quebrar
Desmuquifar o aço, faca de cortar jugular
Arrebentar os grilhão pro meu sangue circular
Chamar os nego irmão forte pra capoeirar

Vamo reza um duá depois do salatulichá
Guardar palavra de Allah, amarrar no patuá
Uma estrela e o crescente para nos guiar
Vamo sentido Oriente que eu conheço um lugar

²²¹ Das Gedicht bekam ich 2010 per E-Mail von dem Autor zugesendet, später vertonte er es und nun ist es auf You-Tube zu finden.

Aonde não tem sinhô, aonde não tem sinhá
E o nego pode comer o que o nego plantar
Onde morrer é melhor, viver pra paz é lutar
Aconteça o que acontecer nós tamo indo pra lá

Ref.:

Mesmo que eu tenha que cruzar terras e mares
Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares
Mesmo que no caminho me sangrem os calcanhares
Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares

Mesmo que os inimigos contra nós sejam milhares
Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares
Enfrento os Borba Gato e os Raposo Tavares
Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares

Vamo render o capitão, quebrar a louça do barão
Sacudir o casarão, despojar os dobrão
Levar as filha do sinhô que vai morrer do coração
Tocar fogo na capela e no barracão

Vamo de a pé embrenhar no meio da escuridão
E quando mata adentrar onde num entra alazão
Cor do nego vai camuflar e Allah vai dar proteção
Mãe natureza ajudará abrindo ventre e coração

Subir que nem sucupira e confundir direção
Sem rastro, os astros testemunhar
Mal da mata vai assolar e causar desolação
Inimigos no caminho todos sucumbirão

Vamo cantar uma canção, hino de libertação
Antiga cantiga mandinga mantida recordação
A fé ta no tessubá, promessa ta no alcorão
Faz parte da nossa crença lutar contra a escravidão

Ref.

Mesmo que eu tenha que cruzar terras e mares
Mesmo que eu tenha que cortar serras e ares
E que meu sangue regue o chão, solo de nossos lares
Pois todos quilombolas são nossos familiares

Índios e foras da lei, renegados e populares
Mal quistos e mal vistos vindos de vários lugares
Você não tá sozinho porque nós somos seus pares
No levante contra bandeirantes, militares
E se lealdade ao justo Rei jurares
E com as próprias mãos paliçadas cavares
Se por amor a justiça, a causa amares
E por causa da justiça ao amor armares

Quando rufares tambor, quando tambor rufares
Que nos sangrem os calcanhares, contra nós sejam milhares
É tempo de defender nossas raízes milenares
Se esperamos, vacilamos, vamos todos pra Palmares

„Gehen, gehen, gehen“ (Binho)

Ich möchte sehen, wo dieses
Amerika, sich entfärbt
Und wo es sich entwirft
Wo es sich desmestiziert
Und wo desmystifiziert
Wo es alpiniert
Und wo despistiert
Ich möchte sehen
Wo der Samba Gardel ist
Und der Tango Noel
Wo die Sprache das Schweigen der Pampa ist
Die Cordilheira, die Mantiqueira
Wo das Eisen Kupfer ist
Wo Itabira Temuco ist
Wo Neruda Drummond ist
Wo das Guaraní Amtssprache ist
Wo Morumbí die Bombonera ist
Wo Chile Allende ist
Und kein Retter, Pinochet heißt
Ich möchte sehen, sehen
Wo Paraguay siegte
Und Afonsina ins Wasser ging
Wo Brasilien sich am ehesten argentinisiert
Wo Uruguay am ehesten Galeano ist
Und wo ich mehr oder weniger Brasilianer bin
Das möchte ich sehen, sehen

6.3.3 Texte zur Debatte Luciano Huck/Ferréz

Opinião: Pensamentos quase póstumos (Luciano Huck)

Luciano Huck foi assassinado. Manchete do "Jornal Nacional" de ontem. E eu, algumas páginas à frente neste diário, provavelmente no caderno policial. E, quem sabe, uma homenagem póstuma no caderno de cultura.

Não veria meu segundo filho. Deixaria órfã uma inocente criança. Uma jovem viúva. Uma família destrozada. Uma multidão bastante triste. Um governador envergonhado. Um presidente em silêncio.

Por quê? Por causa de um relógio.

Como brasileiro, tenho até pena dos dois pobres coitados montados naquela moto com um par de capacetes velhos e um 38 bem carregado.

Provavelmente não tiveram infância e educação, muito menos oportunidades. O que não justifica ficar tentando matar as pessoas em plena luz do dia. O lugar deles é na cadeia.

Agora, como cidadão paulistano, fico revoltado. Juro que pago todos os meus impostos, uma fortuna. E, como resultado, depois do cafezinho, em vez de balas de caramelo, quase recebo balas de chumbo na testa.

Adoro São Paulo. É a minha cidade. Nasci aqui. As minhas raízes estão aqui. Defendo esta cidade. Mas a situação está ficando indefensável.

Passei um dia na cidade nesta semana -moro no Rio por motivos profissionais- e três assaltos passaram por mim. Meu irmão, uma funcionária e eu. Foi-se um relógio que acabara de ganhar

da minha esposa em comemoração ao meu aniversário. Todos nos Jardins, com assaltantes armados, de motos e revólveres.

Onde está a polícia? Onde está a "Elite da Tropa"? Quem sabe até a "Tropa de Elite"! Chamem o comandante Nascimento! Está na hora de discutirmos segurança pública de verdade. Tenho certeza de que esse tipo de assalto ao transeunte, ao motorista, não leva mais do que 30 dias para ser extinto. Dois ladrões a bordo de uma moto, com uma coleção de relógios e pertences alheios na mochila e um par de armas de fogo não se teletransportam da rua Renato Paes de Barros para o infinito.

Passo o dia pensando em como deixar as pessoas mais felizes e como tentar fazer este país mais bacana. TV diverte e a ONG que presido tem um trabalho sério e eficiente em sua missão. Meu prazer passa pelo bem-estar coletivo, não tenho dúvidas disso.

Confesso que já andei de carro blindado, mas aboli. Por filosofia. Concluí que não era isso que queria para a minha cidade. Não queria assumir que estávamos vivendo em Bogotá. Errei na mosca. Bogotá melhorou muito. E nós? Bem, nós estamos chafurdados na violência urbana e não vejo perspectiva de sairmos do atoleiro.

Escrevo este texto não para colocar a revolta de alguém que perdeu o rolex, mas a indignação de alguém que de alguma forma dirigiu sua vida e sua energia para ajudar a construir um cenário mais maduro, mais profissional, mais equilibrado e justo e concluir --com um 38 na testa-- que o país está em diversas frentes caminhando nessa direção, mas, de outro lado, continua mergulhado em problemas quase "infantis" para uma sociedade moderna e justa.

De um lado, a pujança do Brasil. Mas, do outro, crianças sendo assassinadas a golpes de estilete na periferia, assaltos a mão armada sendo executados em série nos bairros ricos, corruptos notórios e comprovados mantendo-se no governo. Nem Bogotá é mais aqui.

Onde estão os projetos? Onde estão as políticas públicas de segurança? Onde está a polícia? Quem compra as centenas de relógios roubados? Onde vende? Não acredito que a polícia não saiba. Finge não saber. Alguém consegue explicar um assassino condenado que passa final de semana em casa!? Qual é a lógica disso? Ou um par de "extraterrestres" fortemente armado desfilando pelos bairros nobres de São Paulo?

Estou à procura de um salvador da pátria. Pensei que poderia ser o Mano Brown, mas, no "Roda Vida" da última segunda-feira, descobri que ele não é nem quer ser o tal. Pensei no comandante Nascimento, mas descobri que, na verdade, "Tropa de Elite" é uma obra de ficção e que aquele na tela é o Wagner Moura, o Olavo da novela. Pensei no presidente, mas não sei no que ele está pensando.

Enfim, pensei, pensei, pensei. Enquanto isso, João Dória Jr. grita: "Cansei". O Lobão canta: "Peidei". Pensando, cansado ou peidando, hoje posso dizer que sou parte das estatísticas da violência em São Paulo. E, se você ainda não tem um assalto para chamar de seu, não se preocupe: a sua hora vai chegar.

Desculpem o desabafo, mas, hoje amanheci um cidadão envergonhado de ser paulistano, um brasileiro humilhado por um calibre 38 e um homem que correu o risco de não ver os seus filhos crescerem por causa de um relógio.

Isso não está certo.

LUCIANO HUCK, 36, apresentador de TV, comanda o programa "Caldeirão do Huck", na TV Globo. É diretor-presidente do Instituto Criar de TV, Cinema e Novas Mídias.

Pensamentos de uma “correria” (Ferréz)

Ele me olha, cumprimenta rápido e vai pra padaria. Acordou cedo, tratou de acordar o amigo que vai ser seu garupa e foi tomar café. A mãe já está na padaria também, pedindo dinheiro pra alguém pra tomar mais uma dose de cachaça. Ele finge não vê-la, toma seu café de um gole só e sai pra missão, que é como todos chamam fazer um assalto.

Se voltar com algo, seu filho, seus irmãos, sua mãe, sua tia, seu padrasto, todos vão gastar o dinheiro com ele, sem exigir de onde veio, sem nota fiscal, sem gerar impostos.

Quando o filho chora de fome, moral não vai ajudar. A selva de pedra criou suas leis, vidro escuro pra não ver dentro do carro, cada qual com sua vida, cada qual com seus problemas, sem tempo pra sentimentalismo. O menino no farol não consegue pedir dinheiro, o vidro escuro não deixa mostrar nada.

O motoboy tenta se afastar, desconfia, pois ele está com outro na garupa, lembra das 36 prestações que faltam pra quitar a moto, mas tem que arriscar e acelera, só tem 20 minutos pra entregar uma correspondência do outro lado da cidade, se atrasar a entrega, perde o serviço, se morrer no caminho, amanhã tem outro na vaga.

Quando passa pelos dois na moto, percebe que é da sua quebrada, dá um toque no acelerador e sai da reta, sabe que os caras estão pra fazer uma fita.

Enquanto isso, muitos em seus carros ouvem suas músicas, falam em seus celulares e pensam que estão vivos e num país legal.

Ele anda devagar entre os carros, o garupa está atento, se a missão falhar, não terá homenagem póstuma, deixará uma família destrocada, porque a sua já é, e não terá uma multidão triste por sua morte. Será apenas mais um coitado com capacete velho e um 38 enferrujado jogado no chão, atrapalhando o trânsito.

Teve infância, isso teve, tudo bem que sem nada demais, mas sua mãe o levava ao circo todos os anos, só parou depois que seu novo marido a proibiu de sair de casa. Ela começou a beber a mesma bebida que os programas de TV mostram nos seus comerciais, só que, neles, ninguém sofre por beber.

Teve educação, a mesma que todos da sua comunidade tiveram, quase nada que sirva pro século 21. A professora passava um monte de coisa na lousa -mas, pra que estudar se, pela nova lei do governo, todo mundo é aprovado?

Ainda menino, quando assistia às propagandas, entendia que ou você tem ou você não é nada, sabia que era melhor viver pouco como alguém do que morrer velho como ninguém.

Leu em algum lugar que São Paulo está ficando indefensável, mas não sabia o que queriam dizer, defesa de quem? Parece assunto de guerra. Não acreditava em heróis, isso não! Nunca gostou do super-homem nem de nenhum desses caras americanos, preferia respeitar os malandros mais velhos que moravam no seu bairro, o exemplo é aquele ali e pronto.

Tomava tapa na cara do seu padrasto, tomava tapa na cara dos policiais, mas nunca deu tapa na cara de nenhuma das suas vítimas. Ou matava logo ou saía fora.

Era da seguinte opinião: nunca iria num programa de auditório se humilhar perante milhões de brasileiros, se equilibrando numa tábua pra ganhar o suficiente pra cobrir as dívidas, isso nunca faria, um homem de verdade não pode ser medido por isso.

Ele ganhou logo cedo um kit pobreza, mas sempre pensou que, apesar de morar perto do lixo, não fazia parte dele, não era lixo.

A hora estava se aproximando, tinha um braço ali vacilando. Se perguntava como alguém pode usar no braço algo que dá pra comprar várias casas na sua quebrada. Tantas pessoas que conheceu que trabalharam a vida inteira sendo babá de meninos mimados, fazendo a comida deles, cuidando da segurança e limpeza deles e, no final, ficaram velhas, morreram e nunca puderam fazer o mesmo por seus filhos!

Estava decidido, iria vender o relógio e ficaria de boa talvez por alguns meses. O cara pra quem venderia poderia usar o relógio e se sentir como o apresentador feliz que sempre está cercado de mulheres seminuas em seu programa.

Se o assalto não desse certo, talvez cadeia de rodas, prisão ou caixão, não teria como recorrer ao seguro nem teria segunda chance. O correria decidiu agir. Passou, parou, intimou, levou.

No final das contas, todos saíram ganhando, o assaltado ficou com o que tinha de mais valioso, que é sua vida, e o correria ficou com o relógio.

Não vejo motivo pra reclamação, afinal, num mundo indefensável, até que o rolo foi justo pra ambas as partes.

FERRÉZ

6.3.4 Kurzgeschichte

„A.B.C.“ (Ciríaco 2008: 4f.)

Deus é brasileiro. Mas quem manda é o Marcola. É, ele é o patrão. Ah prussôr, eu não vou entrar não. Ele é quem manda. Tá bom, tá bom, já que o senhor insiste. Mas ó, não vou fazer lição. Ah, muleque-doido! Tô cansado. Quatro da manhã ainda era noite, Jão. Só fazendo avião. Depois, o Play 2. Não é mole não. O jogo é bravo. Exige concentração. Que fita que eu tenho? Daquela de tiro. Plá! Plá! Plá! Me imagino tipo com uma sete-meia-cinco.

Mas logo mais eu tô com uma automática na mão. É, cê vai ver, doidão.

Ah prussôr, não vou fazer lição não. Não entendo nada mesmo. Tô cansado de ficar só copiando. Num sei lê, num sei escrevê. Contá? Contá eu conto, claro. Trabalho com dinheiro vivo. Se eu não contá quem é que garante a minha mesada? É, a vida é cara. Quem paga meu tênis, minhas roupa de marca? Quem? Pai e mãe num tenho. Já foi. Tudo morto.

Só balaço. Mas eu nem ligo. Já cicatrizô. Nem choro. É rapá, homem não chora. Só Jesus chorou. O cara era gente fina, mas ó, muito pacífico. Comigo não, é na bala. Minha vida é na quebrada. E no esquema. Nem olhe pra minha cara. Olhô, plá! Levô tiro.

Quem guia a minha mão é o Marcola. Se eu já matei? Eh prussôr, da missa cê não sabe o terço? Já tenho treze anos, pô. Sô bicho solto, bicho feito. Tô enquadrado. É, já tô viradasso. Já paguei até veneno. Um ano na FEBEM. Várias rebelião e o caralho. Tô aqui de L.A., só por causa do juiz. Mêmo assim, num tem quem me segura. Fico pelos corredor, só nas fissura. Dando umas volta, ganhando a fita. Estudá? Só entro na aula do senhor porque o prussôr é gente fina. Mas não estudo não. E só entro de vez em quando. É, não tem mais jeito, Jão. É feio ficar chorando pelo que se rebentô, já se estragô. Tem defeito.

Minha vida agora é assim, só no arrebento. Mudá? Só se for de ponto. De vida eu não quero não. Tô bem, prussôr. Valeu a preocupação, satisfação.

Ah, muleque-doido! Ó, tô saindo. Cansei de ficar na sala de aula, na escola, sei lá. Aqui é tudo muito parado. Vou pra rua. Lá que é o barato. É. Lá eu já sou mestre.

„ABC“²²²

Gott ist Brazilianer. Aber Marcola[1] hat das Sagen. Ja, der is der Chef. Ach nee, prussôr,[2] ich komm nicht rein. Marcola bestimmt. Okay, okay, wenn Sie drauf bestehen. Aber ich mach nicht mit. Ay, voll crazy. Ich bin fertig. Um vier Uhr morgens war's noch Nacht, Alter. Und ich Kurier. Dann Play 2. Nix für Weicheier. Das Spiel ist krass, braucht Konzentration. Welches Spiel ich hab? Das mit dem Schießen. Peng! Peng! Peng! Ich denk mir, ich hab so ne sieben-sechs-fünf.[3] Dann ne Automatik. Wirst schon sehn, total verrückt.

Ah, prussôr, nee, ich mach die Aufgabe nicht. Ich versteh eh nix und ich hab kein Bock mehr auf Abschreiben. Kann eh nich lesen, nich richtig schreiben. Zählen? Zählen, klar kann ich zählen. Ich arbeite nur mit Bargeld. Ohne Zählen, keine Garantie. Das Leben ist teuer. Wer kauft mir sonst meine Nike, die Markenklamotten? Wer? Hab keine Eltern. Das wars. Alle tot. Pengpeng. Is mir egal. Is vorbei. Ich heul nich. Männer heulen nich, Alter. Nur Jesus hat geheult. Der war schon in Ordnung, aber hat sich alles gefallen lassen. Mit mir nich, kommt einer dumm, dann Peng! So is das im Ghetto. Und im Geschäft.[4] Guck mich ja nich an. Ey, was guckst du? Peng! Marcola sagt, ich mach. Hab ich schon jemand umgebracht? Ah, prussôr. Du hast kein Plan, oder? Bin schon dreizehn, Alter. Ich habs raus. Ich habn Plan. Ich weiß, was geht. Drin war ich auch schon. Ein Jahr Jugendknast. Revolte und son Scheiß. Jetzt auf Bewährung, bin nur wegen dem Richter hier. Aber ich mach, was ich will. Bleib aufm Gang, halt die Augen auf. Drehn paar Runden, verdien was. Lernen? Zu Ihnen komm ich, prussôr, weil Sie sind anständig. Aber ich

222 Erstmals in den Lateinamerika Nachrichten No 490 veröffentlicht.

lern nich. Ich komm nur manchmal. Hat eh kein Sinn mehr, Alter. Heulen bringt nichts, geht nich mehr zu kitten. Kaputt is kaputt.

So isses jetz, mein Leben, ich rei mir den Arsch auf. Ändern? Höchstens n andres Revier. Mein Leben auf keinen Fall. Mir gehts gut, prussôr. Danke der Nachfrage, Respekt.

Ay, crazy, man. Ich hau ab, ich halts hier im Klassenzimmer nich aus, in der Schule. Hier passier alles in Zeitlupe. Ich geh raus, auf die Straße, da gehts ab. Ja. Da bin ich schon Meister.

- [1] Kopf der größten kriminellen Organisation in São Paulo, dem Primeiro Comando da Capital (PCC).
- [2] Eigentl. professor –Lehrer, hier: Anrede.
- [3] Pistole.
- [4] Im Original esquema –hier: Drogenhandel.

6.3.5 Interviewleitfaden der semistrukturierten Interviews

1. Literatura e seus rótulos
2. Relações entre literatura marginal/periférica e literatura negra ou afro-brasileira
3. Presença de mulheres e escrita feminina
4. Estética/qualidade literária
5. Literalizando uma realidade
6. Movimento/engajamento
7. Mudanças sociais
8. Reconhecimento/ascensão social
9. Relação com a internet/blogs

6.3.6 Vollständige, uneditierte Interviews (Sérgio Vaz, Allan Santos da Rosa)

Entrevista com Sérgio Vaz am 08.02.2010 in der Ação Educativa

I: Você pode me falar os seus dados pessoais?

Sérgio Vaz: Tenho quarenta e cinco anos, nasci no estado de Minas Gerais, Brasil, planeta Terra. [risos]. Sou casado e tenho uma filha de 16 anos.

I: E você começou a escrever muito cedo?

S: É, eu conheci a literatura muito cedo, porque o meu pai era leitor. A gente tinha uma vida muito simples mas nunca faltaram livros em casa. Cresci no meio dos livros. Isso já floresceu muito cedo, muito cedo eu tive contato com a literatura, acho que foi um pulinho.

Eu demorei muito para publicar o meu primeiro livro, porque demorei muito para assumir que gostava mais de literatura do que de futebol. Na *periferia* dos anos setenta, todo garoto queria ser jogador de futebol. Hoje nem tanto, mas na minha época ... Eu preciso falar que eu ainda quero. não, é? Porque os sonhos não envelhecem.

E é isso, comecei desde cedo, mas eu demorei muito para assumir que eu gostava de poesia, que eu gostava de literatura, mais do que de futebol. Mas se eu fosse um cara de classe média, por exemplo, eu teria feito as duas coisas sem nenhum problema. Imagino que uma coisa não atrapalharia a outra.

I: Você acha que. às vezes, é difícil ser escritor, porque tem que dizer coisas assim, tem que falar de problemas?

S: Eu não acho muito difícil não, Difícil é saber escrever. Tem dificuldades, o problema da língua. Não da língua culta, mas da língua das ruas também. Saber o que fala, como se fala. Então, não basta falar que é escritor, as pessoas têm que te entender. Acho que essa é uma grande

preocupação, quer você tenha a norma culta, ou a norma da rua, quer você seja analfabeto ou que escreva, mesmo assim as pessoas têm que te entender. Eu acho que o fundamental é se fazer entender. A grande dificuldade é fazer com que as pessoas entendam aquilo que eu penso. E eu sou filho de uma negra com um homem branco, quer dizer, eu sou filho de descendentes de escravos e escravocratas. Por si só, eu sou um cara contraditório, paradoxal. Esse é meu grande conflito na hora de escrever.

I: É interessante, porque eu pensei que isso no Brasil já estava bem resolvido, já que está todo mundo misturado. Brasileiro é a mistura mesmo ...

S: Mistura, miscigenado. Minha cabeça mais ainda. [risos]

I: Caos ...

S: [risos]

I: Mas qual é a qualidade estética que você procura? Você fala que quer que todos te entendam Mas não é só isso, porque você também procura ...

S: A poesia, para mim, é uma arte plástica. porque ela também é visual, ela é sonora, ela é música. Eu acho que essa preocupação a gente tem que ter. Mesmo quando a gente quer falar mal do governo, quer lutar contra a injustiça racial, social, ainda assim é de se preservar a qualidade artística. A gente não pode fazer um texto de qualquer forma e, só porque é contra o governo, tem que ser considerado bonito. E não é porque eu sou da periferia, porque eu sou analfabeto que eu tenho que fazer uma coisa feia. Então eu me preocupo muito com a estética. Quando o meu texto não tem uma beleza estética, é porque eu não consegui. Porque eu sou capaz. Mas a minha necessidade é fazer com que o texto, mesmo com a força que ele tenha, ele possa passar beleza. Eu acho que isso é muito importante.

I: Essa sonoridade, musicalidade que você fala, é uma coisa bem da oralidade, bem do *sarau*?

S: Não, eu não consigo hoje desassociar a fala e o livro, para mim ela é uma coisa só. Acho que o livro perde a força, quando ele fica numa estante. Acho que a leitura é um momento íntimo e acho que a fala é o consagração. Num momento íntimo você lê e quando alguém fala para você, é a generosidade. Você faz a generosidade de me ouvir, e eu faço a generosidade de lhe falar. Eu acho que isso é fundamental hoje.

I: Eu fiquei muito surpresa com isso e com a questão do *sarau*. Porque as pessoas decoram, não tenho tanto isso na minha cultura. Para mim, às vezes, é mais difícil ouvir o poema, só ouvir e assim sentir, quando não posso ler. No *sarau* da Cooperifa, muitas vezes tem textos criados lá, que são muito imediatos, as pessoas escrevem na hora.

S: Sentem uma emoção, ali naquele momento, e falam: “Eu quero passar para fora” “Quero expor o que eu to sentindo para as outras pessoas”.E escrevem na hora.

I: Mas, às vezes, não são tão trabalhados também?

S: Não, não são trabalhados. Aí que eu falo, a gente trabalha com a essência e com a forma. Às vezes, falta a forma, mas tem a essência e, às vezes, a gente tem a essência e falta a forma. Não que seja necessário, se você puder fazer um texto com muita essência boa, ótimo. Agora, você fazer a forma sem a essência, algo vazio, beleza supérflua, aí eu não concordo.

I: Eu estive falando com o Márcio (Batista), sobre a ideia pedagógica do *Sarau*, e tudo isso. Então, é um pouco como em uma oficina em que as pessoas tentam fazer, experimentar ...

S: Ali, no *Sarau* da Cooperifa é uma oficina de cidadania. O máximo que você tem que fazer é silêncio, para ouvir o próximo. Isso já te faz refletir, muitas vezes você passa falando, falando e nunca ouve. E ali as pessoas têm a humildade de parar de falar para ouvir. Então ali, além de uma escola poética, é uma escola de cidadania. Não é uma coisa imposta, mas é o ar que se respira ali. Então, essa é a ideia. A gente não quer que nasça um monte de poetas, a gente quer que nasça um monte de pessoas. Entende? “Ah, eu não sei escrever ...”. Não importa. A gente quer trazer poetas na atitude, no coração, na forma de agir, e não na escrita.

Às vezes, eu posso escrever um monte de coisas bonitas, mas chego em casa e bato na minha esposa, bebo, tiro dinheiro da feira da minha filha para beber ... No entanto, na hora de escrever eu sou magnânimo: “oh! oh!”

Aí, no *sarau*, todo mundo aplaude: “êhhh!! Mais, mais!” Mas, na verdade, eu posso ser racista, eu posso ser mesquinho, eu posso ser violento. O papel aceita tudo. A ideia é fazer não com que as pessoas sejam bacanas no papel. Mas que sejam bacanas aqui. É por isso que Seu Lourival,

Dona Edith, Seu Jorge Esteves, são pessoas que a gente admira. Porque eles não têm a beleza estética, mas o humano está ali, no que eles escrevem. E todo mundo capta ...

I: Sim, é verdade. E a “oficina de cidadania” não é só a forma como vocês estão na reunião, no *sarau*, não é? É também muita coisa nos textos, na temática, por ser crítico com o que está acontecendo, por fortalecer as pessoas também nesse sentido.

S: Porque é assim: a idéia não é impor nada, um estigma. É assim porque a maioria das pessoas são da periferia, são negras, sofrem a desigualdade social, a desigualdade racial. Então, primeiro elas chegam lá e desabafam, e a gente deixa desabafar. Depois a pessoa vai mudando a estética, naquilo que ele escreve. E aquilo que ele escreve vai mudando a pessoa também. Então, é isso que acontece lá. Não é, “essa fase é assim, essa fase é assim”, é uma coisa natural. É uma coisa que a gente não tem controle, nasceu assim, ninguém sabe como, e você respira isso.

I: Poemas de Amor, como por exemplo os que a Lu Sousa faz, o que os faz ser “periféricos”? Literatura Periférica?

S: Não entendi?

I: A Lu Sousa tem um poema assim, de amor, muito individual, muito ...

S: Periférico. É periférico.

I: Por que?

S: Porque na verdade ela está usando uma linguagem coloquial, uma linguagem da rua, que os vizinhos conhecem, ela poderia usar uma estética barroca, um texto só de “eis” e não sei o quê ...

I: Ah, isso já não seria mais periférico?

S: Não. Eu acho que não seria. Porque é uma coisa que você tem que ler com o dicionário na mão. Então um texto mais rebuscado. São palavras que, no dia a dia, as pessoas não convivem com elas. Aí eu vou ler essa poesia, vamos supor, do Vinícius de Moraes, eu não vou entender. Eu vou no dicionário, quer dizer, o texto já perdeu a força. Entende?. E essa poesia da *periferia* ela tem cheiro, ela tem barulho. Quando fala de sangue, você sente o sangue escorrer na página. Quando fala de barulho, você ouve o barulho das pessoas. Então, acho que é essa a diferença dessa literatura para a literatura acadêmica. Não é melhor em hipótese alguma. Ela é diferente por causa disso, ela vem de pessoas que ...

I: Mas é engraçado porque eu ouvi alguém falando na Cooperifa: “Eu fiz uma troca, vou ajudar a ajeitar o carro e o outro me ensina a fazer sonetos ...”. Isso já não seria ...

S: Eu acho que a literatura periférica é muito mais um sentimento do que um local. Lógico que se fazer um soneto, dois quartetos, dois tercetos, já se se preocupar com a forma. Mas ela sendo feita, da forma que é feita, com a linguagem da rua, é periferia. Por exemplo, o rico, o escritor da academia, dificilmente ele vai usar essa rua. Porque a gíria, o dialeto da *periferia* muda rápido. Então se ele começar a usar uma palavra hoje, até ele editar e até chegar na livraria, aquela palavra não se usa mais.

I: Então também isso é que dá um pouco de durabilidade à poesia periférica, não é? [O Sérgio não entendeu a minha pergunta por causa do meu acento e um barulho no fundo.]

S: Mas então, perde para o outro cara, para nós, não. Porque esse é o nosso dialeto, esse é o nosso domínio. Igual a você, que está tendo a oportunidade de conhecer um outro idioma em português. Você conhece o oficial e você conhece o “é tudo nosso”. É esse o idioma que a gente fala, a gente fala o que é tudo nosso. Então há muita diferença. E a diferença não é só na forma, é como a pessoa coloca. Entende?

Por exemplo, se eu for contar a história de um rico, eu não vou conseguir. Por mais que eu use palavras como “de cristal e a porta dourada”, vai soar falso. Assim como o rico escrevendo “é que o barraco de madeira”. Então acho que essa distância, está na vivência. A literatura periférica está muito mais ligada à vivência, ao linguajar do que propriamente à forma, à estética.

É difícil definir isso, a gente está muito ligado à essa linguagem mesmo, de rua. Se você andou na rua, você sabe, aqui no centro se fala diferente. São objetivos diferentes, [...] quando escreve, lê aquele texto, você sente o gosto do pão no texto. Eu não sei definir, mas eu acho que você consegue definir o que é com algumas palavras. Eu sei o que é, mas eu não sei te explicar. É mais ou menos isto.

I: Você acha que agora tem uma mudança? Porque a estética, na verdade, é uma coisa política e, agora, a Global Editora tem uma linha periférica. Você acha que agora estão se aproximando, o “centro” está se aproximando mais?

S: Eu acho que é assim, é uma urgência deles terem coisas novas. Quando a Global convidou os autores, a primeira coisa que foi dito foi: “Vai ser do jeito que está?” O que nós vamos ganhar com isso? Nós vamos ganhar que nossos livros vão circular no Brasil inteiro. Porque essa coisa de mão em mão é muito difícil. O que vamos perder? Nós vamos perder independência, originalidade. A gente já não é tão marginal. Entende?

Mas eu acredito que esse é um processo que você passa. Você tem um degrau dois, três, quatro, cinco, seis, sete ... Você não pode ter quarenta anos e começar a discursar coisas de quando você tinha vinte anos. Quem tem vinte anos tem que continuar o discurso, mas quem tem quarenta já tem que fazer ... Não é que seja outro discurso, é pensar em outras coisas, porque todo mundo tem que passar [...] e tal.

Como hoje, você está aqui. Daqui há vinte anos, você não vai fazer essa entrevista de novo. Não é? Porque você melhorou de vida? Não, porque você já fez! Agora, os desafios são outros. Então, acho que é isso, você ganha em visibilidade, perde em autenticidade. Agora você tem o rótulo de uma grande editora, você não pode ficar falando: “Ah, eu não tive oportunidade ...” Entende? Só que eu penso assim, as coisas não são quando eu consigo, são quando nós conseguimos. Eu consegui. Agora, eu tenho que fazer com que outros consigam. Eu conseguir não me faz “do caralho”, eu só vou parar quando todos os outros conseguirem. Eu consegui entrar lá, agora a minha idéia é levar o bando para lá.

I: Mas tem um reconhecimento grande agora. Por exemplo, a revista Época publicou que você está entre os 100 homens mais importantes do Brasil ...

S: Poxa vida, eu trabalho desde os doze anos. Eu sou um cara que vendeu chocolate em circo, para poder ir ao circo. Eu lancei meu livro em 88, faz mais de vinte anos. Toda essa geração que está chegando agora, nem imagina o que era lançar um livro na *periferia* em 88. Para mim, esse reconhecimento vem tarde. Ele veio tarde, porque eu não pude aproveitar isso. O que eu estou conseguindo fazer, é que esse respeito que eu tenho repasse para os outros. Repasse para o movimento, então tudo que acontece comigo hoje, reflete no meu movimento, no movimento que a gente tem.

Então, é muito importante, mas esse reconhecimento veio muito tarde. Passei muita necessidade, passei fome. Cortaram minha água, cortaram minha luz por causa do meu sonho. É lógico que eu sou grato, mas eu acho que é merecido e tardio. Queria que fosse uns dez anos atrás, para aproveitar um pouco mais [risos].

I: Você também falou do movimento. Na verdade é muito mais do que literatura, eu tenho uma impressão que tudo isso envolve, influi muito na literatura. Não é?

S: São duas fases. A *periferia* passou uma fase muito bacana, que foi a primeira fase do Hip-Hop. Quando o Hip-Hop chegou na *periferia* dizendo: “Nós somos negros. Nós somos da periferia.” Aí, as pessoas começaram falar: “Opa, perai. Também sou.” Depois de alguns anos, a literatura causou o choque cultural que faltava. Tinha o choque do Hip-Hop, que é a atitude, a força. E eu acho que, a literatura quando ela chegou ... Como eu posso dizer?. Ela foi um ato mais político, ela entregou conhecimento. Então, você falava de Zumbi. “Quem é Zumbi? Ah, vamos lêr”.

Eu acho que a *periferia*, na literatura, começou a se interessar pelos códigos que o rico conhece, que é a palavra e o poder da palavra. A gente começou a se interessar por voltar a estudar, entrar na faculdade, fazer mestrado, fazer TCC; editar livros. Primeiro veio a força, tipo: “Dá licença, dá licença.” E atrás veio, como eu posso dizer, a política, não sei se a palavra é essa, mas você entendeu. Acho que primeiro veio a prática, depois veio a teoria. E essas duas coisas se fundiram. Veio a porrada “pá pá pá”, ela é a prática “não quero saber”. Aí depois, veio a literatura, com esse movimento, com essa coisa de “querer saber sim.” Precisamos saber em quem a gente está batendo, porque a gente está apanhando. Acho que agora a gente está bem.

I: E você também escreve blog? Você escreve textos específicos para esse blog?

S: Escrevo textos para o meu blog.

I: E você acha que é diferente do que publicar em um livro?

S: É, é diferente. É diferente porque no blog eu retrato coisas que aconteceram ontem, por exemplo, no *sarau*. E no livro, as pessoas não querem saber o que aconteceu no *Sarau*. No blog eu falo “ontem a Ingrid foi lá, o Marcelino foi lá e tal”, um diário que não interessa para uma pessoa que paga para ler. Ali eu coloco textos também, que vão no meu livro, mas ali é uma coisa pessoal. Uma coisa que serve para mim e para você.

I: Mas se você coloca um poema, tem retorno não tem?

S: Tem, tem ...

I: Isso influi ...?

S: Não, ali é um ensaio. Eu gosto de colocar algumas coisas para ver a reação. Daí eu vi “ih, esse negócio não está indo bem, não ...”. Eu gosto de mexer com meu público. Meu blog é muito acessado e eu gosto de fazer com que as pessoas se manifestem. Eles sabem quem eu sou, mas eu também sei quem eles são.

I: Mas o blog, é também mais um meio de informação?

S: É, na verdade é o seguinte. Se você pegar a história, a gente não tem uma meio que divulgue as coisas, só tem a Agenda Cultural (da Periferia). Agora no blog, é como se fosse um ato de resistência. Ali eu coloquei hoje que tinha um negócio do Akins, semana passada foi o do Buzo. Então a gente divulga um ao outro. A gente começou a achar importante um meio de comunicação. Os blogs, a princípio, eram uma coisa pessoal, um diário pessoal. Passaram a ser jornal da periferia, um dos meios de se comunicar: “Pôem aí o que eu vou fazer.” Você viu o Sesc Pompéia?

I: Sim.

S: Aquilo fomos nós. Não saiu no Jornal, a divulgação do Sesc é péssima, só divulga nos Sescs, e tava lotado, porque um pôs no blog, outro pôs no blog, outro pôs no blog ... Então, acho que ele também é uma ...

I: E também pode ser um meio de ganhar mais visibilidade de fora, porque ...

S: Não, mas não é visibilidade ... É uma necessidade. Por exemplo, como você teve lá o seu trabalho, você vai publicar. “Pô! Saiu o trabalho da Ingrid.”

Então a gente começa a noticiar coisas que acontecem com a gente, coisas positivas. Se você pegar o jornal Folha de São Paulo, o caderno Cotidiano, você pensa: “Leitores,” Mas às vezes, a gente faz *sarau*, entrega livro e não sai nada no jornal. A gente precisa divulgar o que a gente faz. para dar visibilidade, para que outra pessoa na rua fique sabendo também. Porque as pessoas são muito movidas por aquilo que elas vêem, lêem. E é preciso ter “Áses” positivos publicados. Então a gente produz isso aí.

I: Porque para mim foi interessante, eu pode acompanhar vocês através do blog, só que também me dei conta de que não podia ver muito bem o que era. Assim, de tão longe, claro ...

S: E você tem que se emocionar com o que você faz. Você não precisaria vir ao Brasil, você poderia muito bem jogar no Google. Não é? Mas eu acho que o que difere a gente de outras pessoas é a coragem. O desafio. Tem pessoas que se sentem bem copiando coisas. E eu quero colocar o polegar na história.. Aí falam: “Você não tem medo das coisas?” Eu tenho medo de não viver, e é lógico que eu tenho medo das coisas. Tenho o medo de um monte de coisas, mas o medo não me impede por exemplo de ir na favela no México. Eu quero ver, quero ... “Ah, mas se acontecer alguma coisa?” É ... é isso [risos]. Minha viagem acabou, contem a minha história. Agora não posso ficar dentro de casa, protegido, querendo viver 100 anos. Mas de qualidade não ter 20 anos que se aproveitem.

I: Mas agora vocês, estão começando a fazer comparações internacionais, México, por exemplo, e pelo Brasil ...

S: A Cooperifa tem um trabalho muito forte. Tudo que aconteceu hoje é por causa da Cooperifa, porque ela foi a pioneira. O cara chegava de outra quebrada e falava: “Nossa, é um bar!” Porque todo mundo reclamava “Centro Cultural, não! Não tem isso, não tem aquilo.” Ótimo. Tem que reclamar, mas também ninguém fazia nada. A partir do momento que o cara viu no bar, ele falou: “Putá! Nós procuramos a nossa missão, e essa missão está aqui, ao lado de casa!” Então, a grande importância da Cooperifa foi isso, mostrar que a gente é possível, que não pode ter medo. Um pedaço de chão serve para fazer alguma coisa. Uma igreja, qualquer coisa serve. É muito mais fácil você reclamar do governo. É dever a gente reclamar mesmo, mas tem que reclamar e fazer, reclamar e fazer. Agora a gente só reclamava, só reclamava. Aí ia para o barzinho beber e filosofar. “Porque o mundo precisa mudar?” A gente não mudava e queria mudar o mundo? [risos].

I: E sobre a segunda mostra da Cooperifa, para mim foi uma coisa grande, porque estava o Nelson Maca, estava o Chacal ...

S: Borges, Marcelino Freire ...

I: Acho que está muito interligado, inserido também no processo acadêmico e com outros escritores. Para falar a verdade.

S: É que na verdade, a princípio, o novo sempre assusta. Mesmo os escritores da classe média, que eram ditos marginais, porque falavam coisas que pareciam que nos representavam, também torciam um pouco o nariz.

Porque a gente veio pregado numa questão social. Então teve muito mais destaque. A gente não é melhor, mas a nossa literatura fala com outras pessoas. A gente ganhou um espaço por causa disso. Ao passo que a música brasileira não fala mais das pessoas pobres, não fala mais sobre a nossa negritude, não fala mais sobre político corrupto. Fala de amor: amor, amor, amor, o tempo inteiro. “Amor foi embora, amor voltou, amor foi embora, amor voltou, então eu te amo.” E aí, porra bicho! Chega lá nós, feios, sujos e malvados, num lugar que todo mundo pensou que já tinha acabado, que não existiam pessoas, falando: “Olha, nós temos literatura, e não vamos atravessar o centro para ter cultura. Vamo fazê aqui.”

Daí as pessoas começaram a inverter a bússola. É lógico que se você não dá nada para uma pessoa e ela vence, você quer saber porque ela venceu. Então eu acho que está nisso o nosso reconhecimento. Porque algumas pessoas falaram: “Mas como? A gente não deu escola, não deu lazer, não deu esporte, não deu nada. E eles estão lá fazendo cultura?” Então, isso é muito forte.

I: E por isso você também insiste, eu ouvi isso na Mostra da Cooperifa, em utilizar o rótulo da literatura periférica? Ou é só “literatura” o que vocês fazem? É literatura ou é literatura periférica?

S: Eu gosto da palavra “literatura periférica”. Eu não faço literatura, eu faço literatura periférica. Eu falo para todo mundo, porque eu me considero um cara medíocre, provinciano. Eu sou bairrista, eu sou daquele lugar, eu sou daquele país. Eu sou como o catalão. Sabe? Eu faço questão. Agora se é literatura ou se não é, isso é outra pessoa que decide. Eu faço literatura periférica. Se uma pessoa do centro lê e gosta, não tem o menor problema, eu não reproduzo preconceitos. Agora eu escrevo para aquelas pessoas, para aquele lugar. O que acontece depois daquilo, não é problema meu. Se um cara fala: “Ah, ele não sei o que, não sei o que”, não tem problema.

I: Eu queria voltar um pouco. Estou pensando se com a literatura tudo é possível e se é possível, na verdade, fazer tudo com a literatura. Uma pessoa da classe média, podia fazer literatura periférica?

S: Eu acho que pode. Não é? Eu não sei te explicar, assim.

I: Mas então isso seria o que? Seria por causa da estética ou seria ...

S: A gente poderia fazer “literatura acadêmica” sem passar pela faculdade?

I: Vai ser difícil ...

S: Vai ser difícil mas, sei lá. De repente, o cara vira um autodidata e tal e consiga. Eu acho que as pessoas, às vezes, até podem se envolver, irem lá conhecer. Eu acho que, conhecer a *periferia* pela Internet é impossível.

I: [Risos] Não funciona.

S: Não funciona, porque a margem ... Marginal vive à margem, nós estamos na margem do centro. Então eu acredito que para você escrever sobre a margem, você teria ir à margem ...

I: Ver o que é

S: Vê o que é. Agora sem ir, acho muito difícil.

I: E o conceito de Literatura Afro-Brasileira, por exemplo, ele se aplica, você acha que existe uma escrita negra?

S: Eu acho que sim, existe. E ela é muito forte. Porque quando eu escrevo, quando eu falo literatura periférica, eu estou englobando tudo. Eu não sou o cara certo para falar do negro. Mas quando o negro fala, ele tem muita importância. Porque além da pobreza, nós temos lá ainda o preconceito racial. Quer dizer, por mais que eu não sinta tanto, porque eu sou pardo, o negro sofre. Então ele tem que se auto-afirmar, através da literatura e através da sua negritude e tal. Então, eu acho que existe, e ela é muito forte.

I: E uma escrita masculina-feminina, é uma oposição?

S: Eu acho que a escrita feminina é meio misturada e ... Você pode pegar a Dinha por exemplo, que já são textos fortes, a Elizandra. Você pode pegar o Dinho Love que fala de amor, Seu Lourival que fala de amor. Eu acho que a *periferia* não tem muito ... Se você vê um texto, você não consegue hoje dizer mais “Ah, isso aqui é de mulher, isso aqui é de homem.” Porque as mulheres estão tão combativas, quanto os homens. Você vai pegar um texto e fala: “Esse texto

aqui, parece que foi um homem que escreveu ...” não existe mais isso. Eu acho que a *periferia* conseguiu um pouco essa igualdade intelectual.

I: Pergunto porque têm poucas mulheres declamando no *sarau*. Você acha que tem a ver com o fato delas escreverem menos?

S: Eu acho que a mulher é menos exibida, o homem é mais exibido. [risos]. Mas eu acho que o *Sarau* da Cooperifa tem muita mulher, bicho.

I: Sim, no público muitas, muitas ...

S: Mesmo falando. Antigamente era muito mais ... Olha, semana passada tinha a Rose, a Lu, a Vivi, a Katia Ramos, teve a Camila Trindade, a Camila, a Elizandra ...

I: Só que elas, muitas vezes, não declamam a sua própria literatura, só fazem textos de outros ...

S: É, é ... Mas já teve menos, viu. Acho que o *sarau* da Cooperifa hoje tá, 60 a 40 por cento.

I: Eu ouvi sobre a Mostra da Cooperifa, que vai ser este ano, (2010) em outubro. Vai ser mais internacional?

S: É, a gente tesá tentando trazer uns caboclos aí de fora, uns caras de outras *periferias*. Não se sabe ainda. Não é que vai ser mais internacional. Nacional vai ser. Vai ter cara de Belém, vai ter cara do Ceará, eu acho que talvez um ou dois da América do Sul, porque essas experiências assim ...

I: E como é a troca. Por exemplo, um movimento aqui em São Paulo é muito diferente do que em outras partes do país?

S: O que está acontecendo aqui é uma coisa que não acontece desde a época do começo do Hip Hop. São Paulo não é conhecido pelos movimentos culturais. Eu acho que pela primeira vez, existe um movimento vindo do povo que em outros países e em outros estados não tem. Não tem isso no Rio, em lugar nenhum, é a característica de São Paulo. E agora eu não sei o que vai acontecer. O povo falou: “Eu posso, sou possível ...”

I: E o México, você também foi?

S: Fui, fui. É um projeto lá na periferia, mas ele é do governo. Não deixa de ter o seu valor. É uma região muito carente, mas ainda assim não é o povo. Aqui, o que está acontecendo em todas as esquinas, todos os bares, o povo está fazendo ... Então eu acho que o diferencial aqui é este.

I: Tem guerra na periferia?

S: Não. Não pode, acho que não. Eu acho que não, acho que não tem isso. Acho que existe, e é uma coisa que vai sempre existir entre o ser humano, preferências ... Você vê que tem um cara que diz: “Ah, eu gosto desse *sarau*, porque esse *sarau* não sei o quê.” “Eu gosto daquele *sarau* porque aquele *sarau* é ...” Mas se alguém leva para esse lado, é porque tem vaidade extrema. O *Sarau* da Cooperifa é o mais conhecido. Então, tem muita gente que tem raiva da gente, porque acha que a gente é panelinha, porque acha que a gente é isso. Mas acho que isso é normal. Você chegar em algum lugar e ter a sua panela, porque é com quem você anda. Se você anda com algumas pessoas, não é porque você exclui as outras.

I: E também por causa dos motivos que se encontram na literatura, porque muitas vezes é um motivo muito forte que se tem lá. A guerra que se tem lá, a luta, a batalha.

S: Eu acho que o latino ele é muito emocional, passional. Tudo é muito “oh, oh”. Mas a gente não conseguiria isso se tivesse uma briga interna. Entende? O que tem é assim: “Ah, eu gosto mais do *Sarau* do Binho do que do *Sarau* da Cooperifa”. “Ah, só vou no Elo da Corrente, porque eu não gosto do *Sarau* da Ademar.” Mas isso são coisas pequenas. Nunca atrapalharam. Podem até atrasar, mas não atrapalha não. Eu não sinto isso. Mas é o que me falam.

I: Mas é também pelo lado ...

S: Você sente isso, a guerra?

I: Bem, nesse sentido não. Mas é porque estava me perguntando ... Por exemplo, lendo Ferréz, e alguns poemas, que também têm esse motivo muito forte, por parte do conteúdo. Mas de uma guerra contra o centro.. ou contra as drogas. Sobre o crime, assim. Então, se usa muito palavras como guerra, cadáveres na rua e ...

S: Isso foi há um tempo. Hoje você viu que, influências existem, mas não chega nem perto do que foi. Tanto que os índices de homicídio caíram, e ... Eu acho que a periferia, está caminhando para uma coisa, daqui uns dez ou quinze anos, para uma coisa ideal. Essas guerras, a gente gosta de lembrar para que as pessoas não esqueçam que pessoas morreram para que a gente pudesse ... É

como a história da Ditadura, como a história do Holocausto, a história do Apartheid. Tem coisas que precisam ser lembradas para que as coisas não se repitam. Não,é?

I: Então você acha que por isso os temas estão muito fortes também na literatura?

S: Ah, sim. A guerra do centro. Quando a gente fala “o centro”, não é o lugar. São as pessoas que estão no centro do poder.

Eu sempre falei isso: *periferia* não é um lugar, é um sentimento. Você pode estar na *periferia* e não se sentir na periferia. O lugar não faz você ser periférico.. Mas é a ação contra o centro do poder.

Por exemplo, eu fui agora no *Sarau* da Biblioteca São Paulo, estava o Fernando Henrique Cardoso, José Serra, aquele monte de cara que eu falei: “Putz! Aquilo é o centro do poder.” Então, é desse centro com o qual a gente está em guerra. E são essas pessoas que tiveram e tem a oportunidade de agir e não agiram.. Eles estão inaugurando uma biblioteca importante no centro de São Paulo, bacana. Mas não se inaugura uma na periferia há 100 anos. E lá nós só temos quinze milhões de habitantes ... Olha, que loco!

I: E essa coisa dos pontos de poesia [...]. Eu ouvi que houve um problema ...

S: Não, eu criei o problema. Porque os pontos de poesia, quando ... [xxx] colocaram o nome lá e colocaram o carimbo do governo. Então quem lê aquilo tem a impressão que foi o governo que fez o que está acontecendo.

I: E não foi ...

S: Mas é óbvio que não foi. Então, eles usaram de uma palavra subliminar e espalharam por São Paulo, como se o Governo estivesse fazendo os pontos de poesia. E aí eu fui contra e falei: “Não, você não pode fazer isso.”

I: É porque a autoria é muito importante, não é?

S: Sim ... Aí eles fazem uma reportagem, não sei se vocês viram, aparecendo na capa, como se eles tivessem feito as coisas. Aí fia, não mexe comigo não.! [risos].

I: E aí, você já viu o novo mapa?

S: Vi. Está sem a Cooperifa, porque a gente pediu para não colocar. E hoje ele não faz mais parte do projeto lá, porque ele foi mandado embora. Não sei se foi por isso, mas eles ligaram para cá, falei que não queria e ele é uma persona non grata lá. Então é guerra. Uma pessoa que não frequenta lá, começou a frequentar com a idéia de cooptar e ganhar em cima daquilo. Se vê, a gente está, na Cooperifa há nove anos, uma pessoa que tem nove meses de São Paulo tenta minar ... E aí sim, aí é a guerra ...

I: Mas eu pensei que isso fosse uma forma do Governo prestar mais atenção em ajudar com algumas coisas ...

S: Não, não. Foi o contrário, porque uma pessoa que não fez nada, queria gozar de quem tinha feito. Se apropriar, quer dizer, mais feio ainda. Você não ajuda e quando aquilo acontece você vai lá e fala: fui eu que fiz.

I: Mas não tem ajuda nenhuma para publicar?

S: Nada, nada. Esse ano nós mandamos projeto para o VAI (Valorização de Iniciativas Culturais), vamos ver. Mas a gente nunca teve. Nunca, do Governo nunca. Nunca quis. Só que esse ano, a gente está fazendo uma revista, nove anos do *Sarau* da Cooperifa. Eu quero fazer uma revista, pedi ajuda do VAI, pedi ajuda de outros lugares, porque a gente quer fazer uma revista bem bonita.

I: Isso de não aceitar dinheiro por fora, é por que?

S: Porque você tem que ter independência. Como é que você falar mal de uma coisa se aquilo te financia. Quem paga a banda pede a música.

I: Fala-se mal de uma coisa porque essa coisa não ajuda. Mas se ajuda, não se fala tão mal?

S: É porque é assim, aqui no Brasil tem uma coisa diferente. Não tem um plano de Estado, mas sim um plano de governo. O Estado deveria ajudar, porque isso é dinheiro de imposto. Mas quem está ajudando é o Governo.

O Governo ajudando, você tem que fazer propaganda para ele. Você tem que apoiar ele na política. Então a gente xinga o Estado, porque não ajuda. Quem quer ajudar é o Governo. Entende? Então existe uma diferença muito grande. Xingamos porque não ajuda, porque não cria leis, para que eu não precise me comprometer com nenhum candidato a prefeito, com deputado, nem nada. Então a gente queria que se criassem leis, não pessoas. “Dá dinheiro para esse, dá para aquele, dá para aquele.”

Então essa é a diferença muito grande: Estado e Governo. Por exemplo, quando sai um edital, isso é plano de Estado. Então a gente pode pegar, pode ir lá, participar, porque é um concurso, é um prêmio. E você coloca lá que foi do edital tal, mas não patrocinado pelo Governo. Porque se uma pessoa aqui no Brasil ... Se o Governo te ajuda na sua pesquisa, quando sair a candidatura dele ele vem te cobrar “agora você vai ter que fazer campanha ...”. O edital não, o edital você ganhar o edital é outra coisa, é o Estado.

I: Duas últimas perguntas. A sua vida gira em torno da literatura. Você diria que isso lhe trouxe uma certa ascensão social?

S: Trouxe. Trouxe, porque antigamente eu ganhava um salário só, trabalhava das oito às cinco, não trabalhava final de semana. Há 10 anos, quando rompi com tudo isso, eu comecei a ganhar mais, mas eu comecei a trabalhar mais. É uma variedade de coisas, por exemplo, hoje eu sou um cara, que as pessoas pagam para me ouvirem. Eu tenho dois livros editados em duas editoras diferentes, a Aeroplano e a Global. Eu faço *Sarau Rap*, eu faço oficinas na Febem, eu faço oficinas em escolas, dou palestras em presídios, participo de bienais.

Hoje, eu faço milhares de coisas que eu adoro fazer. Em vista de uma condição financeira melhor do que a que eu tinha. Não é o ideal ainda, porque você vê, moro numa casa pequena, mas é uma coisa que me dá muita dignidade. Eu sou um cara que devia acreditar em Deus, eu não acredito, mas eu devia porque eu faço o que eu gosto e ganho dinheiro com isso.

I: Essa é a melhor forma de vida.

S: Sabe, eu até me emociono quando eu falo isso, porque eu lutei tanto e hoje eu posso estar em casa às dez da manhã, como eu posso estar no México, como eu posso estar em Porto Alegre, como eu posso estar sentado aqui com você. Como a gente pode ir agora no Buzo depois voltar e posso comprar um filme para ver mais tarde, ler o meu livro, olhar no meu blog e ainda assim consigo dar uma escola boa para minha filha, uma escola particular. Tenho um carro que não é velho, tenho casa própria e tudo com o que eu penso. Quer dizer, às vezes, eu chego em casa e vou falar com a minha esposa e ... Valeu eu ter sido honesto, valeu eu acreditar, valeu não pisar na cabeça de ninguém, valeu tudo, porque eu sabia onde ia chegar. Não sabia como, mas sabia que quando eu chegasse eu não podia deixar nenhum rastro. Porque eu não poderia voltar para consertar depois. “Ah, me desculpe se eu te trapaceei, me desculpe se eu te roubei.” E aí eu falei: “Vai demorar porque eu vou chegar lá da forma mais limpa possível. As pessoas vão falar: “Olha, esse cara aqui é chato, esse cara aqui não sei o que, mas ele presta.”

I: É bom quando se chega finalmente ao ponto ...

S: Quantos defeitos ele tem? Um milhão. Mas ele tem uma qualidade, ele presta [risos] Não sou um cara de mentir. Sou um cara agressivo nas minhas idéias. Não permito coisa errada, não aceito coisa errada, se eu tiver um problema com você, eu falo para você. Tenho vários inimigos, sou um cara contra a vaidade. Não gosto de [...] gente fingindo que é revolucionário, gente triste vendendo alegria, gente enganando outras pessoas. “A!, Me sigam, porque eu sou” Não, eu não saio do meu local, quem quiser me ver, vá lá. Eu não me intrometo aqui na Ação Educativa, eu não me intrometo no *Sarau do Binho*. Cada um faz o que quer.

Agora ali, eu tenho poder. Não vou falar assim “Ah não, não sei o quê, eu sou um cara humilde.” Não, eu não sou humilde. Acho que há uma diferença entre humildade e lealdade. Eu sou leal a minha personalidade. Não quero ser um cara humilde. Por ser humilde é que o país está desse jeito. É que se você for humilde também ... Esse país está assim porque nós somos um povo humilde. A gente tinha que ser mais arrogante. “Não quero isso. - Mas por que? - “Por que não quero!” [risos]

I: Isso seria outra pergunta, por causa da sua trajetória. Você já escreveu uma autobiografia, então eu pensei ..., Às vezes, tem essa coisa. “Ah, o texto e o autor. Porque é importante o texto, e não é importante a trajetória.” Tem muito isso na Academia, você tem que separar o autor do texto. Então eu pensei, porque ele escreveu essa autobiografia? Para que você escreveu isso?

S: Ah, eu escrevi porque eu fui pressionado a escrever. Quando a Heloísa fez aquele projeto, eu não queria escrever. Ela falou: “Sérgio, outra pessoa vai escrever.” E aquilo me assustou. Passou um mês, passou dois, ela disse: “Sérgio, outra pessoa vai escrever. Talvez não seja agora, seja depois”. Aquilo me apavorou, foi uma pressão. Eu pensei “cara, preciso escrever a história da Cooperifa antes que outro conte.” Porque além de tudo, ele vai ganhar dinheiro e talvez não conte a história certa, e a partir de um momento ele vai ser convidado para falar de um livro, ele vai ter

que falar sobre a Cooperifa. Não, não posso imaginar outra pessoa falando de um negócio que eu criei. E foi o que eu fiz, não foi uma coisa pensada, elaborada, tanto que eu escrevi a toque de caixa. O que aliás, foi muito bacana. Depois que eu fiz foi muito legal, teve coisas, teve textos, falei com pessoas. Coisas que eu, por estar agora mais conhecido, não é que eu renegava, mas já estava esquecendo. Daí eu tive que voltar às raízes, falar: “Pô! É daqui que eu venho.” Então me deu mais força ainda. Mas não era idéia. O que eu fiz foi obrigação. Primeiro, porque eu ganhei dinheiro. Não é? Além de tudo, eu ganhei dinheiro. Não foi pelo dinheiro, mas o dinheiro é importante.

Não faço apologia à pobreza, quero que todo mundo pare de falar que está passando fome. Eu não quero que continue a pobreza para eu ganhar o dinheiro, eu ganho dinheiro falando disso. Entende? Hoje, eu não ganho pouco, mas eu não queria ... Eu queria ter que falar de outras coisas. Eu torço para que eu tenha que escrever sobre o amor, sobre outras coisas. Eu não queria ter escrito esse livro, mas já que ele está aí ...

I: Vou abusar um pouco com uma última pergunta, duas últimas.

S: Duas últimas? [risos]

I: Outra vez, “duas últimas” ... Quais são as suas grandes influências para escrever?

S: Quando comecei, gostava muito do Ferreira Gullar, Pablo Neruda. Quando eu li *Dom Quixote*, mudou minha vida. Depois, quando eu li *Os Miseráveis*, mudou novamente. Me apaixonei por *Capitães de Areia* de Jorge Amado, fiquei extremamente tocado com aquele livro. *Os Miseráveis* eu reli, porque eu não acreditava naquilo que eu estava vendo, foi o que me deu base social. E Garcia Lorca, os escritores latinos, de uma forma geral, eu curti bastante.

E o que me influenciou muito também foi a música. Poeticamente falando a música me influenciou em muita coisa. Eu ouvia muito Jorge Ben, Tim Maia. Eu tive a minha fase Chico Buarque, Caetano, Milton Nascimento. Minha base é isso aí. Tinha épocas que eu falava: “Quero ler os franceses”. Ai li Rimbaud, Camus, Vitor Hugo, depois eu falava: “Preciso ler os latinos.” Ai eu li Isabel Allende, Gabriel Garcia Marquez, Vargas Llosa, Neruda, Jorge Luis Borges. Aí, “Preciso ler coisa brasileira.” Lima Barreto, João Antônio ... Sou um cara eclético, a minha formação é muito eclética. Eu sou um cara assim, tenho minha base, mas eu não deixo de ler, por exemplo, o Paulo Coelho. Você entende? Não me peça para não ler. Eu quero ler. Então eu leio Lima Barreto, João Antônio e quero ler Paulo Coelho.

I: Bem, isso tem que ler para saber ...

S: É, eu acho assim, a vida da gente é um pêndulo. Vai aqui, e vai ali. E eu prometi para mim mesmo, que seria um homem livre. Que nenhum tribunal ia me julgar, porque eu fiz isso, porque eu fiz aquilo. Porque eu não tenho que dar satisfações para ninguém sobre as minhas opções. Então eu nunca falei em nome da periferia, eu falei em meu nome. Porque a *periferia* é muito grande, não é você está representando a periferia, eu estou representando a mim mesmo. Se alguém se sentir representado, ótimo! Mas se alguém não se sentir representado também, que se dane. Porque eu nunca quis ser uma coisa que as pessoas querem ser, revolucionário, líder. Acho que eu tenho uma liderança, conquistada, mas eu nunca quis ser o Che Guevara da periferia, o Zapata da periferia.

Porque eu gosto de futebol, eu gosto de ir em estádio, eu gosto de ir ao teatro com a minha esposa, gosto de jantar, gosto de almoçar, gosto de boteco. E eu não quero que as pessoas falem: “Olha o cara lá!” As pessoas tem que saber que eu bebo, eu fumo. você entende?. Que eu sou um cara feio, que tenho barriga, tudo. Sou um ser humano e que se as pessoas gostarem desse cara, ótimo. [Risos].

É isso aí, eu não quero passar essa coisa que eu vejo muito hoje: “sigam-me, porque eu sou a luz do caminho.” Porque as pessoas, às vezes, escrevem um texto, acham que ele é libertário mas o próprio texto dele está mostrando que ele não é.

Eu não quero libertar ninguém, eu nem tenho essa função. A vida inteira eu procurei me libertar. Se o que eu faço liberta outras pessoas, não foi de caso pensado. Então, as coisas que dão certo e que dão errado na Cooperifa são porque a gente faz com amor. Quem ama, erra. Então, não é de caso pensado. “Olha, às 3 horas eu vou falar com ela, depois eu vou falar uma palavra bem forte para ela me admirar e achar que eu sou o Che Guevara e fazer a linha.” Não! Não existe linha, eu sou esse cara aqui. Amanhã você vai ver no *Sarau* da Cooperifa, é a mesma coisa, mas eu sou um cara extremamente denso, porque, “mil coisas” ... Entende? Isso, nada mais. Às vezes, as pessoas

confundem em escrever sobre a *periferia* com ser um líder da periferia. Escrever literatura negra com ser o Zumbi dos Palmares. Isso é uma coisa muito grave, uma diferença muito grande.

I: Mas eu acho que tem a ver com essa movimentação em volta, porque muitas coisas estão saindo da Cooperifa, o cinema, a música ...

S: Você vê, às vezes, a pessoa começa na Cooperifa e quando ela sai, ela fala que não vai mais lá. É como se aquilo fosse grande, e ele tivesse se libertado. Ele não briga mais com o McDonald's, ele briga com a Cooperifa. Enquanto que com o McDonald's ninguém ouve, mas ele faz o charme ali na redondeza.

I: Mas, é engraçado como funcionam essas coisas ...

S: Sim, é a vaidade. Essa é uma coisa que ... Eu entendo hoje muito bem essas coisas, porque nós somos uma região de pessoas frustradas. Eu era um cara frustrado, eu ainda sou um cara frustrado. A gente mexe com esse tipo de pessoas, que precisam ser ouvidas, precisam ser aplaudidas, precisam acontecer. E as pessoas, às vezes, confundem, porque tem gente que não quer mais trabalhar numa empresa, quer ser poeta. "Ah, eu quero ser músico." Calma, tem que saber se tem vocação, se é isso mesmo.

Você vê, os grupos de rap da Cooperifa, nenhum largou o emprego. - "Não, Sérgio, eu vou sair de lá. Eu não deixo sair."

Aí entra o brigador, o cara que considera: "Não sai, fica lá. Deixa entrar aqueles oitocentos, mil, deixa entrar."

- "Ah, mais não sei o quê."

- "Deixa entrar. Quando você tiver ganhando dinheiro no [...] 56:05, você larga."

Porque tem hora que tem a vaidade, aí ele já acha que não, não vou varrer rua, não vou trabalhar de mecânico. Imagina que eu vou chegar cheio de graxa, agora eu sou um libertário, agora eu sou um líder comunista, um líder ... Ele não é líder de merda nenhuma. A pessoa tem que revolucionar a casa da gente. O coração da gente. Então, se você não muda, quer mudar as pessoas?

Eu vejo gente triste falando em alegria, não pode. Como é que você pode fazer uma outra pessoa feliz, se você não é? Se você não namora, se você não casa, se você não vai a um estádio, se você não vai a um restaurante, se você não vai a um teatro. Como é que você quer fazer com que essas pessoas sejam felizes se você não é feliz? E quem te elegeu meu porta-voz? Quem está te elegendo meu porta-voz? Você não é meu porta-voz, você tem que falar por você. Então, acho que isso acontece, essa é a minha confusão entre arte e política. Tem muita gente usando discurso político para falar da arte. Enfim, todo mundo quer estar a frente de um grande movimento. Hoje eu sofro lá tem muita gente com inveja, com raiva. "Ah, a Cooperifa ...". É o sonho de consumo de muita gente, mas ali a encrenca é da brava. Não mexe com aquilo não.

I: É muito diferente dos outros *saraus*, porque vocês têm uma disciplina muito forte. Perguntei ao Márcio o porque de aplaudir sempre. Para mim isso foi muito estranho, porque aplaudir, na Alemanha, só se você gostar. Na Cooperifa muitas vezes é assim: "Ah! Eu não ouvi aplausos, que coisa feia!"

Me perguntei se realmente tem uma discussão sobre estética, sobre qualidade de texto. Eu pensei, por que aplaudem todo os textos?

S: Porque essa é a idéia, a gente criou um lugar onde uma pessoa não é melhor do que a outra. Porque você vai aplaudir um e não aplaude o outro? Então, nós já somos as pessoas que ninguém aplaude, aí você chega no seu ambiente, na última escala, e ainda tem alguém melhor do que você?! [risos].

Então a gente criou uma coisa, nenhuma pessoa pode ser menos ou mais aplaudida do que a outra. Teve uma vez um senhor que falou: "Meu, eu gosto de vir aqui porque é o único lugar onde eu sou aplaudido. Eu tenho sessenta anos e a primeira vez que alguém me aplaudiu foi na Cooperifa." Então, esse aplauso tem um significado muito grande. Não só para quem recebe, mas para quem dá também. A gente nunca está acostumado a reconhecer o outro. "Oh, parabéns!" A gente não faz isso, às vezes, até desdenha. "Você conseguiu porque estava chovendo. Você conseguiu porque o outro não foi". Não é isso? Dificilmente se fala: "Nossa, você mereceu. Parabéns!" O aplauso é muito menos, não para comungar a vaidade, é para, ser generoso um com o outro. O cara foi lá e fez a generosidade de ouvir, o cara fez a generosidade de falar, então um [...] do outro.

I: Projetos para 2010?

S: Então, dez anos de Cooperifa, sabe, aí ... Não dá nem para pensar. Mas vai ser algo bem, bem, bolado. Ainda vamos pensar numa coisa ...

I: Onde vai ser?

S: Em outubro, sempre em outubro.

I: E isso vai ser na Mostra da Cooperifa?

S: É, esses nove anos, aí depois os dez anos nós vamos fazer um arregação. Não sei o que vai ser, mas não vai ser coisa pequena não.

I: E tem alguns livros que vão sair também. Não é?

S: Ah, vai sair muita coisa. Vai ser um ano só para comemorar isso.

I: Que bom. Parabéns. Obrigada também.

Interview mit Allan Santos da Rosa am 04.02.2010 im Park beim Teatro Municipal

I: Você poderia dar os seus dados pessoais, o que você faz ...

A: Meu nome é Allan Rosa, sou integrante do movimento de literatura periférica de São Paulo, sou “ativista” do movimento negro, sou poeta-aprendiz. Escrevo peças de teatro também, estou neste aprendizado. Sou organizador do selo Edições Toró, que está dentro do movimento desde o começo, quando começaram os *saraus* e depois na publicação de livros.

A gente já publicou 20 livros, 18 de literatura. Depois, a gente fez muitos programas de rádio e literatura. A gente montou as bases para trabalhar comunicação independente, trabalhar pesquisa histórica e, de uns anos pra cá, a gente vem conseguindo um sonho antigo, que é trabalhar com educação. Com a educação, com a nossa pedagogia, com a nossa necessidade, com os nossos temas.

Hoje eu penso a Edições Toró, principalmente, com um objetivo de educação negra e popular. A publicação, o site na internet, mas principalmente a Edições Toró vejo como um coletivo que vai se enredando com outros coletivos para a gente fazer uma estratégia, uma vivência de educação que entenda a cultura negra como uma fonte de ciência, não só como fonte de uma cultura cabulosa, mas de ciência. Como a gente pensa hoje a ciência química, a matemática. Hoje a gente vem bolando, já estamos no terceiro curso, dois em Taboão da Serra, cidade onde eu moro, e um agora, que está acontecendo em Perus. E sou capoeira angoleiro, há onze anos, [xxx] companheiros de Taboão da Serra e na escola oficial, eu sou historiador mestre em educação pela USP

I: Muita coisa, né!

A: Tô no comecinho. E sou pai do Daruê.

I: Eu já queria começar a perguntar como surgiu a Edições Toró.

A: A Edições Toró surgiu com a demanda crescente do movimento em publicar nós mesmos. Porque os *saraus* vêm de cada um, e a gente tinha uma produção autoral que precisava ser publicada para além das antologias, que são muito importantes, mas não são suficientes. Assim como o trabalho autoral também é muito importante, mas não dá conta de tudo. Eu acho que as antologias também são um pedaço importante desse labirinto aí. A Edições Toró começou a publicar obra autoral [...] Silvio Diogo que é meu parceiro na Toró, e que nunca morou na *periferia* de SP, veio do interior de Minas Gerais e do Butantã, mas estava muito junto com a gente. Maior respeito com ele, com o Ridson do Gueto ...

Depois a gente publicou a antologia infantojuvenil. A Edições Toró surgiu por causa dessa demanda, dessa necessidade e, principalmente, da necessidade que eu percebi como leitor da gente ter leitor e morador da periferia. Eu esqueci de falar que sou educador de jovens e adultos, trabalho com educação de jovens e adultos há 7, 8 anos, e trabalhando com as pessoas que estão nessa fase de letramento, que ficam entre a oralidade e a escrita, a gente percebe que a forma do livro fala muito alto.

Então, a grande aposta da Toró foi fazer livros, não só bonitos, mas interessantes para as palmas das mãos. Livros que conjugassem outras matérias além da página. Porque por mais que o texto seja fascinante, para quem não gosta de ler ou tem dificuldade de ler, o livro não atrai por si só. Então, o objeto livro ... A gente foi descobrindo que é imposto para gente que o livro precisa ser

chato e formalizado daquela forma. Ele pode ser confeccionado de várias formas, assim como o transporte público, de São Paulo. Está vendo as carros ali? É uma cultura imposta por multinacionais e por uma série de governos. Não precisava ser assim. Mas foi achatado com a palma de mão [...] E a gente abraça, às vezes, umas histórias sem saber o quanto a gente tem de história diferente para contar. A Edições Toró nasceu assim.

I: E por isso, essa integração das diferentes linguagens, como a fotografia e os desenhos. Também é uma forma distinta de tipografia?

A: É isso.

A caligrafia é uma performance corporal dentro da página. A caligrafia é o corpo, porque uma das coisas principais que a gente quis, e quer, é manter o corpo na literatura para ela não ficar só mental. Para não ficar aquela palavra fria do código do ABC. E quem não sabe o ABC? Então, eu descobri que a oralidade é muito mais do que a voz. A oralidade não é só “vocalidade”.

A oralidade é tudo o que envolve o corpo sem a letra escrita, como este adesivo que a gente está vendo aqui ao nosso lado. E aí a caligrafia é o corpo no livro, aquela caligrafia do Vão, do Sílvio Diogo, é só dele. Assim como a sua é diferente, a dos meus alunos são diferentes. E ela atrai também, porque traz uma nostalgia.

A gente sempre aprendeu a ler e a escrever, ao menos aqui no Brasil, com a caligrafia. Aprender a fazer o A, o B, o C, traz um sentimento de princípio. Mas tem livro que, na nossa opinião, não sairia perfeito. Então a gente também recorreu à tipografia, à impressão eletrônica, a nossa. A gente não tem nenhum pé atrás com a eletrônica, digital, da área cibernética. A gente só não quer ser afogado por ela. A gente quer encontrar essa trança, essa encruzilhada entre o digital, o manual, o caligrafado, o pano e o mental ... A tentativa é essa.

I: Mas, às vezes, isso gera dificuldades, não é? Às vezes, as pessoas não conseguem ler tão facilmente, porque não está normatizado.

A: O único livro onde a gente encontrou um pouquinho de restrição foi o livro do Gueto, que é grafitado. O único livro que as pessoas falam: „Putz eu não consigo entender o grafite“. Mas depois de ler os primeiros ... É que nem Laranja Mecânica, já leu Laranja Mecânica?

I: Sim.

A: No caso não é a tipografia, é o linguajar, não é ...

I: É.

A: Mas depois que você chegou na página vinte, que você se acostumou com o vocabulário, você entende. No caso não é o vocabulário, se a gente for esquentar com a dificuldade e não fazer, a gente não faz nada. A gente tem uma necessidade que é muito nossa, do nosso movimento, eu acho, que é a de fazer algo simples e complexo.

Em outros termos, a gente tem que fazer algo pra ser reconhecido pelo povo que a gente quer que nos leia, nossos amigos, nossas famílias, nossa comunidade. A gente não está fazendo livro pra ser lido pelos burgueses. Mas, ao mesmo tempo, a gente não tem que dar aquilo que já se tem. A gente tem que oferecer mais do que a gente acha que a gente tem. É entre o reconhecimento e o estranhamento, que nem a educação. “Ah! Mas tem que ser alguém que eu me reconheça.” Tudo bem, claro! Eu quero me reconhecer no livro e eu acho que as pessoas até gostam de reconhecer detalhes da vida delas nos livros. Mas se for só pra ter reconhecimento, não precisa de parágrafo, põe espelho na página e vão se reconhecer em cada livro. Porque a gente precisa do estranhamento, e o estranhamento, eu acho, vem na linguagem textual, no tema, no estilo de cada um e no jeito de fazer livro. Eu acredito nisso.

I: É também uma procura do outro nos seus textos. Porque você está criando neologismos muitas vezes, você compõe, como você estava dizendo, isso da “oralidade e corporalidade”.

A: Às vezes, a gente tenta sem saber. Às vezes, a gente faz para pensar depois, faz para pensar junto ou pensa antes. Ontem uma amiga me ligou, porque ela quer ler uma fala da Filomena d'A Cabula. Ela é atriz. Para um teste ... Pediram pra ela que lesse um minuto de qualquer texto teatral da história da humanidade. Ela escolheu o meu, e eu fiquei feliz. Na hora de conversar com ela, eu perguntei qual era a parte, e ela me mostrou. Vendo agora, 4, 3 anos depois, é lógico que a gente vê diferente do que na hora que você sonha ... Escrevendo.. E aí eu descobri que tem umas coisa encabuladas que eu ando pensando muito, que é esse lance do corpo, o corpo da Filomena está muito presente. Porque a gente é muito tirado do próprio corpo. Eu percebi que o texto, no caso, estava bailando entre passado e presente.

É, eu li um texto agora muito legal que se chama Entre Voz e Letra. O Lugar da Ancestralidade na Ficção Angolana do Século XX. É um livro de crítica da Laura Cavalcante, se eu não me engano, lá da Federal de Niterói, da Federal Fluminense. Eu achei muito legal o texto dela, porque ela pega quatro etapas da literatura angolana. Ela fez um monte de críticas, e eu acho que a gente tem que fazer crítica para o nosso desenvolvimento, fazer crítica é difícil para caramba. E é preciso ter a humildade de querer aprender, para não ficar falando: “é bom, é ruim” ou “é um guerreiro” e esquecer do texto. Sabe?

O que a gente tem, eu não sei se você percebeu, a gente está empapuçado de “sociologice”. Tem gente que vem e analisa o movimento como um movimento social, que é, eu acho que é, mas se esquece do texto. Por isso eu pergunto: „Você leu o texto?“. Não é por arrogância, mas porque ali é que está a comida. A gente é o prato, a comida está ali.

I: Mas para eu vir aqui foi mais ou menos a mesma coisa. Eu estudo Letras, e as pessoas me perguntavam muitas vezes: „Por que, isso é literatura?“, „É literatura engajada?“, “O que você quer com isso?”

A: Bom, para quem está teorizando, muitas vezes é ruim. “Periférico” é um termo pejorativo para algumas pessoas.

I: É sim, muitas vezes sim. Mas também, às vezes, eu tenho a impressão de que entre os autores também tem pouca discussão sobre estética.

A: Demais.

I: É assim?

A: É, falta muito, falta demais. Porque estamos preocupados com o rumo do movimento. Eu acho que a estética fria, a estética vazia, a forma pela forma, é realmente elitista e oca. Mas a estética, ela é também política. Cada vez mais os porquês são muito parecidos. Se você perguntar para um escritor, ou uma escritora, que escreve novela para Rede Globo de Televisão aqui no Brasil, e se você perguntar para um escritor da favela, às vezes, os dois são os mesmos. „Ah! Porque a gente quer fazer uma obra interessante, que fale dos problemas da sociedade“. Vão falar um monte de coisas muito parecidas.

Até aí, não tem problema. Eu acho que a gente só vai diferenciar mesmo e entender a cor do movimento, quando a gente perceber que além do porquê ou antes do porquê, é o como o mais importante. Eu acho que hoje em dia os porquês são tão parecidos que é o como que diferencia. O que diferencia a literatura periférica de outra? Na minha opinião, é como ela se constitui. Não é só porque somos pobres, pretos na periferia. Não é só por isso. E acho que também é legal a diversidade de estilos, eu acho muito legal isso. Até a Toró tem livros de autores diferentes.

Mas falta muita preocupação com a estética, por considerar que a estética é secundária. E eu acho que a estética ... Não adianta nada você ter um domínio formal se você não tem o que dizer. Mas se você tem o que dizer como quem faz arte, pô! A estética é quase tudo, cara! Agora, o que vai diferenciar a gente de qualquer experimentalismo vazio, é isso, é que a gente também tenha outras preocupações com o texto.

E eu acho que a gente tem também que ter uma noção dos limites que a literatura tem, que a gente nem sabe quais são. São mais largos do que a gente imagina. Mas eu não estou interessado só em literatura, eu estou interessado em educação, estou interessado em asfaltar o morro, estou interessado que a gente não sofra, lá na minha mãe, com a enchente porque se não a gente perde tudo. E como a literatura pode fazer isso? Eu acho que a literatura tem um vínculo, até quase óbvio, com a educação, se a gente pensar na literatura, na nossa história, no nosso povo, que não tem acesso ao nosso código letrado. E também por ser usada nas escolas. Eu acho que nas escolas é legal, mas não tem que ficar só nas escolas. Eu acredito na literatura da capoeira, da educação, na lateral, na margem, por isso literatura marginal. Você está à margem, da margem você vai para dentro e para fora, você está na beira do mar. Se a praia estiver muito suja, vai para o mar, se o mar tiver muito sujo, vai para a praia. Entende? Eu acho que a gente tem que contaminar a escola pela lateral, pelos buracos na parede, e não ficar lá dentro parado, dentro da escola.

Então, eu acho que a discussão da estética é muito importante, porque é ela que seduz. Não é só o tema. Alguém chegar e fala assim: „Pô! Catei o livro daquela menina, que louco o livro, eu me reconheço nele. Ele conta a história aqui do trem.“ Primeiro, eu acho que o que o seduziu não é só a história que se passa dentro do trem, é o jeito como a pessoa escreveu. E aí cabe a quem estuda letras ou a quem quiser, pensar: “Poxa! Como essa pessoa usa o verbo pretérito perfeito ...”

Não para ficar na gramática dura, mas a pessoa que estuda, crítica ou o que for. E não estou falando só da universidade, qualquer pessoa que lê no ônibus e quer questionar ainda mais. Essa pessoa ... Uma crítica boa dessa pessoa, de outra pessoa, é aquela que fala: „Olha, você percebeu como estão os elementos masculinos nesse texto? Você percebeu como a pessoa usa o verbo no futuro?“

Nesse livro da Laura Cavalcante, ela mostra isso. Eu tive que procurar entender de novo, lá na gramática, o que é pretérito imperfeito que ela fala nesse momento. Os escritores de Angola usavam muito o verbo nesse período. Por que será? É coincidência ou não é? Aí ela fala que não, que os interesses políticos, a situação do lançamento, a conjuntura editorial, mandava por isso aí. Outra ela fala: „Olha como a palavra noite aparece na literatura angolana da década de 80.“ Eu acho que isso é bem legal, se souber escrever como ela soube, e ficar um livro no qual as pessoas possam ler e entender.

Mas o [...] e aí eu acho que a gente também pode ter uma preocupação. Não cabe à gente fazer a crítica. Também se quiser, mas cabe à gente ter uma preocupação com a estética, com a palavra. Eu acho que oralidade não é “vocalidade”, porque não é só pegar um vocabulário, fazer um cenário de dias e colocar as gírias nas páginas. Eu acho que isso pode ser interessante, como pode não ser. Não é isso que vai dizer, se os livros são bons ou ruins. Mas eu acho que oralidade não é só isso, porque oralidade tem umas formas de se estruturar que são diferentes da escrita. Por exemplo, a oralidade tem refrão, repete as coisas, tem ciclos de apresentação da história. A escrita tende a ser, não é que precisa ser, mas começa aqui e vai até o fim, uma linha. Isso são coisas que a gente percebe, quando eu cato os poemas do Fuzil, do Binho, do Aquins, eu vejo uns detalhes da oralidade ali que eu falo: „Olha como isso é oral pra caramba!“ E ao mesmo tempo, é escrito. Por isso, que o movimento tem coisas muito massas, muito boas no *sarau*, mas que na página não são.

Aí meu papel como editor aprendiz é dizer: “Isso aqui é meu.” Levanta as pessoas no *sarau*, a gente sai ilimitado, é que nem uma comida. Às vezes, a comida é maravilhosa quente, se você servir ela fria, não vai trazer paladar, nem vai trazer apetite e vice-versa. Às vezes, a comida é boa fria. Você vai esquentar um sorvete? Aí não vai ser sorvete.

I: Mas como se faz a seleção para a Edições Toró? Porque o que vocês fizeram lá é muito diferente.

[...]

A: A seleção de autores passa por alguns critérios.

I: Seria não a seleção de autores, e sim a seleção dos textos? Quais são os critérios?

A: De poesia e de conto é qualidade textual. Mas não é só a gente, também tem uma parada com os editores. A literatura é o primeiro estudo, não é o livro, o formato ou o autor. Tem que ser quem mora na periferia, autores negros, primeiro. Mas são autores que eu sei que vão fazer circular o livro. Eu não estou interessado em publicar autores, que vão pegar o livro e deixar embaixo da mesa em casa ou que vão levar pra ficar parado na livraria. Todos os autores da Edições Toró, todas as pessoas, são pessoas que circularam o livro. Ninguém ficou parado dando oficina, armando debate, são pessoas que geram saberes, que geram ações. Por isso que todos os livros acabaram a tiragem. A gente já vendeu 10.000 livros e o Akins acabou a segunda tiragem, a segunda edição. O Rodrigo Ciríaco está acabando a segunda edição. São edições de só 100 exemplares. O Daniel [tá acabando a primeira, é o único que não acabou. acabou a segunda, Maria Teresa acabou a primeira e não fez a segunda por problemas de saúde. O Dinho e Da Cabula acabaram a primeira e foram pra uma editora grande. O Vão tá acabando a terceira edição. Inclusive são coisas que não vão sair em 2010, que a gente gostaria de lançar. Como seria hoje para circular como a gente circulou? Eu não tenho mais tempo ... Não é o tempo, hoje eu tenho outras responsabilidades também.

Então, a seleção de texto passa por isso. A seleção de texto passa por qualidade textual, e eu sou um editor que conversa com os autores sobre o texto. Eu interfiro, mas numa boa. Eu não falo assim: “Tem que ser isso.” Eu falo: “Mano, você acha que essa linha é o melhor que você pode fazer? Porque eu entendo assim, assim, assim ...” Aí a pessoa vai ler e vai falar: “Ah! Então, tá bom.” Mas eu dou dicas, sabendo que é parcial, é pessoal, dentro dos meus limites. Mas eu penso, a forma do livro a gente discute até um certo momento, porque senão tem hora que o autor não vai publicar nunca. O Rodrigo Ciríaco falou: „Chega, não vai mexer mais“. Tá mexendo em três,

que não deixa a gente fazerA agora já era. Até hoje ele fala: „Ainda bem que você falou isso, porque senão ...“. Eu acho legal a gente datar o livro, não tenho problema com isso. Tem livro, tem artista que acha problemático datar. Acho que não. A gente faz parte de um movimento, não é? [...]

A: Então aí eu acho que o texto é importante demais, sabe?

I: Se estamos falando dos critérios estéticos e se já não são válidos esses critérios estéticos, que são promovidos pela literatura erudita. Se temos de repensar isso de novo, então não temos um catálogo para dizer: “Isso seria um critério estético valioso, é bom ter uma coisa dessas.” Então como e quando dizer: “Aí sim, isso é uma coisa que é universal, e não pessoal?”

A: O que entendi da sua questão me faz pensar o seguinte: Eu não defino o critério antes, eu começo a pensar a valia de um texto depois que eu leio o texto. Eu não vou chegar num cara e pedir um texto assim, assim, assim ... Pode até ser. Mas eu não. A literatura de cordel é isso, tem critérios métricos, de ritmo, de rima, tema, a estrofe tem que ter 6. É que nem jogar xadrez. Jogar xadrez é assim, o cavalo anda em L, não é jogo de damas. Dentro das regras do jogo, como qualquer atividade, como a capoeira, você tem um ritmo que é a regra, não dar porrada de mão fechada, sair jogando. Dentro das regras do jogo você encontra o sublime, a liberdade.

A literatura também é assim. Agora sobre universal, pessoal, não sei cara. Eu também tenho muito medo do relativismo estético, aquele que pode tudo. É lógico que pode tudo, mas primeiro vamos ver o tudo, pra ver o que pode. Ou primeiro vamos ver a força do poder.

É como eu te falei, às vezes um texto é massa sendo dispersado, falado e na página não é tão bom. Porque a forma de performance faz a diferença, ou o contrário, um conto do Rodrigo Ciríaco, que acho maravilhoso, às vezes quando ele lê, eu falo: “Putz!”. Como você já conhece o conto, primeiro você acha que tá chato, segundo falando, se você não tem muita personalidade e traquejo na performance, você perde detalhes importantes do conto. Às vezes, o conto tem uma sugestão ali, uma faísca no meio, que lá no fim você vai falar: „Genial!“. O Machado de Assis é isso. Você fala: „Nossa!“. O Machado de Assis é um tipo de conto que quando ele é lido o conto não é tão legal. Quando ele é encenado pode ser legal, no cinema você vê geralmente adaptações, que eu acho que são necessárias.

Mas para fã de literatura mesmo, nas páginas, eu acho que a gente tem que pensar que a gente tem nossas raízes na *periferia* de São Paulo, é uma cidade única. A força da *periferia* de São Paulo cultural, ela é singular. Ao mesmo tempo ela bebe de onde? Hoje em dia a gente tem internet, tem um monte de coisas. Eu acho que a estética é super importante para pegar as pessoas, mas não tem “A forte”. Não é? A gente tem uma missão mesmo, agora eu acho que a ironia é maravilhosa, eu acho que o drama é maravilhoso. Como pode ser ruim? Não é a estética pré-determinada que vai falar o que é bom.

I: Mas com o Machado de Assis, agora, estão todos de acordo de que ele é irônico, mas quase ninguém, achava que ele era uma pessoa engajada com escravidão. Só agora as pessoas reconhecem isto.

A: Mas é diferente, você pode ser irônico e engajado, como ser irônico e não ser engajado. Estou falando como critério textual, por exemplo o Machado de Assis é irônico, ou trágico? Ele é irônico ou dramático? Ele é novela mexicana ou filme feliniano? A minha questão não é ele ser engajado ou ser irônico.

I: Só que os conceitos podem mudar.

A: Eu cada vez mais valorizo a ironia no texto e na arte mesmo e o humor. Eu gosto de livros, por exemplo romance, onde você passa por tudo, tem momentos que você dá risada, livro super crítico. Eu vi um show do Tom Zé, você dá risada o show inteiro, você sai com o maxilar doendo e você sai com o cérebro massageado, é super crítico, é muito inteligente. Ao mesmo tempo você pode dar risada e falar “Nossa ...” Te ensina sobre as relações humanas, mas não necessariamente sobre as relações políticas-institucionais. Num romance, numa peça eu acho muito legal que a gente dê risada, a gente chore, a gente se admire sobre as relações humanas.

Eu ainda não sei para que serve a literatura, volta e meia eu me pergunto isso. Às vezes acho que sim, às vezes acho que não, não é por aí. E não é assim “funcional”. A maior parte do tempo, eu entendo que a literatura serve para gente entender o que é ser humano, e as relações que as pessoas trazem. Então se eu vejo um texto de uma pessoa ... Vou falar de criança, porque meu filho tem três anos, porque eu estou muito com criança..

Como o texto educa a criança, isso ensina muito sobre as relações humanas. Para um antropólogo pode [o texto/livro] falar um monte de coisa sobre a sociedade em que ele está. Pra um psicólogo é falar sobre a psicologia humana e para um artista e para todo mundo ... Eu acho que a literatura, ela machuca, porque ela mostra a dignidade, se você vai seguir ou não ... E eu acredito que a literatura, sem ser doutrinária, ela tem missões mesmo de falar.

Eu costumo falar que não tenho verdade para te dar, mas eu tenho mentiras, nas quais eu não acredito mais. E eu não vou te falar mentiras. Entende? Então, e também tem outras coisas, tem uma turma de rádio que está sendo ouvida por 300 a 3 milhões de pessoas. Isso é uma coisa. Uma coisa é o *sarau* que tem 50 pessoas na quarta-feira ... Aconteceu um negócio ontem, 150 pessoas estão falando sobre isso. Outra coisa é um livro que seja lido por 1000 ou 10.000. Mas ele não vai ser lido no dia seguinte, quase nunca, não que não tenha ... O cordel no Brasil fez isso, a crônica. Acontecia uma chuva, de madrugada o cara fazia, imprimia de manhã e à tarde ele estava fazendo. Massa isso, muito louco, gente.

Um romance, um conto ou um livro de poesias, ele vem com tempo de respiro. Então, eu acho que a gente pode usar esse preparo. Eu acho que a discussão estética é muito importante pra nós. Mas não a estética empoadada. A forma do texto. A gente precisa aprender a ler, mas não é só, precisa aprender a ouvir, a ver as pessoas acontecendo. A gente também não tem tempo, um parceiro meu falou assim, um grande irmão meu, ele falou assim: „Mano, nós negros da Bahia, a gente não publica muito e eu descobri, a gente tem trabalho demais, cara“.

E outra a gente não vive só pra publicar. Eu vejo que nem um escritor como Machado de Assis, Mário de Andrade, outros cara, o cara vivia para escrever, meu. Massa, que bom! Eu acho que a minha missão, meu destino não é só escrever. Mas sem escrever eu não sou feliz. Sem escrever eu não me aguço. Eu estou muito no eu, no pessoal, mas não assim, eu amo o processo da escrita. Sabe? Eu sou feliz quando eu tenho quatro horas por dia para trabalhar no romance, já tem 6 capítulos prontos. E o Natal, Ano Novo, trampando nas madrugadas. Então refazendo, mas não é aquilo de ficar ... Meu Deus! Eu não quero uma obra-prima, eu só quero fazer o melhor para o momento. Porque obra-prima eu nunca vou conseguir fazer. Entende? Não quero perfeição, mas também respeito a pessoa que vai ler, eu quero oferecer o melhor para ela, e tenho respeito a mim. Se eu desacreditar disso, eu perdi o chão. Ai eu não tenho pique de fazer nada Eu acho que a gente precisa ter respeito com o texto. O movimento está muito “holofótico”, está muito de festa.

I: É muito rápido, muitas vezes as coisas chegam, já se coloca no papel e já se apresenta.

A: Parece que as pessoas tão fazendo mais para o “ibope”, do que para se fazer uma fortaleza mesmo. Eu trabalho assim. Cada um, cada um.

I: Como é o seu processo criativo?

A: Vixe! Eu não escrevo uma poesia já faz dois anos. E eu escrevia muito. Hoje em dia minha poesia sai muito mais cantando capoeira ou fazendo verso de improviso. Aqui a gente pode começar a versar ... eu nunca mais escrevi poesia.

I: Mas como você começou a escrever “de verdade”?

A: Ah, desde moleque eu escrevo. Eu jogava botão. Sabe botão, futebol de botão?

I: Não.

A: Você tem uma mesa, aí ...

I: Sim! Sim!!

A: Então, eu criava biografia para os jogadores, criava uma história. Eu comecei a escrever poesia, acho, porque eu gostei de ler com 14, 15 anos. Eu sempre li muito desde moleque. Meu pai estava preso e quando ele saiu, veio com um livro e falou: „Oh, tem que ler“. Sempre li muito. E aí, escrever eu comecei de moleque. Mas achar que tem uma qualidade literária para mostrar para os outros, foi só depois. Foi na prisão também. Uma vez eu fui visitar meu pai e levei poesia para o meu pai. e aí, aquelas páginas de poema circularam na cadeia e as pessoas gostaram tanto que eu falei: „Nossa, faz diferença para as pessoas também, não só pra ele.“

I: Sim ...

A: Ai as pessoas vinham, os moleques, e falavam: „Nossa, posso mandar para a minha namorada esse poema aqui falando ...” Pode. “Posso trocar o nome aqui? Ao invés de falar Luciane, falar Rosilene?” Pode. Aí eu falei: “Nossa, estou importante“. Eu me lembro de um dia de visita, um cara enorme, muçulmano. Quando tinha visita ele estava triste, ele pegou minhas poesias para ler,

ele foi lá pra um canto [...] Poxa, meu, é importante. E eu conversando com meu pai, [...] ele ficava mais visitando o cara à noite ...

E aí, meu, publicar já é uma outra história. Teve os lances do movimento do *sarau*, que já começaram. No *sarau*, no começo, ninguém instigava muito a escrever. E eu acho, que se eu for fazer um livro de poesia hoje ... A poesia é a arte sublime e muito mais legal do que outra coisa. Eu acho que a poesia toca você de um jeito ... Eu não quero falar menos da prosa, eu acho que a poesia é porreta. E a poesia hoje, eu acho que eu escreveria diferente. Porque os *saraus*, eu participei 7 anos da Cooperifa por dentro, assim ...

I: Mas você começou a frequentar o *sarau* ...

A: Era lá em Taboão, não era na Piraporinha. Eu não sei se você sabia disso?

I: Não, não sabia.

A: Eu moro em Taboão da Serra, o *Sarau* não era em Piraporinha. A gente ficou ali alguns meses. Depois, o bar foi vendido, e o Sergio Vaz teve a proposta de voltar lá pra onde é hoje. Porque o pai dele havia sido o dono daquele bar. O Marco Pezão que fundou o *sarau*, o Sergio Vaz e o Márcio Batista estavam no começo também. Quando eu cheguei, acho que tinha um mês de *sarau*, e a gente ficou lá mais uns 8 meses. A gente foi para o Taboão. Então, fui frequentador da Cooperifa durante sete anos. O *sarau* era bem diferente. Cada um versava quatro, cinco poemas, era diferente para caramba. O ônibus passava aqui do lado, o microfone era ruim, e tal. E quando chegou na Piraporinha, era bem diferente.

Mas o *sarau*, de certa forma, é uma escola de poesia. Porque eu acho que poesia e literatura não são a mesma coisa. Hoje a poesia está dentro do movimento de literatura. Está dentro de qualquer movimento de literatura, mas eu acho que a literatura é um universo específico. A poesia mora ali dentro também, mas a poesia é autônoma da literatura, eu acho. Por exemplo, nosso povo sempre teve poesia, os indígenas do Brasil sempre tiveram poesia, todos, todos os negros do Brasil sempre cultivaram poesia, cantada, oralizada. E esse sentimento que a palavra traz não só pela rima, contação de história. Em “literatura” eu já estou pensando em páginas escritas, aí já é um outro sistema. Porque eu acho que a poesia mora ali, fica à vontade nessa casa, mas ela não depende daquela casa para morar, entendeu?

E a Cooperifa, o *Sarau* do Binho, alguns *saraus* estão começando, mas já têm uma força, hoje é o centésimo *sarau* do Elo da Corrente. 100 *saraus*, cara!. Eles têm noção que o *sarau* é massa, é autônomo, mas ele não pode só ser um fim em si mesmo. Apesar de terem um fim em si mesmo muito bom, porque se ficar só no *sarau* pelo *sarau*, vai trazer coisas muito positivas, que só ele pode trazer. Mas é que nada é completo por si, nem a literatura, nada. Então o *sarau* abre portas possíveis, muito fortes.

O *sarau* é uma escola de estética, porque eu, por exemplo, eu não sei se a minha poesia agora seria igual a do Vão. Já é diferente. Eu acho que eu faria uma poesia que nem como d'A Cabula, eu procurei escrever uma poesia pensando tanto em quem for encenar, assistir a peça no teatro, como quem vai ler. Porque eu não tinha tanta esperança, eu tenho a esperança e a vontade que seja encenada, mas não é só isso que fez eu escrever A Cabula. Porque a forma daquela história que eu queria contar, eu já tinha contado em conto, tinha ganhado um prêmio como conto. Mas eu achei que a expressão dela plena, só viria na dramaturgia.

E é uma coisa que a gente tem que pensar, que nem a Toni Morrison fala: „O romance é a forma que eu encontrei para expressar o que eu quis“. É repensar a memória negra dos Estados Unidos, das mulheres negras dos Estados Unidos. A poesia não ia dar conta daquilo. Entende? Também como eu acho que a dramaturgia, o conto. O conto também tem coisas que só o conto consegue fazer. Então os *saraus* - para quem frequenta todos os *saraus*, durante 7 anos - ele te ensina muito sobre a expressão da palavra. Hoje, se eu fosse escrever uma coisa, eu acho que eu estou mais descolado, como qualquer pessoa da Cooperifa, para entender o que um verso encadeado e oscilar se ele é colocado assim ou assado. Acho que é uma escola de expressão, além de ser mil e outras coisas. O coletivo, que gera afeto.

Mas era diferente. Eu sou de um tempo que você podia falar tudo no *sarau*, hoje em dia já tem ouvidos nas paredes. O problema é que se eu for, eu vou falar tudo. Aí a gente arranja umas inimizadas, não é? Eu acho que é o espaço de liberdade que banco nenhum pode comprar. Estado nenhum pode comprar. E eu ainda acredito que tem que falar tudo o que quiser, sabendo que quem “fala o que quer, ouve o que não quer.” Então se você chegar, ele chegar, ele tem a liberdade

de falar. Só que quem fala, ouve. A pessoa pode, ou em forma de poesia ou antes de falar a poesia, falar para você: „Olha acho que você tá errado por causa disso, disso, disso“. E aí é um grande espaço de debate, esse debate pode vir no verso, como vir antes do verso. Às vezes o cara fica falando 5 minutos e faz o verso em 10 segundos e vai embora. Tá bem, normal. É o espaço dele.

I: E a questão da escrita negra, existe uma escrita negra?

A: Não sei ué, deixa eu ver.

I: Porque você estava falando muito sobre isso. Bem, você também estava dizendo dos autores negros, que é um critério de seleção de textos, e eu pensei: „O que é um autor negro?“

A: Isso é um tema que a gente não vai acabar hoje, mas é o seguinte, vou usar um exemplo que eu acabei de dar: Toni Morrison?. Já leu ela? Romancista? É, vou usar ela para não usar nós ... Um distanciamento um pouquinho é bom. Eu acho impossível que uma mulher branca escreveria o que ela escreveu. Um homem branco, então ... Mas como a arte é para gente beber o impossível, pode ser que amanhã eu veja um negócio e fale: „Olha eu achava que não era possível“.

Tem um escritor branco, moçambicano, Mia Couto, eu acho que o que ele escreve, qualquer negro moçambicano se identificaria. Mas eu não conheço muito bem Moçambique. Conheço moçambicanos e bastante a literatura moçambicana. E quando eu leio escritores negros moçambicanos, a Paulina Chiziane, escritora moçambicana, tem 2 romances, já li 2 romances dela, eu não acho possível que a Patrícia Melo fosse escrever aquilo. Eu não acho possível. E aí a fronteira entre identidade e ...

I: Mas não tem a ver com a cor da pele?

A: Tem a ver com a cor da pele, mas não só. Eu acho que a cor da pele é muito mais do que uma cor. É o que a sociedade te apresenta em função da sua cor. Eu acho que tem muito a ver com a cor da pele, mas não só. A cor ... O Jean Genet quando fez Os negros na França, perguntaram para ele: „Mas o que é um negro?“. O negro é muita coisa, inclusive o que a sociedade diz que é o negro.

Mas eu boto fé que, por exemplo, a literatura periférica e a literatura negra ... Literatura não é só o que se escreve, eu acho que o texto é a força. Mas o que a gente estava falando, o contexto é soberano também. O que faz a literatura periférica ser a literatura periférica não é só o texto, é como se constitui o *sarau*, o circuito todo. E eu acho que a literatura negra também, o teatro negro também. Você não vê no Faustão, você não vê na TV Globo. Então eu acredito que a gente ... Um porquê, não é que você vai fazer o que a sociedade manda. Você vai justamente desobedecer o que a sociedade manda, você não vai obedecer. Então, na minha opinião, a cor da pele, gênero, opção sexual, CEP e o mundo como ele é hoje, que vem sendo construído há séculos, isso te dá vivências especiais. Eu acho que um gay, aqui no centro da cidade de São Paulo, ele passa por vivências que eu não passo, principalmente porque a psicologia dele está aberta para aquilo.

I: Mas, por exemplo, se num___um gay que, que é pensando assim que também escreve textos que seriam heterossexuais, mas também negras

A: Será que é? Isso é um ótimo termo. O TEN (Teatro Experimental do Negro, no Brasil), antes de encenar uma peça escrita por autores negros, ele encenou [xxx], ele encenou Nelson Rodrigues. E Nelson Rodrigues fez uma peça chamada Anjo Negro. Aí é negro por que? Por que é temático? Ou é um escritor negro? Eu não tenho a pretensão nenhuma de te dar a resposta final, eu já fui muito mais convicto, hoje em dia eu sou menos. Mas eu acho, para terminar, que CEP, opção sexual, gênero, etnia, cor, isso te dá uma vivência, uma série de vivências específicas.

Para literatura é um prato cheio, isso não quer dizer que vai te dar caráter, que vai te dar dignidade, mas vai te dar vivência. Você lapida a sua dignidade, seu caráter. Na favela tem um monte de gente, gente massa, gente amiga, mulheres que você fala: “Nossa, cara, que exemplo, que amor, que guerreira, que dignidade!” E a vizinha, é uma pessoa que fala mal do alheio. Não estou idealizando, falando que o negro é gente fina, a mulher é uma guerreira, não. A vida não cabe numa gaveta. Agora, eu acho que quem vai fazer arte literária, que faz a palavra, ele lida com tudo isso.

I: Mas então os critérios são mais de conteúdos?

A: Não só, forma, tema, eu acredito. Hoje eu acredito que a literatura negra, periférica ... Porque eu acredito no Antônio Cândido, que a literatura não é só o que se escreve, não é só produção, ela reluz, lê, circula, critica. Por exemplo, nosso movimento não tem uma crítica, ou a gente vai ter

que fazer ou vai vir alguém que ainda não escreveu e vai fazer de dentro mesmo ou de fora. Isso vai acontecer.

Crítica literária mesmo, não sociológica, o que não significa que a crítica literária não tenha crítica sociológica. Coisas a construir, tem muita coisa a construir, e a gente não pode perder isso de vista, a gente tem a certeza. [xxx] Então, eu acho que passa por isso. Sabe? Por construção do texto, onde vai circular, pela vivência, pelas memórias. Só que é uma fronteira bem delicada, ela não é rígida. Mas não posso desconsiderar isso.

Uma vez teve um debate no *sarau* do Binho. Há uns 3 anos, a gente fez um debate „Literatura Periférica, Geografia e Estilo“. Ai foi um professor da USP, [xxx] aconteceu um monte de coisa. Eu só vou contar uma coisa. A gente debateu, debateu. Debatia sobre o cara da Guatemala e aí, no final do debate, a gente percebeu que tem coisas específicas mesmo. Fazer uma literatura independente. Uma coisa é para se vender na Av. Paulista, vendendo livro de mão em mão, digno, honesto, outra coisa é fazer no Campo Limpo, no Taboão. E aí, no dia seguinte, ele me mandou um email me convidando pra fazer uma mesa de graça na Livraria da Vila. Eu falei: „Oh, eu não vou de graça na Livraria da Vila! Um livro custa 100 reais!“ E ele falou: „Porque a gente tá no mesmo barco.“ Aí, eu falei pra ele: „Putz, eu acho que não estamos no mesmo barco.“ Não desvaloriza a sua remarca, mas uma coisa é o navio negreiro e outra coisa é Bateau Mouche. Então, não é o mesmo barco. E se a gente desconsidera essas vivências, a gente desconsidera o porquê que o Rodrigo escreveu como ele escreveu aquele livro, o porquê que a Dinha escreveu aquilo. Sabe?

I: Você considera o Rodrigo [Ciríaco] um autor negro e o Robson [Canto]?

A: Não. Ele é negro?

I: Não.

A: Então como é que eu ia considerar ele negro?

I: Por que, às vezes, o conceito de negro é muito diverso.

A: Mas aí já tem que tomar cuidado com a hipocrisia, não é?

I: É, se tem que ter cuidado, é verdade.

A: Já pensou se a Xuxa aparece na televisão falando: „Agora eu vou fazer programa de televisão negra“. Ela vai falar: „Ah mais eu também sou descendente de africano“. Aí, eu te falo o que você acabou de perguntar. O que faz a diferença é o que a sociedade vê em você, como você se expressa. Esse movimento de literatura, o Rodrigo, ele está muito dentro porque ele é de Ermelino Matarazzo e o movimento é de literatura periférica, como a gente tá chamando. A questão negra é importantíssima, mas não é única. É diferente de um movimento de literatura negra, entendeu? É diferente de você pegar o Quilombohoje, os Cadernos Negros, é intrincado, mas não é exatamente a mesma coisa. Irmãos gêmeos não têm a mesma personalidade, E então, esse movimento de literatura também. Agora o Rodrigo Ciríaco, com a vivência dele de Ermelino Matarazzo, de dar aula lá e de fazer parte do movimento, ele é autêntico e genuíno no movimento. Não como literatura negra, mas dentro desse movimento de literatura periférica.

I: Mas então isso também é muito importante, a trajetória do autor.

A: Para qualquer autor, de qualquer maneira, de qualquer movimento. Você não acha?

I: Sim.

A: O Machado de Assis, o Guimarães Rosa, que era filho de médico, o Mário de Andrade.

I: Eu não sei. Porque tem aquela coisa de desvincular o texto inteiramente do autor. O autor está morto, aí então você só trabalha o texto. Então isso é uma dúvida que eu tenho, poderia ser que se considerasse só o texto, assim como uma literatura periférica, mas não o autor.

A: Você leu a Patrícia Melo? Você leu a Dinha? Você acha que elas são a mesma caneta?

I: Não. Mas eu acho que poderia encontrar alguém que estivesse mais próximo da Dinha.

A: Encontrar quem?

I: Uma pessoa, um autor, uma autora que estivesse mais próxima à Dinha.

A: A Patrícia Melo?

I: Não, que não seja tão distante, como a Patrícia Melo da Dinha.

A: Sim, é isso é que eu estou te falando. A minha pergunta foi nessa intenção mesmo. A Patrícia Melo eu nunca sei se ela pisou numa favela. E lá do alto de Copacabana ela escreveu um livro sobre, o Inferno. Você pega o tema ... Será que eu posso falar que é o mesmo tema? Posso, talvez.

E, ao mesmo tempo, a vivência da Dinha, que não é um panfleto ... O livro da Dinha de poesia, que ressuscita o dia.

I: Parece que a literatura vai mais além do que as próprias experiências. Mas também existe imaginação.

A: Estilo.

I: Estilo. Uma sensibilidade, às vezes.

A: No final, não é nem literatura. É etnografia. Eu acredito que, por exemplo a Elisandra e a Dinha são poetisas muito diferentes, apesar de terem vivências parecidas. Estilos diferentes, vivências parecidas. Mais aí tem uma existenciabilidade. Eu não sei se quanto mais vivência, mais profundidade num tema, que é foda escrever, o tema é nossa vida. O Pichote, o parceiro nosso que deu uma entrevista, ele falou assim: „É totalmente diferente fazer um filme de um alcóolotra, e chegar em casa e meu pai está bêbado no sofá.” De vir um cara lá da globo, filmar, pegar um personagem, fazer preparação. É totalmente diferente. O respeito com o texto ou até a liberdade de falar: „Não, no texto é que tenho que ser livre mesmo e torcer para o pai não ler”, Entende?

Que nem eu, já fiz coisas torcendo para as pessoas não lerem, pessoas, alunas minhas ... Verdade! Mas aí elas leram e falaram : „ Que legal, pô!“ Que bom que gostaram. Acho que quanto mais aprofundado você está no tema, talvez, eu estou pensando nisso, não tenho certeza, isso te faz ter mais ginga. Não, ginga não, porque pode ser mal entendido. Ter mais liberdade no estilo.

I: Eu acho que depende, porque também quanto mais proximidade você tem, muitas vezes fica muito pessoal, e não é para o outro enxergar a verdade ou o outro senti-la.

A: Aí é ruim. Aí sim, acredito

I: Aí sim.

A: Mas eu acho que a Dinha tem aquele estilo dela, porque ela domina aquela vivência. Ela pode. Até como ela cortou alguns temas. O livro [De Passagem Mas Não a Passeio] da Global não é o mesmo livro da Toró, ela tirou dois poemas. Aí, todos os outros poemas, a liberdade estilística dela, eu acho que voa nisso aí também. Voa na firmeza que ela tem de falar de si mesma e a Dinha é mais uma das pessoas, cara, eu me vejo assim e aprendi isso também com a Dinha.

A gente aprende a vida inteira. Eu não estou sozinho, quando eu escrevo eu não estou escrevendo sozinho. E, se minha rua tá doente, eu também estou doente. Entende? Isso não é chavão, isso é foda você não escrever, é muito foda. Você é o seu tema. Então você Não é a mesma coisa que você escrever. Às vezes dá um trampo para eu escrever, aí eu escrevo numa boa, aí eu rasgo tudo. Agora tem coisa que é delicado mesmo. Não só porque você está lidando com problemas seus muito fortes, mas porque você está lidando com os de outras pessoas também. Aí volta aquela fita, uma coisa é fazer um programa de manhã no rádio que tem 300.000 pessoas ouvindo, outra coisa é você fazer um livro, que você sabe que vai sair daqui há 3 meses. Você tem noção de que o circuito de espraio da sua palavra é outro. Agora tem surpresas. Não é? Você idealiza, acha que está certo da realidade e ela ... Às vezes, a última pessoa que vai ler é aquela que você pensou que ia ler. Você já ouviu a história do cara que mudou de cidade, foi pra São Paulo, sozinho, solitário, triste. Mas ele fez uma carta de amor, pura literatura, pura poesia, aquela carta de rasgar o sol. Aí, ele mandou para namorada dele, para ex-namorada. Para seduzir ela de novo. Era o público ideal dele, não é? Quem leu foi o atual namorado dela.

I: risos.

A: Literatura é isso, cara. O fascínio é esse, é esse o fascínio. Você escreve achando que é uma pessoa que vai ler, e ela vai ser a última.

I: Entendi.

A: Agora, o nosso esforço de fazer publicar, daquele jeito que eu te falei no começo e onde está a questão pra nós, você já deve ter percebido, é a estrutura, o fundamento.

I: Claro.

A: Isso faz com a gente tenha noção de que não é tão furado, ao contrário, é cada vez mais forte. A noção de que eu vou fazer um livro, uma edição, e que estou pensando nas 1000 pessoas nas *periferias* desse livro. Entende? E essa é a força do movimento, sozinho eu não faria nada, sozinho o Vaz não faria isso, sozinho o Ferrez não faria isso. E quando você mostra força no movimento, você está construindo força para outro irmão que está movendo do outro lado da roda. É diferente de um cara escrever e deixar o livro dele na prateleira dele aqui na FINAC, porque ele vai

depende do sistema para ser lido. A gente não, a gente tenta criar um sistema e entra nas frestas do sistema.

I: Mas isso foi uma dúvida que eu tinha, porque, às vezes, eu lia ... Por exemplo, os manifestos do Ferrez. Eu sei também que o movimento está muito fragmentado, bem, não é fragmentado: num certo sentido está com muitas vertentes sobre o mesmo rótulo. Muitas estéticas.

A: Eu não acho que isso seja fragmentado. Fragmentado eu imagino que seja um vaso, que caiu e os cacos se separaram. Eu acho que é uma coisa que está costurada, tem horas que as linhas estão mais fortes, tem outras que a pessoa está bem independente aqui, mas está ligada com a pessoa fixa ali.

I: É bem variado, bem diferente.

A: É mesmo, é o movimento.

I: E tem isso de deixar recado para o sistema, muitas vezes, nas obras do Ferrez tem isso, no manifesto. Não é? E o recado para o sistema foi uma coisa que me deixou muito em dúvida em relação aos outros objetivos da literatura periférica.

A: Você já pensou que o recado para o sistema, às vezes, é tão importante para o sistema, quanto é pra nós que estamos ouvindo quem tá mandando o recado? Eu estou lá na minha casa, a gente mora em 5, 2 embaixo e 3 em cima. Eu dou um recado para minha vizinha, sabendo que meus parceiros estão ouvindo. Ou eu posso fazer uma coisa totalmente independente e nem lembrar do que eles estão ouvindo. Como eu posso dar um recado para vizinha, com a intenção de chegar na vizinha, sabendo que ele tá chegando nos meus parceiros. Ninguém é besta, tão ingênuo. No caso do Ferrez, não é nem um pouco ingênuo de achar que ele está dando um recado para o sistema e que tinha outras pessoas ali compartilhando daquele recado. Que é o lance de ter voz. Uma coisa cada vez, mas delicado. É o lance da representatividade. Eu acho que a gente não tem que fazer as coisas só pensando em representatividade. Jesus Cristo acabou na cruz, não é? Eu acho que a gente tem a missão e a responsa de representar, mas tem que apresentar você mesmo. Entendeu? Você tem que se apresentar com autenticidade, com verdade. Então ali, ele não fez maquiagem. Ele não deu um recado para o sistema só pra ficar bonito, porque eu conheço ele, eu sei que o barato ali foi sincero.

I: Não é isso que eu quis dizer, e sim que há uma dúvida ali.

A: Porque o sistema lê muito, é o que eu estava te falando, meu. A gente sabe que a gente tá num [...] de literatura. Então, ninguém vai ver o Facção lá na zona sul, mas se o Facção for tocar aqui na Vila Madalena vai lotar. Entende? A gente sabe que a classe média, a classe alta ... É muito louco isso, porque ao mesmo tempo que a gente tá, não sei se num gueto, a gente tá numa esfera separada. Porque eu acho que São Paulo tem dois países.

I: Sim.

A: Tem o centro e a periferia, são dois países. Que nem metrópole e colônia. Eu acho isso. Não duro, mas eu acho que é assim. Ao mesmo tempo, tem um monte de relações eu estou aqui no centro falando com você. Aqui no centro tem outras coisas também.

I: Ah só para o registro, ele [o entrevistado] é quem me convidou para o centro. Porque achei muito engraçado ...

A: Porque eu estou no caminho de outra periferia, que fica na Zona Norte. Então, a gente tem que se encontrar aqui no centro. Entendeu?

I: Sim, mas foi engraçado. Porque quando falamos pelo telefone você disse: „Ah, podíamos nos encontrar no centro, com certeza é mais fácil para você, não é?“

A: É, porque eu estou acostumado. Mas não é porque era mais fácil para você. Não fui tão caridoso, era porque era mais fácil para mim também, que eu estou indo pra Zona Norte, entendeu? E aí eu estipulei para gente conversar aqui. Mas geralmente eu peço para ir lá em casa mesmo. Aí, a gente já vê quem tá com apetite.

I: É, o Buzo também falou. Eu perguntei “Tem muitos pesquisadores assim pesquisando sobre você e ele respondeu : „Às vezes, as pessoas não sabem chegar. Sabe?“

A: É normal. Não tem ninguém melhor que ninguém por morar na periferia. Agora é verdade, vai lá pra ver. Também não é nenhuma selva. Você tá na Monte Azul. Não é?

I: Perto de lá, sim.

A: Então, vida normal, não é?

I: É

A: As pessoas amam, tomam cerveja. Parece que na *periferia* ... Nossa!, Você chega e tem que segurar a boca. E eu acho que uma das nossas missões, é também ir pra cima disso. Tem que tomar muito cuidado, porque esse é um tema muito nosso. Que nem o crime, é um tema nosso. Eu te falei, pai preso, o crime está muito presente na nossa vida, mas não é só isso. E tem outras formas de abordar. Eu estou muito preocupado em passar por isso daí diferente. No meu trampo. Estou interessado em repensar essa fita do crime. Porque se eu quisesse vender livro eu colocava um revólver na capa, vendia para caramba. Hoje eu estava vendo um verso do Emicida, é o rapper da zona Norte, eu gostou para caramba do trampo dele. Eu não lembro direito do verso. Ele fala assim: „Sempre desconfiado porque se marcar, hoje eu sou um rei. Amanhã, amanhã um país e depois de amanhã sou mais um mano esquecido e isolado”. Entende? Porque é isso, você põe um revólver na capa, vai sair no Datena hoje, amanhã ...

I: Mas isso, isso do contexto social é muitas vezes não perdura, quando não tem literalidade quando não é muito literário. Então não vai perdurar, se for só isso.

A: Mas têm muitos detalhes aí. O pessoal está muito, ligeiro e, às vezes, nem tanto. Estar fazendo uma coisa atrás da outra sem estar preparado. Não acho que tem que pensar em perfeição nada, mas tem que ter um amor para preparar algo, senão vira “ibope”. Confundir “ibope” com sucesso. Sabe? Fama com reconhecimento. E eu estou muito preocupado com isso. A gente tem que estudar, estudar não quer dizer só na escola. Você vai estudar marcenaria, vai estudar jardinagem. Mas estuda, meu. Para você saber que planta, que terra, que hora de plantar, que música você tem que falar para tirar aquela planta ali. Vai estudar, meu! Não é?

„Vamos fazer, vamos fazer!“. Eu sou muito cabreiro, respeito todos os meus irmãos, mas é uma parada. Eu não sou agitador cultural. Eu não sou, não me chame disso. Pelo amor de Deus! Não sou. Tem uns irmãos que falam isso de boca cheia, e que bom que eles são, se eles ficam felizes. Acho que é legal, a cara deles. Mas eu não sou, não sou mesmo, porque às vezes você agita a água assim, você fala „Nossa está em movimento“. Daqui a pouco para, e a sujeira vai pro chão, se passou um peixe ali, você nem viu. Entende? Muita agitação e pouco movimento.

I: Agitação não é atuação.

A: Cada um na sua ...

I: Para fechar, existe alguma pergunta que eu não coloquei, e que você acharia muito importante responder?

A: Eu acho, sinceramente, importante que você esteja preocupada com a estética e menos com as sociologias do bagulho. Estudar a estética sem cair também na esterilização, eu acho que é importante. O que mais? Acho que não, não é para agora, mas eu acho que, por exemplo, talvez tudo o que a gente faz tem que saber separar e tem que saber juntar. O pessoal que está escrevendo agora ... Eu não consigo me entender escrevendo, separado da capoeira, separado da educação e separado da periferia. Talvez seja até uma perda, seria legal poder separar. Eu faço uma coisa pensando na outra também, não que eu ache que eu tenha que fazer algo para ser pedagógico e didático. Isso é a morte da arte. É fazer algo moralista, é fazer algo pensando no fim pedagógico daquilo.

Mas toda a experiência que eu trago, está ali no texto. E muito do meu verbo, não sai no texto escrito. Como eu te falei faz 2, 3 anos que eu não escrevo uma poesia. Mas todo o dia estou fazendo um verso, na capoeira, no partido alto, praticamente todo o dia. E é diferente você saber, é isso que eu queria que você ... Queria não, é um toque que eu te dou. A gente precisa entender esse movimento, eu acho que uma das originalidades desse movimento, talvez seja, que ele está nessa encruzilhada entre oralidade, que é mais que a voz, e a letra. Porque senão não dá pra entender. O texto, ele, é soberano em si mesmo e outras majestades aí no caminho.

I: Isso, uma das minhas vertentes é a oralidade, texto, apresentação de texto e também blog. Eu esqueci de perguntar do blog!

A: Eu não tenho mesmo, eu não tenho blog.

I: Sim, por isso, queria perguntar. Porque muitos autores têm blog. Eles escrevem todos os dias no blog e eu notei que você não tem.

A: Você notou que eu não tenho. Cara, ela notou a ausência, a ausência grita, o silêncio grita!

A: Mas a gente montou um sítio. Eu acho que eu não tenho tanto a dizer para as pessoas, pra ficar afim de ... Sabe? “Eu, eu, eu!” Cada um faz seu toque.

I: Você podia pôr o seu texto ali.

A: Não, filha, eu tenho muita coisa pra fazer. Eu tenho um filho pra criar, tenho a capoeira para desenvolver, tenho a Educação, para aprender a fazer os cursos. Lembra que eu te falei da Toni Morrison? Eu acho que ela escolheu o romance, ela falou: “Eu escolhi o romance, porque é a melhor forma.”

Eu acho que o site na net é melhor forma de eu passar para internet o que a gente tem para passar. Porque o blog, putz! Isso é uma conversa longa, não é que eu acho que o blog é leviano, é lógico que não. É que eu nem frequento o blog, eu não tenho muito tempo. Entende? Mas quando eu entro eu vejo coisas muito legais nos blogs. Tem uns blogs massa, cara.

Tem um blog do Leonardo Sakamoto. Jornalismo. Eu acho que não é o blog que vai fazer algo ser bom ou ser ruim. Mas eu acho também, que eu sou uma pessoa que tem muita vergonha, sabe, eu sou uma pessoa tímida. Porque assim, eu não tenho o menor saco e eu acho que seria incômodo para as pessoas ficar mandando email para elas de dois em dois dias falando o que eu estou fazendo. Que nem hoje eu vou por no blog assim: „Hoje eu estive no centro com Ingrid“. O que as pessoas têm a ver com isso? Na verdade eu estaria fazendo uma divulgação de mim mesmo, falando que eu sou uma pessoa importante, uma exaltação. Eu não tenho a coragem para falar que eu acho isso.

Eu acho que os blogs ou a internet, às vezes, ficam nisso e eu fico muito cabreiro, porque estou falando sério. Você fala muitas vezes uma mentira e ela vira uma verdade. É o que eu estou te falando do “ibope”. Fico mandando e-mail, fico na internet, ponho uma puta frase. Meu! E daí? Tenho tanta coisa ... Tenho que fazer feijão. Tenho que limpar meu banheiro.

O site na internet ele contempla o que eu quero, o que a gente quer, o que o Mateus quer. Ele tem cursos, entrevistas, porque a gente quer ser um grupo de comunicação independente. Então, eu estou muito mais interessado em colocar uma entrevista no ar que está lá pra todo mundo ouvir eternamente, até quando existir internet, até os livros estão ali. Eu acho que isso é muito mais legal do que o blog. Mas tem gente que tem coisa pra dizer. Olha que legal! Então, que bom que ela tem o blog. Se ela tem, ótimo! Eu tenho outra pegada mesmo, mas não acho que a minha é certa e a dele é errada. Eu acho que cada um tem o seu contexto. Eu, sinceramente, nem ando muito em blogs por causa de tempo e também eu prefiro ler livro, prefiro. Tem que ler livro.

I: É a coisa física.

A: É luminosa mesmo, porque eu leio na net. Esses dias eu li um, entrei num lance de dramaturgia latino-americana, eles têm 100 peça teatrais, a revista de teatro, só que são textos que eu demorei 3 horas pra ler. Se fosse na página eu ia ler em uma hora. Sabe? Mas é incapacidade física minha, da minha visão ou de outras pessoas.

Por exemplo, eu acho que a gente tem que pensar em crescimento espiritual. A maior parte das coisas que eu já vi em blog, no fundo, não fez a menor diferença para minha vida. Então, se eu colocar, eu também não quero fazer um negócio que as pessoas vão passar por ali, e vai ser superficial. A minha intenção, tomara que eu tenha essa capacidade de desenvolver, isso dá pra aprender, é fazer alguma coisa que realmente faça diferença pra mim e para as pessoas. Se você vai circular no blog ali pra ver uma coisa e, quando você vê, você passa 15 minutos ou 15 horas, catatônico. E o que isso fez de diferença para você? E eu tenho muita cabreragem com isso. A gente quer mudar o sistema, mas fazendo o que o sistema faz? Entende? Colocar superficialidade, ficar se auto-exaltando. Eu tenho vergonha e aprendi que vergonha é bom. Um pouquinho, demais verga. Não é? Vergonha na cara é bom. A gente não quer dar mancada. Então eu não tenho blog por isso, porque eu não tenho a capacidade de ter um blog bom. Eu acho que a gente naturalmente contempla mais o site mesmo. Porque ali tem coisas que não dá. Por isso.

I: Obrigada. Firmeza.

A: Firmeza.

7 Eidesstattliche Erklärung

„Hierdurch versichere ich an Eides Statt, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, andere als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die den herangezogenen Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.“

Ingrid Hapke

