



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Fazendo Arte“

Ein Theaterprojekt im Stadtteil Morro do Turano
in Rio de Janeiro, Brasilien

Verfasserin

Tanja Prinz Alves

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuerin / Betreuer:

Dr.ⁱⁿ Maria Dabringer

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	2
1. Ethnographische Methoden und Feldforschung.....	6
1.1. Annäherung ans Feld.....	6
1.2. Feldforschungsmethoden.....	8
1.3. Feldforschung im Kontext urbaner Gewalt	13
1.4. Vorstellung der Quellenlage	15
2. Stadtethnologische Perspektiven.....	19
2.1. Theoretische Verortung in der Stadtethnologie	19
2.2. Beschreibung von Urbanität – die Stadt und ihre BewohnerInnen.....	21
2.3. Theoretisches Verständnis von Favelas.....	23
2.4. Soziokulturelle Projekte als neue städtische Bewegungen in Rio de Janeiro	25
3. Rio de Janeiros Favelas und Gewalt	28
3.1. Unterschiedliche Begrifflichkeiten für Favela und ihre Interpretation	28
3.2. Definition und Typisierung von Favelas.....	30
3.3. Geschichte der Favelas mit besonderen Betrachtung der offiziellen Favela-Politik	33
3.4. Gewalt in den Favelas von Rio de Janeiro	37
3.4.1. Polizei	38
3.4.2. Drogenhandel	43
3.4.3. Rassismus und Diskriminierung	46
3.4.4. Urbane Gewalt in Rio de Janeiro - Ausdruck einer neuen Gesellschaftsordnung?49	
4. Fazenda Arte – Fallstudie eines soziokulturellen Projekts in einer Favela Rio de Janeiros... 54	
4.1. Favela Morro do Turano.....	54
4.2. Willkommen bei Fazenda Arte	57
4.3. Geschichte von Fazenda Arte	61
4.4. Handelnde Personen von Fazenda Arte	63
4.4.1. Pädagogen	64
4.4.2. SchauspielschülerInnen	66
4.4.3. Eltern der SchauspielschülerInnen	68
4.5. Aktivitäten von Fazenda Arte	70
4.5.1. Theaterschwerpunkt	70
4.5.2. Pädagogischer Auftrag und Selbstverständnis.....	71
4.5.3. Gewaltdarstellung im Theaterstück „Meninos de rua“	75

4.6. Finanzielle Situation	79
5. Theater als Ort des gesellschaftlichen Dialogs.....	81
5.1. In den Fußstapfen von Paulo Freire und Augusto Boal.....	82
5.2. Szenisches Verhandeln von gesellschaftlichen Realitäten.....	85
5.3. Szenische Projekte und community theatre – Aspekte und Definitionen.....	86
Conclusio	90
Bibliografie	94
Anhang	105
Abstract	113
Curriculum Vitae	113

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

ADA	Amigos dos Amigos
BOPE	Batalhão de Operações Policiais Especiais
CDDH Bento Rubião	Centro da Defesa dos Direitos Humanos Bento Rubião
CETE	Centro Experimental Teatro Escola
CTO	Centro de Teatro de Oprimidos
CV	Comando Vermelho
TC	Terceiro Comando
TUERJ	Teatro da Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFRJ	Universidade Federal de Rio de Janeiro
UPP	Unidades de Polícia Pacificadora
USAID	United States Agency for International Development

Einleitung

Meine Motivation für das Thema dieser Arbeit wuchs über einen längeren Zeitraum. Während der Absolvierung des Interdisziplinären Lehrgangs für Höhere Lateinamerikastudien des Österreichischen Lateinamerika-Instituts lernte ich das *Theater der Unterdrückten* nach Augusto Boal kennen und war begeistert vom praktischen Zugang der „Revolution“. Ich besuchte die darauffolgenden Jahre weitere Seminare des *Theater der Unterdrückten* in Österreich und hatte 2005 auch die Gelegenheit, Augusto Boal während eines Seminars in Bratislava persönlich kennenzulernen. Mein Interesse galt in dieser Zeit allerdings der Theaterform unabhängig von seinem regionalen und historischen Kontext in Brasilien.

Im Wintersemester 2005/2006 absolvierte ich mein letztes Semester des Lateinamerika-Lehrgangs und besuchte dabei das Seminar der Literaturwissenschaftler Berthold Zilly und Enrique Rodriques-Moura mit dem Titel „Die Stadt als Hort der Zivilisation und Barbarei“. In diesem Seminar ging es um literarische Darstellungen der Themen Zivilisation und „Barbarei“ in städtischen Kontexten in Lateinamerika. In diesem Seminar erhielt ich erste Eindrücke über die Situation der urbanen Gewalt in Rio de Janeiro. Seit dieser Zeit galt mein Interesse zwei Themenfeldern: (1) der spezifischen Theaterform des *Theater der Unterdrückten* mit Ursprung in Rio de Janeiro und (2) der urbanen Gewalt in Rio de Janeiro.

Ich erhielt 2007 die Möglichkeit mit einem Stipendium der Universität Wien an der Universidade Federal de Rio de Janeiro/ UFRJ zu studieren und mich den Themenfeldern vor Ort zu nähern. Um das Thema der urbanen Gewalt in Rio de Janeiro besser zu verstehen, erwies sich das Seminar von Dr. Michel Misse zu „Sociologia do crime e da violência“, das ich am Programa de Posgraduação de Sociologia e Antropologia¹ besuchte, als sehr zielführend. Mit dem ursprünglichen Ziel ein Praktikum mit Feldforschungsaspekt im Zentrum des *Theater der Unterdrückten* in Rio de Janeiro, dem Centro de teatro de Oprimidos/ CTO zu machen, führte mich mein Forscherinnenweg schließlich zum Theaterprojekt *Fazendo Arte*, in dem ich von Anfang August bis Mitte September 2007 meine Feldforschung durchführte. Das Theaterprojekt *Fazendo Arte* ist in der Favela Morro do Turano in Rio de Janeiro angesiedelt und bietet Kindern und Jugendlichen aus der Gemeinschaft Schauspielunterricht an.

¹ Postgraduate Programm für Soziologie und Anthropologie

Meine Arbeit orientiert sich an folgenden leitenden Forschungsfragen:

- Wie sieht das Theaterprojekt *Fazendo Arte* in der Favela Morro do Turano aus? Wie und wann ist es entstanden? Welche gesellschaftlichen Rahmenbedingungen führten zu seiner Entstehung? Wer sind die handelnden Personen und was bewegt diese? Gibt es neben dem artistischen Anliegen auch einen pädagogischen Auftrag? Was bedeutet das Projekt für die Kinder und Jugendlichen und für die Favela?
- Wie läßt sich der urbane Raum Favela darstellen und wie wird dieser Raum definiert? Wann sind Favelas in Rio de Janeiro entstanden und wie haben sie sich entwickelt? Wie läßt sich die Entstehung der Favelas in Rio de Janeiro erklären und welche Faktoren beeinflussten die Entwicklung?
- Welche Erscheinungsform hat Gewalt in den Favelas in Rio de Janeiro? Wie gehen Favela-BewohnerInnen mit der sie umgebenden Gewalt um? Wie wird Gewalt im Kontext von Favelas theatralisch dargestellt?
- Wie findet Empowerment durch Theater statt? Welchen Platz nimmt *Fazendo Arte* im zeitgenössischen brasilianischen Theater ein? Wie lässt sich dieses Projekt theaterwissenschaftlich definieren und einordnen?

Den Grundpfeiler dieser Arbeit stellt das empirische Datenmaterial dar, das ich während meiner Feldforschung sammelte.² Theoretisch verorte ich meine Arbeit im Dreieck von Stadtethnologie, Theaterwissenschaft und Gewaltforschung. Aus anthropologischer Sicht lässt sich meine Arbeit als Stadtteilmforschung innerhalb der Stadtethnologie verorten. Um den Lebensraum Favela zu beschreiben und zu verstehen, verwende ich stadtethnologische theoretische Konzepte.³ Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive beschreibe ich Theater als Ort des gesellschaftlichen Dialogs und folge damit der Arbeit von Uta Atzpodien⁴ über das zeitgenössische brasilianische Theater, in der sie den Begriff des *Szenischen Verhandeln*s definiert.⁵ Um das Gewaltvorkommen in Rio de Janeiro und im speziellen in den Favelas verorten zu können, greife ich auch auf Theorien der sozialwissenschaftlichen Gewaltforschung zurück. Ich definiere hierbei Gewalt nach Orywal⁶ als sozio-kulturell erlerntes Phänomen.⁷

² vgl. Kap.4

³ vgl. Kap. 2

⁴ vgl. Atzpodien, 2005

⁵ vgl. Kap. 5

⁶ vgl. Orywal, 1996

Im Folgenden möchte ich die Gliederung meiner Arbeit und die Kapitel kurz vorstellen.

In Kapitel 1 – *Ethnographische Methoden und Feldforschung* nehme ich Stellung zu den Methoden, die ich während meiner Feldforschung anwandte und erkläre die situationsbezogene Anwendung der Methoden in meinem Forschungskontext in Rio de Janeiro. Weiters erläutere ich in diesem Kapitel die von mir verwendete Literatur.

In Kapitel 2 – *Stadtethnologische Perspektiven* verorte ich meine Arbeit innerhalb der ethnologischen Stadtforschung. Ich stelle hier Theorien zur Beschreibung von urbanen Räumen und im speziellen von Favelas in Rio de Janeiro vor. Weiters widme ich mich hier der Entstehung von soziokulturellen Projekten in Favelas in Rio de Janeiro.

In Kapitel 3 – *Rio de Janeiros Favelas und Gewalt* definiere ich den städtischen Raum Favela und setze die heutige Situation der Favelas in einen historischen und politischen Kontext. Ich arbeite Gewaltformen heraus, die im speziellen die BewohnerInnen von Favelas in Rio de Janeiro betreffen und stelle die Frage nach Erklärungen für Gewaltvorkommen im Allgemeinen und im speziellen für Rio de Janeiro.

Kapitel 4 – *Fazendo Arte- Fallstudie eines soziokulturellen Projekts in einer Favela Rio de Janeiros* beschreibt das Theaterprojekt *Fazendo Arte* und stellt somit auch das Ergebnis der Auswertung meiner Feldforschungsdaten dar. In der Beschreibung des Projekts konzentriere ich mich auf die Darstellung des physischen Raumes, die handelnden Personen, den pädagogischen Ansatz und die Theaterarbeit hinsichtlich Gewalt.

In Kapitel 5 – *Szenisches Verhandeln* verorte ich das Theaterprojekt *Fazendo Arte* im zeitgenössischen brasilianischen Theater und definiere *Fazendo Arte* als *community theatre*. Weiters arbeite ich hier den befreiungspädagogischen Einfluss von Augusto Boal und Paulo Freire heraus.

In der Conclusio fasse ich die Erkenntnisse meiner Analyse zusammen.

⁷ vgl. Kap. 3.4.4.

Hinweise zur Darstellungsform

Zitate aus Literaturquellen oder aus den geführten Interviews, mache ich durch einen Absatz, durch Einrücken im Text und einer kleineren Schriftgröße sichtbar. Kürzere wörtliche Zitate baue ich unter Anführungszeichen und in Kursivschrift in den Textfluss ein. Ich verwende in meiner Arbeit Zitate in englischer, portugiesischer und deutscher Sprache. Englische Zitate lasse ich in Originalsprache stehen. Portugiesische Zitate führe ich im Original an und füge eine von mir getätigte Übersetzung – ebenfalls eingerückt und in kleinerer Schriftgröße – bei. Bei kürzeren Zitaten im Textfluss ist diese Übersetzung in der Fußnote angeführt.

Fremdwörter sind im Text kursiv gestellt. Ihre Übersetzung befindet sich im Fußnotentext. Orte und Eigennamen setze ich nicht kursiv. Portugiesische Nomen gebe ich in Übereinstimmung mit dem deutschen Artikel wieder. Fachbegriffe kennzeichne ich ebenso kursiv.

Ich habe mich in meiner Arbeit für eine gendersensible Schreibweise entschieden. Durch den Gebrauch des Suffix –In und Innen möchte ich Frauen explizit sichtbar machen. Bestimmte und unbestimmte Artikel führe ich nacheinander in weiblicher und männlicher Form an. Handelt es sich um einzelne Frauen oder eine Gruppe von Frauen, verwende ich ausschließlich die weibliche Form. Begriffe, die nur die männliche Form enthalten, benutze ich nur, wenn es sich ausschließlich um Männer handelt.

Für die Darstellung des Quellenverweises entschied ich mich für die Darstellung in Form des Kurzbelegs in einer Fußnote. Der Kurzbeleg enthält den Familiennamen der Autorin, das Jahr der Veröffentlichung und die Seitenzahl. Die vollständigen Quellenangaben finden sich in der Bibliografie. Quellenhinweise die sich auf das von mir erhobene Datenmaterial beziehen (Interviews und Feldtagebuch) führe ich ebenso in der Fußnote an.

Die Personen des Projektes *Fazendo Arte* erwähne ich mit Ausnahme der Pädagogen und des Projektleiters ausschließlich mit dem Vornamen. Überlegungen zur möglichen Gefährdung der InterviewpartnerInnen und der Personen, die an der teilnehmenden Beobachtung teilnahmen, veranlassten mich zu dieser Darstellungsform.

1. Ethnographische Methoden und Feldforschung

Da ich eine empirische Arbeit über Theater im Kontext von Gewalt in einer Favela Rio de Janeiros verfasse, erachte ich es als wichtig, Bezug zu den verwendeten Feldforschungsmethoden zu nehmen. In folgendem Kapitel werde ich die von mir verwendeten ethnographischen Methoden (Teilnehmende Beobachtung, Leitfadeninterviews, Literaturrecherche) erläutern, meine Erfahrungen als Forscherin im Kontext von Gewalt reflektieren und einen Überblick über die von mir verwendete Literatur geben.

1.1. Annäherung ans Feld

Von Jänner bis September 2007 führte ich meine Feldforschung in Rio de Janeiro durch. In diesem Zeitraum hatte ich außerdem die Möglichkeit mit einem Joint study Stipendium der Universität Wien von März bis Juli 2007 an der Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UFRJ am Programa de Posgraduação de Sociologia e Antropologia⁸ teilzunehmen. Durch die Teilnahme am Seminar „Sociologia do crime e da violencia“⁹ von Dr. Michel Misse erhielt ich Informationen und theoretische Zugänge zum Gewaltaspekt in meiner Forschungsfrage und setzte mich in diesem Seminar bereits mit der Frage meiner persönlichen Wahrnehmung von Gewalt, Vertrauen und Misstrauen im öffentlichen Raum auseinander. Beim intensiven Literaturstudium in diesem Seminar zu Kriminalität und Gewalt lernte ich theoretische Ansätze zur Erklärung für das Phänomen der urbanen Gewalt in Rio de Janeiro kennen. Die theoretische Einbettung dieses Phänomens half mir wiederum dabei mit meinen Gefühlen wie Angst und Ohnmacht in Hinblick auf Gewalt im öffentlichen Raum umzugehen. Das Seminar lehrte mich auch die lokale Medienberichterstattung und den öffentlichen Diskurs zum Thema soziale Sicherheit, Kriminalität und Gewalt in Rio de Janeiro kritisch zu betrachten und Gewalt und Kriminalität in ihren historischen und sozialen Kontexten zu sehen.

Um meiner Forschungsfrage nachzugehen, wollte ich ursprünglich das Centro de teatro de oprimidos¹⁰/ CTO besuchen und hatte bereits vor meinem Aufenthalt Kontakt zum Centro de teatro de oprimidos/ CTO geknüpft. Das von Augusto Boal gegründete Zentrum für das *Theater der Unterdrückten* bietet Workshops zu den von Boal entwickelten Theatertechniken und

⁸ port.: Postgraduate Programm für Soziologie und Anthropologie

⁹ port.: Soziologie des Verbrechens und der Gewalt

¹⁰ port.: Zentrum des Theaters der Unterdrückten; vgl. Centro de teatro de oprimidos (Internetressource)

unterhält auch Theaterprojekte mit sozial benachteiligten Gruppen.¹¹ Dieser Kontakt stellte sich allerdings als Sackgasse dar, da das Centro de teatro de oprimidos/ CTO in Rio de Janeiro wenige Projekte in Favelas unterhält. Der Favela- Bevölkerung wird oft aus ökonomischen Gründen der Zugang zu dieser Form des Theaters verweigert, da für Theaterworkshops des Centro de teatro de oprimidos/ CTO Honorare verlangt werden, die von der Favela- Bevölkerung und kleinen lokalen Theaterinitiativen nicht bezahlt werden können.¹² Dieser Rückschritt in meiner Forschung ließ mich lernen, dass auch das Scheitern in der Phase des „Erstkontakts“ schon viel über die Struktur des Feldes aussagt.

„Die Erfahrung dabei zeigt, dass die Art und Weise, wie man Zugänge gewinnt, meistens schon zentrale Charakteristika des Feldes widerspiegeln. Selbst in jenen Fällen, bei denen der Zugang (zunächst) scheitert, sind die dabei gewonnenen Erkenntnisse aufschlussreich, weil sie hilfreiche Hinweise über die Struktur des Forschungsgegenstandes liefern können.“¹³

„Verweigerungen oder Hindernissen kommt Bedeutung zu, weil sie oft systemischer Natur sind“¹⁴

Über persönliche Beziehungen erhielt ich in der Folge Kontakt zum Theaterzentrum *Fazendo Arte* in der Comunidade do Morro do Turano. Ich sah mir eine Aufführung der Theatergruppe vor Ort in der Favela an und entschloss mich, eine Fallstudie über dieses Theaterprojekt zu machen. Das Theaterzentrum *Fazendo Arte* eignete sich optimal, um mein Erkenntnisinteresse zu stimmen und meine Forschungsfragen zu beantworten. Ein weiterer Grund für diese Einzelfallauswahl war der verhältnismäßig leichte Zugang zum Feld für mich als Forscherin. Im Gegensatz zu anderen, oft schon sehr großen und international bekannten Kultur- und Theaterzentren in Rio de Janeiro, stieß ich beim Projektleiter, als auch bei den Kindern und Jugendlichen von *Fazendo Arte* auf Interesse an meiner Forschung. Über die Begeisterung der Personen von *Fazendo Arte* an meiner Arbeit mitzuwirken, dachte ich zu Beginn meiner Forschung wenig nach. Die Interessen der InformantInnen sollten jedoch ebenso wie die Interessen des/ der ForscherIn mit reflektiert werden.¹⁵ Ich denke, dass mein Interesse an der Arbeit und an den Geschichten der Menschen von *Fazendo Arte*, das Gefühl seitens meiner InformantInnen vermittelten, wahrgenommen und gesehen zu werden. Wie ich später noch zeigen werde, ist das Anliegen der Favela-Bevölkerung, in der Gesellschaft wahrgenommen zu werden und sichtbar zu sein einer der zentralen Aspekte soziokultureller Projekten in brasilianischen Favelas.

¹¹ vgl. Kap.5.1.

¹² vgl. Interview Evandro Machado, 09.08.2007

¹³ Lüders, 2007: 392

¹⁴ Merckens, 2007: 288

¹⁵ vgl. Merckens, 2007: 288

1.2. Feldforschungsmethoden

Für die Forschungsarbeit im Feld der Favelas kombinierte ich die Methode der Teilnehmenden Beobachtung mit Leitfadeninterviews. Ich war im August und September 2007 beim Theaterunterricht, der während der Woche immer Dienstag, Mittwoch, Donnerstag und Freitag stattfand, anwesend. Ich besuchte die Theateraufführungen von „Meninos de rua“¹⁶, die jeden Donnerstagabend im Theaterzentrum stattfanden und nahm an Veranstaltungen, wie beispielsweise der Eröffnung der Gemeinschaftsbibliothek, teil. Die Interviews mit den Theaterpädagogen und TheaterschülerInnen vereinbarte ich immer vor oder nach dem Theaterunterricht. Die Interviews mit den SchauspielschülerInnen führte ich in Kleingruppen. Die Theaterpädagogen interviewte ich einzeln. Weiters führte ich ein Feldtagebuch, um meine Eindrücke und Erfahrungen systematisch ordnen zu können.

Teilnehmende Beobachtung

Im frühen Konzept der Teilnehmenden Beobachtung, wie sie Malinowski in den 1930er Jahren des 20. Jahrhunderts verstand, galt der/ die ForscherIn eher als objektive/r BeobachterIn, dessen Person keinen Einfluss auf das Ergebnis der Forschung hat. Dieses frühe Konzept wurde ab den 1960er Jahren weiterentwickelt und die reflexive Position des/ der ForscherIn wurde erkannt. Der/ die ForscherIn wurde nun als aktiver, beeinflussender Teil der Forschung verstanden.¹⁷ Damit einher ging eine „[...] Veränderung des Forschungsgegenstandes von der Wahrnehmung des Objektes zur Wahrnehmung der Beziehungen zwischen den Subjekten.“¹⁸ Der/die FeldforscherIn nimmt bei der Teilnehmenden Beobachtung an der Lebenswelt der „anderen“ teil und sollte persönlich beteiligt und eine Einstellung der Unvoreingenommenheit einnehmen. Durch die bewusste Gegenposition zum/zur neutralen BeobachterIn, wird der/ die ForscherIn dazu aufgefordert, seine/ihre Rolle in der Forschungssituation auszuhandeln und zu definieren. Dies ist als eine der zentralen Leistungen von EthnographInnen zu verstehen.¹⁹

Da die Methode der Teilnehmenden Beobachtung mit einem längeren Aufenthalt und dem Eintauchen in eine andere Lebenswelt verbunden ist, durchlebt der/die FeldforscherIn oft einen Prozess der Entkulturation.²⁰ Ich lernte in Rio de Janeiro zwei unterschiedliche Lebenswelten kennen, zwei Seiten ein und derselben Stadt. Die Zeit von Jänner bis Juni 2007 verbrachte ich an der Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UFRJ und bewegte mich ausschließlich im

¹⁶ port.meninos de rua: Straßenkinder

¹⁷ vgl. Kremser, 1998: 138ff

¹⁸ Kremser, 1998: 143

¹⁹ vgl. Lüders, 2007: 392

²⁰ vgl. Lüders, 2007: 392

Stadtgebiet Zona Sul²¹ und unter Personen, die dort lebten. Im Juni begann ich mit der Teilnehmenden Beobachtung und den Interviews im Theaterzentrum *Fazendo Arte* in der Comunidade do Morro do Turano. Das bedeutete, dass ich mich auf zwei unterschiedliche Enkulturationsprozesse einzulassen.

Nach Kremser sind vier anthropologische Perspektiven zwischen „Subjekt“ und „Objekt“ zu reflektieren: (1) die Selbstwahrnehmung des/ der EthnographIn, (2) die Fremdwahrnehmung des/ der EthnographIn, (3) die Selbstwahrnehmung des anderen und (4) die Fremdwahrnehmung des anderen.²² Hierbei ist es auch wichtig Macht- und Herrschaftsstrukturen zu berücksichtigen, die die Beziehung zwischen ForscherIn und den von ihr „beobachteten“ Personen umgeben.

Eine junge SchauspielerIn von *Fazendo Arte* hat ihre Wahrnehmung meiner eigenen Person an dem Abend, an dem wir uns kennenlernten, thematisiert. Die junge SchauspielerIn spielte das bettelnde Straßenkind im Theaterstück „Meninos de rua“²³. An einer Stelle improvisiert sie und bat mich als „essa cara de gringo“²⁴, um Geld. Diese Szene hat mich peinlich berührt, da sie auf ehrliche Weise einen Aspekt unserer Beziehung ansprach.²⁵ In ihrer Wahrnehmung war ich eine ForscherIn aus Europa, die in der Zona Sul lebte und demnach Geld hat. Dieser Aspekt unserer Beziehung hätte zu Distanz zwischen mir und den Beteiligten von *Fazendo Arte* führen können. Es herrschte jedoch ein nahes und vertrauensvolles Verhältnis zwischen mir und den an der Forschung beteiligten Personen. Durch die Gegebenheit aus Sicherheitsgründen nicht in der Comunidade do Morro do Turano zu wohnen, entstand bei mir manchmal das Gefühl illoyal und nicht integer gegenüber den Personen von *Fazendo Arte* zu sein, die schließlich umgeben von Gewalt leben mussten. Ich befand mich im Spannungsverhältnis einer ForscherIn, die in der Zona Sul lebt und über Personen, die in Favelas wohnen, forscht. Ich verstehe diese gleichzeitige Empathie und Distanziertheit gegenüber den beteiligten Personen und ihrer Lebensumstände als einen wichtigen Bestandteil ethnographischer Erfahrung.

„Ethnographic understanding through empathy and detachment has been generally accepted as a common dialectic in fieldwork.“²⁶

²¹ port. Zona Sul: Südzone; Wohlhabender Stadtteil Rio de Janeiros, am Meer gelegen und bekannt durch seine Strände Copacabana und Ipanema.

²² vgl. Kremser, 1998: 139ff

²³ port. meninos de rua: Straßenkinder

²⁴ port. essa cara de gringo: diese hellhäutige Ausländerin

²⁵ vgl. Feldforschungstagebuch, 09.08.2007

²⁶ Robben, 2002: 387

Leitfadeninterviews

Das Leitfadeninterview ist eine Variante des teilstandardisierten Interviews. Das Thema des Interviews steht vor dem Interview fest und ein Fragenkatalog wird vorbereitet. Der Ablauf und das Nachfragen einzelner Aspekte ist erlaubt und ermöglicht somit eine gewisse Spontaneität in der Interviewsituation. Die vorbereiteten Fragestellungen dienen – wie es der Name bereits andeutet – als Leitfaden in der Interviewsituation. Ich habe mich für diese Variante des qualitativen Interviews entschieden, da es mir Sicherheit gab, nicht von meiner Fragestellung abzukommen, aber gleichzeitig dem Erzählten und der interviewten Person Raum gibt, um den Schwerpunkt zu setzen.²⁷ Auch das direkte Nachfragen interessanter Teilaspekte kam mir in meiner Forschungssituation sinnvoll und zielführend vor.

„Jedes Interview ist – neben einer Gelegenheit zur Informationssammlung – ein interpersonelles Drama mit einer sich entwickelnden Handlung. Dieses Stegreifdrama wird von beiden Teilnehmern aktiv produziert, allerdings kommt dem Interviewer dabei eine besondere Gestaltungsaufgabe zu.“²⁸

Dieses Zitat umschreibt für mich passend die verschiedenen Elemente einer Interviewsituation. Neben der formellen Informationssammlung existiert eine persönliche Beziehung zwischen InterviewerIn und Interviewten. Der/die InterviewerIn übernimmt dabei den Part des/der ProtagonistIn. Als „Protagonistin“ hatte ich einen Fragenkatalog für die Interviews vorbereitet.²⁹ Ich verwendete je Zielgruppe unterschiedliche Fragenkataloge. Ich erstellte einen Fragenkatalog für

- SchauspielschülerInnen
- Theaterpädagogen
- und die Eltern der SchauspielschülerInnen

Diese Fragenkataloge adaptierte ich während des Interviews je nach Setting. Die Auswahl meiner Fragen und auch die Lenkung des Interviews hingen dabei oft von Sicherheitsfragen ab. Bei Aussagen, die meine InterviewpartnerInnen in irgendeiner Weise gefährden könnten, beispielsweise Aussagen über *bandidos*³⁰ oder kriminelle Vorfälle, schaltete ich das Aufnahmegerät ab. In den Interviewsituationen war es besonders auffallend, wie eingeschränkt Forschungstätigkeiten in Gewaltkontexten sein können.

²⁷ vgl. Hopf, 2007: 351

²⁸ Hermanns, 2007: 361

²⁹ siehe Anhang

³⁰ port. bandido: Bandit, Krimineller

Ich führte sowohl Interviews mit Einzelpersonen, als auch Gruppeninterviews mit den SchauspielschülerInnen. Gruppeninterviews erwiesen sich als geeignet, da ich so in kurzer Zeit mehrere Personen interviewen konnte und viel Material erhielt. In Gruppendiskussionen erhält der/ die ForscherIn aber auch Wissen, das erst durch die gemeinsame Kommunikation in der Gruppe zugänglich wird, da „[...] individuelle Meinungen und Einstellungen nicht isoliert existieren, sondern in der Regel in sozialen Kontexten situiert sind, innerhalb dieser ausgebildet und artikuliert werden.“³¹

Neben InterviewerIn und Interviewten spielt auch das Umfeld des „Dramas“ eine wichtige Rolle. Wo und wann wird das Interview geführt, wie gestalten sich Umstände und Rahmenbedingungen. Die Interviewsituation bei meinen Interviews war, obwohl in geschlossenen Räumlichkeiten, oft geprägt von Lärmbelastung durch laute Musik der Nachbarn. Obwohl ich bei den SchauspielschülerInnen kein *Recorder- Unwohlsein*³² feststellte, ging ich bei dieser Zielgruppe schnell zu Kleingruppeninterviews über, da sie hierbei gelassener und offener mit mir redeten.³³ Ich denke, dass die Kinder und Jugendlichen aber auch aufgrund ihrer Ausbildung zu SchauspielerInnen nicht schüchtern mit dem Mikrofon und meinem Aufnahmegerät umgingen. Bei den Jüngeren, drei- bis sechsjährigen SchauspielschülerInnen, habe ich die Gruppe zuerst mich selber interviewen lassen, um ihnen die anfängliche Scheu zu nehmen.

Nach Hermanns muss sich der/ die InterviewerIn in eine Doppelrolle der Empathie und des ständigen Hinterfragens der Bedeutung der Aussagen des Interviewten begeben, d.h. er/sie nimmt die Haltung einer absichtlichen Naivität³⁴ ein. Für den/die ForscherIn kann die Interviewtätigkeit entweder ein Gefühl des Ausbeutens hervorrufen und andererseits ein Gefühl der glücklichen Koinzidenz. Ich stieß beim gesamten Team von *Fazendo Arte* auf Begeisterung diese Forschung durchzuführen, hatte also das Glück, auf gegenseitiges Interesse und Wertschätzung für meine Arbeit seitens meiner InformantInnen zurückgreifen zu können.

Eine Liste der von mir durchgeführten Interviews mit Orts- und Zeitangabe findet sich im Anhang. Alle Interviews wurden transkribiert und ausgewertet.

³¹ Liebig/ Nentwig-Gesemann, 2009: 102

³² vgl. Hermanns, 2007: 362

³³ Die Idee der Gruppeninterviews kam mir durch meine Erfahrung in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in Workshopsettings.

³⁴ Hermanns, 2007: 366

Auswertung des Datenmaterials

Das empirische Material meiner von Jänner bis Juni 2007 in Rio de Janeiro durchgeführten Feldforschung setzt sich aus transkribierten Interviews mit SchauspielschülerInnen, Theaterpädagogen und Eltern sowie meinen Feldtagebuchnotizen zusammen.

Ich transkribierte die Interviews und verwandelte durch die Transkription die Primärdaten in Sekundärdaten. Hierbei möchte ich auch auf die Veränderung und die Interpretation der Primärdaten während des Prozesses der Transkription aufmerksam machen. Transkripte sind immer selektive Konstruktionen, die Einfluss auf die Analyse des Datenmaterials haben.³⁵

Ich lehnte mich in meiner Analyse der Interviews und Feldnotizen an die von Böhm in seinem Beitrag zur Grounded Theory beschriebenen Vorgangsweise an.³⁶ Ich passte allerdings die Schritte Codieren, Kategorie und Konzepte finden und theoretische Memos erstellen, an mein Datenmaterial und meinen Forschungsprozess an. Als ersten Schritt versah ich die Interviews und die Feldnotizen mit Paraphrasen, die die Zeile oder die Textpassage beschrieben. Ich erhielt somit eine Übersicht über die Datenmenge und erkannte bereits Ähnlichkeiten und Prioritäten im Material. Als zweiten Schritt analysierte ich die zahlreichen Paraphrasen und fasste sie zu Sinnkategorien zusammen. Diese Kategorien erlaubten mir eine vom Text distanzierte und analytischere Auseinandersetzung mit dem Datenmaterial. Der dritte Schritt erfolgte Zeitgleich mit dem Paraphrasieren und Kategorien erstellen. Während der ersten beiden Schritte erstellte ich Gedankenmemos, die ich *observações*³⁷ nannte. Hier sammelte ich Gedanken zu den einzelnen Kategorien, erstellte Querverbindungen zu Theorien und formulierte erste Erkenntnisse. Diese *observações* erlaubten es mir, über eine rein deskriptive Arbeit hinauszugelangen.

³⁵ vgl. Kowall/ O'Connell, 2007: 440

³⁶ vgl. Böhm, 2007: 475ff

³⁷ port. observação: Beobachtung

1.3. Feldforschung im Kontext urbaner Gewalt

„Entender medos de diferentes naturezas, assim como estratégias de proteção, revelou-se uma chave fundamental para o acesso do antropólogo ao universo pesquisado.“³⁸

„Die Angst in all ihren Facetten, als auch die Strategien des Schutzes zu verstehen, hat sich als eine der zentralen Schlüsseln für den Zugang des/der AnthropologIn zu dem von ihm/ihr erforschten Universum erwiesen.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Die persönliche Auseinandersetzung mit Themen wie Angst und Schutz hinsichtlich urbaner Gewalt ist als ein wichtiger Bestandteil anthropologischer Stadtforschung in Rio de Janeiro zu verstehen. Während meiner Forschungstätigkeit in der Comunidade do Morro do Turano war Gewalt ständig präsent und hatte Auswirkungen auf meine Forschung. Zusätzlich zur Angst, als Forscherin zu versagen, kam die Angst vor allgegenwärtiger Gewalt in den Favelas von Rio de Janeiro. Ich brauchte deshalb zwei Wochen, um der Einladung des Projektleiters ins Theaterzentrum am Morro do Turano zu folgen. Während meiner Feldforschung 2007 wurden in Rio de Janeiro die Panamerikanischen Spiele³⁹ organisiert und man rechnete mit verstärkten Repressalien seitens der Polizei gegenüber den Drogenbanden in den Favelas Rio de Janeiros. Dies bedeutete für die Favela- BewohnerInnen erhöhtes Risiko durch eventuelle Schusswechsel. Die Situation in der Comunidade do Morro do Turano war zusätzlich angespannt, da ein Fraktionswechsel zwischen den rivalisierenden Drogenbanden Comando Vermelho/ CV und Amigos dos Amigos/ ADA befürchtet wurde.⁴⁰

Die Frage, wann ich *Fazendo Arte* besuchte, oder welche Fragen ich bei den Interviews stellen konnte, wurde immer von Sicherheitsfragen beeinflusst. Ich konnte nicht immer, wenn ich wollte, präsent sein. Ich wurde beispielsweise zu einer Theateraufführung von *Fazendo Arte* im Gemeinschaftszentrum der Comunidade do Morro do Turano eingeladen und konnte daran nicht teilnehmen, da es aufgrund eventueller Übergriffe verfeindeter Drogenbanden zu gefährlich hätte werden können. Meine Einschätzung, ob die Rahmenbedingungen der Forschung zu gefährlich waren, basierte auf Meinungen der Familie meines Mannes, die in Rio de Janeiro lebt und auf der Berichterstattung der Medien. Ich vertraute diesen Einschätzungen, verspürte allerdings keine Angst, als ich mich dann vor Ort, in der Comunidade do Morro do Turano aufhielt. Dies war auch der Fall, als ich während einer der Theateraufführung Schussgeräusche vernahm.⁴¹ Ich nahm alles mit einer gewissen emotionalen Distanz wahr und hatte keinen wirklichen Bezug zur tatsächlichen Situation. Diese Wahrnehmung schildert auch

³⁸ Velho, 2003: 8

³⁹ eine Art Sommerolympiade Nord-, Mittel- und Südamerikanischer Nationen

⁴⁰ vgl. Feldforschungstagebuch, 15.08.2007

⁴¹ vgl. Feldforschungstagebuch, 23.08.2007

eine brasilianische Sozialanthropologin, die sich 2003 während ihrer Forschung in einer Favela Rio de Janeiro in einer Situation befand, die sie im Nachhinein als gefährlich einschätzte.

„É claro que eu também seria protagonista da cena, mas tinha adotado naquele dia uma atitude mental de total afastamento, e nem me enxergava fazendo parte do contexto, numa atitude típica de observadora neutra. Também sentia-me seguríssima.“⁴²

„Es war klar, dass ich auch Protagonistin der Szene war, aber ich hatte an diesem Tag eine mentale Haltung der absoluten Distanz eingenommen, und sah mich nicht als Teil dieses Kontextes. Eine typische Eigenschaft einer neutralen Beobachterin. Ich hab mich auch sehr sicher gefühlt.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Gleichzeitig mit dieser Distanziertheit gegenüber gefährlichen Situationen, veränderte sich während meines Aufenthaltes in Rio de Janeiro auch mein Sicherheitsgefühl, wenn ich mich auf der Straße aufhielt. Ich wurde von FreundInnen und Verwandten, die in Rio de Janeiro leben, darauf hingewiesen, nicht abends alleine unterwegs zu sein, dunkle Straßen zu vermeiden und immer *ligada*⁴³ und *malandra*⁴⁴ zu sein. Gemeinsam mit der Medienberichterstattung haben diese „Warnungen“ eine Veränderung in meinem alltäglichem Verhalten und meinem Vertrauen fremden Personen gegenüber bewirkt. Die Medienberichterstattung spielt in der Konstruktion der Gefahr in Rio de Janeiro eine erhebliche Rolle.

„A experiência das ruas, dos turistas, das rupturas da cotidianidade dos seus habitantes com pequenos e grandes delitos, mais também dos números e histórias divulgados na imprensa, confluem para constituir diferentes signos de um perigo social.“⁴⁵

„Die Erfahrung auf der Strasse, die Erfahrung der TouristInnen, die Störung der Alltäglichkeit der BewohnerInnen durch kleine und größere Delikte, aber auch die Anzahl und die in den Medien verbreiteten Geschichten, stellen alle zusammen verschiedene Zeichen einer sozialen Gefahr dar.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

In meiner Abschlussarbeit des Seminars „Sociologia do crime e da violência“ bei Dr. Michel Misse in Rio de Janeiro beschäftigte ich mich mit dem Erlernen eines neuen Vertrauens- und Sicherheitsgefühls im öffentlichen Raum von Rio de Janeiro. An dieser Stelle möchte ich zwei Theorien anführen, die der Frage, wie wir Vertrauen erlernen, nachgehen. Der Soziologe Niklas Luhmann stellt die Theorie auf, dass sich Vertrauen einstellt, wenn wir als Referenz ähnliche Erfahrungen zu einer spezifischen Situation vorweisen können. Wir lernen nach einem Generalisierungsprozess. Dieser Lernprozess geht von der Existenz einer externen und eines internen Systems aus. Der Mensch kreiert eine subjektive Sicht der Welt. Die Komplexität der

⁴² Soares da Costa, 2003: 146

⁴³ port. ligada: eingeschaltet (Gerät); *Ficar ligada*: Slang für aufmerksam sein

⁴⁴ port. malandragem: Gaunerpack. Der Begriff *malandragem* wird in Brasilien als Gerissenheit, Listigkeit verstanden und als ambivalente Eigenschaft betrachtet. (vgl. Misse, 1999: 8)

⁴⁵ Misse, 1999: 10

externen Welt wird vereinfacht, um sich orientieren zu können und seine Handlungen zu strukturieren.⁴⁶ Während meines Aufenthaltes in Rio de Janeiro befand ich mich nach Luhmann in einer nicht-familiären Situation. Ich lebte in einem mir unbekanntem kulturell differenten Kontext. Ich brach die komplexe objektive Welt auf mein internes Bild von ebendieser herunter. Habe ich mich in Risikosituationen befunden, agierte ich nun auf der Basis neuer Generalisierungen über Vertrauen. Die Theorie der SozialanthropologInnen Gambetta und Hamill⁴⁷ basiert auf der Idee, dass eine Person weiß, ob eine andere Person Vertrauen verdient auf aufgrund von Signalen, die diese Personen aussendet. Diese Signale können *genuine signs* oder *mimicked signs* darstellen.⁴⁸ Um zu wissen ob, es sich um eine vertrauensvolle Person handelt, muss der/die AkteurIn zwischen einem wahrhaften oder vorgetäuschten Signal unterscheiden können. Die Person muss ein spezifisch erlerntes Wissen besitzen, um diese Signale zu erkennen und mit Eigenschaften des Vertrauens in Beziehung zu setzen. Nach der *signaling theory* lernte ich während meines Aufenthaltes in Rio de Janeiro diese Signale zu lesen und in Verbindung mit Vertrauenseigenschaften zu setzen.

1.4. Vorstellung der Quellenlage

An dieser Stelle möchte ich jene Literatur und Theorieansätze vorstellen und kontextualisieren, die ich als Eckpfeiler für meine Arbeit erachte. Gleichzeitig versuche ich hier, einen Überblick über den Forschungsstand im deutschsprachigen Raum, sowie in Brasilien zu den Themen Favelas, urbane Gewalt und Theaterprojekte in Rio de Janeiro zu geben. Der große Anteil an Literatur und Theorie brasilianischer StadtforscherInnen und WissenschaftlerInnen unterschiedlicher Disziplinen lässt sich durch mein Studium an der Universidade Federal de Rio de Janeiro/ UFRJ erklären, im Zuge dessen ich interessante Literaturhinweise für meine Diplomarbeit sammeln konnte. Um weitere Literatur zu meinem Forschungsthema zu finden, recherchierte ich an der Universitätsbibliothek der Universität Wien, den Stadtbüchereien Wien und im World Wide Web.

Der Sammelband „Um século de favelas“ der brasilianischen AnthropologInnen Marcos Alvito und Alba Zaluar ist ein Standardwerk über Favelas in Rio de Janeiro und ermöglicht es, ein Verständnis für den städtischen Lebensraum zu entwickeln. Erstmals 1998 herausgegeben,

⁴⁶ vgl. Luhmann, 1999

⁴⁷ vgl. Gambetta/ Hamill, 2005

⁴⁸ vgl. Gambetta/ Hamill, 2005: 9

wurde es 2006 in der fünften Ausgabe neu aufgelegt. Zaluar und Alvito⁴⁹ möchten mit diesem Sammelband Favelas als einen Ort darstellen, an dem ermächtigte Menschen wohnen, die ihre Lebensbedingungen verbessern wollen. Hiermit möchten sie ein Gegenbild zum öffentlichen Diskurs zeichnen, der Favela als Ort der Gewalt und des Mangels ohne historische und politische Kontexte darstellt. Der Artikel „Um bicho-de-sete-cabeças“ von Alvito⁵⁰ aus diesem Sammelband diene mir zur theoretischen Verortung von Favelas in Rio de Janeiro. Alvito forschte in der Favela Acarí und formulierte eine Theorie über Favelas in Rio de Janeiro. Baumann Burgos⁵¹ liefert mit dem im Sammelband erschienenen Artikel „Dos parques proletários ao Favela-Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro“ einen Überblick über die öffentliche Politik in den Favelas Rio de Janeiro seit Beginn des 20. Jahrhunderts.

Der deutsche Stadtforscher Stephan Lanz⁵² möchte mit dem von ihm herausgegebenen Sammelband „City of COOP. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires“ zeigen, dass sich in diesen beiden lateinamerikanischen Städten urbane Strukturen herausgebildet haben, die er als neue städtische Bewegungen bezeichnet. Mit dieser Bezeichnung nimmt er Bezug auf den spanischen Stadttheoretiker Manuel Castells. Lanz argumentiert in dem Artikel „Kapillaren der Emanzipation. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires“⁵³, dass diese neuen städtischen Bewegungen eine Reaktion auf die immer schlechter werdenden Lebensbedingungen in den Städten seien. Soziokulturelle Projekte, wie das von mir untersuchte Theaterprojekt *Fazendo Arte*, ordnet er als neue städtische Bewegungen ein. In diesem Sinne liefert mir „City of COOP. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires.“ einen wichtigen theoretischen Rahmen für die Verortung meines Forschungsgegenstands.⁵⁴

Für die Beschreibung des Lebensraumes Favela benützte ich den Ansatz der StadtforscherInnen Hengartner, Kokot und Wildner⁵⁵. Die Beschreibung von Urbanität ist für sie durch drei Qualitäten gekennzeichnet: (1) Materialität, (2) Gestalt der Stadträume und (3) Bewegungen und Begegnungen innerhalb der Stadt. In „Das Forschungsfeld Stadt in Ethnologie und Volkskunde“ zeichnen die drei AutorInnen die Geschichte der volkskundlichen ethnologischen Stadtforschung nach und sprechen sich gegen eine Abkehr des Raumbegriffes

⁴⁹ vgl. Zaluar/ Alvito, 2006

⁵⁰ vgl. Alvito, 2006

⁵¹ vgl. Baumann Burgos, 2006

⁵² vgl. Lanz, 2004

⁵³ vgl. Lanz, 2004

⁵⁴ vgl. Kap. 2.4.

⁵⁵ vgl. Hengartner/ Kokot/ Wildner, 2000

oder der Auflösung der Kategorie Raum in der Stadtforschung aus. Die brasilianische Architektin und Anthropologin Paola Berenstein Jacques liefert mit ihrem Artikel „Eine Ästhetik mit Hüftschwung. Von den Favelas lernen“⁵⁶, der im Sammelband „City of COOP. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires“ erschienen ist, eine Analyse und Beschreibung des Lebensraums Favela. Ich habe diesen Ansatz aufgegriffen, um die „Materialität“ des urbanen Raums Favela zu beschreiben.

Folgende Literatur diente mir zur Annäherung an den Bereich Rassismus in Brasilien. Der Kultur- und Sozialanthropologe Andreas Hofbauer⁵⁷ stellt mit seinem Werk „Afrobrasilien. Vom weißen Konzept zur schwarzen Realität. Historische, politische, anthropologische Gesichtspunkte“ die Frage nach den historischen und ideengeschichtlichen Wurzeln des brasilianischen Rassismus. Obwohl dieses Werk aus dem Jahre 1995 stammt, erachte ich es als aktuell, da es eine historische Rekonstruktion der rassistischen Strukturen in Brasilien darstellt. Die Kultur- und Sozialanthropologin Silvia Santangelo Jura⁵⁸ hat in ihrer Diplomarbeit zu einem Selbsthilfeprojekt am Morro do Salgueiro die Frage der Stigmatisierung und der Diskriminierung der Favela Bevölkerung ethnohistorisch analysiert. Martina Mathe hat über blocos afros in Salvador de Bahia geforscht. Sie analysiert darin *blocos afros* als kreative Reaktion einer Gruppe auf ihr diskriminierendes Umfeld. Alle drei AutorInnen stellen den heute existenten Rassismus in Brasilien mit dem Mythos der „Rassendemokratie“ und der Ideologie des *branqueamentos*⁵⁹ in Zusammenhang.

Als Grundthese zu Gewaltvorkommen dient mir der Artikel „Krieg und Frieden in den Wissenschaften“⁶⁰ des deutschen Ethnologen Erwin Orywal. Orywal arbeitet in diesem Artikel den Beitrag der Ethnologie für die Gewaltforschung heraus. Er erachtet Gewalt als kulturell erlerntes Phänomen. Finden wir in einer Kultur oder Gesellschaft also Gewalt vor, bedeutet dies, dass Gewalt in der Gesellschaft toleriert oder eventuell sogar verherrlicht wird. Die Arbeiten und Theorien der brasilianischen Sozialanthropologen Luís Antonio Machado da Silva⁶¹ und Michel Misse⁶² dienen mir in meiner Arbeit als Erklärungsansätze für urbane Gewalt in Rio de Janeiro. Machado da Silva behauptet in seiner These, dass sich in Rio de Janeiro eine neue Gesellschaftsstruktur basierend auf Gewalt entwickelt hat. Auch Misse erkennt in seiner Arbeit ein Ansteigen und eine Veränderung hinsichtlich urbaner Gewalt in Rio de Janeiro,

⁵⁶ vgl. Berenstein Jacques, 2004

⁵⁷ vgl. Hofbauer, 1995

⁵⁸ vgl. Santangelo Jura, 2002

⁵⁹ port. branqueamento: Weißwerdung

⁶⁰ vgl. Orywal, 1996

⁶¹ vgl. Machado da Silva, 1999

⁶² vgl. Misse, 2006

grenzt sich aber von Machados These einer neuen Gesellschaftsordnung ab. Beide Wissenschaftler forschen und lehren am Programa de Posgraduação de Sociologia e Antropologia der Universidade Federal de Rio de Janeiro/ UFRJ, an der ich mein Auslandsstudium absolvierte. Eine weitere wichtige Vertreterin der brasilianischen GewaltforscherInnen ist die Anthropologin Alba Zaluar, die ich schon weiter oben im Zusammenhang mit dem Sammelband „Um século de favelas“ erwähnte.

Bei der Verortung von *Fazendo Arte* im zeitgenössischen brasilianischen Theater stütze ich mich stark auf die Arbeit „Szenisches Verhandeln. Brasilianisches Theater der Gegenwart“ der deutschen Theaterwissenschaftlerin Uta Atzpodien⁶³, die das brasilianische Theater als Theater des *Szenischen Verhandelns* beschreibt. Sie zeigt auf, dass im postkolonialen Brasilien, das durch Heterogenität und Widersprüche geprägt ist, ein dynamisches Theater entstanden ist, dass das neu verhandeln sozialer Umstände als Fokus hat. Die brasilianischen Theaterwissenschaftlerinnen Marina Henriques Coutinho⁶⁴ und Márcia Pompeo Nogueira⁶⁵ lieferten mir durch ihre empirischen Arbeiten zu *community theatre* in Rio de Janeiro wichtige Anhaltspunkte und Erkenntnisse bei der Betrachtung und Analyse des Theaterprojekts *Fazendo Arte*.

⁶³ vgl. Atzpodien, 2005

⁶⁴ vgl. Coutinho, 2006

⁶⁵ vgl. Nogueira, 2002, 2008

2. Stadtethnologische Perspektiven

In diesem Kapitel beschäftige ich mich mit der theoretischen Verortung meiner Arbeit innerhalb der Stadtforschung und der Stadtethnologie. Ich werde im Folgenden aufzeigen, dass sich meine Arbeit nicht nur aufgrund der physischen Lage meines Forschungsobjektes innerhalb der Stadt als stadtethnologisch einordnen lässt. Das Entstehen von soziokulturellen Projekten wie *Fazendo Arte* kann mit einem stadttheoretischen Ansatz erklärt werden. Somit begegne ich dem oft zitierten Problem der ethnologischen Stadtforschung, dass Stadt oft nur als Ort und nicht als Objekt der Forschung betrachtet wird.⁶⁶

2.1. Theoretische Verortung in der Stadtethnologie

„Nicht nur ethnologische StadtforscherInnen gehen gemeinhin davon aus, dass sich der Zustand einer Gesellschaft anhand des städtischen sozial-räumlichen Gewebes ablesen lässt. Denn in der Stadt konzentrieren und verstärken sich die allgemein gesellschaftlichen Probleme, und in den Städten entstehen neuen Formen gesellschaftlicher Repräsentation. So waren die Städte seit jeher Knotenpunkte im komplexen Beziehungsgeflecht der sich globalisierenden Welt.“⁶⁷

Stadtforschung ist interdisziplinär und bezieht seine Einflüsse aus der Soziologie, Architektur, Anthropologie, Geografie u.a. Disziplinen. Der anthropologische Zugang zum Forschungsfeld Stadt zeichnet sich durch die Betrachtung des Makro- also auch des Mikrolevels, also einer holistischen Betrachtungsweise aus. Auch der direkte Kontakt und Zugang zu kleinen Gruppen grenzt uns von anderen Disziplinen ab und zeichnet die Methoden der anthropologischen Forschung aus.⁶⁸ Innerhalb der ethnologischen Stadtforschung ist meine Arbeit in die Arbeiten, die sich mit Verarmungs- und sozialräumlichen Segregationsprozessen befassen, einzuordnen. Nach García Canclini⁶⁹ sind interkulturelle und soziale Segregationsprozesse, neben dem Thema der multikulturellen Heterogenität und der De-Urbanisation, einer der drei Forschungsgebiete, in denen die anthropologische Sichtweise und anthropologische Methoden von Bedeutung für die Stadtforschung sind. Ich gehe bei meiner Forschungsfrage weiter und frage nach den Handlungen und Reaktionen der Menschen auf diese urbanen Prozesse.

Hengartner, Kokot und Wildner konstatieren für die deutschsprachige Ethnologie ein relativ spätes Interesse am Forschungsfeld Stadt mit der Einrichtung einer Arbeitsgruppe

⁶⁶ vgl. Hengartner/ Kokot/ Wildner, 2000: 7ff; García Canclini, 1997: 346

⁶⁷ Stienen, 2001: 40

⁶⁸ vgl. Hannerz, 1980: 3ff

⁶⁹ vgl. García Canclini, 1997: 346ff

„Ethnologische Forschung in Städten“ 1987 bei der Tagung der deutschen Gesellschaft für Völkerkunde.⁷⁰ International betrachtet hat die ethnologische Stadtforschung seine historischen Anfänge in den Arbeiten der Soziologen der Chicagoer School in den 1920er und 1930er Jahren, die die Entwicklung von MigrantInnenvierteln in Chicago untersuchten.⁷¹ Diese Arbeiten untersuchten abgeschlossenen Räume und untersuchten die Gemeinschaften als isolierte Einheiten. Bis in die 1970er Jahre prägte dieser Ansatz der isolierten Betrachtung einzelner Stadtviertel die US-amerikanische Stadtforschung. Die Herausgeber der Zeitschrift *Urban Anthropology* forderten 1972 eine Einbindung von überlokalen Einflüssen in die ethnologische Stadtforschung und stützten sich dabei auf die Weiterentwicklung der Weltsystemtheorie nach Wallerstein.⁷² Britische SozialanthropologInnen des Rhodes Livingstone Institutes (Manchester School of anthropology) untersuchten in den 1930er und 1940er Jahren die Auswirkungen von Migrationsbewegungen im südafrikanischen Kupfergürtel und Beziehungen zwischen Menschen innerhalb und außerhalb der Stadt. Diese Arbeiten trugen dem Charakter der überlokalen Einflüsse und der Idee der Vernetzung Rechnung. Sie verstanden den Untersuchungsgegenstand als nicht räumlich begrenzt. Als Methode diente ihnen dabei die Netzwerk- und Situationsanalyse.⁷³ Der Blick der ethnologischen Stadtforschung entwickelte sich von einer isolierten Betrachtung des Untersuchungsgegenstandes Stadt zu einer Herangehensweise, die überlokale Aspekte und Netzwerke mit einbezog.

EthnologInnen definierten den Forschungsgegenstand Stadt anfangs vornehmlich über die Qualitäten Größe, Dichte und Heterogenität. Diese Definition von Stadt ist bei Betrachtung von überlokalen und globalen Einflüssen, wie es seit den 1970er Jahren in der Stadtforschung gefordert wird, problematisch. Auch die Dichte von Informations- und Güterflüssen in der heutigen globalisierten Welt lässt viele StadtforscherInnen die Gültigkeit der Kategorien wie Raum und Ort verneinen.⁷⁴ Hengartner, Kokot und Wildner plädieren jedoch weiterhin auf die Gültigkeit der Kategorien, Raum und Ort und auf die beschreibenden Kriterien Größe, Dichte und Heterogenität, da diese auf die soziale Organisation, das Verhalten und die Wahrnehmungen der StadtbewohnerInnen Einfluss haben. Zum Abschluss meiner Ausführungen über ethnologische Stadtforschung möchte ich mich folgendem Zitat über die Bedeutung des Lokalen anschließen.

⁷⁰ vgl. Hengartner/ Kokot/ Wildner, 2000: 3

⁷¹ vgl. Hannerz, 1996: 87

⁷² vgl. Wallerstein, 1974, 1980

⁷³ vgl. Hengartner/ Kokot/ Wildner, 2000: 4ff

⁷⁴ vgl. Hengartner/ Kokot/ Wildner, 2000: 13ff

„Der gern und viel geäußerten These von der andauernden Auflösung räumlicher, zeitlicher und sozialer Strukturen ist daher die fortwährende Bedeutung des Lokalen entgegenzusetzen.“⁷⁵

2.2. Beschreibung von Urbanität – die Stadt und ihre BewohnerInnen

Ich wende mich nun dem Thema des physischen Erscheinungsbildes der Stadt und ihrem Wechselspiel mit der städtischen Bevölkerung zu. Im Besonderen nehme ich in dieser Analyse mit der Theorie der Ästhetik der *ginga* auf Favelas in Rio de Janeiro Bezug. Hengartner, Kokot und Wildner beschreiben drei Qualitäten von Urbanität, die städtische Lebensformen beeinflussen.⁷⁶ Zum ersten führen sie die Qualität der Materialität in Form von Asphalt, Straßen und Stadtgestalt an.

„Ebenso wie soziale und ökonomische Bedingungen wirken die sinnlich wahrnehmbare materielle Realität von Städten, ihr gebaute Struktur, Gerüche und Geräusche auf die Erfahrungen und Handlungen ihrer Bewohner. Wahrnehmung, Bewegung, Kommunikation, Arbeiten und Wohnen in der Stadt stehen in unmittelbarer Beziehung zu dieser physischen Umwelt.“⁷⁷

Als zweite Kategorie führen Hengartner, Kokot und Wildner die Gestalt der Stadträume an. Obwohl Stadträume nicht als abgeschlossene Einheiten betrachtet werden können und die Grenzen dieser nicht eindeutig sind, existiert ein Unterschied zwischen Stadträumen. Bei der Beschreibung und dem Verständnis von Stadträumen ist die historische Entwicklung, als auch das Entstehen und die Fortschreibung von Bedeutungskonstitutionen räumlicher Gebilde wichtig. Anders gesprochen: „*In der Stadtgestalt sind Geschichte und Macht materialisiert.*“⁷⁸ Die Favela als Ort der Armut, der Marginalität und Kriminalität und wie diese Bedeutungen historisch konstruiert wurden und heute medial reproduziert werden, werde ich in Kap. 3 näher beleuchten. Die dritte Kategorie sind Bewegungen und Begegnungen von Menschen, die sich innerhalb der Stadt bewegen und begegnen. Der städtische *flow* ist als Gegenpol zu einem statischen Raumverhältnis zu verstehen. Es ist der Zwischenraum, in dem sich Personen in verschiedenen Sphären, wie beispielsweise Wohnraum, Freizeit und Arbeit bewegen und städtische Beziehungen eingehen.⁷⁹

⁷⁵ Hengartner/ Kokot/ Wildner, 2000: 13

⁷⁶ vgl. Hengartner/ Kokot/ Wildner, 2000: 10ff

⁷⁷ Hengartner/ Kokot/ Wildner, 2000: 8

⁷⁸ Hengartner/ Kokot/ Wildner, 2000: 10

⁷⁹ vgl. Hengartner/ Kokot/ Wildner, 2000 12

Die brasilianische Stadtforscherin Paola Berenstein Jacques⁸⁰, versucht zu erfassen, wie sich Materialität in der Favela manifestiert und sich ihre BewohnerInnen und ihre urbane Gestalt gegenseitig beeinflussen. Die Favela hat durch ihren eigenen architektonischen und urbanistischen Prozess eine spezielle Ästhetik hervorgebracht, die Berenstein Jacques die *Ästhetik der ginga* nennt.⁸¹ *Ginga* bedeutet so viel wie Beweglichkeit, Hüftschwung, geschickte Körperarbeit und ist ein Capoeira-Begriff. Die Ästhetik der *ginga* zeichnet sich durch drei Kategorien aus, die die urbane Gestalt der Favela beschreiben: Fragment, Labyrinth und Rhizom. Mit Fragment werden die Bau- und Entstehungsprozesse der Favela beschrieben. Das Erbauen der Behausungen erfolgt fragmentarisch und hängt von vorhandenen Baumaterialien und finanziellen Ressourcen ab. Der Bauprozess folgt keiner Planung, die der klassischen Architektur inne liegt, ist demnach auch nie abgeschlossen. Es wird ständig erweitert – von der Wellblechhütte zum Ziegelhaus. Die Kategorie Labyrinth beschreibt die Anordnung mehrerer Häuser und den Straßenverlauf in Favelas. Hier wird ein weiterer Unterschied zur traditionellen Stadtplanung sichtbar, in der die Straßen zuerst angelegt werden. In Zusammenhang mit Straßen wird auch das Thema des öffentlichen und privaten Raumverständnisses in der Favela angesprochen.

„Ein grundlegender Unterschied zur geplanten Stadt liegt in der Beziehung zwischen öffentlichen und privaten Räumen, die in der Favela ebenfalls unlösbar miteinander verbunden sind. Tagsüber werden die Straßen zur Erweiterung der Häuser, zu halbprivaten Räumen, und die meisten Häuser werden mit ihren offen stehenden Türen gleichfalls zur halböffentlichen Räumen. Unter den Bewohnern herrscht oft die Vorstellung von der Favela als einem großen kollektiven Haus. Die Straßen und Gassen sind fast immer sehr schmal und verwinkelt, was den labyrinthischen Eindruck verstärkt und eine große physische Nähe und Durchmischung nach sich zieht.“⁸²

Mit der Kategorie Rhizom wird die Frage der Raumbeanspruchung beantwortet. Die Raumbeanspruchung weist drei Aspekte auf: die Inbesitznahme freier Flächen, die Lage dieser Flächen innerhalb der Stadt und die Beziehungen der Favela BewohnerInnen untereinander, als auch mit Personen außerhalb der Favela. Diese Aspekte verfolgen nach Berenstein Jacques der Logik eines Rhizoms oder der Gras-Logik und stehen im Gegensatz zur Baumwurzel-Logik geplanter Städte. Die Favela wird mit der Ästhetik der *ginga* als Bewegungsraum beschrieben – die Bewegung des Raumes, aber vor allem die Bewegungen der Favela-BewohnerInnen, die durch eigenhändige Bebauung Einfluss auf das Territorium nehmen. Berenstein Jacques schlägt vor, dass die Stadtplanung dem informellen

⁸⁰ vgl. Berenstein Jacques, 2004: 61ff

⁸¹ vgl. Berenstein Jacques, 2004: 61

⁸² Berenstein Jacques, 2004: 65

Konstruktionsprozess und deren Beweglichkeit folgen soll.⁸³ Dies wäre gleichzeitig eine Anerkennung und Wertschätzung der Leistung der Favela-Bevölkerung und würde in Favelas angewendet, eventuell der Ablehnung von Bauprojekten und Urbanisierungsprojekten entgegenwirken.

2.3. Theoretisches Verständnis von Favelas

Als eine der prinzipiellen Fragen der ethnologischen Stadtforschung stellt sich jene, wie alle urbanen Aspekte – Lebensformen in Stadtteilen, die Stadt als Ganzes und überlokale und globale Einflüsse – berücksichtigt werden können.⁸⁴ Der im Folgenden beschriebene theoretische Ansatz des brasilianischen Anthropologen Marcos Alvito über Favelas in Rio de Janeiro beschreibt sowohl Stadtteile an sich, bezieht aber auch überlokale Einflüsse in seine Analyse mit ein. Alvito knüpft mit seiner Theorie an die Arbeiten von Anthony Leeds aus den 1970er Jahren an, der zu Machtstrukturen in Städten in Brasilien und Portugal forschte. Leeds verwendet drei Machtfaktoren zur Analyse von städtischen Beziehungen. (1) Die supralokale Macht der Ressourcen befindet sich in der Hand der Elite und steht (2) der Macht der städtischen Arbeiterklasse und der urbanen Armen gegenüber. (3) Als dritte Macht nennt Leeds die Macht der Mittelklasse, die sich in der Verwaltung mit ihrer technischen und rechtlichen Expertise finden lässt.⁸⁵

Marcos Alvito⁸⁶ argumentiert, dass die meisten Arbeiten über Favelas den Blick auf die makrosoziologischen Beziehungen vergessen. Damit meint er die Beziehungen der Favela und ihrer BewohnerInnen mit supralokalen Institutionen wie beispielsweise Behörden, Staat, Kirche, Medien, Geldwesen etc. Alvito unterscheidet in seinem Ansatz zwischen zwei Typen von supralokalen Strukturen. (1) Zum einen existieren Institutionen, die keine lokale Verwurzelung besitzen, wie beispielsweise Medien, Parteien, Polizei, Staat oder viele Nichtregierungsorganisationen. (2) Es gibt aber auch Institutionen, deren Basis sich außerhalb der Favela befindet, die aber zum Großteil von Favela-BewohnerInnen frequentiert werden. Hierzu zählen beispielsweise Kirchen, aber auch der Netzwerke des Drogenhandels. Diese Strukturen besitzen zwar lokale Komponenten, hängen aber von Institutionen ab, die außerhalb der Favelas liegen. Auch supranationale Institutionen, wie der internationale Drogenhandel ab den 1980er Jahren, müssen hier berücksichtigt werden. Diese supralokalen Strukturen wie

⁸³ Berenstein Jacques, 2004: 61ff

⁸⁴ vgl. Stienen, 2001

⁸⁵ vgl. Sanjek, 2004: 556ff

⁸⁶ vgl. Alvito, 2006: 181ff

beispielsweise Medien, Polizei und Politik beeinflussen sich gegenseitig und haben Auswirkungen auf Favelas. Ein Beispiel hierfür stellt das Thema der urbanen Sicherheit vor lokalen Wahlen dar. In Wahlkampfzeiten liegt der Fokus der Medienberichterstattung meist auf dem Drogenhandel in den Favelas und zieht oft militärpolizeiliche Einsätze in den Favelas nach sich.⁸⁷

Alvito benützt den Begriff der Lokalität nach Leeds, um den von ihm erforschten Raum zu beschreiben.

„[...] um agregado de pessoas mais ou menos permanente ou um agregado de casas, geralmente incluindo e cercadas por espaços relativamente vazios, embora não necessariamente sem utilização.“⁸⁸

„[...] eine mehr oder weniger permanente Anhäufung von Personen oder eine Anhäufung von Häusern, die meistens relativ leere Räume beinhalten oder von ihnen umgeben sind, die aber nicht unbedingt unbenützt sind.“

Der Begriff der Lokalität wird von Alvito dem Begriff der Gemeinschaft gegenübergestellt. Der Begriff Gemeinschaft implementiert für ihn keine Verbindung zum Kontext und zu äußeren Einflüssen. Weiters arbeitet er mit dem Konzept der *microáreas*⁸⁹, die in Favelas in Form von *pedacinhos*⁹⁰ anzutreffen sind. Diese *pedacinhos* zeichnen sich durch enge Beziehungen untereinander und einem starken Gefühl der Zugehörigkeit und Reziprozität aus, die auf Nachbarschaftsbasis beruht. Dieses Nachbarschaftsnetzwerk erstreckt sich über den Raum von etwa 100 Häusern und inkludiert die dort wohnenden Familien. Bei seinen Forschungen in der Favela Acarí beobachtete Alvito, dass sich die Menschen in der Favela – Arbeitsweg ausgeschlossen – fast ausschließlich innerhalb der jeweiligen *pedacinhos* bewegen.

⁸⁷ vgl. Alvito, 2006: 186ff

⁸⁸ Leeds, 1978: 31, zit. nach Alvito, 2006: 183

⁸⁹ port. *microáreas*: Mikroareale

⁹⁰ port. *pedacinhos*: kleine Stücke

2.4. Soziokulturelle Projekte als neue städtische Bewegungen in Rio de Janeiro

„In Rio de Janeiro [...] ist eine aus der Not geborene kulturelle ökonomische und politische Selbstorganisation jenseits des Staates seit einem Jahrhundert integraler Bestandteil der urbanen Gesellschaft.“⁹¹

Diese Ausgangsthese stammt von Stephan Lanz, der sich im Artikel „Kapillaren der Emanzipation. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires“ mit der Frage der politischen Bewegungen in diesen beiden Städten auseinandersetzt. Er benützt dabei den Begriff der städtischen sozialen Bewegungen des Stadttheoretikers Manuel Castells.

„Städtische soziale Bewegungen sind demnach kollektive, auf einem urbanen Territorium organisierte und von politischen Parteien unabhängige Akteure, die für einen angemessenen kollektiven Konsum und den Gebrauchswert ihrer Stadt, für kulturelle Autonomie und ein nachbarschaftliches Leben sowie für eine lokale politische Mitbestimmung kämpfen.“⁹²

Castells stellte in den 1970er Jahren die These auf, dass sich die städtische Bevölkerung gegen Streichung sozialer Leistungen oder gegen bestimmte staatliche Leistungen zur Wehr setzen würde. Es würden sich politische Bündnisse gegen den kapitalistischen Staat formieren, die diesen dann transformieren. In einem seiner späteren Werke spricht Castells jedoch den städtischen Bewegungen ihren transformierenden Charakter ab. Die städtischen sozialen Bewegungen der 1980er und 1990er Jahre haben sich nach Castells in verschiedene Richtungen entwickelt. Einige dieser Bewegungen wurden in den Verwaltungsapparat eingegliedert, andere haben sich zu mittelständischen Umweltbewegungen formiert. Armutsbetroffene Bevölkerungsgruppen in Städten hätten keine Zeit für politische Aktivitäten, da sie sich um das materielle Überleben kümmern müssen. Kriminelle Banden zieht er ebenfalls als eine dieser Entwicklungen der städtischen sozialen Bewegungen heran.⁹³ Stephan Lanz argumentiert gegen diese Entwicklungsanalyse von Castells und behauptet, dass sich in Rio de Janeiro diese städtischen Bewegungen in den letzten Jahren in einer speziellen Form neu entwickelten.

„Allerdings haben sich in den letzten Jahren neuen Gruppen gebildet, die Kulturproduktion und Sozialarbeit mit dem politischen Protest gegen die Stigmatisierung der Favela und gegen verweigerter Bürgerrechte verbinden. Als Netzwerke miteinander verknüpfter Vereine und Projekte verstehen sie es, soziale und kulturelle Dienstleistungen anzubieten, alternative Ökonomien zu initiieren, dabei pragmatisch mit der Kommune und offiziellen Institutionen zu

⁹¹ Lanz, 2004: 14

⁹² Lanz, 2004: 11

⁹³ Lanz, 2004: 8ff

kooperieren, dies aber mit einer progressiven, von Parteipolitik unabhängigen politische Agenda zu verknüpfen, ohne sich instrumentalisieren und korrumpieren zu lassen.“⁹⁴

In den Favelas Rio de Janeiros sind in den letzten 15 Jahren eine Vielzahl an Projekten und Organisationen entstanden, die mit Theater, Musik oder anderen Formen darstellender Kunst arbeiten, um gesellschaftspolitische Themen aufzuzeigen und aktuellen sozialen Problemen entgegenzuwirken. Die Entstehung dieser Vereine oder Projekte in den Favelas von Rio de Janeiro wird von einigen AutorInnen durch das politische Vakuum erklärt, dass die BewohnerInnenassoziationen hinterließen.⁹⁵ In die BewohnerInnenassoziationen wurde in den 1970er und 1980er Jahren, die in Rio de Janeiros Favelas nach der Diktatur stark wuchsen, große politische Hoffnung im Prozess der Redemokratisierung gesteckt. Diese BewohnerInnenassoziationen basierten auf basisdemokratischen Organisationsformen und nahmen eine unabhängige Position gegenüber Staat und politischen Parteien ein. Oft entstanden sie als Widerstandsbewegungen der Favela-BewohnerInnen gegen Zwangsräumungen. Bis in die 1990er Jahre wurden die meisten dieser BewohnerInnenassoziationen aber entweder in den Staatsapparat eingegliedert, waren von klientelistischen Interessen beherrscht oder wurden von Drogenbanden unterwandert.⁹⁶

„Keineswegs bedeutet der Niedergang ihrer traditionellen politischen Subjekte, dass sich die Favela entpolitisiert. Vielmehr generierte das politische Vakuum, das die zwischen Klientelismus und Gewalt zerriebenen Bewohnerassoziationen hinterlassen haben, neuartige Akteure, die ihr klientelistisches Erbe restlos entsorgen und häufig Kulturproduktion, Sozialarbeit und politischen Aktivismus fusionieren.“⁹⁷

Neben dem von mir untersuchten Theaterprojekt *Fazendo Arte*, das relativ klein und noch unbekannt ist, gibt es auch Projekte, die schon nationale und internationale Bekanntheit erreichten. Ich möchte hier kurz zwei dieser Projekte erwähnen und auch auf die Gemeinsamkeiten mit *Fazendo Arte* hinweisen. Das 1986 vom Schauspieler Guti Fraga ins Leben gerufene Theaterprojekt *Nos do Morro* in der Favela Vidigal ist eines der ältesten dieser soziokulturellen Projekte in Favelas. Die SchauspielschülerInnen von *Nos do Morro* hatten schon Erfolge in verschiedenen Telenovelas und auch Kinofilmen. Ein weiteres bekanntes Projekt in diesem Sinne ist die *Grupo Cultural Afroreggea*. Nach der *chacina*⁹⁸ von Vigário Geral am 29.08.1993, bei der 21 unschuldige Personen von Polizisten getötet wurden, wollten die

⁹⁴ Lanz, 2004: 11

⁹⁵ vgl. Lanz, 2004: 43ff; Baumann Burgos; 2006: 39ff

⁹⁶ vgl. Lanz, 2004: 43ff

⁹⁷ Lanz, 2004: 46

⁹⁸ port. chacina: Massaker

Herausgeber der Zeitschrift „Afroreggae Notícias“⁹⁹ für Jugendliche in den Favelas einen „Ausweg aus der Gewalt“ schaffen. Als Gemeinsamkeit dieser soziokulturellen Projekte kann das Thema der Gewalt in ihren verschiedenen Ausformungen gesehen werden – Gewalt in Form von Rassismus, fehlenden Ausbildungsmöglichkeiten, bis hin zum Drogenhandel. Gemeinsam ist den Projekten ebenfalls, dass sie in den Favelas selbst entstanden sind und von Favela-BewohnerInnen gegründet wurden. Neben professionellen artistischen Ausbildungen steht die Entwicklung und Förderung der *cidadania*¹⁰⁰ im Vordergrund aller dieser Projekte.

⁹⁹ Die Zeitschrift Afroreggae Notícias wurde vor der Gründung 1992 zum ersten mal herausgegeben und behandelt soziale Fragen, die hauptsächlich die schwarze marginalisierte Bevölkerung betreffen.

¹⁰⁰ port. cidadania: Mit-BürgerInnenschaft

3. Rio de Janeiros Favelas und Gewalt

In vielen Städten Lateinamerikas siedelte sich die arme Bevölkerung in der Peripherie und in den Zentren an.¹⁰¹ Rio de Janeiro ist mit seinen in das gesamte Stadtgewebe eingeflochtenen Favelas eine Ausnahme. Neben wunderschönen Stränden, dem Zuckerhut und der Naturschönheit der Stadt, sind auch Favelas aus dem typischen Stadtbild Rio de Janeiros nicht mehr wegzudenken. In diesem Kapitel gehe ich der Frage der Definition von Favelas und welche historischen und soziokulturellen Faktoren für die Entstehung und die heutige Situation in den Favelas verantwortlich sind nach. Einen Teil in diesem Kapitel widme ich dem Aspekt der Gewalt in den Favelas Rio de Janeiros. Allerdings möchte ich hier hervorheben, dass ich Favelas nicht als Ort des Elends und der Gewalt verstehe. Ich sehe meine Arbeit im Auftrag des folgenden Zitates der SozialanthropologInnen Alba Zaluar und Marcos Alvito.

„Estudar uma favela carioca, hoje, é sobretudo combater certo senso comum que já possui longa história e um pensamento acadêmico que apenas reproduz parte das imagens, idéias e práticas correntes que lhe dizem respeito. É, até certo ponto, mapear as etapas de laboração de uma mitologia urbana. É também tentar mostrar, por exemplo, que a favela não é o mundo da desordem, que a idéia de carência (comunidades carentes), de falta, é insuficiente para entendê-la.“¹⁰²

„Heutzutage in einer Favela zu forschen, bedeutet vor allem die gängige Vorstellungen zu bekämpfen, die schon lange die Geschichte und das akademische Denken beherrschen, das einen Teil der Bilder, Ideen und geläufigen Praktiken reproduziert, die diese betreffen. Es bedeutet bis zu einem gewissen Grad die Dekonstruktion der Entwicklung eines urbanen Mythos, und auch versuchen zu zeigen, dass die Favela keine Welt der Unordnung ist, dass die Idee der Bedürftigkeit (bedürftige Gemeinden), des Mangels, nicht ausreicht um sie zu verstehen.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

3.1. Unterschiedliche Begrifflichkeiten für Favela und ihre Interpretation

In den von mir durchgeführten Interviews, den Medien und der Literatur lassen sich unterschiedliche Begrifflichkeiten für Favelas finden, die unterschiedliche politische Konnotationen besitzen. Im Folgenden möchte ich diese Begriffe hier kurz erläutern und ihren Bedeutungen nachgehen.

Der Begriff Favela stammt von einer der frühen Favelas mit dem Namen Morro da Favela¹⁰³ und führt auf das Wort *fava*¹⁰⁴ zurück.¹⁰⁵ Bohnen sind, wie die *feijoadá*¹⁰⁶, ein den SklavInnen

¹⁰¹ vgl. Jachnow, 2004: 34

¹⁰² Zaluar/ Alvito, 2006: 21

¹⁰³ port.morro da favela: Hügel der Bohnen

¹⁰⁴ port.fava: wildwachsende Bohnenart

zugeordnetes Essen. Die Kultur- und Sozialanthropologin Santangelo Jura folgert daraus: „Der Begriff Favela ist daher schon per se eine Bedeutungskonstitution, da er eine Gruppe von freien BrasilianerInnen das Stigma der Sklaverei zuordnet, mit allen verbundenen Assoziationen.“¹⁰⁷

Der Begriff Favela wird also nach der Interpretation von Santangelo Jura in seiner historischen Dimension mit SklavInnen in Verbindung gebracht. *Favelado/ Favelada*¹⁰⁸ wird von den BewohnerInnen als Begrifflichkeit verwendet, wenn sie von sozialen Problemen, wie fehlender Infrastruktur sprechen, von denen sie betroffen sind.

Weitere eigenbestimmte Begriffe der BewohnerInnen sind *morro*, *comunidade* oder auch *quilombo urbano*, auf die ich im Folgenden näher eingehen werde. Es wird auch der Begriff *comunidade carente*¹⁰⁹ verwendet. Dieser Begriff wird meist in Auseinandersetzung mit PolitikerInnen, Medien oder BesucherInnen von außen verwendet, von denen sich die Bevölkerung Verbesserungen ihrer Lebensumstände, Investitionen und Hilfe erwartet.¹¹⁰ Der Begriff *morro*¹¹¹ wird im Zusammenhang mit einem Eigennamen, zum Beispiel Morro do Salgueiro, Morro da Rocinha, Morro do Turano verwendet. Er wird meist für die räumliche Definition verwendet. „Es ist ein positiver, auf das eigene, geschätzte Territorium bezogener Begriff und signalisiert die räumliche Einheit.“¹¹² Der Begriff der *comunidade*¹¹³ hingegen dient zur Beschreibung gemeinschaftlicher Aspekte.

„Geht es jedoch um positive soziale Arbeit, um gemeinsame Aktivitäten, die der Verbesserung der Favela zugute kommen, wird fast einheitlich der Begriff *comunidade* verwendet - die Gemeinschaft, die Gemeinde. Hier geht es um ein konkretes, positives Wir-Gefühl.[...] Schließlich kommt noch der kulturhistorische, politisch identitätsbildende Aspekt in der Terminologie hinzu.“¹¹⁴

Vor allem von schwarzen Intellektuellen und AktivistInnen wurde der Begriff *quilombo urbano* eingeführt um eine identitätsstiftende Verbindung zu den *quilombos* des Sklavenwiderstandes herzustellen. *Quilombos* waren von entflohenen Sklaven geschaffene Siedlungen. Die bekannteste Siedlung, der *quilombo Palmares* entstand Ende des 16. Jahrhunderts und beherbergte am Höhepunkt seiner Entwicklung 20.000-30.000 Personen. Ein Jahrhundert lang leisteten die BewohnerInnen Widerstand gegen Einnahmeveruche. Sein letzter Führer Zumbi

¹⁰⁵ vgl. Hochsteiner, 1992: 28; Santangelo Jura, 2002: 77

¹⁰⁶ port. feijoada: brasilianischer Bohneneintopf, Nationalgericht

¹⁰⁷ Santangelo Jura, 2002: 77

¹⁰⁸ port.favelado/favelada: FavelabewohnerIn

¹⁰⁹ port.comunidade carente: bedürftige Gemeinde

¹¹⁰ vgl. Alvito, 2006: 185

¹¹¹ port.morro: Hügel

¹¹² Santangelo Jura, 2002: 79

¹¹³ port.comunidade: Gemeinschaft

¹¹⁴ Santangelo Jura, 2002: 80

wird heute als Heldenfigur der schwarzen Bewegung verehrt. Sein Todestag, 20. November wurde von der schwarzen Bewegung zum Feiertag erhoben.¹¹⁵ Vergleicht man Favelas mit *quilombos*, so entspringt das der Intention ein Bewusstsein über die Geschichte des Widerstand der schwarzen Bevölkerung herzustellen.¹¹⁶

„Quilombo und Favela werden, unter verschiedenen historischen Bedingungen, als Formen des Widerstandes der als Sklaven eingeführten Afrikaner in der Neuen Welt betrachtet.“¹¹⁷

Die Begrifflichkeiten sind politische, soziale und rassistische Konstruktionen dieses urbanen Raums. Ich werde in dieser Arbeit die drei Begriffe Favela, *morro* und *comunidade* verwenden. Der Begriff Favela beinhaltet sowohl den Gemeinschaftscharakter, als auch die örtliche geografische Definition des Raumes. Aus diesem Grund werde ich diesen Begriff in meiner Arbeit ebenfalls verwenden. Ich bin mir aber der Bedeutungskonstruktion des Begriffes bewusst. Meine InterviewpartnerInnen verwendeten ebenso diese drei Begriffe, wobei zu beobachten war, dass die politisch bedeutenden und positiv besetzten Begriffe *morro* und *comunidade* bewusster eingesetzt werden. Auf der Website von *Fazendo Arte*¹¹⁸ wird der Stadtteil als *Comunidade do Morro do Turano* bezeichnet. Die Theaterpädagogen des Projektes *Fazendo Arte* verwendeten die Begrifflichkeiten wie oben erläutert: *comunidade*, wenn vom Projekt und der Arbeit für die Gemeinschaft die Rede war, Favela, wenn es um soziale Probleme ging und *morro* um den Ort zu beschreiben. Die SchauspielschülerInnen von *Fazendo Arte* hingegen verwendeten alle drei Begriffe ohne eine dahinter erkennbare Struktur.

3.2. Definition und Typisierung von Favelas

Favelas werden im Global Human Settlements Report der Vereinten Nationen als sogenannte *subnormal settlements* eingestuft. *Subnormal settlements* werden mit folgenden Kriterien beschrieben¹¹⁹:

- Siedlungen mit mehr als 50 Personen
- mit prekären Materialien errichtete und nicht fertig gestellte Behausungen
- Behausungen, die auf Land ohne legalen Status errichtet wurden
- Es gibt keine offiziellen Straßennamen und -nummern
- Es fehlt an Infrastruktur und öffentlichen Dienstleistungen

¹¹⁵ vgl. Hofbauer, 1995: 127ff

¹¹⁶ vgl. Hochsteiner, 1992: 37

¹¹⁷ Hochsteiner, 1992: 38

¹¹⁸ Espaço Cultural Fazendo Arte (Internetressource)

¹¹⁹ vgl. United Nations Human Settlements Programme, 2003: 225ff

Favelas sind jedoch nur eine spezifische Ausformung von *subnormal settlements* in Rio de Janeiro. Favelas sind “[...] *highly consolidated residential areas of selfconstruction on invaded public and private land and without infrastructure*”¹²⁰. Neben dem Aspekt des illegalen Landbesitzstatus, dient als weiteres Definitionsmerkmal für Favelas das Fehlen städtischer Infrastruktur und öffentlicher Dienstleistungen. Oft werden bei der Besiedelung von Favelas unter Naturschutz stehende Flächen von der sich niederlassende Bevölkerung gerodet. Durch die Abwesenheit von öffentlichen Dienstleistungen wie Müllabfuhr oder Kanalisation weisen Favelas oft einen hohen Grad an Verschmutzung von Boden und Wasser auf.¹²¹ Dies führt auch zu einer hohen Vulnerabilität im Falle von Naturkatastrophen, wie beispielsweise Erdbeben und Überschwemmungen bei starken Regenfällen. Ein weiteres wichtiges Merkmal ist die Stigmatisierung der Favela-Bevölkerung. Favelas können auch nach ihrer jeweiligen geografischen Lage innerhalb der Stadt in (1) an Hügel liegende Favelas, sogenannte *favelas de morro*¹²² und (2) an Lagunen und Flüssen liegende Favelas, sogenannte *favelas de maré*¹²³ kategorisiert werden.¹²⁴

Für Rio de Janeiro werden vom Global Human Settlements Report der Vereinten Nationen¹²⁵ weitere drei Typen von *subnormal settlements* beschrieben¹²⁶:

- (1) *loteamentos irregulares*¹²⁷,
- (2) *invasões*¹²⁸ und
- (3) *cortiços*¹²⁹.

(1) *Loteamentos irregulares* sind Besiedelungen, ohne behördliche Genehmigung und ohne Einbeziehung der offiziellen Stadtplanung. In Rio finden sich diese *loteamentos irregulares* vor allem in der östlichen Zone der Stadt. (2) *Invasões* sind irreguläre Besetzung von privatem oder öffentlichem Land. Sie befinden sich meist an Flussufern, Küstenüberschwemmungsgebieten, Hügeln oder unter Viadukten und entlang von Straßen. (3) *Cortiços* sind hauptsächlich im Stadtzentrum anzutreffen und sind Gebäude, in denen Räumlichkeiten zur Untermietung gelangen. Sie sind gekennzeichnet durch personelle Überbelastung, gemeinsame sanitäre Einrichtungen und kollektiv genutzte Kochstellen. *Cortiços* gab es bereits Anfang des 20.

¹²⁰ United Nations Human Settlements Programme, 2003: 225

¹²¹ vgl. Fernandes, 2004: 11

¹²² port.favela de morro: HügelFavela

¹²³ port.favela de maré: Favelas an Lagunen und Flüssen

¹²⁴ vgl. Ribbeck, 2003: 168

¹²⁵ vgl. United Nations Human Settlements Programme, 2003: 225ff

¹²⁶ vgl. United Nations Human Settlements Programme, 2003: 225ff

¹²⁷ port.loteamentos irregulares: illegale Behausungen

¹²⁸ port.invasões: Invasionen

¹²⁹ port.cortiços: Bienenwaben

Jahrhunderts als Unterkunftsform der armen, meist schwarzen ArbeiterInnenbevölkerung. Auch damals lagen diese im Stadtzentrum. Ihre Zerstörung und die Vertreibung ihrer Bevölkerung führte Anfang des 20. Jahrhunderts zur Entstehung der ersten Favelas in Rio de Janeiro.¹³⁰

Jede Favela ist aufgrund ihrer architektonischen Struktur, ihrer geografischen Lage und der Zusammensetzung ihrer Bevölkerung einzigartig. Diese Unterschiede lassen sich durch die spezifischen historischen Entwicklungen, wie beispielsweise Zuwanderungs- und Siedlungsgeschichte, Eingriffe der offiziellen Favelapolitik, aber auch durch Handlungen einzelner Personen erklären. Politisch handelnde Personen, wie beispielsweise GründerInnen von BewohnerInnenvereinigungen und kultureller Vereine gestalten die Entwicklung der Favelas mit. Keineswegs ist die Favela- Bevölkerung einer einzelnen Favela homogen. Die BewohnerInnen sind aus unterschiedlichen Regionen Brasiliens eingewandert und haben einen unterschiedlichen sozialen sowie ökonomischen Standard. Favela-BewohnernIn zu sein, bedeutet heute nicht immer, in materieller Armut zu leben. Die Bevölkerung setzt sich auch aus Angehörigen der unteren Mittelschicht zusammen, die den Wohnort Favela aus Gründen wie Nähe zum Arbeitsplatz, Familienbezüge oder sonstige soziale Beziehungen wählen.¹³¹

Santangelo Jura¹³² unterscheidet zwischen strukturellen und konjunkturbedingten Favelas. Diese beiden Favela-Typen unterscheiden sich durch ihre Besiedlungsgeschichten und einer unterschiedlichen ethnischen Zusammensetzung ihrer Bevölkerung. Santangelo Jura argumentiert, dass diese Unterschiede zu einem differenten Gemeinschaftsgefühl in den strukturellen und konjunkturbedingten Favelas führen. Strukturelle Favelas haben die Eigenschaften einer Dorfgemeinschaft. Sie sind gekennzeichnet von genealogischer und homogener ethnischer Zusammensetzung. In diesen Favelas herrscht nach einer sozialen Untersuchung der 1940er Jahre eine große Gemeinschaftsverbundenheit. Die Bevölkerung identifiziert sich mit der *comunidade*. Die Bevölkerung handelt hinsichtlich der Favela zukunftsorientiert und investiert in die Gemeinschaft. Diese Favelas sind auch jene, die schon am weitesten in die Stadtplanung integriert sind und beispielsweise vom Favela-Bairro-Programm¹³³ profitierten. Konjunkturbedingte Favelas bauen hingegen wenig auf Genealogie auf und besitzen keine historische Kontinuität. Diese Favelas wurden und werden dort errichtet, wo sie gerade benötigt werden. Die Bevölkerung sieht sich vorübergehend als Teil der Favela. Sie besteht aus ZuwanderInnen aus unterschiedlichen Regionen Brasiliens. Ein großer Teil

¹³⁰ vgl. 3.3.

¹³¹ vgl. Happe, 2002: 9, 154

¹³² vgl. Santangelo Jura, 2002: 71ff

¹³³ Das Favela Bairro Programm ist ein ganzheitlich angesetztes Urbanisierungsprogramme für Favelas in Rio de Janeiro. vgl. 4.3.

dieser Zuwanderung kommt zwar aus dem Nord-Osten Brasiliens, die Bevölkerung der konjunkturbedingten Favelas ist im Vergleich zu den strukturellen Favelas aber ethnisch eher inhomogen. Santangelo Jura folgert daraus, dass in diesen Favelas weniger Gemeinschaftsverbundenheit herrscht, als in den strukturellen Favelas. Favelas lassen sich meiner Meinung nach nicht eindeutig diesen zwei Typen zuordnen. Der Aspekt der Ausbildung einer Gemeinschaftsverbundenheit in diesem Ansatz ist jedoch interessant für die Entstehung von politischem Engagement. Das Vorhandensein eines Gemeinschaftsgefühls und die Identifikation der Bevölkerung mit der Favela sind wichtige Voraussetzung für die Entstehung politischer Strukturen.¹³⁴

3.3. Geschichte der Favelas mit besonderen Betrachtung der offiziellen Favela-Politik

Über den Ursprung der Favelas in Rio de Janeiro lassen sich unterschiedliche Ansichten finden. Nach einem Mythos soll die erste Favela 1897 von heimkehrenden Soldaten des Canudos Kriegs mit behördlicher Erlaubnis auf dem Morro da Providencia besiedelt worden sein.¹³⁵ Andere Überlieferungen erzählen, dass sich bereits ab Mitte des 19. Jahrhunderts entlaufenen SklavInnen, Indigene und Kriminelle an den *morros*¹³⁶ in Rio de Janeiro ansiedelten.¹³⁷ Die Kultur und Sozialanthropologin Santangelo Jura¹³⁸ begründet den Beginn der Besiedlung der Favelas in Rio de Janeiro mit dem Jahre 1888, der Abschaffung der Sklaverei in Brasilien und der daraus resultierenden hohen Arbeitslosigkeit und Marginalisierung der schwarzen Bevölkerung. Anfang des 20. Jahrhunderts ordnete der damalige Bürgermeister Rio de Janeiros die Zerstörung der Arbeiterbehausungen im Zentrum der Stadt – den sogenannten *cortiços*¹³⁹ – an. Dies führte zu 20 000 Obdachlosen, die sich schließlich in Siedlungen an den *morros* niederließen.¹⁴⁰

„Schon ihr Ursprung verweist also die gängige Vorstellung, die Favela hätte sich unabhängig und in Abwesenheit vom Staat entwickelt, in das Reich der Mythen. Vielmehr war das Phänomen Favela immer kausal mit staatlichen Institutionen und offizieller Politik verflochten.“¹⁴¹

¹³⁴ vgl. Baumann Burgos, 2006: 31

¹³⁵ vgl. Lanz, 2004: 35

¹³⁶ port.morros: Hügel

¹³⁷ vgl. Santangelo Jura, 2002: 67

¹³⁸ vgl. Santangelo Jura, 2002: 71ff

¹³⁹ port.cortiços: Bienenwaben

¹⁴⁰ Lanz, 2004: 35

¹⁴¹ Lanz, 2004: 35

Das große Wachstum der Favelas fand in den Jahrzehnten zwischen 1940 und 1960 statt. In dieser Zeit migrierte die hauptsächlich aus dem Nord-Osten stammende Landbevölkerung in die Städte Rio de Janeiro und São Paulo. Eine Strukturänderung in der Landwirtschaft ab der 1940er Jahre, die gekennzeichnet war von Förderungen für Agrobusiness, führte schließlich zur Verdrängung der KleinbäuerInnen und der Subsistenzwirtschaft im Nordosten und im Süden des Landes.¹⁴² Happe führt für die 1990er Jahre eine Verschiebung der Migrationsbewegung weg von den Metropolen Rio de Janeiro und São Paulo hin zu den Landeshauptstädten an. Dies sei „[...] als Resultat einer relativen Verschlechterung der Lebenschancen in den großen Metropolen des Landes, insbesondere in Rio de Janeiro, zu interpretieren.“¹⁴³

Offizielle Favela Politik

Zaluar und Alvito¹⁴⁴ weisen nach, dass bereits drei Jahre nach der Besiedelung des Morro da Providencia die Behörden Favelas als Orte der Destruteure und Diebe beschrieben und sich die Favela für die Regierung durch zwei Probleme auszeichnete: das der Hygiene und das der Polizei. Die Wahrnehmung der Favela durch die Behörden und die Öffentlichkeit als ein Problem der Verunreinigung und als ein Ort ohne Moral und „Zivilisation“ war und ist als Grundlage für die politischen Handlungen gegenüber Favelas und ihrer Bevölkerung von den 1940er Jahren bis heute zu sehen.

In den 1940er Jahren entwickelte sich ein öffentlicher Diskurs über die wachsenden Favelas Rio de Janeiros. Erste Zerstörungen und Umsiedelungen von Favelas wurden durchgeführt und die damaligen BewohnerInnen in sogenannte *parques proletários* umgesiedelt, die meistens in der Peripherie lagen. Nur Personen, die eine Arbeitsstelle in der Südzone der Stadt nachweisen konnten, bekamen eine Wohnung zugesprochen. Die Wohnungsvergabe in den *parques proletários* war demnach ganz klar mit einem moralischen Aspekt verbunden. Die Stadtregierung wollte die „verlorene“ Favela-Bevölkerung zu „anständigen“ BürgerInnen umerziehen. Diese ersten Umsiedelungen führten in manchen Favelas zur politischen Organisation der Favela-Bevölkerung und zur Entstehung von BewohnerInnenassoziationen, die sich den Umsiedelungen zur Wehr setzten. Durch diesen Prozess der Organisation der Favela-Bevölkerung entstand erstmals eine positiv besetzte Identifikation als BewohnerIn einer Favela.¹⁴⁵

¹⁴² vgl. Happe, 2002: 63ff

¹⁴³ Happe, 2002: 63

¹⁴⁴ vgl. Zaluar/ Alvito, 2006: 9

¹⁴⁵ vgl. Lanz, 2004: 36ff; Baumann Burgos, 2006: 28ff

Anfang der 1960er Jahren fand die Politik der Umsiedelungen eine kurze Pause. Der 1960 gewählte Bürgermeister Carlos Lacerda übertrug dem Soziologen José Arthur Rios die Leitung der Sozialdienste. Dieser verwandelte die zuständige Behörde für Favelas in ein Institut zur Gründung von BewohnerInnenvereinen und setzte auf Hilfe zur Selbsthilfe und die Partizipation der BewohnerInnen. Ein kollektives Bauprogramm für Gemeinschaftseinrichtungen in Favelas wurde eingerichtet. Die Stadt stellte Baumaterial und Techniker zur Verfügung, die Favela-BewohnerInnen ihre Arbeitskraft. Nach eineinhalb Jahren wurde dieses Programm allerdings auf Druck der Immobilienbranche geschlossen. Diese hatten großes Interesse daran, dass Favelas in der Südzone geräumt werden.¹⁴⁶

Zwischen 1961-1975 wurden die Umsiedlungsmaßnahmen weitergeführt und die BewohnerInnen wieder außerhalb der Stadt ohne Infrastruktur und Anbindung angesiedelt. Die Maßnahmen wurden zu dieser Zeit Mithilfe der United States Agency for International Development/ USAID finanziert. Die Militärdiktatur forcierte die Räumungen, kontrollierte alle Aktivitäten der BewohnerInnenassoziationen und unterdrückte jeglichen Widerstand oder politische Organisation in den Favelas. Happe¹⁴⁷ konstatiert bis 1974 80 Favela-Räumungen und ca. 140.000 BewohnerInnen, die umgesiedelt wurden. Der brasilianische Soziologe Baumann Burgos führt die jetzigen Probleme in den Favelas auf die Zeit der Militärdiktatur zurück. Die Diktatur zerstörte demokratische Strukturen, wie beispielsweise BewohnerInnenassoziationen, die sich in den Favelas entwickelt hatten. In der Phase der Redemokratisierung nach der Diktatur gelang es nicht diese demokratischen Strukturen wiederzubeleben. Stattdessen hat sich ein generelles Misstrauen der Favelabevölkerung gegenüber staatlicher Politik und Interventionen entwickelt. Parallel dazu haben sich klientelistische Machtstrukturen etabliert, die es der Bevölkerung ermöglichte ihre Bedürfnisse auf Basis von persönlichen Beziehungen zu befriedigen.¹⁴⁸

In der Zeit von 1983 bis 1994 begann eine Zeit der infrastrukturellen Aufwertung der Favelas. Die neue Verfassung Brasiliens von 1988 hatte maßgeblichen Einfluss auf den Umgang mit Favelas. Es gab Gemeinden das Recht eigene Gesetze zu erlassen und fordert von Gemeinden mit mehr als 20.000 EinwohnerInnen einen Masterplan. Der Masterplan von Rio de Janeiro von 1992 lieferte die gesetzliche Grundlage für eine neue stadtplanerische Auseinandersetzung mit Favelas. Unter anderem wurde das Recht auf Privatland, das kleiner als 250m² war und von den jeweiligen Personen schon fünf Jahre dauerhaft besetzt war,

¹⁴⁶ vgl. Lanz, 2004: 39ff

¹⁴⁷ vgl. Happe, 2002: 93

¹⁴⁸ vgl. Baumann Burgos, 2006: 25ff

erlassen. Dies ermöglichte es vielen Favela-BewohnerInnen einen legalen Besitzstatus für ihr Land zu erlangen. Es entstanden Programme, die nicht mehr das Ausblenden der Favelas und ihrer BewohnerInnen zum Ziel hatte, sondern die Verbesserung der Lebensbedingungen der ansässigen Bevölkerung und die Eingliederung in die restliche Stadt.¹⁴⁹ Eines dieser Programme möchte ich im Folgenden kurz vorstellen. Es ist deshalb interessant, da es das bisher umfangreichste Favela-Aufwertungsprogramm in Bezug auf die Zahl der erreichten Favelas ist.

Das Favela-Bairro-Programm startete 1993 und fokussiert auf die Verbesserung der Lebensbedingungen und sozialen Anbindung der Favelas an die benachbarten Stadtviertel. Das United Nations Human Settlements Programme bezeichnet das Favela-Bairro- Programm aufgrund seines innovativen Charakters und seiner sozialen Projekte als bestes Praxisbeispiel für Urbanisierung.¹⁵⁰ Die Aufgaben des Programms sind neben der Installierung von sanitärer Grundausstattung, die Favelas räumlich neu zu ordnen. Die Eingangsbereiche in Favelas werden durch öffentlich gestaltete Räume wie Parks oder soziale Einrichtungen, Schulen und Kindergärten aufgewertet. Straßen werden erweitert. Dies ist einerseits wichtig für das Kanalsystem und die Müllentsorgung, andererseits soll dadurch leichter Zugang für die Polizei geschaffen werden, um öffentliche Kontrolle in den Favelas herzustellen. Die Favelas werden mit baulichen Maßnahmen an die benachbarten Viertel und ans Straßennetz angebunden. Dadurch soll nicht nur die räumliche Distanz, sondern auch die starren sozialen Grenzen aufgehoben werden. Ein weiterer wichtiger Punkt des Programms ist die Legalisierung des Grundbesitzes. Da aber mit dem Besitztitel Steuern einhergehen, ziehen es viele BewohnerInnen vor keinen Titel zu beantragen.¹⁵¹ Obwohl das Favela-Bairro-Programm in den Favelas, in denen die Maßnahmen stattfanden, Erfolg zeigt, meinen KritikerInnen, dass das Programm nur punktuell wirkt, wenn man die gesamte Stadt betrachtet.¹⁵²

2010 begannen die Einsätze der *Unidades de Polícia Pacificadora*¹⁵³/ UPPs in Rio de Janeiro. Das Ziel dieser Polizeieinheiten ist es, die ortsansässigen Drogenbanden und Milizen zu vertreiben um öffentliche Ordnung gemeinsam mit sozialen Einrichtungen in den Favelas zu installieren. Ich werde hier keine gründliche Analyse der UPPs abgeben können, da der Beginn dieser Operationen nach meinem Forschungsaufenthalt lag. Betrachtet man aber die Geschichte der politischen Interventionen in Favelas und den Umgang der Behörden mit der

¹⁴⁹ vgl. Pamuk/ Cavallieri, 2004: 17ff; Coutinho, 2006: 108ff

¹⁵⁰ vgl. United Nations Human Settlements Programme, 2003: 226

¹⁵¹ vgl. Ribbeck, 2003: 168; Pamuk/ Cavallieri, 2004: 27ff; United Nations Human Settlements Programme, 2003: 226

¹⁵² vgl. Happe, 2002: 87

¹⁵³ Unidades de polícia pacificadora: Einheiten der Friedenspolizei

Favela-Bevölkerung in der Vergangenheit lassen sich Gemeinsamkeiten mit den Einsätzen der UPPs finden. Die Favela wird wie zu Anfang dieses Kapitels als Ort der Kriminellen, der Unordnung und der „sozialen Pathologie“ verstanden.

3.4. Gewalt in den Favelas von Rio de Janeiro

Ich werde in diesem Teil meiner Arbeit Erscheinungsformen von Gewalt in Favelas beschreiben, da sie als Teil der Realität für die BewohnerInnen verstanden werden müssen und auch für das Verständnis der Arbeit von *Fazendo Arte* von Bedeutung sind. Wenn man von Gewalt in Rio de Janeiro spricht, muss man unterscheiden zwischen Gewalt, von der die gesamte Bevölkerung betroffen ist und Gewaltformen, von der die Favela-Bevölkerung betroffen ist. Ich werde mich in den Ausführungen zu Gewalt in Rio de Janeiro in diesem Kapitel auf Gewalt mit der Favela-BewohnerInnen konfrontiert sind, konzentrieren. Anhand von Gewaltvorkommen zeigt sich die soziale Segmentierung der Stadt. Der Stadtforscher Stephan Lanz behauptet: *„Die zentrale Differenz des morros zu asfalto¹⁵⁴ liegt heute weniger in seiner allmählich schwindenden Illegalität als im dort herrschenden Regime der Gewalt.“¹⁵⁵* Das Unterscheidungsmerkmal zwischen Favelas und anderen Stadtvierteln ist demnach nicht mehr die illegal Besiedelung, sondern das Vorkommen von spezifischen Formen von Gewalt. Ich bin mir bewusst, dass Favelas kein vom Rest der Stadt abgetrennter Raum sind. Die Gewalt in den Favelas wird allerdings durch viele Aspekte gekennzeichnet, die in anderen Vierteln nicht anzutreffen sind. Folgende drei Erscheinungsformen von Gewalt, die die Favela-Bevölkerung in Rio de Janeiro betreffen, werde ich häher ausführen: Polizeieinsätze, Drogenhandel und Rassismus.

¹⁵⁴ port. asfalto: Asphalt, im Jargon: Stadt außerhalb der Favela, als Gegenpol zu morro

¹⁵⁵ Lanz, 2004: 48

3.4.1. Polizei

In einem Bericht von Amnesty International 2007 werden die Entwicklungen der sozialen Sicherheit in Rio de Janeiro in Hinblick auf die Gewaltvorkommnisse Ende des Jahres 2006 und Anfang 2007 analysiert. Es werden darin die schlecht ausgebildeten und ausgestatteten Polizeieinheiten kritisiert, und die Stadt- und Bundesregierung verantwortlich gemacht, dass die Favelas zu gesetzlosen Vierteln wurden, wodurch diese *comunidades* in weiterer Folge unter Gewalteinwirkungen des *tráfico*¹⁵⁶, als auch der repressiven Methoden der Polizei zu leiden hätten. Es fehle eine langfristig angelegte Politik zu sozialer Sicherheit, die die Gründe und Wurzeln der Gewalt und des sozialen Ausschlusses bekämpft.¹⁵⁷ Polizeieinsätze in den Favelas Rio de Janeiros sind gekennzeichnet von schwerem Waffeneinsatz und einer militärischen Herangehensweise der Polizei. Der Gebrauch von militärischem Vokabular bei Favelaeinsätzen, wie *invasões*¹⁵⁸ oder *ocupações*¹⁵⁹, spiegeln dies wieder.



Abbildung 1¹⁶⁰

Die Spezialeinheit zur Bekämpfung des *tráfico* und der *milícias*¹⁶¹, genannt *Batalhão de Operações Policiais Especiais/ BOPE*, wurde eingeführt, da die Zivilpolizei wegen Korruption

¹⁵⁶ port.tráfico: Drogenhandel

¹⁵⁷ vgl. Amnesty International, 2007

¹⁵⁸ port.invasões: Invasionen

¹⁵⁹ port.ocupações: Besetzungen

¹⁶⁰ Einsatz von Sprengstoff bei der Invasion des Morro da Vila Cruzeiro, © Marcelo Carnaval

¹⁶¹ port.milícias: Milizen. Privatmilizen, oft von ehemaligen Polizisten gegründet, die nach der Vertreibung der Drogenbanden die kriminellen Geschäfte in den Favelas übernehmen.

innerhalb der eigenen Reihen für Einsätze in den Favelas nicht mehr geeignet war. Die Einheit trägt als Symbol einen Totenkopf mit gekreuzten Schwertern und einer goldenen Pistole. Der Einsatz des *caveirão*¹⁶² – ein zum Kriegsgefährten umgerüstetes Einsatzfahrzeug – durch die *Batalhão de Operações Policiais Especiais/ BOPE* ist ein weiteres Zeichen der voranschreitenden Militarisierung der Polizei. Es wird für die Invasion in Favelas benützt, liefert 12 schwerbewaffneten Polizisten der *Batalhão de Operações Policiais Especiais/ BOPE* Platz, ist gepanzert und gestattet es den Polizisten geschützt von innen zu schießen. Für die Favela-Bevölkerung ist der *caveirão* inzwischen zu einem Symbol staatlicher Unterdrückung geworden.

„Temos medo de falar, pois a polícia faz represálias. Outro dia o caveirão entrou na favela, o policial desceu e gritou pra todo mundo: chegou a arma de matar morador! A gente tem medo de falar, e reagir.“¹⁶³

„Wir haben Angst zu sprechen, denn die Polizei setzt Repressalien ein. Als eines Tages der *caveirão* hereinkam, stieg ein Polizist aus und schrie zu allen: 'Die Waffe, um die BewohnerInnen zu töten, ist gekommen!' Wir haben Angst zu sprechen, oder darauf zu reagieren.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Diese Aussage eines Bewohners ist nur ein Beispiel für die Begegnung zwischen *Batalhão de Operações Policiais Especiais/ BOPE* und den BewohnerInnen.

„The caveirao also sent out powerful signals about the state government's thinking on public security. The approach is to meet violence with violence, in a strategy of confrontation and intimidation. Trapped between the police and the drug gangs, Rio's most deprived communities are now paying the price.“¹⁶⁴

Seit dem Einsatz des *caveirão* kommen bei Einsätzen mehr Menschen – viele davon ZivilistInnen, die in keiner Beziehung zum Drogenhandel stehen – ums Leben. Schuld daran sei, laut Amnesty International¹⁶⁵ die schwere Bewaffnung der Polizisten, der anonyme Schutz, den das Fahrzeug gestattet und die herrschende Straflosigkeit. Seit dem Einsatz kam es auch auf Seiten des *tráfico* zum Aufrüsten mit schweren Waffen. Die Sprache, die Übergriffe und die Drohungen haben außerdem traumatisierende Auswirkungen auf die *comunidades*, vor allem auf die Kinder. So wird von Nichtregierungsorganisationen, die Amnesty International für ihren Bericht interviewte, berichtet, dass Kinder seit dem Einsatz des *caveirão* begannen psychologische und emotionale Probleme zu zeigen.¹⁶⁶ Sie werden beim Anblick von Polizisten panisch, fangen an zu weinen und nässen sich ein. Sergio Cabral hat mit dem Antritt als

¹⁶² port.caveirão: Totenkopf

¹⁶³ Amnesty International, 2007: 19

¹⁶⁴ Amnesty International, 2006: 1

¹⁶⁵ Amnesty International, 2007: 19ff

¹⁶⁶ vgl. Amnesty International, 2006: 5; Amnesty International, 2005: 26

Bürgermeister 2007 zwar öffentlich erklärt, dass er den Einsatz des *caveirão* nur bei äußerst riskanten Einsätzen erlauben würde, die Invasionen 2007 in mehreren Favelas zeugten aber von Gegenteilem.



Abbildung 2¹⁶⁷

Favela BewohnerInnen sind zweifach von Gewalt, die mit Polizei in Zusammenhang steht, betroffen. Sie haben keinen Zugang zu polizeilichem Schutz und sind gleichzeitig Opfer von repressiver Polizeigewalt, Korruption und Straflosigkeit. Bei Polizeieinsätzen kommen immer wieder unschuldige Menschen ums Leben, weil sie für Kriminelle gehalten werden oder von Querschlägern getroffen. Privateigentum wird zerstört, die BewohnerInnen werden gedemütigt. Als Effekt der Gewalthandlungen müssen Geschäfte geschlossen werden, Kinder und Jugendliche können nicht in die Schule gehen. Das soziale, gesellschaftliche und wirtschaftliche Leben in den *comunidades* steht still.

¹⁶⁷ Leiche wird aus dem *caveirão* geladen, am Eingang zu Notaufnahme des Spitals Souza Aguiar , © Marco Antônio Cavalcanti



Abbildung 3¹⁶⁸



MORADORES PROTESTAM junto ao corpo ensanguentado de um dos 19 homens mortos durante os confrontos nas favelas do Complexo do Alemão

Abbildung 4¹⁶⁹

¹⁶⁸ Fußgänger, die bei Schusswechsel während der Invasion des Morro do Catumbi Schutz suchen, © Guilherme Pinto

¹⁶⁹ Protestierende BewohnerInnen neben der Leiche, eines der 19 Todesopfer bei der Invasion des Complexo do Alemão, © Marcelo Carnaval

Todesfälle, für die die Polizei verantwortlich ist, egal ob vermutliche Drogenhändler oder unschuldige Kinder, werden in den Daten als *autos de resistência*¹⁷⁰ geführt. Dies bedeutet „Tod durch Zurwehrsetzung“. Die wenigsten jener Fälle, bei denen unschuldige Personen ums Leben kamen, werden untersucht, oder vor Gericht gebracht. Familienangehörige werden oft mit Drohungen zum Schweigen gebracht.

„Not only have these repressive methods proved ineffective in combating violent crime, they have also contributed to a process of social exclusion and discrimination, effectively abandoning the socially excluded to the control of criminal gangs and drug factions. Many people described this process to Amnesty International as the criminalization of poverty“.¹⁷¹

„The criminalization of poverty had not only put residents lives at risk, but had reinforced patterns of social exclusion that have sustained human rights abuses.“¹⁷²

Diese kollektive Kriminalisierung von ganzen *comunidades* wird auch durch die Ausstellung von kollektiven Haftbefehlen durch Richter sichtbar, die per Gesetz ganze *comunidades* zu Verdächtigen erklären.¹⁷³ Die Tatsache, dass die Polizei physisch nicht in der Favela stationiert ist, verursacht, dass die Polizisten keinen Bezug zu den BewohnerInnen haben und die Polizei andererseits von den BewohnerInnen ausschließlich als Aggressor und Eindringling gesehen wird. 2010 kam ein neues Modell der Polizeiarbeit in Hinblick auf die öffentliche Sicherheit in Rio de Janeiro zum Einsatz. Die Unidades de Polícia Pacificadora/ UPPs bekämpfen und vertreiben die Drogenbanden. Unidades de Polícia Pacificadora/ UPP werden in den Favelas stationiert, die das Wiederkommen der *facções*¹⁷⁴ verhindern und die eigentliche Polizeiarbeit – den Schutz der Bevölkerung – aufnehmen soll. Zusätzlich werden die Favelas vom Favela-Bairro- Programm betreut und es wird Infrastruktur zur Verfügung gestellt.

¹⁷⁰ port.autos de resistência: Tod durch zur Wehrsetzung“.

¹⁷¹ Amnesty International, 2005: 9

¹⁷² Amnesty International, 2007: 1

¹⁷³ vgl. Amnesty International, 2005: 30

¹⁷⁴ port.facções: Fraktionen des Drogenhandels in Rio de Janeiro

3.4.2. Drogenhandel

Der Morro do Turano, der Ort meiner Feldforschung, stand 2007 unter der Herrschaft der *facção*¹⁷⁵ Amigos dos Amigos/ ADA, weshalb ich in diesem Teil auf den *tráfico* eingehen werde. Alle Tätigkeiten in Favelas – auch die Arbeit von *Fazendo Arte* – sind vom Einfluss des *tráfico* geprägt. Die drei großen *facções* im Drogengeschäft in Rio de Janeiro sind Amigos dos Amigos/ ADA, Comando Vermelho/ CV und Terceiro Comando/ TC. Zwischen den *facções* kommt es häufig zu Territorialkämpfen. Die drei *facções* besitzen an der Basis dieselben Vertriebsstrukturen, unterscheiden sich aber in ihrem Führungsstil und der Philosophie. Dabei sind Amigos dos Amigos/ ADA und das Terceiro Comando/ TC ähnlich in ihrer Ausrichtung. Sie unterhalten pragmatische Handelsbeziehungen und versuchen mit der Polizei zu verhandeln. Das Comando Vermelho/ CV ist die größte aller *facções*. Sie sieht die Polizei als Feind – zahlt keine Bestechungsgelder – und ist äußerst hierarchisch und militärisch organisiert. Die unterschiedlichen Führungsstile der *facções*, haben die Favelas und ihre Geschichte mitgeprägt.¹⁷⁶ Ich werde in dieser Arbeit keine umfassende Geschichte und Analyse des *tráfico* in Rio de Janeiro abgeben, da dies eine eigene Arbeit umfassen würde. Die Sozialanthropologin Alba Zaluar¹⁷⁷ beschäftigt sich in ihren früheren Arbeiten näher mit den Strukturen des *tráfico* in Rio de Janeiro und liefert eine gute Beschreibung dieses urbanen Phänomens. Es operieren in Rios Favelas auch sogenannte Milizen, die aber vor allem in den östlichen Vorortgemeinden tätig sind. Die Milizen bestehen aus ehemaligen PolizistInnen, GefängniswächterInnen und Feuerwehrmännern/frauen. Sie existieren in Rio de Janeiro seit den 1970er Jahren. Zu Beginn verfügten sie auch über Unterstützung von lokalen PolitikerInnen mit der Begründung, dass die Milizen die ansässige Bevölkerung beschützen würden. Die gewalttätige Kontrolle der *milícias* über das Leben der BewohnerInnen in den *comunidades* wurde jedoch schnell bekannt.

Die Macht der *facções* umfasst das alltägliche Leben der Favela-BewohnerInnen. Die *facções* konnten durch das Machtvakuum des Staates ihre Vormachtstellung in den Favelas ausbauen. In diesem Sinne agieren sie nun auch als Machthaber über die Favelas, üben Rechtsprechung, kontrollieren die Bewegungen der Personen, die in die Favela kommen oder diese verlassen. Das sogenannte *lei de silêncio*¹⁷⁸ verlangt gegenüber Feinden und der Polizei absolute Geheimhaltung der Tätigkeiten der *facção*. Die Tageszeitung „O Globo“ hat im August 2007 dem Problem der Herrschaft der *facções* über die Favelabevölkerung eine eigene Themenreihe

¹⁷⁵ port. *facção*: Fraktion des Drogenhandels in Rio de Janeiro

¹⁷⁶ vgl. Platt/ Neate, 2008: 113ff

¹⁷⁷ vgl. Zaluar, 1994

¹⁷⁸ port. *lei de silêncio*: Gesetz des Schweigens

mit dem Titel „*Os brasileiros que ainda vivem na ditadura*“¹⁷⁹ gewidmet. Die Zustände in den Favelas, die sich unter der Herrschaft der *facções* befinden werden mit Menschenrechtsverletzungen während der Militärdiktatur verglichen. *Tráfícantes*¹⁸⁰, korrupte PolizistInnen und *milícias* adaptieren Foltermethoden aus der Diktatur. BewohnerInnen sind oft gezwungen, ihr Hab und Gut zu verlassen, um zu überleben und vor der *facção* zu flüchten. Studien zeigen, dass die Todeszahl an ermordeten Jugendlichen in *comunidades* siebenmal so hoch ist, wie in anderen Vierteln. Der *tráfico* und die *milícias* in Rio de Janeiro sind für 7324 verschwundene Personen in den letzten 14 Jahren verantwortlich.¹⁸¹

Betrachtet man den Drogenhandel in Rio de Janeiro kommen zwei miteinander verbundene Subsysteme zum Vorschein: das Subsystem Import-Export-Großhandel und das Subsystem Kleinhandel.

„Zwar ist das Subsystem Kleinhandel im strategischen Sinne viel weniger bedeutend als das Subsystem Import-Export-Großhandel, doch konzentriert sich auf das Subsystem Kleinhandel und insbesondere auf die Dealer aus den Favelas die Aufmerksamkeit der Presse und der Polizei. Und gerade die Dealer aus den Favelas bilden den am wenigsten reichen und entwickelten Arm des organisierten Verbrechens, normalerweise sind sie es, die sterben oder eingesperrt werden.“¹⁸²

Es ist wichtig den Drogenhandel auch in seiner überlokalen Dimension zu untersuchen. Die Medien konzentrieren ihre Berichterstattung hauptsächlich auf DrogenhändlerInnen, die im Straßenverkauf lokal tätig ist und lenken so von anderen involvierten AkteurInnen ab. Dies sind AkteurInnen, die im internationalen Handel involviert sind. Betrachtet man den Drogenhandel in Rio de Janeiro in seiner Gesamtheit mit den nationalen und internationalen Netzwerken und Machtstrukturen, „*erkennt man auch wie nützlich die Armut für den Drogenhandel ist, der die Jugend aus den Favelas als billige und im Überfluss vorhandene Arbeitskraft verschlingt.*“¹⁸³

Das Wachstum des Drogenhandels und die Ausweitung seiner Machtsphäre in den 1980er und 1990er Jahren innerhalb der Stadt und der Favelas hängen mit der Verschlechterung der Lebensbedingungen der städtischen Bevölkerung zusammen. Die Zeit des Übergangs von den Diktaturen zur Demokratie war in vielen Ländern Lateinamerikas von einem Wirtschaftswandel begleitet, der die benachteiligten Bevölkerungsgruppen am meisten betraf. Kürzungen von Sozialleistungen im Zuge der Verschuldungen des Staates und der Durchsetzung neoliberaler

¹⁷⁹ Übersetzung: Brasilianer, die noch immer in der Diktatur leben

¹⁸⁰ port.tráfícantes: Drogenhändler

¹⁸¹ Rocha/ Amora/ Vasconcellos/ Ramalho, 2007

¹⁸² Lopes de Souza, 2004: 21

¹⁸³ Lopes de Souza, 2004: 23

Politik führten zu Freiräumen für alternative AkteurInnen neben dem Staat.¹⁸⁴ In Rio de Janeiro führte es „zur Entstehung eines Macht- und Legitimitätsvakuum, das die illegale Ordnung des organisierten Verbrechens beförderte.“¹⁸⁵

Die Kultur- und Sozialanthropologin Christine Hochsteiner beschreibt in ihrer Arbeit unter Bezugnahme auf Daten von 1987 den *bandido*¹⁸⁶ als Nachfahren der *quilombos*¹⁸⁷ und als Robin Hood der Armen. Sie bezieht sich dabei auf den damaligen bei der Bevölkerung sehr beliebten Bandenchef des Morro do Salgueiro.

„Sowohl der eine als auch der andere sind aus der Sicht der Herrschenden als gesuchte Kriminelle, aus der Sicht der Schwarzen, hingegen anerkannte Machtinstanzen, Beschützer, Verteidiger, Helden. Beide erlangen ihre Macht aufgrund ihrer kämpferischen Potenz und ihres persönlichen Durchsetzungsvermögens. Sie führen eine Gruppe bewaffneter Männer, mit der sie sich gegen die Staatsgewalt, die Polizei oder das Heer verteidigen.“¹⁸⁸

Die SchülerInnen von *Fazendo Arte* erwähnten in einem der Interviews eine ähnliche Sichtweise des Banditen als Beschützer, Verteidiger und Helden. Die InterviewpartnerInnen unterschieden zwischen *bandidos de hoje*¹⁸⁹ und *bandidos antigamente*¹⁹⁰. Dabei wurden die heutigen *bandidos* als nicht mehr sozial engagiert und repressiv verstanden und die *bandidos antigamente* als sozial engagierte Personen geschildert.¹⁹¹ Der Beschreibung des *bandido* als Robin Hood der Favelabevölkerung ist hingegen zuzuhalten, dass es sich beim Drogenhandel um kapitalistisch orientierte Strukturen handelt. Der Drogenhandel verfolgt das Ziel des ökonomischen Gewinns. Weiters verhindert er den Zugang der Favelabevölkerung zu Leistungen, die zur Verbesserung der Lebensbedingungen führen könnten und untergräbt politisch partizipatives Handeln.

„Diejenigen, die noch insistieren, Drogenhändler und Diebe als Helden des Volkes und Widerstandssymbol in diesem Land darzustellen, haben sich nie gefragt, wie die Güter und Gewinne verteilt werden, wie die lokalen Arbeitskräfte ausgenutzt werden. Sie wollen nicht sehen, dass die wildeste und perverseste kapitalistische Ordnung hinter dieser als sozialer Widerstand romantisch dargestellten Unordnung steckt.“¹⁹²

¹⁸⁴ vgl. Leeds, 2006: 234; Lopes de Souza, 2004: 24; García Canclini, 1997: 348ff

¹⁸⁵ Lopes de Souza, 2004: 24

¹⁸⁶ port.bandido: Bandit, Krimineller

¹⁸⁷ quilombo: ab dem 16. Jahrhundert von entflohenen Sklaven geschaffene Siedlungen.

¹⁸⁸ Hochsteiner, 1992: 38

¹⁸⁹ port.bandidos de hoje: Banditen heutzutage

¹⁹⁰ port.bandidos antigamente: Banditen damals

¹⁹¹ Ich habe die Aufzeichnung des Interviews aus Sicherheitsgründen an dieser Stelle abgebrochen.

¹⁹² Zaluar, 1988; zit. nach Lopez de Souza, 1993: 283

3.4.3. Rassismus und Diskriminierung

Favela BewohnerInnen, werden einerseits aufgrund ihrer Hautfarbe und andererseits aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer *comunidade de morro* diskriminiert. 70% der Favela-BewohnerInnen Rio de Janeiros sind Schwarze. Die rassistische Diskriminierung, der sich die Favela-BewohnerInnen ausgesetzt sehen, hat historischen Wurzeln, auf die ich hier näher eingehen möchte. Der heute existente Rassismus in Brasilien steht in Zusammenhang mit dem Mythos der „Rassendemokratie“ und der Ideologie des *branqueamento*, auf die ich im Folgenden näher eingehen werde.

Die Ideologie des *branqueamento* und der Mythos der Rassendemokratie

Die im 19. Jahrhundert in Europa vorherrschenden „Rassentheorien“ wurden in Brasilien aufgenommen und weiterentwickelt. Die Ideologie des *branqueamento*¹⁹³ ist die brasilianische Weiterentwicklung europäischer „Rassentheorien“. Das Konzept des *branqueamento* besagt, dass sich der schwarze und farbige Anteil der Bevölkerung mit der Zeit in eine Weiße verwandeln würde. Die Vermischung der unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen – Portugiesen, Schwarze und Indigene – ist nur ein Übergangsstadium und wird schließlich in einer weißen brasilianischen Gesellschaft enden. Die Aufhellung der brasilianischen Gesellschaft wird in diesem Konzept mit der Überlegenheit der weißen „Rasse“ erklärt. Dabei bezog sich der Begriff weiß/ europäisch nicht nur auf die Hautfarbe, Physiognomie und den Haartyp, sondern auch auf kulturelle und gesellschaftliche Normen. Es handelte sich also um ein soziokulturelles *branqueamento*, dem die Auslöschung des afrikanischen kulturellen Erbes inhärent war. Schwarz-Sein wurde mit SklavInnen-Sein gleichgesetzt und Weiß-sein mit Herr-Sein. Je heller die Haut, desto leichter der soziale Aufstieg. Mit der Aufhellung der Haut ging die Übernahme weißer, europäischer Werte einher. Die Definition des weißen Anteils wurde flexibel gehandhabt und war auch von ökonomischem Erfolg und Beziehungen beeinflusst.¹⁹⁴ Das Konzept des *branqueamento* und seine Verwurzelung in der brasilianischen Gesellschaft sind verantwortlich für ein bis heute wirkendes Problem: „[...] die soziale Hierarchisierung entlang von Hautfarbenschattierungen, welche mit Bedeutungskonstitutionen belegt sind, [...]“¹⁹⁵

Ab den 1930er Jahren wurde in Hinblick auf die Konstruktion eines Nationenbildes von brasilianischen WissenschaftlerInnen Rassismus und Rassendiskriminierung verurteilt und auf den positiven Aspekt der „Rassenvermischung“ aufmerksam gemacht. Das 1933 erschienene

¹⁹³ port.branqueamentos: Weißwerdung

¹⁹⁴ vgl. Hofbauer, 1995: 86ff; Santangelo Jura, 2002: 29ff

¹⁹⁵ Santangelo Jura, 2002: 38

Werk von Gilberto Freyre „Herrenhaus und Sklavenhütte“ versucht die Entstehung der brasilianischen Nation zu beschreiben. In diesem Werk beschreibt Freyre die Existenz der drei brasilianischen Bevölkerungsgruppen – Portugiesen, Schwarze und Indigene – und deren Vermischung als positives Element der Nation. Das von Freyre verfasste Konzept der „Rassendemokratie“ analysierte die brasilianische Gesellschaft als eine Gesellschaft ohne ethnische Grenzen. Es existiert ein harmonisches Zusammenleben in dem jede ethnische Gruppe ihren kulturellen Beitrag leistet. Die *fazenda*¹⁹⁶ ist der Ausgangspunkt der brasilianischen Kultur, da hier alle drei kulturellen Einflüsse zusammenfließen.¹⁹⁷ Santangelo Jura betont, dass Freyre an der Zuschreibung von Eigenschaften anhand der Hautfarbe und physiognomischen Merkmale festhielt. Die weiße, europäische Bevölkerung, die Portugiesen, sind die Überlegenen. Ihr folgt in Freyres Hierarchie die afrikanische Bevölkerung und an der untersten Stufe befinden sich die Indigenen. Dabei wird die Kultur der afrikanischen Nachfahren als SklavInnenkultur dargestellt und die schwarze Bevölkerung Brasiliens für immer als Nachkommen von SklavInnen definiert. Der schwarzen SklavInnenkultur werden hierbei die Eigenschaften naiv, rebellisch, bösartig, primitiv und untertänig zugeschrieben.¹⁹⁸ Im Zuge der Abschaffung der Sklaverei wirken sich die beiden Konzepte des *branqueamento* und der „Rassendemokratie“ nun wie folgt auf die schwarze Bevölkerung aus.

„Die Ex-SklavInnen Brasiliens wurden nicht mehr gebraucht. Sie wurden in Arbeitslosigkeit und Obdachlosigkeit geschickt. Ohne finanzielle Entschädigung ohne Kapital, ohne Bildung. Und sie standen vor einem weiteren Hindernis am Weg in die Freiheit. Sie waren für immer mit dem Stigma des SklavInnen Daseins behaftet. Sie wurden zu einem Heer von Arbeitslosen und einer neuen Klasse von Rechtlosen.“¹⁹⁹

Obwohl der Mythos der friedlichen und harmonischen „Rassendemokratie“ durch soziologische Studien ab den 1950er Jahren widerlegt wurde²⁰⁰, wirkt das Gedankengut in der brasilianischen Bevölkerung weiter. Rassismus in Brasilien wird vom Kultur- und Sozialanthropologen Hofbauer wie folgt beschrieben.

„Die Diskriminierungsmechanismen sind äußerst subtil in das brasilianische Gesellschaftsgefüge eingebaut. Gerade weil der Großteil der Bevölkerung sowohl die *branqueamento*-Haltung als auch den Freyreschen Harmonisierungsmythos der *democracia racial* assimilierte, werden dann auch die verschiedenen Ausgrenzungsformen nicht als solche empfunden.“²⁰¹

¹⁹⁶ port.fazenda: Großgrundbesitz

¹⁹⁷ vgl. Hofbauer, 1995: 91ff

¹⁹⁸ vgl. Santangelo Jura, 2002: 41ff

¹⁹⁹ vgl. Santangelo Jura, 2002: 53

²⁰⁰ vgl. Hofbauer, 1995: 96ff

²⁰¹ Hofbauer, 1995: 97

Eine Reaktion der Internalisierung dieses Gedankengutes durch die schwarze Bevölkerung ist die Selbstdiskriminierung. Durch Bewusstseinsarbeit und Bewusstwerdung seiner eigenen Identität kann dieser Selbstdiskriminierung begegnet werden. So wird zum Beispiel die Bezeichnung *negro*²⁰² von der schwarzen Bewegung in Brasilien bewusst positiv verwendet. Die verschiedenen Farbschattierungen des *branqueamento*, die die Existenz von Rassismus verschleiern, werden mit der Selbstbezeichnung *negro* übergangen. Der Begriff *negro* wird zum politischen Statement, zu einer sozialen und politischen Kategorie.²⁰³ Die Strategie der Bewusstwerdung seiner historischen Wurzeln und Identität als Schwarze/r wird auch von *Fazendo Arte* verfolgt.

Der Ungleichbehandlung aufgrund rassistischer Vorurteile begegnen BewohnerInnen von Favelas in Form von versperrtem Zugang zu staatlichen Dienstleistungen und zum Arbeitsmarkt, aber auch im Umgang der Polizei mit der schwarzen Bevölkerung der Favelas. Übergriffe finden fast ausschließlich auf junge schwarze Männer statt. An dieser Stelle möchte ich die Diskriminierungserfahrung des Leiters von *Fazendo Arte* wiedergeben.

„Porque eu já tive tanta experiência de vida, eu com 16 anos, a policia me pegou dormindo em casa, e não me gemeu, mas me levou para...porque achava que era traficante, porque durmia meio dia. Eu trabalhava de madrugada no jornal. Então quer dizer, tem tantas experiências.“²⁰⁴

„Ich habe schon so viel Erfahrungen gemacht. Mit 16 Jahren, hat mich die Polizei schlafend aus meinem Haus mitgenommen, nicht in Handschellen, aber sie haben mich zum....weil sie dachten, dass ich ein Drogenhändler bin, da ich mittags schlief. Ich arbeitete im Morgengrauen in der Zeitung. Also ich will nur sagen, dass ich viel Erfahrung damit habe.“
(Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Dieser Diskriminierung sehen sich Favel-BewohnerInnen ausgesetzt, die durch die sensationalistische Medienberichterstattung noch verstärkt wird, die diskriminierende Stereotype reproduziert. Neben rassistischen Vorurteilen, erfahren Favela-BewohnerInnen aber auch aufgrund ihres Wohnortes Diskriminierung. Favelas wurden seit Anbeginn ihrer Existenz in Rio de Janeiro als Ort der Kriminellen, der sozialen Unordnung und der Gefahr, betrachtet. Favela-BewohnerInnen müssen sich ständig gegenüber dem Bild des *bandidos* abgrenzen. Ein gängiges Bild, das hierbei dem Bild des *bandido* gegenübergestellt wird ist der *trabalhador*²⁰⁵. Eine Strategie bei der Arbeitssuche, wo eine „falsche“ Adresse hinderlich sein kann, ist das „ausborgen“ einer falschen Adresse zum Beispiel von einem/r FreundIn oder ehemaligen

²⁰² port.negro: schwarz

²⁰³ vgl. Mathe, 2002: 24

²⁰⁴ vgl. Interview Evandro Machado, 09.08.2007

²⁰⁵ port.trabalhador: Arbeiter

ArbeitgeberIn.²⁰⁶

„Favela wird vor allem mit dem Problem der Kriminalität, der Drogenhandels und der Bandenkonflikte in Verbindung gebracht, sowie mit Armut und Elend.[...]Die Überbetonung des Moments der Kriminalität durch die Massenmedien führt zu einer undifferenzierten Verallgemeinerung beziehungsweise Stigmatisierung, wonach jeder favelado als ein Krimineller oder zumindest als ein potentieller Krimineller eingestuft wird.“²⁰⁷

3.4.4. Urbane Gewalt in Rio de Janeiro - Ausdruck einer neuen Gesellschaftsordnung?

In vorigem Kapitel habe ich mich den verschiedenen Erscheinungsformen von Gewalt in Rio de Janeiros Favelas zugewandt. An dieser Stelle möchte ich verschiedene Ansätze zur Erklärung von Gewalt und Kriminalität anführen: das Ko-Evolutionsmodell, die lerntheoretische Hypothese, die handlungstheoretische Hypothese, die kognitionsethnologische Hypothese und die Spannungstheorie. Im Hinblick auf Kriminalität wird Gewalt im Kontext von nicht legaler Anwendung behandelt, im Gegensatz zur Gewalt als legales Mittel von staatlicher Seite. Um urbane Gewalt in Rio de Janeiro zu analysieren, werden von SozialwissenschaftlerInnen in Rio de Janeiro auch Theorien aus der Kriminalitätsforschung herangezogen, um einerseits das Phänomen des *tráfico* und andererseits die Gewaltkriminalität in der Stadt zu erklären. Hier möchte ich die Ansätze zu Gewaltkriminalität in Rio de Janeiro von Antonio Machado da Silva und Michel Misse wiedergeben.

Gewalterklärungsmodelle

Das Ko-Evolutionsmodell, beschreibt die Gewaltbereitschaft eines Menschen als einerseits genetische Prädisposition und kulturell erlerntes Verhalten. Gewalt wird hier als eine mögliche Strategie gesehen, ein Ziel zu erreichen. Diese Strategien sind kulturell erlernt.

„Ohne Zweifel basiert menschliches Verhalten auf genetischen Dispositionen, d.h. Fähigkeiten die uns unsere Genetik zur Verfügung stellt. Diese Verhaltensdispositionen werden jedoch im Sozialisationsprozess kulturell modelliert.[...] Die Fähigkeit zur Aggression kann - und wird - somit von Kulturen entweder unterdrückt, geduldet oder gefördert.“²⁰⁸

Eine wichtige Hypothese zur Entstehung von Gewalt liefert die lerntheoretische Hypothese. In diesem Ansatz sind kulturelle Prägungen des Individuums die Ursache für aggressives

²⁰⁶ vgl. Amnesty International, 2005: 16

²⁰⁷ Hochsteiner, 1992: 60

²⁰⁸ Orywal, 1996: 20

Verhalten. Frustration kann dabei der Auslöser sein. Menschliches Verhalten wird durch Mechanismen der Belohnung und Bestrafung erlernt. Das Erlernen von Gewalt erfolgt über Imitation und Identifikation mit Vorbildern. Vorbilder dienen hier der Funktion des Erlernens und der Nachahmung des Erfolges.

„Vorbilder, seien sie kollektiv vorgegeben oder individuell ausgewählt, haben die gleiche Funktion (Wiederholung des Erfolges): Sie signalisieren erwünschtes und erfolgreiches Handeln und sollen zur Nachahmung anregen.“²⁰⁹

Die handlungstheoretische Hypothese besagt, dass Individuen Sanktionen vermeiden und Belohnungen erhalten möchten. Eine Variante dieser handlungstheoretischen Ansätze ist die Nutzentheorie. Ob Gewalt angewendet wird oder nicht, hängt von einem Aufwand-Nutzenkalkül ab. Der Nutzen muss hierbei nicht ausschließlich materiell sein, sondern kann auch symbolischen Wert besitzen, wie beispielsweise als „echter Mann“ angesehen zu werden. Dieser symbolische Wert kann dann auch wieder in ein materielles Gut umgewandelt werden.²¹⁰

Die kognitionsethnologische Hypothese stellt die Frage der Motivation zur Wahl der Strategie. Wenn wir Individuen als Spiegel einer Kultur verstehen, dann muss, wenn Gewalt in einer Gesellschaft vorkommt, diese eine mögliche und akzeptierte Strategie in der Kultur sein.²¹¹ Unter diesem Hintergrund lässt sich auch der Einfluss von Männlichkeitsidealen auf das Gewaltpotenzial der Angehörigen einer Gesellschaft erklären.

„In einer Vielzahl, wenn nicht sogar in der Mehrzahl der globalen Gesellschaften ist der Machismo nach wie vor das leitende männliche Ideal. [...] In diesen Gesellschaften hat das Ehre- und Schande Konzept eine persönlichkeits- und gesellschaftskonstituierende Qualität.[...] Gewalttätige Männlichkeitsideale, kulturell tradiert, motivieren die Anwendung von Gewalt als Lösung von Konflikten, und sie sind somit eine entscheidende Ursache.“²¹²

Die Anthropologin Alba Zaluar geht diesem Argument für Rio de Janeiro nach. Sie erklärt die erhöhte Gewaltbereitschaft in Rio de Janeiro mit in der Gesellschaft herrschenden dominanten Männlichkeitsidealen, die sie als Hypermaskulinität beschreibt. Die breite Akzeptanz der Bevölkerung Rio de Janeiros für Invasionen der Favelas, der übermäßige Gebrauch von Gewalt bei Polizeieinsätzen und die Straflosigkeit der Polizisten zeugen von einer großen Akzeptanz der Bevölkerung Rio de Janeiros von Gewalt als Lösungsstrategie.²¹³

²⁰⁹ vgl. Orywal, 1996: 22

²¹⁰ vgl. Orywal, 1996: 24ff

²¹¹ vgl. Orywal, 1996: 35

²¹² Orywal, 1996: 36

²¹³ vgl. Gois, 2004

Der Soziologe Manuel Eisner interpretiert nach der Spannungstheorie ein häufigeres Vorkommen von Gewaltkriminalität „als negative Folgewirkung eines Individualisierungsschubes einerseits und ökonomischen Strukturwandel andererseits“²¹⁴. Das Vorkommen von Kriminalität wird als Reaktion auf soziale Spannungen verstanden. Kriminalität ist eine individuelle Reaktion auf die Diskrepanz zwischen gesellschaftlich vermittelten Erwartungen und strukturell bedingter Möglichkeiten. Soziale Ungleichheit steht also im Mittelpunkt seiner Analyse.

„Soziale Ungleichheit erzeugt Entfremdung und, Frustration und aufgestaute Aggression die ihren Ausdruck in häufigen Konflikten, einschließlich einer hohen Häufigkeit krimineller Gewalt finden.“²¹⁵

Nach Eisner nimmt mit wachsender Größe von Städten die sozialräumliche Segregation zu. Der fehlende Zugang zu Infrastruktur begünstigt Subkulturen, die Werte und Normen der Gesellschaft ablehnen. Gewalt und Kriminalität werden in diesen Subkulturtheorien als Manifestation eines Kulturkonfliktes verstanden. Gewalt und Kriminalität sind das Ergebnis gesellschaftlich vermittelter Lernprozesse.²¹⁶ Hier wird nach den Marginalitätstheorien argumentiert, nach denen Subkulturen andere Wertesysteme besitzen. Oscar Lewis ist mit seiner Theorie der *Kultur der Armut*, der bekannteste Vertreter dieser Subkulturtheorien. Nach Lewis weisen marginalisierte Bevölkerungsgruppen eine geringe Organisations- und Partizipationsbereitschaft auf und besitzen die dafür nötigen Fähigkeiten nicht. Die Einstellungen und Verhaltensmuster, die sich in dieser Subkultur finden, werden an folgende Generationen weitergegeben. Armut, aber auch Kriminalität werden hier als keine strukturell bedingte Phänomene verstanden, sondern sind kulturell bedingt. Studien der 1980er Jahre, u.a. die von Alba Zaluar²¹⁷ haben diese Marginalitätstheorien widerlegt und aufgezeigt, dass Favela-BewohnerInnen kein anderes Wertesystem besitzen und demnach Armut und Kriminalität nicht mit Marginalitätstheorien zu erklären sind.²¹⁸

Nach dem Anthropologen Erwin Orywal müssen WissenschaftlerInnen in die Köpfe der Menschen schauen müssen, um die Ursachen für Gewalt und Krieg zu finden. Hierbei ist es wichtig den Unterschied zwischen den Ursachen für Gewalt und Krieg und den Ursachen seiner friedlichen oder gewaltsamen Austragung zu sehen. Letztere sind in den kulturspezifischen Überzeugungen, die Gewalt als Mittel rechtfertigen, zu finden. Hier sieht er auch den Beitrag der Ethnologie: die Erforschung der kulturell motivierten Handlungsmuster, die kognitiv-

²¹⁴ Eisner, 1997: 19

²¹⁵ vgl. Eisner, 1997: 28

²¹⁶ vgl. Eisner, 1997: 37

²¹⁷ vgl. Zaluar, 1994

²¹⁸ vgl. Happe, 2002: 18; Hochsteiner, 1992: 33

emotiven Aspekte von Gewalt. Ich verstehe, nach Orywal, Gewalt als kulturell erlerntes Phänomen. Das bedeutet, dass wir die Normen und Werte einer Gesellschaft in Hinblick auf Gewalt betrachten müssen, um das Phänomen zu verstehen. Wenn Gewalt in einer Gesellschaft existiert, dann weil sie eine gesellschaftlich akzeptierte Alternative zur Konfliktlösung darstellt. Da Orywal einen Unterschied zwischen den Ursachen für Gewalt und Gewalt als Lösungsmodell sieht, werden strukturelle und soziale Probleme als Ursachen nicht ignoriert.²¹⁹

Der brasilianische Soziologe Luís Antonio Machado da Silva propagiert in seiner Analyse über die *criminalidade violenta*²²⁰ eine Hypothese einer neuen Gesellschaftsordnung in Rio de Janeiro, die auf Gewalt basiert: „*a transformação da violência a um padrão de sociabilidade em formação*“²²¹. Er argumentiert, dass die gängigen Erklärungsmodelle der Gewaltkriminalität in Rio de Janeiro, die sich auf das Fehlen und das Versagen staatlicher Institutionen wie Polizei und Justiz konzentrieren, nicht gültig sind, da sie einen wichtigen Aspekt ignorieren. Die *criminalidade violenta* besitzt eine eigene Logik, die unabhängig von staatlichen Einrichtungen existiert. Durch die seit den 1970er Jahren stetig steigenden Anzahl von gewalttätigen Vorfällen im Dreieck von Gewalt, gemeiner Kriminalität und *tráfico* entwickelte sich ein Problem der Sicherheit der urbanen Bevölkerung und der öffentlichen Ordnung. Den Grund dafür sieht Machado da Silva aber nicht in einer Änderung der institutionellen Einrichtungen, sondern in der Veränderung des/ der kriminellen AkteurIn. Der/ die kriminelle AkteurIn hat sich seit den 1970er Jahren geändert, von einem/r einzelnen gemeinen TäterIn zu einem/r kollektiven TäterIn, der/die Gewalt als alltägliches universales Mittel einsetzt. Die Logik folgt dabei der Unterwerfung von Personen mit Einsatz von Gewalt. Seine These besagt, dass sich in Rio de Janeiro neue kulturelle Normen und Werte durchsetzten, die Gewalt als universelle Ressource betrachten und eine neue Art des Individualismus darstellen.²²²

„A interação entre os criminosos e entre estes e suas vitimas ou grupos subordinados baseia-se na negação do outro como igual, reduzindo-o a condição de objeto.“²²³

„Die Interaktion unter Kriminellen und unter ihnen und ihren Opfern oder untergeordneten Gruppen basiert in der Verneinung des anderen als gleichwertig, reduziert den anderen auf die Kondition eines Objektes.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Der brasilianische Soziologe Michel Misse antwortet Machado da Silvas Ansatz: „*deveríamos*

²¹⁹ vgl. Orywal, 1996

²²⁰ port. *criminalidade violenta*: Gewaltkriminalität

²²¹ Machado da Silva, 1999: 117; Übersetzung: „die Transformation der Gewalt zu einem sich bildenden Muster des Gemeinsinns“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

²²² vgl. Machado da Silva, 1999

²²³ Machado da Silva, 1999: 123

*falar mais em acumulação social de violência na sociabilidade do que em expansão de uma sociabilidade nova, violenta sociabilidade*²²⁴, da er zwar einen Anstieg und eine Intensivierung der gewaltsamen Vorkommnisse sieht, aber keine neue Art des Gemeinsinnes darunter versteht. Machado da Silva möchte die Gewaltforschung in Rio de Janeiro auf sozio-kulturelle Aspekte in Hinblick bei der Erforschung der urbanen Gewalt aufmerksam machen. Wie Orywal sucht er die Erklärung für Gewalt in kulturellen Mustern, die reproduziert werden.

²²⁴ Misse, 2006: 262; Übersetzung: „Wir sollten von sozialer Anhäufung von Gewalt im Gemeinsinn sprechen, anstatt von Expansion eines neuen gewalttätigen Gemeinsinns.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

4. Fazenda Arte²²⁵ – Fallstudie eines soziokulturellen Projekts in einer Favela Rio de Janeiro

Folgendes Kapitel beinhaltet die Beschreibung meines Forschungsgegenstandes, dem Theaterprojekt *Fazendo Arte*. Diese Beschreibung stellt das Ergebnis der Auswertung meiner Feldforschungsdaten dar. Ich werde zunächst den physischen Raum des Projekts mit seiner Lage in der Favela Morro do Turano beschreiben und danach kurz auf die Geschichte des Theaterprojekts eingehen. Einen wichtigen Teil dieses Kapitels nehmen die handelnden Personen von *Fazendo Arte* ein. Auch die Frage des pädagogischen Auftrags und des Selbstverständnisses des Theaterprojekts werden hier behandelt.

4.1. Favela Morro do Turano

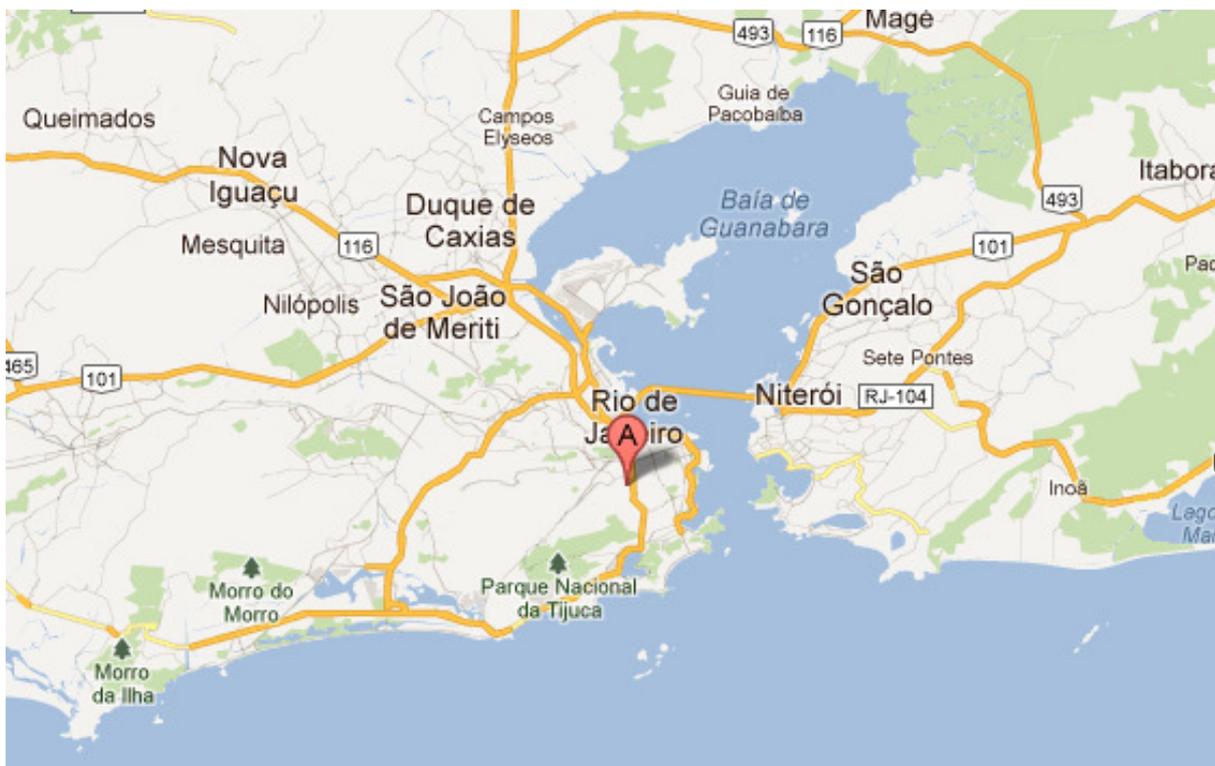


Abbildung 5²²⁶

²²⁵ port. fazendo arte: Kultur machen

²²⁶ Metropolitanregion Rio de Janeiro, Morro do Turano mit A gekennzeichnet; ©google maps



Abbildung 6²²⁷

Das Theaterprojekt *Fazendo Arte* liegt in der Favela Morro do Turano. Der Morro do Turano liegt zwischen den Stadtvierteln Tijuca und Rio Cumprido in der *Zona Norte*²²⁸ von Rio de Janeiro. Viele der *morros*²²⁹ in Tijuca waren Teil der riesigen Kaffeeplantagen im 19. Jahrhundert. Die *morros* wurden nach den Nachnamen der Plantagenbesitzer benannt. So wurde auch der Morro do Turano, nach einer aristokratischen Familie aus Rio de Janeiro des 19. Jahrhunderts benannt.²³⁰ In die Favela Morro do Turano gelangt man über drei Straßen, die Rua Aureliano Portugal, der Estrada do Sumaré oder die Rua Joaquim Pizarro. An den Ausläufern des Hügels befindet sich die Universidade Estácio de Sá, die in den 1990er Jahren eine renommierte und gut besuchte Privatuniversität in Rio de Janeiro war. Die StudentInnenzahl sank allerdings nach Todesfällen aufgrund von *balas perdidas*²³¹ drastisch, und der Standort vieler Studienrichtungen wurde verlegt.²³²

²²⁷ Blick auf den Morro do Turano. Der Baumpfad in der Mitte des Bildes ist die Rua Aureliano Portugal. Rechts im Bild: die weiß gestrichene Mauer von *Fazendo Arte*, © Igor Bettero

²²⁸ port. zona norte: nördliche Zone

²²⁹ port. morro: Hügel

²³⁰ vgl. Favela tem memória (Internetressource)

²³¹ port. balas perdidas: verlorene Kugeln; Kugeln von Schusswechseln zwischen Banditen oder der Polizei, die außenstehende Personen, „ZivilistInnen“ treffen.

²³² vgl. Feldforschungstagebuch 15.08.2007

Da das Theaterprojekt direkt an der Rua Aureliano Portugal lag, verwendete ich ausschließlich diesen Ausgang, um ins Theaterprojekt zu gelangen. Die Straße ist eine Allee gesäumt von gut erhaltenen zweistöckigen Häusern, die nicht auf die dahinterliegende Favela schließen lassen. Die Straße macht nach ca. 500 Metern eine Rechtskurve, an deren Ende sich das Theaterprojekt *Fazendo Arte* befindet. Wie in vielen Favelas sind Wellblechhütten und Holzverschlänge hier Ziegelsteinkonstruktionen gewichen, die ständig erweitert werden. Manche Häuser sind gestrichen, andere noch im Rohbauzustand. Ebenfalls auffällig sind die Kabelkonstruktionen außerhalb der Häuser. Meistens handelt es sich hier um sogenannte *gatos*: Dies sind illegale Anschlüsse – es werden keine Gebühren entrichtet – für Strom, Fernsehen und Internet. Die Favela wächst entlang eines Hügels, wie es das Wort *morro*²³³ bereits verrät. Charakteristisch sind für *favelas de morro*²³⁴, ihr enges und wirres Gassengewebe. Weiter oben am Hügel befinden sich Bars, kleine Restaurants, zwei überdachte Sportplätze und ein Radiosender.²³⁵

Mein Feldforschungsaufenthalt fand von März bis August 2007 statt. Meine Beschreibungen beziehen sich auf diesen Zeitraum. Am 10. August 2010 wurde die Favela Morro do Turano von der Exekutive-Einheit Unidades de polícia pacificadora/ UPP besetzt, deren Ziel es ist Favelas von den Drogenbanden und *milícias*²³⁶ zu befreien. Es wurde eine Einheit mit 173 Polizisten installiert.²³⁷ Nach der „Besetzung“ fand auch das Favela-Bairro-Programm²³⁸ Einzug in die Favela Morro do Turano.

²³³ port. morro: Hügel

²³⁴ port. favelas de morro: Hügelfavelas

²³⁵ vgl. Feldforschungstagebuch 15.08.2007

²³⁶ port. milícias: Milizen

²³⁷ Unidades de Polícia Pacificadora Morro do Turano (Internetressource)

²³⁸ vgl. Kap. 3.3.

4.2. Willkommen bei Fazenda Arte



Abbildung 7²³⁹

Die offizielle Adresse des Theaterprojekts *Fazendo Arte* lautet Rua Aureliano, Portugal 220. Das Gebäude von *Fazendo Arte* ist in fünf Minuten Gehzeit über die Hauptstraße, die auf den Morro do Turano führt, erreichbar. Die Hauptstraße biegt nach 500 Metern in die Rua Aureliano ein. Das dritte Haus der Straße ist das Gebäude von *Fazendo Arte*. Das Zentrum besteht aus einem zweistöckigen Haus, umgeben von einer ca. zweieinhalb Meter hohen Mauer.

²³⁹ Das Gebäude von *Fazendo Arte* mit straßenseitiger Mauer mit Graffiti-Schriftzug, ©Tanja Prinz Alves, August 2007



Abbildung 8²⁴⁰

Hinter dem Haus befindet sich die Theaterarena. Im ersten Stock befinden sich die *biblioteca comunitária*²⁴¹, eine Toilette und ein schalldichter Musikraum. Im zweiten Stock befinden sich die Küche, eine weitere Toilette, das Büro und das Klassenzimmer. Die *biblioteca comunitária* wurde am 06.09.2007 eröffnet. Der gesamte Bücherbestand wurde gesponsert. Die Bibliothek ist für alle BewohnerInnen der Comunidade do Morro do Turano zugänglich.

²⁴⁰ Rechts sieht man die in den Hang gearbeitete Zuschauertribüne. SchülerInnen beim capoeira Unterricht auf der Theaterbühne, ©Tanja Prinz Alves

²⁴¹ port. biblioteca comunitária: Gemeinschaftsbibliothek



Abbildung 9²⁴²

Die Küche verfügt über einen Herd, Arbeitsflächen, einen Kühlschrank und einen Tisch mit Stühlen. Das Büro des Projektleiters Evandro Machado wurde mit Postern von Produktionen, an denen *Fazendo Arte*, Evandro Machado oder SchülerInnen von *Fazendo Arte* mitwirkten, tapeziert. Im Büro befindet sich ein Computer mit Internetzugang und ein Festnetztelefon. Das Klassenzimmer ist mit einer Tafel und Sessel mit aufklappbaren Tischen ausgestattet. Im Klassenzimmer fand sowohl der theoretische, als auch der praktische Theaterunterricht statt. Das Zimmer verfügt über zwei große bis zum Boden reichende Flügelfenster, von denen man eine hervorragende Aussicht auf den gegenüberliegenden Teil der Favela hat. Die Wände waren mit grünem Schimmel befallen, da das Dach undicht war und bei starkem Regen Wasser eintrat. Ebenso wiesen Schusslöcher in den Wänden auf in nächster Nähe stattgefundenen Kampfhandlungen hin. Die Theaterarena hinter dem Haus besteht aus einer Bühne (eine ebene Betonfläche) und der Tribüne (in den Hang gearbeitete Publikumsränge). Auf dieser Bühne fanden die Theateraufführungen und Präsentationen, wie beispielsweise die Aufführungen des Theaterstücks „Meninos de rua“²⁴³ statt. Hinter den Publikumsrängen und links davon verläuft eine zweieinhalb Meter hohe Mauer. Rechts der Publikumsränge befindet sich ein

²⁴² Biblioteca comunitaria mit SchülerInnen der Schauspielgruppe II, © Tanja Prinz Alves

²⁴³ port. meninos de rua: Straßenkinder

Das Gebäude von *Fazendo Arte* liegt mit circa zehn Metern Entfernung nahe am *boca de fumo*²⁴⁵. Dies ist als Drogenumschlagplatz und erster Kontaktpunkt bei Polizeieinsätzen oder Übergriffen einer feindlichen Drogenbande einer der gefährlichsten Orte in den Favelas. Aus diesem Grund war 2007 eines der wichtigsten Projekte, die hinter der Bühne verlaufende Mauer zu erhöhen, da es bei Kampfhandlungen immer wieder vorkam, dass *bandidos*²⁴⁶ über die Mauer sprangen und ihre Fluchtwege direkt durch das Gelände von *Fazendo Arte* führten. Wie alle Favelas, war auch die Comunidade do Morro do Turano zum Zeitpunkt meiner Feldforschung durch Gewalt geprägt. *Bandidos* die ihren Fluchtweg durch das Gelände des Theaterzentrums suchten oder die Drogen nur ein paar Meter vom Eingang des Projekts verkauften, waren Teil der Realität von *Fazendo Arte*. Die Einschusslöcher in den Mauern des Gebäudes zeugen von den Schusswechseln im Zuge der Invasion der Polizei oder durch eine feindliche Drogenbande. In Situationen, in denen Gefahr drohte, wie beispielsweise während solcher Invasionen der Polizei oder Übernahmeversuche der Favela durch Drogenbanden, blieb das Projekt geschlossen. Es wurde mir berichtet, dass während einer dieser Vorfälle, die gesamte Gruppe im Büro des Gebäudes – da durch doppelte Wände sicherer – für einige Stunden am Boden ausharren musste.²⁴⁷ Der Pädagoge Marcus Vinícius de Alancar, der selber nicht in der Favela wohnte, erwähnte beim gemeinsamen Verlassen der Favela, dass er manchmal Angst hätte, da er nicht von hier sei.²⁴⁸ Dieser Vorfall, aber auch die alltäglichen Geschehnisse, die die SchauspielschülerInnen an Gewalt als BewohnerInnen einer Favela erleben, prägen die Arbeit von *Fazendo Arte*. Auch der Handlungsspielraum von Evandro Machado war durch die Kontrolle der Drogenbosse über die Favela eingeschränkt. Als beispielsweise ins Zentrum eingebrochen wurde und Eigentum von *Fazendo Arte* gestohlen wurden, konnte Evandro Machado nicht die Polizei verständigen, da dies von den Drogenbanden nicht geduldet wurde. Wenn *Fazendo Arte* ein Stück am Morro do Turano aufführen wollte, mußte der Projektleiter dies vorher mit den Drogenbossen besprechen.²⁴⁹ Dies sind nur einige Beispiele, die den Einfluss der Gewalt in Rio de Janeiro auf die Arbeit von *Fazendo Arte* zeigen.

²⁴⁴ vgl. Feldforschungstagebuch, 09.08.2007

²⁴⁵ port. boca de fumo: Mund des Rauches. Ort, an dem Drogen verkauft werden.

²⁴⁶ port. bandido: Bandit, Krimineller

²⁴⁷ vgl. Feldforschungstagebuch, 23.08.2007

²⁴⁸ vgl. Feldforschungstagebuch, 29.08.2007

²⁴⁹ vgl. Interview Evandro Machado, 21.08.2007

4.3. Geschichte von Fazenda Arte

Das Theater und Kulturprojekt *Fazendo Arte* entwickelte sich aus einem Sozialprojekt namens Bento Rubião-Clube recreativo e união de lazer heraus. Die Entstehungsgeschichte wurde mir vom Leiter von *Fazendo Arte* Evandro Machado, sowie Marcio Andrade da Silva, jetziger Theaterpädagoge und ehemaliger Schauspielschüler von *Fazendo Arte*, wie folgt wiedergegeben.²⁵⁰ Entwicklungen von *Fazendo Arte* nach meinem Forschungsaufenthalt 2007, entnahm ich der Website des Vereins.²⁵¹

Das Grundstück, auf dem sich das Haus und die dahinterliegende Theaterarena befinden, war ursprünglich im Besitz einer katholischen Organisation²⁵². Die Organisation hatte vor, auf diesem Grundstück einen Kindergarten zu errichten. Im Zusammenhang mit der katholischen Organisation wurde im Interview erstmals die Organisation Fundação Centro da Defesa dos Direitos Humanos Bento Rubião/ CDDH Bento Rubião erwähnt.²⁵³ 1997 startete das Projekt Clube recreativo União e lazer des CDDH Bento Rubião. Das Projekt Clube recreativo União e lazer der CDDH Bento Rubião begegnet dem Problem der Gewalt in den Favelas in Rio de Janeiro, in dem Freizeitaktivitäten, Workshops und kulturellen Veranstaltungen für die BewohnerInnen der Favelas angeboten werden, die Bewusstsein für Menschenrechte fördern.²⁵⁴ Für die Kinder und Jugendlichen des Morro do Turano bedeutete dies, kostenlose Freizeitaktivitäten wie Fußball und Theater in Anspruch nehmen zu können. Es wurde für lernschwache SchülerInnen auch kostenlose Nachhilfe angeboten. Zu Beginn dieses Projektes verfügte dieses über ausreichend finanzielle Ressourcen und bot neben den alltäglichen Freizeitbeschäftigungen auch viele Ausflüge in Schwimmbäder und Theateraufführungen an. Dieses kostenlose Angebot an Ausflügen wurde von meinen InterviewpartnerInnen als Grund für den großen Zulauf an Kindern und Jugendlichen zu dieser Zeit angegeben. Dem finanziellen „Ressourcenreichtum“ des Projekts Clube recreativo União e lazer der CDDH Bento Rubião in den 1990er Jahren folgte eine Zeit der Kürzung der Projektgelder. In dieser Zeit begann Evandro Machado als 16-jähriger Schauspieler Theaterunterricht im Clube recreativo União e lazer zu geben. Evandro Machado leitete die Theaterworkshops und bat die katholische

²⁵⁰ vgl. Interview Evandro Machado, 09.08.2007, 05.09.2007 und Interview Marcio Andrade da Silva, 06.09.2007

²⁵¹ vgl. Espaço Cultural *Fazendo Arte* (Internetressource)

²⁵² Diese katholische Organisation wurde im Interview von Evandro Machado als MITRA benannt. Ich konnte bei meinen Recherchen keine Organisation mit diesem Namen finden. Aus diesem Grund gebe ich diese Organisation ohne Namen wider.

²⁵³ Die Organisation *CDDH Bento Rubião* wurde 1986 gegründet. Bento Rubião (*1928-†1985) war ein Anwalt und Jurist, der sich für die Interessen der sozial ausgeschlossenen Bevölkerungsgruppen einsetzte. Unter der Militärdiktatur wurde er als Verteidiger von politischen Gefangenen bekannt. (vgl. Fundação Centro da Defesa dos Direitos Humanos Bento Rubião, Internetressource)

²⁵⁴ vgl. Fundação Centro da Defesa dos Direitos Humanos Bento Rubião (Internetressource)

Organisation um finanzielle Unterstützung für seine Arbeit, wie beispielsweise die Übernahme von Reisekosten für Ausflüge zu Theatervorführungen. Es wurden jedoch keine finanziellen Mittel für die Theaterarbeit zur Verfügung gestellt. Gleichzeitig besuchten Personen der katholischen Organisation aus Italien oder Japan das Projekt, und Evandro Machados Arbeit wurde als Arbeit der katholischen Organisation dargestellt. Weiters verfasste Evandro Machado Berichte für die katholische Organisation, die seine Arbeit als die Arbeit der katholischen Organisation dokumentieren sollte. Diese Umstände führten 2002 schließlich zur Abspaltung von *Fazendo Arte* vom Clube recreativo União e lazer der CDDH Bento Rubião und der katholischen Organisation.²⁵⁵

Fazendo Arte entwickelte sich ab 2002 zu einem autonomen Projekt, unabhängig von der katholischen Organisation und von CDDH Bento Rubião. Als markierendes identitätsstiftendes Ereignis in der Entstehungsgeschichte von *Fazendo Arte* wurde auch ein internationaler Theaterworkshop mit einem Schauspieler aus Barcelona und einer Schauspielerin aus Italien wider gegeben. Seit seines autonomen Bestehens 2002 ist *Fazendo Arte* gewachsen. Seit 2010 werden neben Theater und Capoeira²⁵⁶ auch Ballet, bildende Kunst, verschiedene Musikinstrumente unterrichtet und Nachhilfe angeboten.²⁵⁷ Im September 2007 wurde die *biblioteca comunitaria*²⁵⁸ eröffnet, die für alle BewohnerInnen der Comunidade do Morro do Turano zugänglich ist.

Neben dem kulturellen Angebot, haben sich auch das Gebäude und die Theaterbühne verändert. 2009 organisierten mein Ehemann, Fred Luis Prinz Alves und meine Schwester, Kerstin Prinz, in Krieglach in der Steiermark, ein Benefizkonzert zugunsten *Fazendo Arte*. Mit den Einnahmen aus dem Konzert wurde die hinter dem Haus gelegene Theaterarena saniert und zu einer Filmvorführungsarena ausgebaut. Im Zuge dieses Geldtransfers durchlief *Fazendo Arte* einen Institutionalisierungsprozess. *Fazendo Arte* wurde als Verein registriert und bekam eine Steuernummer. Somit konnte auch ein Konto eröffnet werden und Geldtransfers können betätigt werden.

²⁵⁵ vgl. Interview Evandro Machado, 09.08. 2007, 05.09.2007 und Interview Marcio Andrade da Silva, 06.09.2007

²⁵⁶ Capoeira: getanzter Karatekampf, Befreiungskampf der Sklaven

²⁵⁷ vgl. Angebot Espaço Cultural *Fazendo Arte* (Internetressource)

²⁵⁸ port. biblioteca comunitaria: Gemeinschaftsbibliothek



Abbildung 10²⁵⁹

Seit 2010 ist *Fazendo Arte* Kooperationspartner des ursprünglichen Betreibers des Projektes Clube recreativo União e lazer der Fundação Centro da Defesa dos Direitos Humanos Bento Rubião/ CDDH Bento Rubião und zusammen mit Projekten in acht Favelas Teil eines Netzwerkes von Menschenrechtsbildungsprojekten.²⁶⁰

4.4. Handelnde Personen von Fazenda Arte

In folgendem Kapitel möchte ich die AkteurInnen (TheaterpädagogInnen, TheaterschülerInnen, Eltern der SchülerInnen) von Fazenda Arte näher beschreiben. Das Projekt war zum Zeitpunkt meiner Feldforschung ein kleines, überschaubares Projekt, das vom Engagement einzelner Individuen und ihrer Netzwerke lebte. Die Arbeit und die Ausrichtung des Projektes waren eng mit den Vorstellungen, Ideen und Träumen der mitwirkenden Personen verbunden. Aus diesem Grund finde ich es besonders wichtig diesen Personen Raum in meiner Arbeit zu geben.

²⁵⁹ Flyer Benefizkonzert für Fazenda Arte am 12.11.2009, © Fred Luis Prinz Alves

²⁶⁰ vgl. Geschichte Espaço Cultural *Fazendo Arte* (Internetressource)

4.4.1. Pädagogen

Die Pädagogen von *Fazendo Arte* sind Evandro Machado, Marcus Vinícius de Alencar und Marcio Andrade da Silva. Alle drei Männer sind zwischen 25 und 30 Jahre alt. Evandro Machado und Marcio Andrade da Silva sind in der Comunidade Morro do Turano aufgewachsen und lebten 2007 noch dort. Marcus Vinícius de Alencar lebte in einer Favela in der Vorstadt Rio de Janeiro. Evandro Machado und Marcus Vinícius de Alencar absolvierten eine professionelle Theaterausbildung. Marcio Andrade da Silva war selber Theaterschüler von *Fazendo Arte* und ist nun als Pädagoge tätig. Alle drei Pädagogen verstanden ihre Arbeit als Vermittlung von schauspielerischen Fähigkeiten, aber auch als Erziehung der Kinder und Jugendlichen zu *cidadões*²⁶¹. Als Pädagogen nehmen sie diesbezüglich eine Vorbildrolle gegenüber den SchauspielschülerInnen ein und äußerten dies auch explizit.²⁶²

Evandro Machado

Evandro Machado war 2007 29 Jahre alt. Er ist der Begründer und Leiter von *Fazendo Arte*. Neben seiner Aufgabe als Theaterpädagoge, kümmerte er sich um administrative Tätigkeiten, Aufstellung von Fördermitteln, war Regisseur, Choreograf, Tontechniker und Sozialarbeiter. Wie auch alle anderen MitarbeiterInnen, arbeitete er unentgeltlich für *Fazendo Arte*. Evandro Machado lebte seit seinem neunten Lebensjahr in der Comunidade do Morro do Turano. Um seinen Lebensunterhalt und den seiner Mutter bestreiten zu können, arbeitete er vormittags als Radiosprecher beim Radio Manchete. Nachmittags und abends arbeitete er im Theaterzentrum *Fazendo Arte*.

Als Evandro Machado mit neun Jahren in die Favela Morro do Turano zog, lud ihn ein Sozialarbeiter der Comunidade Morro do Turano, der Theaterregisseur war, als Schauspieler in eines seiner Stücke ein. Mit 15 Jahren trat er dem Teatro da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ TUERJ bei. Zu dieser Zeit war er sehr aktiv und in einigen Theaterstücken zu sehen. Das Teatro da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ TUERJ löste sich danach von der Universität und wurde zum Centro Experimental Teatro Escola/ CETE. Im Centro Experimental Teatro Escola/ CETE. war Evandro Machado 2007 mittlerweile selber als Theaterpädagoge tätig. Mit 16 Jahren erhielt Evandro Machado seine offizielle Registrierung als Schauspieler²⁶³.

²⁶¹ port. cidadões: MitbürgerInnen

²⁶² vgl. Interview Evandro Machado, 21.08.2007, Interview Marcus Vinícius de Alencar, 23.08.2007 und Interview Marcio Andrade da Silva, 06.09.2007

²⁶³ Schauspieler und Musiker in Brasilien müssen eine Prüfung ablegen. Sie erhalten einen Ausweis, der bei Vorsprechen vorgezeigt werden muss und theoretisch dürfte man/frau nur mit diesem Ausweis den Beruf als Schauspieler oder Musiker ausüben.

Seine größten beruflichen Erfolge als Schauspieler waren bisher der Kinofilm „Bendito Fruto“²⁶⁴, und seine Teilnahme bei „Linha direta“²⁶⁵ und „Malhação“²⁶⁶. Als berufliches Ziel und auch als Durchbruch sah er die Rolle in einer *novela*²⁶⁷ im brasilianischen Fernsehen.²⁶⁸

Marcus Vinícius de Alencar

Marcus Vinícius de Alencar begann mit 13 Jahren in einer Schulgruppe Theater zu spielen. Zusätzlich sprach er nach der Schule immer wieder für verschiedene Theaterstücke vor und absolvierte einen Theaterkurs der *companhia*²⁶⁹ „Minha luz de teatro“. Ende 2007 hatte er vor seine offizielle Registrierung als Schauspieler zu erhalten. Dazu fehlte ihm noch ein offiziell anerkannter Schauspielkurs. Marcus Vinícius de Alencar lernte Evandro Machado beim Vorsprechen für einen Film kennen. Danach spielte er beim Stück „Brasil é um Sonho“, bei dem Evandro Machado Regie führte, mit. Weiters arbeiteten Evandro Machado und Marcus Vinícius de Alencar zusammen beim Radio Manchete als Sprecher. Seine Arbeit bei *Fazendo Arte* begann 2005 mit vereinzelt Aufgaben. Zu Beginn 2007 übernahm er die Verantwortung für die Einrichtung der *biblioteca comunitária*²⁷⁰ und den Unterricht der Schauspielgruppe II. Marcus Vinícius de Alencar lebte selber nicht in der Comunidade do Morro do Turano, sondern in einem Vorort von Rio de Janeiro, Guadalupe, in der *Zona Norte*²⁷¹. Die Fahrt vom Zentrum nach Guadalupe beträgt mehr als eine Stunde. Neben seiner Theateraktivität bei *Fazendo Arte*, war er auch in einer Theatergruppe namens „Companhia teatro barcinhos de papel“ tätig. Die Theatergruppe führte Stücke gegen Aufwandsentschädigung in Schulen, Kindergärten und Waisenhäusern auf, und nahm seit 2007 an professionellen Theaterfestivals teil. Ihr Fokus sollte aber weiterhin auf dem sozialen Aspekt ihrer Arbeit gerichtet bleiben.²⁷²

Marcio Andrade da Silva

Marcio Andrade da Silva ist ehemaliger Schauspielschüler von *Fazendo Arte* aus der Zeit, als dieser noch Theaterunterricht im Clube recreativo União e lazer der Fundação Centro da Defesa dos Direitos Humanos Bento Rubião/ CDDH Bento Rubião gab. Marcio Andrade da Silva emigrierte mit seiner Mutter und seinen sechs Geschwistern aus dem Sertão do

²⁶⁴ vgl. Bendito Fruto (Internetressource)

²⁶⁵ Eine Fernsehsendung des Senders Globo, bei der Kriminalfälle nachgestellt werden. vgl. Linha direta (Internetressource)

²⁶⁶ Fernsehserie des Senders Globo.vgl. Malhação (Internetressource)

²⁶⁷ port. novela: Seifenoper. Die Schauspieler dieser Telenovelas sind nationale Berühmtheiten.

²⁶⁸ vgl. Interview Evandro Machado, 09.08.2007 und 21.08.2007

²⁶⁹ port. companhia: Theatergruppe

²⁷⁰ port. biblioteca comunitária: Gemeinschaftsbibliothek

²⁷¹ port. zona norte: nördliche Zone

²⁷² vgl. Interview Marcus Vinícius de Alencar, 23.08.2007

Pernambuco²⁷³. Sie reisten seinem Vater nach, der schon in Rio de Janeiro lebte. In der Comunidade do Morro do Turano lernte er Emerson Gómez kennen, der ihn mit zum Theaterunterricht von Evandro Machado nahm. Er erwähnte im Gespräch mit mir, dass seine Familie, insbesondere sein Vater und sein Großvater, der auch in Rio de Janeiro lebten, es nicht gern sahen, dass er am Theaterunterricht teilnahm.²⁷⁴ Marcio Andrade da Silva gab im Interview an, dass *Fazendo Arte* ihm seine Augen für die Kunst geöffnet hatte. Vom Theater wechselte er zur Malerei und dann zu Grafikdesign und besuchte 2007 die Universität für Film. Er arbeitete als Kameramann beim Fernsehsender Canal Futura. Marcio Andrade da Silva unterrichtete zusammen mit Evandro Machado die Schauspielgruppe I. Er war somit der erste Schauspielschüler von *Fazendo Arte*, der selber unterrichtete und das Erlernete weitergab. Sein Bruder José Milton und seine Schwester Natália waren ebenfalls SchauspielschülerInnen von *Fazendo Arte*. Während meines Forschungsaufenthaltes war er allerdings unregelmäßig beim Unterricht anwesend.

4.4.2. SchauspielschülerInnen

Fazendo Arte unterhielt während meines Forschungsaufenthalts zwei Schauspielgruppen, eine für Anfänger und eine für fortgeschrittene SchauspielschülerInnen. Schauspielgruppe I für die fortgeschrittenen SchauspielschülerInnen hatte Dienstag und Donnerstag von 19.30 bis 21.00 Uhr Unterricht. Unterrichtet wurde diese Gruppe von Evandro Machado und Marcio Andrade da Silva. Die SchauspielerInnen für die Theaterstücke, wie „Meninos de rua“ oder „Navio Negreiro“ kamen aus dieser Gruppe. Diese ließ sich nochmals in zwei unterschiedliche Kategorien einteilen. Eine Gruppe von vier SchülerInnen, die bereits seit zwei bis zu sieben Jahren Teil des Theaterprojektes waren: Raissa, Raiza, Yure und José. José, der seit sieben Jahren am längsten von allen dabei war, hat mit dem Schauspielunterricht bei Evandro Machado begonnen, als dieser noch unter dem Projekt Clube recreativo União e lazer des CDDH Bento Rubião stattfand. Diese SchülerInnen hatten die anspruchsvolleren Rollen in den Stücken und übernahmen auch andere Aufgabe, wie beispielsweise die Übersicht beim Aufbau des Bühnenbildes oder die Ordnung der Kostüme.²⁷⁵

Aus den Eintrittsdaten der SchülerInnen lässt sich erkennen, dass es sechs bis drei Monate vor meinem Forschungsaufenthalt, d.h. Februar-Mai 2007, zu einem Zuwachs an SchülerInnen

²⁷³ Region im Nordosten von Brasilien mit Dürreperioden und folgenden Nahrungsmittel und Wasserknappheit. Als Folge davon emigrieren viele Personen in die großen Städte Brasiliens.

²⁷⁴ vgl. Interviews Marcio Andrade da Silva, 06.09.2007

²⁷⁵ vgl. Feldforschungstagbuch, 23.08.2007

gekommen ist.²⁷⁶ Ich konnte allerdings keine Erklärung oder Gründe für das Wachstum des Projektes zu diesem spezifischen Zeitpunkt finden.

Die Schauspielgruppe II für AnfängerInnen bestand seit Anfang 2007. Der Unterricht dieser Gruppe fand immer Mittwoch und Freitag von 13.00 bis 15.00 Uhr statt, da sich Abendunterricht für die jüngeren Kinder grundsätzlich etwas komplizierter gestaltet, da diese früher zu Bett gehen. SchauspielschülerInnen der AnfängerInnengruppe hatten generell keine Rollen in den Theaterstücken. Dies lag einerseits am schauspielerischen Können der AnfängerInnen, aber auch an den für diese Altersgruppe ungeeigneten Themen der Theaterstücke. Sie erlernten und erprobten eigene Präsentationen, wie beispielsweise eine Gedichtpräsentation mit Tanzeinlagen zur Bibliothekseröffnung am 06.09.2007, der ich beiwohnen konnte.²⁷⁷ SchülerInnen, die Fortschritte machten, kamen in die Fortgeschrittenen-Gruppe und erhielten auch Rollen im Theaterstück „Meninos de rua“. Ebenso kam es aber auch vor, dass ein Junge von den Fortgeschrittenen wieder zu den Anfängern musste, da er fast nie zum Unterricht kam und dadurch zu viel versäumte.

Auf meine Frage nach der Motivation der SchauspielschülerInnen, in ihrer Freizeit Theaterunterricht zu nehmen, erhielt ich folgende Antworten. Einige erwähnten den Spaß an der Schauspieltätigkeit selber, als ihre Motivation. Dabei stand das Wort Spiel und die Theaterübungen im Vordergrund.²⁷⁸ Es gab auch SchülerInnen, die eine Schauspielkarriere in Betracht zogen und den Unterricht aus diesem Grund besuchten. Als Grund einer professionellen Schauspielkarriere nachgehen zu wollen, nannten diese SchülerInnen, ihre Familien finanziell unterstützen zu wollen.²⁷⁹ Dieser Wunsch, SchauspielerIn zu werden, wurde ausschließlich von weiblichen Schauspielschülerinnen genannt. Es gab auch SchülerInnen und einen ehemaligen Schüler, die wie Evandro Machado schon Erfolge im Theater, Film und Fernsehen vorweisen konnten. Emerson Gómez, ehemaliger Schüler und Bruder von Emily, hat bei den Kinofilmen „Cidade de Deus“²⁸⁰, „Tropa de Elite“²⁸¹ und bei einigen Folgen von „Linha direta“²⁸² mitgespielt. Emily hatte eine Filmrolle im Kinofilm „Quase dois irmãos“²⁸³. Marcio Andrade da Silva war Kameramann beim Fernsehsender Canal Futura. Mariane, Emily, Camila und Natálicia haben an einem Theaterstück zusammen mit SchauspielerInnen des

²⁷⁶ vgl. Namensverzeichnis SchauspielschülerInnen Gruppe I und II im Anhang

²⁷⁷ vgl. Feldforschungstagebuch, 06.09.2007

²⁷⁸ vgl. Gruppeninterview Nr. 2 und 3 Schauspielgruppe I, 06.09.2007, Gruppeninterview Schauspielgruppe II, 05.09.2007

²⁷⁹ vgl. Gruppeninterview Nr.1 Schauspielgruppe I, 28.08.2007, Gruppeninterview Nr.2 Schauspielgruppe I, 06.09.2007, Gruppeninterview Nr.3 Schauspielgruppe I, 06.09.2007

²⁸⁰ vgl. Merelies, 2002; Cidade de deus (Internetressource)

²⁸¹ vgl. Padilha, 2007; Tropa de elite (Internetressource)

²⁸² vgl. Linha direta (Internetressource)

²⁸³ vgl. Murat, 2004; Quase dois irmãos (Internetressource)

Fernsehsenders Globo mitgewirkt. Einige SchülerInnen gaben auch an, dass sie hier seien, da sie von FreundInnen oder Geschwistern mitgenommen oder eingeladen wurden, und es besser sei hier im Theaterzentrum zu spielen, als auf der Straße. Folgende Antwort einer SchauspielschülerIn steht als Beispiel für die häufigste Antwort auf die Frage nach der Motivation:

„Eu acho assim, eu estou aqui para mostrar o que todo mundo tá aqui para mostrar, que na favela também existe cultura e existe criança com talento e mostrar o que acontece no dia e dia.“²⁸⁴

„Ich denke Folgendes. Ich bin hier, um zu zeigen, wofür wir alle hier sind: das es in der Favela auch Kultur und Kinder mit Talent gibt und auch um zu zeigen, was jeden Tag passiert.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Dieses in den Antworten der SchauspielschülerInnen formulierte Anliegen möchte mit der Außenwahrnehmung der BewohnerInnen von Favelas durch die restliche Bevölkerung Rio de Janeiros brechen. Favela soll nicht nur mit Gewalt, Kriminalität und Armut assoziiert werden, sondern auch als Raum, in dem Kunst und Kultur entsteht. Wie ich schon in Kapitel 3.4.3. gezeigt habe, werden Favelas mit negativen Bildern und Begriffen wie *tráfico*²⁸⁵, Polizei, Gewalt, Waffen und Verbrechen assoziiert. Die BewohnerInnen von Favelas werden einerseits aufgrund ihrer meist dunklen Hautfarbe diskriminiert, aber auch aufgrund ihres Wohnortes.

4.4.3. Eltern der SchauspielschülerInnen

Die Eltern der SchauspielschülerInnen sind ebenfalls eine wichtige Personengruppe im Kontext von *Fazendo Arte*, da sie direkt oder indirekt Einfluss auf die Arbeit von *Fazendo Arte* nehmen. Ich habe mit drei Müttern von involvierten SchülerInnen Interviews durchgeführt: mit Dona Josélia, der alleinerziehenden Mutter von Tayná und Juliana, mit Dona Severina, der Mutter von Yure und Raissa und mit Dona Maria, Mutter von Camila. Weitere Eltern habe ich bei der Donnerstagabend Aufführung von „Meninos de rua“ im Publikum gesehen, hatte aber keine Gelegenheit zu einem Gespräch. Informationen über Eltern, vor allem ihre Einstellung zum Theaterzentrum und Theater im Generellen, erhielt ich auch aus den Interviews mit den SchauspielschülerInnen. Die Eltern der SchauspielschülerInnen hatten unterschiedliche Einstellungen zum Theater und zum Projekt. Es gab (1) die Gruppe, der involvierten Eltern, (2) die Gruppe von Eltern, die dem Theater negativ gegenüber traten und (3) die Gruppe der

²⁸⁴ vgl. Gruppeninterview, 09.08.2007

²⁸⁵ port. tráfico: Drogenhandel

„unsichtbaren“ Eltern. (1) Dona Josélia, Dona Maria und Dona Severina waren regelmäßig bei den Aufführungen, übernahmen Aufgaben im Zentrum und ermutigten ihre Kinder Theater zu spielen. Häufig wurde der Wunsch geäußert, dass das Kind eine erfolgreiche SchauspielerIn wird. Auch auf den positiven Aspekt der Arbeit und des Kulturangebots von *Fazendo Arte* für die *comunidade*²⁸⁶ wurde hingewiesen.²⁸⁷ (2) Nach Aussagen der SchauspielschülerInnen gab es auch Eltern, die die Schauspieltätigkeit ihrer Kinder nicht gerne sahen oder zumindest zu Beginn nicht gerne sahen. Marcio Andrade da Silva beschrieb die ursprüngliche Einstellung seiner Familie zum Theater wie folgt.

„E depois de muito confronto com minha família dizer que negocio de teatro era para viado, que não ia dar dinheiro, e que não sei o que. Tem muita discriminação, eu ate sofri ha poco tempo pelo meu pai, minha mãe, meu avo [...]“²⁸⁸

„Und nach viel Konfrontation mit meiner Familie, die sagten, dass Theater Sache für Schwule sei und kein Geld bringen würde, und was sonst noch alles. Es existiert viel Diskriminierung. Ich habe sogar von meinem Vater, meiner Mutter, meinem Großvater darunter gelitten [...]“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Es wurde auch von Fällen berichtet, bei denen Kinder wieder aus dem Theaterunterricht genommen wurden.²⁸⁹ (3) Weiters gab es Eltern, die nicht so involviert waren, wie Dona Josélia, Dona Maria und Dona Severina, aber auch keine Einwände gegen die Theaterspielerei ihrer Kinder hatten. Ich nenne diese Gruppe die „unsichtbaren Eltern“, da diese Eltern nicht zu den Aufführungen und Festen kamen und auch sonst nie im Zentrum anzutreffen waren. Dies kann einerseits geringes Interesse bedeuten, kann aber auch mit der eingeschränkten Verfügbarkeit und der Berufstätigkeit der Eltern begründet werden. Viele der Eltern zahlten die fünf Reais Mitgliedsbeitrag nicht. Dies wurde von Evandro Machado und Dona Josélia als geringe Wertschätzung des Projekts von Seiten dieser Eltern interpretiert, hatte allerdings keine Sanktionen zu Folge.²⁹⁰

Weitere Akteurinnen von *Fazendo Arte* waren die Mutter von Evandro Machado und Fabiana de Souza, die Verlobte von Evandro Machado. Die Mutter von Evandro Machado kochte in der hauseigenen Küche Mittagessen, das sie einerseits als Menü zum Mitnehmen verkaufte und andererseits auch den Pädagogen angeboten wurde, da diese oft den ganzen Tag außer Haus waren. Die Verlobte von Evandro Machado, Fabiana de Souza, war unregelmäßig am späten

²⁸⁶ port. comunidade: Gemeinschaft

²⁸⁷ vgl. Interview Dona Josélia, 07.09.2007, Interview Dona Maria, 07.09.2007, und Interview Dona Severina, 07.09.2007

²⁸⁸ Interview Marcio Andrade da Silva, 06.09.2007

²⁸⁹ vgl. Interview Raissa, 23.8.2007

²⁹⁰ vgl. Interview Josélia 07.09.2007, Interview Evandro Machado, 21.08.2007

Nachmittag und am Abend anwesend. Sie fungierte als Ansprechperson in einer sehr informellen Art für die SchülerInnen vor und nach dem Unterricht und übernahm administrative Tätigkeiten wie Listenführung und den Kontakt zu den Eltern.

Ein Charakteristikum von *Fazendo Arte* ist, dass das Netzwerk der aktiven Personen durch private und freundschaftliche Beziehungen verbunden und gewachsen ist. Funktionen und Aufgaben des Theaterzentrums wurden von nahestehenden Personen, wie FreundInnen und Verwandten übernommen. Dieses Zusammenwirken der verschiedenen AkteurInnen wurde besonders bei der Eröffnung der *biblioteca comunitária* sichtbar.²⁹¹ Die Eltern von Camila, die eine kleine Bäckerei in der *comunidade* betrieben, versorgten die BesucherInnen mit Essen und Trinken. Dona Severina und Dona Josélia kümmerten sich um den Hausputz und die Dekoration. Als Gastsprecher bei der Eröffnung wurde der ehemalige Theaterpädagoge von Evandro Machado und bekannte Schauspieler Antonio Pedro eingeladen. Ebenfalls nahm Serjão Lazaro, ein bekannter Schauspieler und Sänger des Fernsehsenders Globo, teil, den Evandro Machado von gemeinsamen Projekten kannte. Viele der SchülerInnen gaben bei den Interviews an, dass sie über FreundInnen oder Geschwister zum Theaterunterricht von *Fazendo Arte* kamen.

4.5. Aktivitäten von Fazendo Arte

4.5.1. Theaterschwerpunkt

„Desde 1997 o grupo busca levar a linguagem artística e específica do teatro para crianças, adolscentes e jovens do Morro do Turano para discutir e amenizar a questão da violência sofrida pela maioria por estarem a soltas pelas ruas e becos dá propria comunidade onde moram.“²⁹²

„Seit 1997 bringt die Gruppe die künstlerische Sprache, im speziellen Theater, zu den Kindern, Jugendlichen und jungen Menschen des Morro do Turano, um das Thema der Gewalt zu diskutieren und ihr entgegenzuwirken, unter der die Mehrheit leidet, umgeben von ihr in den Straßen und Ecken der eigenen *comunidade*.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Fazendo Arte bot 2007 neben Theater, auch Capoeira und Tanzstunden an und errichtete die *biblioteca comunitária*. 2010 wurde dieses Angebot durch Ballett, Musikunterricht, plastische Kunst und Nachhilfe erweitert.²⁹³ In meiner Arbeit beschäftige ich mich ausschließlich mit der Theaterarbeit von *Fazendo Arte*, das seit Bestehen von *Fazendo Arte* den Fokus der Arbeit

²⁹¹ vgl. Feldforschungstagebuch, 06.09.2007

²⁹² Geschichte Espaço Cultural *Fazendo Arte* (Internetressource)

²⁹³ vgl. Angebot Espaço Cultural *Fazendo Arte* (Internetressource)

darstellte. Der Theaterunterricht bestand einerseits aus praktischen Theaterübung und Proben für das Theaterstück, aber auch Theorieunterricht. Jeden Donnerstagabend wurde der Unterricht genutzt, um das Theaterstück „Meninos de rua“ auf der Bühne hinter dem Haus für BewohnerInnen der Comunidade do Morro do Turano aufzuführen. „Meninos de rua“ war während meines Aufenthaltes das Theaterstück, an dem gearbeitet wurde und auf welches ich in dieser Arbeit als Beispiel für Gewaltdarstellungen noch näher eingehen werde.

Folgende Theaterstücke wurden seit dem Bestehen von *Fazendo Arte* ab den späten 1990er Jahren aufgeführt. „O Brasil é um Sonho“ war eine Zusammenarbeit der Theatergruppe „Companhia de teatro juventude do Rio und *Fazendo Arte*“, bei dem Evandro Machado Regie führte. Jugendliche aus verschiedenen Favelas in Rio de Janeiro nahmen an diesem Projekt teil. „O Brasil é um sonho“ erzählt die Geschichte Brasiliens und zeigt soziale Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten auf. Gewaltakte in der Zeit der Militärdiktatur, aber auch aktuelle Themen wie Rassismus, die Segregation der schwarzen Bevölkerung oder die Privatisierung Brasiliens durch Fernando Henrique Cardoso sind Themen, die dieses Stück aufgreift.²⁹⁴ „Navio negreiro“ war eine weitere Theaterproduktion von *Fazendo Arte*, bei der viele der jetzigen TheaterschülerInnen mitwirkten und behandelt das Thema der *negritude*²⁹⁵ und Sklaverei. Das Theaterstück „Sonho de uma noite de verão“ war eine Version von Shakespeares „Mitsommernachtstraum“ und wurde unter anderem im botanischen Garten in Rio de Janeiro aufgeführt.²⁹⁶

4.5.2. Pädagogischer Auftrag und Selbstverständnis

„Eu me considero um arte educador. [...] Então eu uso a questão do teatro, a questão da arte para trabalhar este lado pedagógico, este lado social. Digamos assim.“²⁹⁷

„Ich sehe mich als Kunstpädagoge. [...] Also benütze ich das Theater, die Fragen des Theaters um die pädagogische Seite zu bearbeiten, diese soziale Seite. Lass es uns so sagen.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Den SchauspielschülerInnen wird im Theaterunterricht Wissen zu Schauspielerei mitgegeben. Sie sollen ihre schauspielerischen Fähigkeiten weiterentwickeln und eine Theaterausbildung erhalten. Der Fokus der Arbeit von *Fazendo Arte* lag für alle drei Pädagogen aber auf dem, was

²⁹⁴ „O Brasil é um Sonho“, DVD

²⁹⁵ port. *negritude*: Schwarzsein, politische und positive Konnotation.

²⁹⁶ vgl. Interview Evandro Machado, 09.08.2007, Gruppeninterview Nr.1 Schauspielgruppe I, 28.08.2007, Interview Raiza, 23.08.2007

²⁹⁷ Interview Evandro Machado, 21.08.2007

sie *trabalho social*²⁹⁸ oder *pedagogia da arte*²⁹⁹ nannten. Marcus Vinícius de Alencar und Evandro Machado verwendeten auch den Ausdruck *transformar cidadãos*³⁰⁰.

„Espero principalmente aqui formar pessoas de bem, além de criar artistas. Primeiramente o queria transformar cidadãos. Eu acho que pessoa em primeiro lugar tem que ser uma pessoa do bem tem que ser um cidadão além de qualquer coisa.“³⁰¹

„Zuerst hoffe ich, hier gute Menschen zu formen, neben der Ausbildung zu KünstlerInnen. Zuerst möchte ich Mit-BürgerInnen schaffen. Ich denke der Mensch muß in erster Linie ein guter Mensch sein, ein/e Mit-BürgerIn sein, vor allen anderen Sachen.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Mit *cidadão* oder Mit-BürgerIn meinen sie eine Person, die andere Menschen respektiert und Zivilcourage zeigt. Die drei Theaterpädagogen sehen die Entwicklung der Kinder und Jugendlichen zu selbstbewussten und selbstbestimmten Individuen als ihr Ziel.³⁰² Die Arbeit von *Fazendo Arte* hinsichtlich dieses Zieles wird durch folgende drei Säulen erreicht: (1) Theaterausbildung, (2) Vermittlung von Werten und Haltungen und (3) gesellschaftspolitische Bildung.

(1) *Fazendo Arte* bietet den Kindern eine Theaterausbildung. Sie vermitteln ihnen einerseits theoretisches Wissen, wie Theatergeschichte, verschiedene Bühnen- sowie Publikumskonzepte und Lese- und Memotechniken für Texte. Neben diesem theoretischen Wissen werden auch die schauspielerischen Fähigkeiten der SchülerInnen weiterentwickelt. Mit unterschiedlichen Methoden der Theaterpädagogik werden Ausdrucksstärke, Sprache, Konzentration und Körperwahrnehmung trainiert. Das Einzigartige an *Fazendo Arte* ist, laut Marcus Vinícius de Alencar, dass es dieses Angebot bei *Fazendo Arte* auch schon für acht bis neun- Jährige gibt.³⁰³ Es existierte kein übergreifendes theaterpädagogisches Konzept, das vorgibt nach welchen Methoden und Konzepten gearbeitet wird. Jeder der Pädagogen brachte sein eigenes Wissen und damit auch seine eigenen Vorlieben ein. Marcus Vinícius de Alencar arbeitet beispielsweise gerne mit der Methode der *memória emotiva*³⁰⁴ nach Stanislavski.³⁰⁵ Die Kinder und Jugendlichen sollen auf Berufschancen in Film und Theater vorbereitet werden. Durch die

²⁹⁸ port. trabalho social: Sozialarbeit vgl. Interview Evandro Machado, 09.08.2007, Interview Marcus Vinícius de Alencar 05.09.2007; Interview Marcio Andrade da Silva, 06.09.2007

²⁹⁹ vgl. Interview Evandro Machado, 21.08.2007

³⁰⁰ port. transformar cidadão: Bürger verwandeln, transformieren. vgl. Interview Marcus Vinícius de Alencar, 05.09.2007, Interview Evandro Machado, 09.08.2007

³⁰¹ Interview Marcus Vinícius de Alencar, 05.09.2007

³⁰² vgl. Interview Evandro Machado, 09.08.2007, Interview Marcus Vinícius de Alencar, 23.08.2007, Interview Marcio Andrade da Silva, 06.09.2007

³⁰³ vgl. Interview Marcus Vinícius de Alencar, 23.08.2007

³⁰⁴ Interview Marcus Vinícius de Alencar, 23.08.2007

³⁰⁵ Stanislavski, eine russischer Regisseur, erfand die Theorie der produktiven Einfühlung, um das Ziel der künstlerischen Überzeugung und Authentizität auf der Bühne zu erreichen. Eines seiner methodischen Prinzipien ist die Produktion von Empfindungen aus Erinnerungen. (vgl. Stanislavski, 1936)

Ausbildung, die sie erhalten, soll ihnen eine Alternative und eine Perspektive für ihre Zukunft angeboten werden. Dies soll auch als Prävention die Kinder und Jugendlichen vom *tráfico*³⁰⁶ fernzuhalten dienen. Evandro Machado und SchauspielschülerInnen, die schon Erfolge in Film, Fernsehen und Theater vorweisen konnten, dienen hier als Vorbilder.

(2) Eine weitere Säule der pädagogischen Arbeit von *Fazendo Arte* bezieht sich auf Werte und Haltungen. Diese normativen Haltungen werden stark von den Wertvorstellungen der Pädagogen geprägt. Durch die Theaterarbeit sollen Werte wie gegenseitiger Respekt und Disziplin verankert werden. Die Vermittlung dieser Normen geschieht immer Situationsbezogen. Wenn es ein Problem zwischen SchauspielschülerInnen oder zwischen SchülerInnen und Pädagogen gibt, wird anhand des konkreten Problems nach einer Lösung gesucht. Disziplin wird als Teil der Theaterarbeit vermittelt. Die SchauspielschülerInnen müssen Texte lernen, sich an Anweisungen des Regisseurs halten und Szenen mehrmals proben. Selbstvertrauen und Selbstverständnis sind Haltungen, die die SchülerInnen, durch ihre Theaterarbeit und die Rollen, die sie spielen, entwickeln sollen. Durch die Theaterstücke „Navio negreiro“ und das 2010 aufgeführte Stück „Deus negro“ wurde Wissen über die schwarze Geschichte Brasiliens vermittelt. Die SchauspielschülerInnen sollen ein Verständnis zu ihrer eigenen geschichtlich verorteten Situation entwickeln. *Conscientização*³⁰⁷ soll erreicht werden.³⁰⁸

(3) Die dritte Säule bezeichne ich als „gesellschaftspolitische Bildung“. Die Theaterstücke, die bei *Fazendo Arte* einstudiert und aufgeführt wurden, behandelten fast immer gesellschaftspolitische Themen. Beispiele hierfür sind die Thematisierung von Rassismus, Militärdiktatur, Privatisierung und Auswirkungen der Globalisierung, Ursprünge und Ausformungen von Armut und Gewalt. Die Wissensvermittlung richtet sich einerseits an das Publikum, aber auch an die SchauspielerInnen selbst. Durch das gesellschaftspolitische Wissen, das sich die SchauspielschülerInnen aneignen, lernen sie Situationen anhand dieses Wissens zu analysieren und Aussagen oder Medienberichte kritisch zu hinterfragen. Durch die Auseinandersetzung mit sozialen, geschichtlichen oder politischen Ereignissen und Situationen sollen die SchülerInnen über ihre eigene Realität und gesellschaftliche Situationen reflektieren, und sich selber in der Gesellschaft verorten. Sie sollen lernen ihre eigene *Situationalität* zu reflektieren.

³⁰⁶ port. tráfico: Drogenhandel

³⁰⁷ port. conscientização: Bewußtwerdungsprozess nach Paulo Freire (vgl. Freire, 1973; vgl. Kap. 5.1.)

³⁰⁸ vgl. Interview Evandro Machado, 09.08.2007, 21.08.2007; Interview Marcus Vinícius de Alancar, 23.08.2007, 05.09.2007; Interview Marcio Andrade da Silva, 06.09.2007

„Menschen finden sich als Wesen in einer Situation, in zeitlich-räumlichen Bedingungen verwurzelt, die sie kennzeichnen und von denen sie auch gekennzeichnet werden. Sie neigen dazu, auf ihre eigene 'Situationalität' in dem Maß zu reflektieren, in dem sie von ihr dazu herausgefordert sind, an ihr zu handeln. Menschen sind, weil sie in einer Situation sind. Und sie werden mehr sein, je mehr sie nicht nur kritisch auf ihre Existenz reflektieren, sondern kritisch an ihr handeln.“³⁰⁹

Durch ihre Arbeit unterstützt *Fazendo Arte* die Emanzipation der SchülerInnen und leistet dadurch einen positiven Beitrag zur neuen Sichtbarwerdung der Comunidade do Morro do Turano. Auf die Frage nach der Motivation der SchülerInnen, am Projekt teilzunehmen, war die häufigste Antwort der SchülerInnen, der Außenwelt beweisen zu wollen, dass es in der Favela auch Talent und Kultur gibt.

„Acho importante, porque pra o morro não ficar quieto, para ter atividade, melhorar o morro. Todo mundo só pensa que no morro só tem policia só tem bandido. Tiroteio o tempo todo. Não, no morro também tem arte, tem cultura. Isso eu acho legal.“³¹⁰

„Ich finde es wichtig, damit die Favela nicht stumm bleibt, damit es Aktivitäten gibt, um die Favela zu verbessern. Alle Welt denkt, dass es in der Favela nur Polizei, nur *bandidos* gibt. Schießereien die ganze Zeit. Nein, in der Favela gibt es auch Kunst, gibt es Kultur. Das finde ich super.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Hiermit soll mit dem Bild der Favela als Ort des Chaos und des Mangels gebrochen werden. Es wird Sichtbarkeit hergestellt über Kunst und Kultur und nicht über Armut und Gewalt. Favela wird somit als Ort des kreativen Widerstandes verstanden. Die Favela wird als ein Ort sichtbar gemacht, in dem die BewohnerInnen durch ihr eigenes aktives Handeln Verbesserungen ihrer Lebensbedingungen erzielen.

Auf einen weiteren wichtigen Aspekt der Arbeit machte mich Dona Josélia aufmerksam. *Fazendo Arte* leistet durch ihr Freizeitangebot auch Kinderbetreuung. Diese Funktion kann als „Nebenprodukt“ der Theaterarbeit betrachtet werden und ist keine selbstdefinierter Auftrag von *Fazendo Arte*. Die meisten Eltern in Favelas müssen, um ihren Lebensunterhalt zu begleichen, ganztags arbeiten und es besteht wenig Kinderbetreuungsangebot oder dieses ist nicht leistbar. Dies bedeutet, dass die Kinder oft nach oder auch schon vor Beginn der Schule³¹¹ alleine zu Hause sind. Sie befinden sich somit ohne Beaufsichtigung. Laut Dona Josélia, Mutter von zwei Schauspielschülerinnen der Schauspielgruppe II, leistete *Fazendo Arte* hier einen wichtigen Beitrag für berufstätige Eltern.³¹²

³⁰⁹ Freire, 1973: 91

³¹⁰ Interview Raissa 23.08.2007

³¹¹ In Rio de Janeiro werden SchülerInnen, im Turnussystem (Vormittag und Nachmittagsgruppen) unterrichtet.

³¹² vgl. Interview Dona Josélia, 07.09.2007

4.5.3. Gewaltdarstellung im Theaterstück „Meninos de rua“

Das Stück „Meninos de rua“³¹³ wird von Evandro Machado als *carro chefe*³¹⁴ von *Fazendo Arte* angegeben. Es ist im Laufe der Zeit von ursprünglich zehn Minuten, zu einem einstündigen Theaterstück gewachsen. Als Evandro Machado mit dem Theaterunterricht begann, stellte er fest, dass die SchülerInnen nur Bandit und Polizist spielen wollten. Dieselbe Beobachtung erwähnt auch der berühmte Rapper und Filmmacher MV Bill in seinem Buch „Falcão. Meninos do tráfico“ als er Kinder in einer Favela beim Spielen von Bandit und Polizist beobachtete.

„Era fácil imaginar de onde vinha aquela inspiração. Podemos dizer que era a vida imitando o crime.“³¹⁵

„Es war einfach sich vorzustellen, von wo diese Inspiration kam. Wir können sagen, dass es das Leben war, dass die Kriminalität imitierte.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Und weiter

„Percebi infelizmente, aquela seria mais uma fonte de inspiração para a arte das crianças. A arte de imitar a realidade.“³¹⁶

„Ich bemerkte unglücklicherweise, dass dies einmal mehr Inspiration für die Kunst der Kinder darstellen würde. Die Kunst die Realität zu imitieren.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Evandro Machado machte dieselbe Beobachtung und schilderte, dass die SchülerInnen zu Beginn des Theaterprojektes nur Polizist und Bandit spielen wollten. Dieses Spiel war auch der Auslöser und Startpunkt für das Stück „Meninos de rua“. Der Text des Stückes ist ein *texto coletivo*³¹⁷. Dies bedeutet, dass Evandro Machado nur die Szene und die Rollen vorgab. Der Text und die Ausarbeitung der Rolle lagen bei den SchauspielerInnen selbst. Bei der Entwicklung der Rollen und Texte verwendeten die Schauspieler ihre Kenntnisse der Realität, sie imitierten sie. Evandro Machados Meinung zur Ausarbeitung der Texte durch die SchauspielerInnen selbst war, dass der transportierte Inhalt und die Performance der SchauspielerInnen stärker sind als bei auswendig gelernten Texten, zu denen die SchülerInnen keinen Bezug haben. Die SchauspielerInnen erkennen ihren eigenen kreativen Anteil im Stück.³¹⁸ Improvisation ist ein Grundbaustein der Spiel- und Theaterpädagogik. Die Spiel- und

³¹³ port. meninos de rua: Strassenkinder

³¹⁴ port. carro chefe: Zugpferd, Leitstück. vgl. Interview Evandro Machado, 21.08.2007

³¹⁵ MV Bill/ Athayde, 2006: 50

³¹⁶ MV Bill/ Athayde, 2006: 54

³¹⁷ port. texto coletivo: Kollektivtext

³¹⁸ vgl. Interview Evandro Machado, 21.08.2007)

Theaterpädagogik arbeitet wie *Fazendo Arte* mit SchauspielamateurInnen.

„Die SpielerInnen lernen mit ihren Ausdrucksmitteln eigene Sichtweisen zu vermitteln. Bei den Improvisationsübungen stehen Selbsterfahrungsaspekte im Vordergrund.[...] Die gefundenen Themen sind oft nah am Erlebten. Über die spielerische Darstellung von zunächst real Erlebtem und daraus entwickelten Phantasien erlangen die SpielerInnen eine bewusstere Übersicht über einen Teil ihrer persönlichen Welt und sich selbst. Sie erfahren, dass ihre gesamte Umwelt Stoff für Theater liefern kann und dass ihre Geschichte spielerisch und erzählenswert ist.“³¹⁹

Evandro Machado wollte ein Stück mit politischer Aussage schaffen. „Meninos de rua“ zeigt verschiedene Bilder sozialer Ungerechtigkeit und Gewalt im heutigen Brasilien.

„Meninos de rua' é uma peça que são vários quadros e que são todos quadros de coisas que já aconteceram em Brasil.“³²⁰

„Meninos de rua' ist ein Stück, das aus verschiedenen Bildern besteht, Bildern von Dingen, die so in Brasilien schon geschehen sind.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Ein Großteil der Szenen stellt den Alltag von Straßenkindern dar, beschrieben durch die Darstellung von Obdachlosigkeit, Hunger, Bettelei, aber auch Freundschaft zwischen den Straßenkindern. Es gibt eine Szene, in dem die Straßenkinder ihre Kinderrechte auf Nahrung, Gesundheit und Bildung einfordern. Zwei Szenen sprechen von häuslicher Gewalt an Frauen. Drogen und Alkohol werden ebenso angesprochen und auch in Zusammenhang mit häuslicher Gewalt dargestellt. Auch sexuelle Belästigung von Kindern und Kinderprostitution werden thematisiert. Diese Szenen sind fiktiv und basieren nicht auf realen Begebenheiten.

Die Szenen der *chacina de Candelária*³²¹, der Geiselnahme des Linienbusses 174 und der Kampf der *mães de Acari*³²² für Gerechtigkeit hingegen, beruhen auf historisch realen Ereignissen. Im Folgenden möchte ich diese kurz näher erläutern. Am 12.06.2000 nahm Sandro do Nascimento den Linienbus 174 in der Rua Jardim Botânico von Rio de Janeiro mit zehn Personen in Geiselhaft. Die Polizei war kurz darauf in Einsatz und umzingelte den Bus. Als Sandro Nascimento mit einer Geisel aus dem Bus stieg, wurde die Geisel von einer Polizeikugel getroffen und getötet. Sandro Nascimento wurde festgenommen und ins Krankenhaus gefahren. Er kam im Krankenhaus bereits tot an und Untersuchungen ergaben, dass er erstickt war. Die Polizisten wurden wegen Mordes an Sandro Nascimento angeklagt,

³¹⁹ Siegemund, 2003: 139

³²⁰ Interview Evandro Machado, 21.08. 2007

³²¹ port. chacina de Candelária: Massaker der Candelária

³²² port. mães de Acari : Mütter von Acari

wurden 2002 jedoch freigesprochen.³²³ Die Polizei wurde wegen ihrer Vorgangsweise, vor allem aufgrund des Todes der Geisel heftig kritisiert. Die Geschehnisse um die Geiselnahme des Linienbusses 174 wurden in einem Dokumentarfilm aufgegriffen, in dem darauf aufmerksam gemacht wurde, dass Sandro do Nascimento ein Überlebender der *chacina de Candelária* war.³²⁴ Die Geschehnisse der Geiselnahme des Linienbusses 174 werden im Stück „Meninos de rua“ nachgespielt und die Polizei dabei in Form einer Satire als inkompetent dargestellt.

Am 23.07.1993 wurden acht Straßenkinder, die vor der Kirche Candelária im Zentrum von Rio de Janeiro schliefen, umgebracht. Zur Tatzeit schliefen ungefähr 40 Straßenkinder an diesem Ort, als zwei Autos stehen blieben und sechs Männer in Richtung der schlafenden Kinder schossen. Einige von den Kindern konnten flüchten oder wurden verletzt. Acht Kinder wurden bei diesem Massaker getötet. Von 1996 bis 1998 standen sechs Militärpolizisten wegen Mordes vor Gericht. Drei von ihnen wurden für schuldig und drei freigesprochen. Die *chacina de Candelária* sorgte für nationales und internationales Aufsehen. Die überlebenden Straßenkinder haben verschiedene Wege eingeschlagen. Einer der Überlebenden war Sandro Nascimento, der Geiselnahmer des Linienbusses 174.³²⁵ Die *chacina de Candelária* wird im Stück „Meninos de rua“ sehr eindrucksvoll durch einen Dialog zwischen einem Polizisten und einem Straßenkind dargestellt, der schließlich mit dem Tod des Kindes endet.

Ebenso ist die Geschichte der *mães de Acari*, eine reale Geschichte, die im Stück „Meninos de rua“ thematisiert wird. Am 26.07.1990 wurden elf Personen, fünf davon minderjährig, in der Vorstadt Rio de Janeiro's Baixa Fluminense entführt. Die von Zeugen identifizierten Polizisten wollten Schmuck und Geld. Nach einer Stunde brachten sie die Jugendlichen an einen unbekanntem Platz. Die Jugendlichen, noch ihre Leichen, wurden gefunden. Die Mütter der Jugendlichen, neun von ihnen lebten im Stadtteil Acari, begannen mit der Suche nach ihren Kindern und nach Gerechtigkeit vor dem Gesetz. Bis heute wurde keiner der Verdächtigen angeklagt. Die Mütter wurden wegen ihrer Tätigkeiten verfolgt und bedroht.³²⁶

Obwohl das Stück ernste und traurige Themen behandelt, werden diese in manchen Szenen auf eine lustige, komische Art wiedergegeben. Weiters besitzt das Stück Elemente in denen auch getanzt und gesungen wird.

³²³ vgl. Onibus 174 – Uma tragédia com repercussão internacional (Internetressource)

³²⁴ Dokumentarfilm „Onibus 174“, Regisseure: Padilha, José/ Lacerda, Felipe, 2002

³²⁵ vgl. Chacina da Candelária faz 17 anos (Internetressource)

³²⁶ vgl. Onze jovens sequestrados e desaparecidos - Chacina de Acari (Internetressource); Amnesty International, 1992.

„As crianças estão brincando, estão fazendo teatro na comedia, na brincadeira, mas tem cena que você dá vontade chorar.“³²⁷

„Die Kinder spielen, sie spielen Komödien-Theater, mit Spaß. Aber es gibt Szenen, in denen einem zum Weinen zumute wird.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Ein Merkmal des Stückes ist die Verwendung von viel *gíria*³²⁸. Wie schon erwähnt, ist der Text des Stückes ein *texto coletivo* und ist somit Kreation der Kinder und Jugendlichen. Die Verwendung von viel *gíria* lässt erkennen, dass die SchauspielerInnen in ihren Darstellungen, die ihnen bekannte Realität imitieren. Die *gíria*, die sie verwenden, sind Redewendungen, die sie von Erwachsenen, vom Fernsehen und ihrer Umfeld kennen. Die Verwendung dieser Sprache lässt sich auch in Filmen, die Gewalt in Favelas von Rio de Janeiro darstellen, wieder finden. Für den Kinofilm „Cidade de Deus“ oder die Fernsehserie „Cidade dos Homens“ entstand der Text ebenso in Zusammenarbeit mit den SchauspielerInnen und basierte auf Improvisation und Spontaneität.³²⁹

Das Theaterstück „Meninos de rua“ liest sich wie ein Geschichtsbuch der Gewaltvorkommnisse in Rio de Janeiro. Im Stück wird Gewalt wiedergegeben, die die SchauspielerInnen teilweise aus eigenen Erfahrungen kennen. Es werden aber auch Tragödien wie die *chacina de Candelária*, *mães de Acari* und die Entführung des Linienbusses 174 dargestellt. Diese Ereignisse sind aufgrund ihrer Schwere in das geschichtliche Gedächtnis der Stadt und ihrer BewohnerInnen eingedrungen und sind somit auch Teil der eigenen Biografie der SchauspielschülerInnen. Durch die theatralische Darstellung von Gewalt soll Bewusstseinsbildung zu sozialen Problemen in der brasilianischen Gesellschaft geschehen. Diese Bewusstseinsbildung zielt nicht nur auf das Publikum, sondern in erster Linie auf die SchauspielschülerInnen selbst.

³²⁷ Interview Evandro Machado, 21.08.2007

³²⁸ port. *gíria*: Jargon

³²⁹ vgl. City of God, Regie: Fernando Mereilles, DVD-Video, Constantin Film; (Original: Cidade de deus, Brasilien 2002). Oficina dos atores [6:42]

4.6. Finanzielle Situation

Fazendo Arte erhielt bis 2007 keine öffentlichen oder privaten Förderungen. Alle Tätigkeiten wurden ehrenamtlich geleistet. Die Theaterpädagogen Evandro Machado, Marcus Vinícius de Alancar und Marcio Andrade da Silva arbeiteten unentgeltlich. Rechnungen, wie beispielsweise Telefonrechnung oder alltägliche Besorgungen wie Klopapier oder Trinkwasser beglich Evandro Machado teilweise mit seinem privaten Geld. Alle MitarbeiterInnen mussten anderen Tätigkeiten nachgehen, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Es gab einen Selbstbehalt pro Kind von fünf Reais, der aber selten von den Eltern bezahlt wurde. Es wurde in einem Interview auf die Schwierigkeit hingewiesen, an private Fördergelder zu kommen, da diese oft an bekannte, schon renommierte Projektträger wie beispielsweise Centro de teatro dos Oprimidos/ CTO³³⁰, AfroReaggae³³¹, Nos do Morro³³² gehen, da diese medienwirksamer arbeiten.³³³ Ebenso schienen Förderungen aus öffentlicher Hand eher an bekannte Projekte zu gehen. Logos wichtiger und großer Sponsoren finden sich auf den jeweiligen Websites von Nos do Morro, Afroreaggae oder Centro de teatro de oprimido/ CTO. Während meiner Forschung waren Gedanken zur Beschaffung von finanziellen Ressourcen seitens des Leiters des Theaterprojektes, Evandro Machado, sehr präsent. Auch die Gefahr der Auflösung des Projektes aufgrund der finanziellen Situation wurde erwähnt.³³⁴

„E sem não dar recurso para respirar aqui dentro a gente tem que correr lá fora, e quando a gente vai correr afora, a gente acaba abandonando.“³³⁵

„Und wenn es keine Ressourcen gibt, um hier drinnen zu atmen, müssen wir uns um Dinge draußen kümmern. Und wenn wir uns um Dinge draußen kümmern, werden wir das Projekt schließlich aufgeben.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Es wurden Schritte unternommen, um das Projekt zu institutionalisieren, d.h. offiziell zu registrieren, damit auch Projektgelder in Anspruch genommen werden können und ein eigenes Bankkonto zur Verfügung zu haben. Dieser Prozess sollte noch bis September 2009 dauern. Es wurde auch erwähnt, dass es schwierig sei, externe Personen für Workshops einzuladen, da diese oft sehr hohe Honorarsätze verlangen und ausschließlich von finanziellen Gedanken geleitet würden.

³³⁰ vgl. Centro de teatro de oprimidos (Internetressource)

³³¹ vgl. Grupo Cultural Afroreggae (Internetressource)

³³² vgl. Nos do Morro (Internetressource)

³³³ vgl. Interview Evandro Machado 05.09.2007

³³⁴ vgl. Interview Evandro Machado, 09.08.2007, 05.09.2007

³³⁵ Interview Evandro Machado, 05.09.2007

„Todo mundo quer dinheiro, todo mundo vive num mundo capitalista total, que as pessoas falam, eu vou dar aula lá, mas quanto vou ganhar. Não pensa assim aquela criança eu vou pode ensinar aquela criança para ser uma pessoa melhor, não entrar para o tráfico de drogas, não robar a bolsa da mulher na rua. As pessoas não ensinam isso. A primeira coisa que as pessoas falam quando quer fazer projeto é quanto vou ganhar. Então isso é muito frustrante.“³³⁶

„Die ganze Welt will Geld, alle leben in einer kapitalistischen Welt. Die Leute sagen, ich unterrichte, aber wie viel verdiene ich? Sie denken nicht daran, dass sie das Kind zu einer besseren Person erziehen können, dass es sich nicht dem *tráfico* anschließt, nicht die Handtasche der Dame auf der Strasse stiehlt. Die Leute unterrichten dies nicht. Die erste Sache, die die Personen sagen, wenn sie ein Projekt machen möchten ist: wie viel werde ich verdienen. Das ist sehr frustrierend.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Der Ehrenamtlichkeit der für *Fazendo Arte* tätigen Personen, die viel Zeit und teilweise auch privates Vermögen in das Projekt steckten, grenzt *Fazendo Arte* von anderen größeren Projekten ab.

³³⁶ Interview Evandro Machado, 05.09.2007

5. Theater als Ort des gesellschaftlichen Dialogs

„Was culture then some privileged space of aesthetic and philosophical debate removed from daily life and relationships of domination? Or was culture the arena in which these relationships and exclusionary practices could be fought out, or, more optimistically, negotiated?“³³⁷

In diesem Teil möchte ich der Frage nachgehen, wie Theater zum Ort des gesellschaftlichen Dialoges wird, in dem Machtstrukturen neu verhandelt werden können. Neben der theaterwissenschaftlichen Arbeit von Uta Atzpodien, beziehe ich mich hier auch auf die Arbeiten der brasilianischen TheaterwissenschaftlerInnen Marina Henriques Coutinho und Márcia Pompeo Nogueira. Während sich Atzpodien mit dem kommerziellen „professionellen“ Theater in Brasilien entlang der kulturellen Achse São Paulo-Rio de Janeiro auseinandersetzt, arbeiten Nogueira und Coutinho zu *teatros em comunidades*³³⁸ oder *community theatre* in Rio de Janeiro. Brasilien ist aufgrund seiner postkolonialen Geschichte und kulturellen Heterogenität ein Ort des kreativen Verhandeln. Am Stärksten finden wir diesen Aspekt des *Szenischen Verhandeln* in den Theateraktivitäten in Rio de Janeiro, die Atzpodien *Szenische Projekte*, andere Autoren *teatro em comunidades*³³⁹, *community theatre*³⁴⁰, *popular theatre*³⁴¹, *community based theatre*³⁴² oder *applied drama*³⁴³ nennen. Als bedeutende theoretische und pädagogische Ansätze für diese Theateraktivitäten werden von den AutorInnen das *Theater der Unterdrückten* nach Augusto Boal und die *Pädagogik der Unterdrückten* nach Paulo Freire genannt, weshalb ich diese ausführlicher betrachten werde.

Zu Beginn dieses Kapitels möchte ich einen wichtigen kritischen Gedanken einbringen, auf den mich der Artikel „Arte, educação e projetos de intervenção social no Rio de Janeiro“³⁴⁴ aufmerksam machte. In diesem Artikel fassen die Autorinnen Ergebnisse einer Studie zu Kunstprojekten in Rio de Janeiro mit dem Ziel sozialer Intervention zusammen. Auf die Frage der Motivation seitens der Lehrer und KoordinatorInnen an den Projekten teilzunehmen, wurden drei Antworten kategorisiert: (1) den Kontakt zu Kunst garantieren, (2) eine Alternative zur Kriminalität und zum *tráfico* schaffen und (3) Jugendlichen eine professionelle Ausbildung anbieten. Die Kinder gaben bei ihren Antworten an, dass sie denken, das Hauptziel der Projekte sei es, die Kinder und Jugendlichen vom *tráfico* fernzuhalten. Nur eine kleine Gruppe gab dies

³³⁷ Taylor/ Villegas, 1994: 15, zit. nach Atzpodien, 2005: 18

³³⁸ port. *teatros em comunidades*: Theater in Gemeinschaften

³³⁹ vgl. Nogueira, 2008

³⁴⁰ vgl. Kershaw, 1992; Erven, 2001;

³⁴¹ vgl. Prentki, 2000

³⁴² vgl. Cohen Cruz, 2005

³⁴³ vgl. Nicholson, 2005; Taylor, 2003

³⁴⁴ vgl. Fernandes/ Martins Cunha/ Ferreira, 2004

aber auch als eigene Motivation für die Teilnahme an den Projekten an. Antworten von den Kindern zur Motivation war einerseits „ist besser als nichts zu tun“ und die Wichtigkeit einer professionellen Ausbildung. Die Ergebnisse lassen darauf schließen, wie diese Projekte von der Gesellschaft wahrgenommen werden und von der Medienberichterstattung wiedergegeben werden.

„Essa perspectiva de intervenção social é facilmente demonstrada pela forma como a mídia vem dando relevo aos milagrosos efeitos do contato com a arte no que diz respeito ao enfrentamento da violência urbana e suas causas. A arte está sendo veiculada nos meios de comunicação como um medicamento capaz de evitar que as crianças e jovens das classes populares entrem para o caminho das drogas.“³⁴⁵

„Diese Form von sozialer Intervention ist einfach gezeigt durch die Art, wie die Medien über den wundersamen Effekten des Kontaktes der Kunst in Hinblick auf die Bekämpfung der urbanen Gewalt und seiner Ursprünge berichten. Kunst wird in den Medien als Medizin verkauft, die es schafft die Kinder und Jugendlichen der populären Klassen davon abzuhalten den Weg der Drogen einzuschlagen“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Dieser Diskurs ist insofern problematisch, da daraus geschlossen wird, dass alle Jugendlichen Favela-BewohnerInnen Gefahr laufen dem *tráfico* beizutreten und daher potentielle Kriminelle sind. “[...] *produz-se um raciocínio linear, de causa e efeito, de que onde se encontra a pobreza está a marginalidade, a criminalidade.*“³⁴⁶ Diese Argumentationslinie finden wir beispielsweise in der Organisationsbeschreibung von Afroreggae die die Jugendlichen durch ihre Arbeit “[...] *von den Wegen der Gewalt, des Drogenhandels und der Unterbeschäftigung fernzuhalten*“³⁴⁷ versucht.

5.1. In den Fußstapfen von Paulo Freire und Augusto Boal

„Es genügt nicht zu wissen, dass die Welt verändert werden soll; wichtig ist, sie tatsächlich zu verändern. Dazu können auch die Techniken des Theaters der Unterdrückten beitragen.“³⁴⁸

Ich möchte in diesem Teil kurz auf die Ideen und Konzepte von Paulo Freire und Augusto Boal eingehen, da sie immer wieder als Referenz in der Literatur erwähnt werden und in den pädagogischen Elementen von *Fazendo Arte* und anderen *community theatre*-Projekten das Gedankengut von Augusto Boal und Paulo Freire vorhanden ist. Dieser Einfluss des

³⁴⁵ Fernandes/ Martins Cunha/ Ferreira, 2004: 13

³⁴⁶ Coimbra; 2001: 58; zit. nach Fernandes/ Martins Cunha/ Ferreira, 2004: 13; Übersetzung: “[...] es wird eine lineare Erklärungsstruktur von Ursache und Wirkung produziert, wobei dort wo sich Armut wiederfindet, auch Marginalität und Kriminalität herrscht.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

³⁴⁷ vgl. 3.3.1.

³⁴⁸ Boal, 1989: 69

dialogischen Ansatzes geschieht keineswegs immer bewusst. So stellte Coutinho in ihrer Arbeit über *Nos do Morro* fest, dass in der Gründerphase der dialogische Ansatz für die Implementierung des Projektes zusammen mit der Favela-Bevölkerung von großer Wichtigkeit war, allerdings nicht bewusst auf das Konzept Freires verwiesen wurde.³⁴⁹ Ebenso ist es mit *Fazendo Arte*. Es lassen sich Einflüsse von Freire und Boal wiedererkennen, es wurde allerdings in den Interviews nie direkt auf diese Bezug genommen.

Augusto Boal ist in Brasilien hauptsächlich durch seine Tätigkeit im Teatro de Arena bekannt. In den 1950ern und 1960ern wurde Kunst und Kultur als gesellschaftskritisches Instrument im Dienste einer Veränderung der sozialen Verhältnisse betrachtet. Diese Kulturdefinition reflektiert den Einfluss einer Generation linker Intellektueller, zu denen auch Augusto Boal zählt. Unter der Regierung Kubitschek (1956-1961) und Goulart (1961-1964) wurden diese Bestrebungen von der Regierung unterstützt und im ganzen Land wurden Centros populares de cultura/ CPC gegründet. Sie nutzten das Theater als wichtiges Medium um das Volk zu mobilisieren.³⁵⁰ Das Teatro de Arena konzentrierte sich auf die Schauspielkunst und vollzog Veränderungen hinsichtlich des Raumes, der Bühne und der Beziehung zum Publikum. Ab 1956 wurde Augusto Boal mit seinen Dramaturgie-Workshops ein wichtiger Vertreter des Teatro de Arena. Die Regisseure des Teatro de Arena beeinflussten mit ihren kritischen Texten die Dramaturgie in Brasilien mit einer marxistisch-sozialistischen Weltsicht. Das Teatro de Arena hörte mit der Inhaftierung Boals durch die Militärdiktatur 1971 auf zu existieren. Er selbst floh nach seiner Haft 1971 aus Brasilien.³⁵¹

„Movers und Ziel von Theaterarbeiten wie denen des Teatro de Arena [...] sind, Theater über eine kritische Auseinandersetzung indem von (post-) kolonialen Strukturen geprägten Brasilien zu verankern und über die Theaterarbeit das kulturelle und politische Selbstverständnis zu prägen. In ganz unterschiedlichen Ausformungen äußert sich damit ein Theater des Widerstandes.“³⁵²

In der Zeit seines Exils in Ländern Lateinamerikas und Europas, arbeitete er die Methoden des *Theaters der Unterdrückten* aus. Zu den bekanntesten Methoden zählt das *Forumtheater*. Beim *Forumtheater* wird eine Szene mit einem/einer unterdrückten ProtagonistIn und einem/einer unterdrückenden AntagonistIn dargestellt. Der/die ProtagonistIn scheitert und das Publikum sucht durch Einstieg in die Szene den Konflikt zu lösen und Alternativen aufzuzeigen.³⁵³ In seiner langen Zeit des Exils in Europa bemerkte Boal, dass die Unterdrückungsmechanismen in

³⁴⁹ vgl. Coutinho, 2006: 117

³⁵⁰ vgl. Atzpodien, 2005: 39ff

³⁵¹ vgl. Atzpodien, 2005: 78ff

³⁵² Atzpodien, 2005: 82

³⁵³ vgl. Boal, 1989

Europa anders funktionieren. Unterdrückungsmechanismen sind in Europa internalisiert und äußern sich auf psychischer Ebene als Isolation, Einsamkeit und Depression. Daraufhin modifiziert er die Methoden des *Theaters der Unterdrückten* und verfasst das Buch *Regenbogen der Wünsche*³⁵⁴. Die Methoden des *Regenbogen der Wünsche* fokussieren auf internen und zwischenmenschlichen Problemen. Als Boal 1989 nach Brasilien zurückkehrte, gründete er das Centro de Teatro de Oprimidos/ CTO. 1993 entstand in seiner Zeit als Abgeordneter im Stadtrat in Rio de Janeiro das *Legislative Theater*, mithilfe dessen Gesetzesentwürfe ausgearbeitet werden. Sein jüngstes Projekt war es, eine *Ästhetik der Unterdrückten* zu formulieren, bevor er im Mai 2010 verstarb.³⁵⁵

Das revolutionäre am *Theater der Unterdrückten* ist sein Bruch mit dem traditionellen Theater in Hinblick auf SchauspielerInnen, Publikum und Bühne. Im traditionellen Theater lässt sich das Publikum passiv unterhalten. Im *Theater der Unterdrückten* herrscht das Verständnis, dass jeder/jede SchauspielerIn ist. Boal brach mit der Trennung passive/r ZuschauerIn und handelnde/r SchauspielerIn und machte das Publikum zu handelnden Personen, da nur das Publikum das Wissen hat, Alternativen für ihre eigenen Probleme zu finden. Die ZuschauerInnen werden zu RegisseurInnen ihres eigenen Theaters. Sie werden sich nicht nur sozialer Probleme bewusst, sondern sind aktive GestalterInnen ihrer Situation. Das Theater wird bei Boal als Sprache verstanden mit der Personen in Dialog treten können. Nur im Dialog kann sich eine unterdrückerische Situation ändern. Das Menschenbild Augusto Boals, die Wandelbarkeit der Welt durch ermächtigte Menschen, ist vom Konzept des brasilianischen Befreiungspädagogen Paulo Freire und seiner *Pädagogik der Unterdrückten* beeinflusst.

Mit der *Pädagogik der Unterdrückten*³⁵⁶ definiert Freire ein pädagogisches Konzept, in dem sich Personen aus unterdrückerischen Situationen durch *conscientização*³⁵⁷ befreien können. Befreiung ist ein Vorgang der Praxis: die Aktion und Reflektion von Menschen auf ihre Welt, um sie zu verwandeln.³⁵⁸ Die Welt als veränderbar, wandelbar zu erleben und zu verstehen, ermächtigt Personen zum Handeln. Dialog ist das Instrument der *conscientização*. Durch wahren Dialog können die Gegensatzpaare UnterdrückerIn/ Unterdrückte/r oder LehrerIn/ SchülerIn aufgehoben werden. Er definiert die „Bankiers Konzept-Erziehung“ als Problem, in welchem Lernende ausschließlich als passive RezipientInnen angesehen werden. Leere Behälter, die es mit Wissen zu füllen gilt. Als Lösung bietet er eine problemformulierende

³⁵⁴ vgl. Boal, 1999

³⁵⁵ vgl. Centro de teatro de oprimidos (Internetressource)

³⁵⁶ Freire, 1973

³⁵⁷ port. conscientização: Bewußtwerdung

³⁵⁸ Freire, 1973: 64

Bildung.

„In der problemformulierenden Bildung entwickeln die Menschen die Kraft, kritisch die Weise zu begreifen, in der sie in der Welt existieren, mit der und in der sie sich selbst vorfinden. Sie lernen die Welt nicht als statische Wirklichkeit, sondern als eine Wirklichkeit im Prozess sehen, in der Umwandlung.“³⁵⁹

5.2. Szenisches Verhandeln von gesellschaftlichen Realitäten

Im Buch „Szenisches Verhandeln. Brasilianisches Theater der Gegenwart“ zeigt Atzpodien auf, dass sich in Brasilien aufgrund seiner Merkmale der Heterogenität und Oppositionen ein Theater herauskristallisiert hat, das einen gesellschaftskritischen und Kultur aushandelnden Dialog ausübt.³⁶⁰ Durch das Vorhandensein von kultureller Heterogenität, sozialen Widersprüchen und gesellschaftlichen Gegensätzen entstehen in Brasilien immer wieder Zwischen- und Verhandlungsräume, in denen soziale Realitäten neu konstruiert werden. Theater ist ein Medium über das diese Konstruktion – oder wie Atzpodien es nennt – *Verhandeln* stattfindet. Um das dem brasilianischen Theater eigenen Phänomen des *Szenischen Verhandelns* näher zu beleuchten, benützt Atzpodien die Begriffe Dynamik, Mobilität, Hybridität und Dialog.³⁶¹ Durch die Verwendung der Begriffe Dynamik und Mobilität schreibt sie dem brasilianischen Theater die Eigenschaft der Beweglichkeit und stetigen Veränderung zu. Den Begriff der Hybridität deutet Atzpodien nach Homi Bhaba und Néstor García Canclini, die den ursprünglich biologischen Begriff für kulturtheoretische Ansätze umfunktionalisierten.

„Wenn García Canclini die Hybridisierung als treffenden Begriff für die kulturellen Begriffe in Lateinamerika wählt, dann deshalb, weil diese seiner Meinung nach am umfassendsten die interkulturellen Vermischungen umschreibt, die durch das explosionsartige Wachstum der Städte seit den 50er Jahren noch forciert werden [...]“³⁶²

Homi Bhaba fügt dem Konzept der Hybridität das Konzept des *dritten Raumes*, einem Raum kultureller Kreation zu.

„That end we should remember that it is the inter- the cutting end of translation and negotiation, the inbetween space – that carries the burden oft he meaning of culture.“³⁶³

³⁵⁹ Freire, 1973: 67

³⁶⁰ vgl. Atzpodien, 2005: 25

³⁶¹ vgl. Atzpodien, 2005: 45ff

³⁶² Atzpodien, 2005: 56

³⁶³ Bhaba, 1994: 38, zit. nach Atzpodien, 2005: 59

Die beiden Phänomene der Hybridität und des *Dritten Raumes* sieht Atzpodien als kreative Auslöser eines Theater in einem postkolonialen Kontext. Dialog als weiteres Element des Verhandeln bedeutet Mehrstimmigkeit, im Gegensatz zu Monolog und Einstimmigkeit. Dialog beinhaltet ein Streben nach Kommunikation und Veränderung. In diesem Zusammenhang verweist Atzpodien auch auf den Einfluss der Arbeit von Paulo Freire auf das zeitgenössische brasilianische Theater, der den Dialog zu einem zentralen Element seiner *Pädagogik der Unterdrückten* macht:

„Nur der Dialog, der kritisches Denken erfordert, ist auch in der Lage, kritisches Denken zu erzeugen. Ohne Dialog gibt es keine Kommunikation und ohne Kommunikation kann es keine wahre Bildung geben.“³⁶⁴

5.3. Szenische Projekte und community theatre – Aspekte und Definitionen

Neben den kommerziellen und professionellen Theaterproduktionen verweist Atzpodien in ihrer Arbeit auch kurz auf die zahlreichen Theaterprojekte in Brasilien, die sie *Szenische Projekte*³⁶⁵ nennt. Atzpodien hat den Begriff *Szenische Projekte* vom Festival Internacional de Londrina³⁶⁶ entnommen, das seit 1997 diesen Formen von *community theatre* ein Forum bietet. Die Theaterprojekte, von denen sie spricht, arbeiten mit marginalisierten Bevölkerungsgruppen wie Favela-BewohnerInnen, Obdachlosen oder Häftlingen und dienen vorrangig einem Prozess der *conscientização*. Diese Gruppen bestehen hauptsächlich aus AmateurschauspielerInnen. Als Unterschied zu den professionellen und kommerziellen Theatergruppen, die sie untersucht, sieht Atzpodien bei diesen Projekten das Hauptmotiv im *Szenischen Verhandeln*.

„Es sensibilisiert die Beteiligten für die sie betreffenden und umgebenden Konflikte und fördert ihr Selbstwertgefühl. Sie lernen die eigene Stimme zu nutzen, um sich ihren Problemen zu stellen und mit ihnen umzugehen. Das Ziel dieser Theaterprojekte ist es, mit ihrem Appell an die *cidadania*, an das Bürgerrechtsempfinden, aktiv einen sozialen Wandel der Gesellschaft voranzutreiben. Die Bildung und der Prozess stehen im Vordergrund, weniger das Resultat der Theaterarbeiten.“³⁶⁷

Im Folgenden möchte ich hier näher auf den Begriff *community theatre* eingehen und verschiedene Definitionen über *community theatre* anführen. Im „Theaterlexikon 1. Begriffe und

³⁶⁴ Freire, 1973: 76

³⁶⁵ vgl. Atzpodien, 2005: 337.

³⁶⁶ vgl. Festival Internacional de Londrina (Internetressource)

³⁶⁷ Atzpodien, 2005: 337

Epochen, Bühnen und Ensembles“ lässt sich *community theatre* wie folgt beschreiben. Das *community theatre* hat als Ziel, die Theaterarbeit in die Strukturen einer Stadt einzubringen und an die Probleme der BewohnerInnen anzuknüpfen. Dies führt oft auch zur Ausweitung der Theaterarbeit in Richtung Sozialarbeit. Dem *community theatre* zugeschriebene Elemente sind unter anderem für Theater unübliche Spielstätten, so wie die Entwicklung der Form der *documentary plays*, in denen realhistorische Ereignisse aufgearbeitet werden. Die Produktion der Stücke zeichnet sich durch kollektive Erarbeitung des Stoffes und Improvisation aus.³⁶⁸

Die brasilianische Theaterwissenschaftlerin und Theaterpädagogin Márcia Pompeo Nogueira gibt verschiedene Definitionen und Nomenklaturen von *community theatre* wider, die ich hier näher ausführen möchte.³⁶⁹

Nach Baz Kershaw ist *community theatre* definiert durch seinen Ausgangspunkt vom Publikum und den Bezug zu einer Gemeinschaft. Weiters ist die Ästhetik der Performance geprägt von der Kultur der Gemeinschaft.

„Sempre que o ponto da partida (de um a prática teatral) for a natureza do seu público e sua comunidade. Que a estética de suas performances for talhada pela cultura da comunidade, de sua audiência. Neste sentido estas praticas podem ser categorizadas enquanto *community theatre*.“³⁷⁰

„Immer wenn der Ausgangspunkt (von einer theatralischen Praxis) die Natur seines Publikums und seiner Gemeinschaft ist. Die Ästhetik seiner Performance durch die Kultur der Gemeinschaft geprägt ist, seiner Audienz. In diesem Sinne kann man diese Praktiken als *community theatre* kategorisieren.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Kershaw versteht Gemeinschaft als einerseits geografische Einheit mit „face to face“-Interaktion oder auch als Sinnesgemeinschaft mit gleichen Zielen oder Interessen, die sich nicht über eine geografische Lage definieren lassen.

Eugene van Erven beschreibt das *community theatre* als ein globales Phänomen, das über seine unterschiedlichen Repräsentationsformen und Stile definiert wird. Der gemeinsame Nenner ist der Fokus dieser Theaterprojekte auf persönliche und lokale Geschichten. Ein weiteres Element sieht sie im Element der Improvisation, der kollektiven Arbeitsform und der Leitung eines professionellen Schauspielers oder eines/r AmateurschauspielerIn, der/die selber Teil der betroffenen Gemeinschaft ist.³⁷¹

³⁶⁸ vgl. Bleike, 1986: 278

³⁶⁹ vgl. Nogueira, 2008

³⁷⁰ Kershaw, 1992: 5; zit. nach Nogueira, 2008: 130

³⁷¹ vgl. Erven, 2001: 2; zit. nach Nogueira, 2008: 131

Jan Cohen Cruz verwendet den Begriff *community based performance* und beschreibt diese Art des Theaters folgenderweise. Die Inhalte der Theaterarbeit betreffen Themen, die für die Gemeinschaft von Bedeutung sind. Aus der Gemeinschaft stammen die Texte, SchauspielerInnen und das Publikum. Cohen Cruz definiert Gemeinschaft als eine von einer Gruppe an Personen geteilte Identität. Diese Identität kann ihre Basis in lokaler, ethnischer oder politische Zugehörigkeit haben.³⁷²

Helen Nicholson versteht unter *applied drama* den Zugang, dass Performance und Theater an einem Ort der Gemeinschaft geschehen und immer in einem Bildungskontext stehen. Geleitet werden diese Theaterarbeiten von einem/r professionellen SchauspielerIn oder MultiplikatorInnen aus der betroffenen Gemeinschaft.³⁷³

Philip Taylor wiederum verwendet den Begriff *applied theatre* für *community theatre* und beschreibt es als Theater, das „[...] *opera a partir de um principio central de transformação*“³⁷⁴. Durch das Theater wird Bewusstsein erzeugt. Taylor erwähnt auch die Ähnlichkeiten zu anderen partizipativen Bewegungen. Zweck des Theaters ist es Situationen und Gegebenheiten zu analysieren und über eine von der Gemeinschaft gestaltete Umwelt zu reflektieren.³⁷⁵

Tim Prentki verwendet den Begriff *popular theatre* und hebt ebenso wie Taylor den transformatorischen Aspekt des Theaters hervor.

„Teatro popular é um processo teatral que envolve profundamente comunidades específicas na identificação dos temas de sua preocupação, analisando as condições existentes e causas de situações, identificando pontos neurálgicos, e analisando como uma mudança pode acontecer e/ou contribuindo para a ação implicada. O Teatro é sempre parte do processo de identificação e da exploração de como a situação ou o assunto pode ser mudado.“³⁷⁶

„Popular theatre ist ein Theaterprozess, der zutiefst spezifische Gemeinschaften in der Identifikation der Themen ihrer Sorgen einbezieht. Es analysiert die vorhandenen Konditionen und Ursachen der Situationen, indem es neuralgische Punkte identifiziert, und analysiert, wie eine Veränderung vor sich gehen könnte und/ oder trägt zu dieser implizierten Handlung bei. Das Theater ist immer Teil des Identifikationsprozesses und der Erkundung der Situation und der Veränderung des Themas.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Nogueira hebt hervor, dass alle Autoren der Definitionen von *community theatre* sich auf die

³⁷² vgl. Cohen Cruz, 2005: 5; zit. nach Nogueira, 2008: 132

³⁷³ vgl. Nicholson, 2005: 2; zit. nach Nogueira 2008: 132

³⁷⁴ vgl. Taylor, 2003: 1; zit. nach Nogueira 2008: 132; Übersetzung: „operiert mit dem zentralen Prinzip der Transformation“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

³⁷⁵ vgl. Taylor, 2003: 1; zit. nach Nogueira 2008: 132

³⁷⁶ Prentki, 2000: 8; zit. nach Nogueira 2008: 133

brasilianischen Denker Augusto Boal und Paulo Freire beziehen und ihren Einfluss auf ihre Arbeiten erwähnen.³⁷⁷ Seit den 1990er Jahren ist die Zahl von Theaterinitiativen, die man als *community theatre* bezeichnen kann in Brasilien gestiegen. Global betrachtet gibt es diese Formen von Theater vor allem in Afrika schon seit den 1980er Jahren. Die Basis für diese Theaterarbeiten lieferten die Arbeiten von Paulo Freire und Augusto Boal.³⁷⁸

Fazendo Arte stellt eine Theateraktivität in Rio de Janeiro dar, die in die Kategorie des *community theatre* eingeordnet werden kann. Der Leiter ist, wie in vielen anderen Projekten, ein professioneller Schauspieler. Der pädagogische Ansatz von *Fazendo Arte* lässt sich in drei Säulen unterteilen, die einem emanzipatorischen Bildungsanspruch folgen. Der Aspekt der Ausformung einer *cidadania* ist für *Fazendo Arte* von zentralem Stellenwert. *Conscientização* geschieht in Hinblick auf die Gewaltsituationen, in denen sich die BewohnerInnen Rio de Janeiro und im speziellen die Favela-BewohnerInnen befinden. Die Texte werden in kollektiver Arbeit erstellt und erarbeitet. Ein Beispiel hierfür ist das Stück „Meninos de rua“ mit seinem *texto coletivo* und der verwendeten Sprache, *gíria*. Durch die Erarbeitung des Textes und der Rollen durch die SchülerInnen selbst, fließen ihr Wissen und ihre Erkenntnisse über die Welt ein und werden so für andere Menschen durch den Dialog des Theaters zugänglich.

³⁷⁷ vgl. Nogueira, 2008: 133

³⁷⁸ vgl. Nogueira, 2002; zit. nach Coutinho, 2006: 115

Conclusio

Im Folgenden werde ich die Argumentationslinie meiner Arbeit nachzeichnen und die Kapitel zusammenfassen, bevor ich abschließend zu den Ergebnissen meiner Analyse anhand des Fallbeispiels *Fazendo Arte* in der Favela Morro do Turano schreibe.

Im Kapitel *Stadtethnologische Perspektiven* führe ich drei theoretische Zugänge an, die zum Verständnis von Favelas beitragen sollen. Zuerst beschreibe ich die Materialität und die Gestalt des Stadtraums Favela. Hier dient mir die Beschreibung der brasilianischen Stadtforscherin Paola Berenstein Jacques³⁷⁹ zur Erfassung des physischen Lebensraums. Für sie ist Favela und auch die Beziehung der Menschen untereinander und zu ihrem Lebensraum charakterisiert durch eine Ästhetik der Beweglichkeit. Um Favelas nicht als isolierte urbane Räume zu beschreiben, führe ich die Theorie von Marcos Alvito³⁸⁰ an, der die Betrachtung überlokaler Strukturen bei der Analyse von Favelas als grundlegend betrachtet. Mit der Theorie der neuen städtischen Bewegungen Lanz³⁸¹, erkläre ich die Entstehung von soziokulturellen Projekten, wie *Fazendo Arte*, mit einem stadtheoretischen Ansatz.

In Kapitel *Rio de Janeiro's Favelas und Gewalt* nähere ich mich einer Definition zu Favelas und führe Gewalt als ein bedeutendes deskriptives Element an. Ich analysiere verschiedene Bezeichnungen von Favelas mit ihren jeweiligen Bedeutungskonstitutionen und Kontexten. Die historische Analyse des politischen Umgangs mit Favelas in diesem Kapitel zeigt auf, dass dieser städtische Raum und seine Bevölkerung seit seinem Bestehen Anfang des 20. Jahrhunderts von der Politik verleugnet wurden und mit Stigmata der Unordnung, Kriminalität und Amoral versehen wurde. Weiters gehe ich in diesem Kapitel näher auf die verschiedenen Gewaltformen ein, mit der sich die Bevölkerung konfrontiert sieht. Neben dem Drogenhandel und der Vorgehensweise der Polizei, ist Diskriminierung eines der bedeutendsten Gewaltaspekte. Aus diesem Grund gehe ich auch näher darauf ein, wie Rassismus in Brasilien in seiner spezifischen Form entstand und zeige auf, dass noch heute das Konzept des *branqueamento* und der „Rassendemokratie“ in der brasilianischen Bevölkerung verankert sind. Ich interpretiere Gewalt nach Orywal³⁸² als kulturell erlerntes Phänomen. Finden wir in einer Kultur oder Gesellschaft also Gewalt vor, bedeutet dies, dass Gewalt in der Gesellschaft toleriert oder eventuell sogar verherrlicht wird. Die breite Akzeptanz der Bevölkerung Rio de Janeiro's für die Invasionen der Favelas, der übermäßige Gebrauch von Gewalt bei diesen

³⁷⁹ vgl. Berenstein Jacques, 2004

³⁸⁰ vgl. Alvito, 2006

³⁸¹ vgl. Lanz, 2004

³⁸² vgl. Orywal, 1996

Polizeieinsätzen und die Straflosigkeit der Polizisten zeugen von Akzeptanz der Bevölkerung Rio de Janeiros für Gewalteinsatz.

In Kapitel *Theater als Ort des gesellschaftlichen Dialoges* beschreibe ich das brasilianische zeitgenössische Theater als Ort des gesellschaftlichen Dialogs nach der deutschen Theaterwissenschaftlerin Uta Atzpodien³⁸³. *Szenisches Verhandeln* von gesellschaftlichen Realitäten wird von ihr als zentrales Element des brasilianischen Theaters beschrieben und hat seine Wurzeln in der kolonialen Vergangenheit und der kulturellen Vielfalt Brasiliens. Weiters zeige ich in diesem Kapitel auf, dass die Gedanken des Befreiungspädagogen Paulo Freire und des Theatermachers Augusto Boal als eine wichtige Basis für soziokulturelle Theaterprojekte in Rio de Janeiro zu verstehen sind und verortete *Fazendo Arte* als *community theatre*-Projekt.

Das Herzstück dieser Arbeit ist die Definition des von mir untersuchten Theaterprojekts *Fazendo Arte* in der Favela Morro do Turano in Rio de Janeiro, die sich im Kapitel *Fazendo Arte – Fallstudie eines soziokulturellen Projekts in einer Favela Rio de Janeiros* wiederfindet. Die Beschreibung basiert auf dem empirischen Material, das ich während meiner Feldforschung 2007 sammeln konnte. Als zentrales Element dieser Beschreibung und der Analyse der Daten sehe ich den pädagogischen Auftrag des Projektes. Die pädagogische Arbeit von *Fazendo Arte* konzentriert sich auf die Herausbildung der *cidadania*, eines Bürgerrechtsempfinden und lässt sich in drei Säulen einteilen:

- (1) Die SchülerInnen erhalten eine professionelle Theaterausbildung und lernen Techniken und Handwerkszeug des Schauspielens.
- (2) Soziale Werte und Haltungen des friedlichen Miteinanders werden gefördert. Die SchauspielschülerInnen werden zu *cidadões* erzogen.
- (3) Wissen zu sozialen und politischen Themen wird vermittelt.

Durch die Themen Schwarz-Sein und urbane Gewalt, die in den Theaterstücken von *Fazendo Arte* behandelt werden, sollen sich die SchülerInnen besser in der Gesellschaft verorten können und ihre *Situationalität* in Hinblick auf das Schwarz-Sein und urbaner Gewalt in Rio de Janeiro entdecken. Ebenfalls lässt sich sagen, dass sich *Fazendo Arte* von anderen Projekten unterscheidet, die oft diskriminierende Stereotype „des/der kriminellen und hilfsbedürftigen Favela-BewohnerIn“ reproduzieren. *Fazendo Arte* trägt zur Emanzipation der Favela-Bevölkerung bei und fördert eine neue Sichtbarmachung der Favelas als kreativen

³⁸³ vgl. Atzpodien, 2005

Widerstandsort. Durch die Darstellung von Gewalt im Theaterstück „Meninos de rua“ wird ein neues Selbstbewusstsein der Favela und ihrer BewohnerInnen sichtbar.

„Dieser neue Diskurs, der aus der Favela selbst stammt, bricht eine über hundert Jahre herrschende Struktur des Redens von außen über die Favela auf und bedeutet die Chance auf einen radikalen Wandel ihrer Sichtweise und Wahrnehmung.“³⁸⁴

Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive ist *Fazendo Arte* als *community theatre* Projekt anzuerkennen. *Community theatre* läßt sich durch folgende Elemente charakterisieren:

- Es knüpft an die Probleme der BewohnerInnen einer lokalen Gemeinschaft an.
- Die Ästhetik der Performance ist geprägt von der Kultur der Gemeinschaft.
- Unterschiedliche Repräsentationsformen und Stile prägen die Theaterform.
- Texte stammen aus der Gemeinschaft; es werden persönliche und lokale Geschichten erzählt.
- Das Element der Improvisation ist ein wichtiger Bestandteil der Theaterarbeit.
- Kollektive Arbeitsformen prägen die Theaterarbeit.
- Die Theaterarbeit wird entweder von einem professionellen Schauspieler oder Multiplikatoren aus der betroffenen Gemeinschaft geleitet.
- Es behandelt Themen, die für die Gemeinschaft von Bedeutung sind.
- SchauspielerInnen und Publikum stammen aus der Gemeinschaft.
- Transformatorische Aspekte und Bewusstseinsbildung sind von großer Wichtigkeit

Ich verstehe *Fazendo Arte*, wie auch andere soziokulturelle Projekte in den Favelas Rio de Janeiros als neue städtische Bewegungen.³⁸⁵ Die Entstehung dieser neuen städtischen Bewegungen ist eine Konsequenz des politischen Vakuums und des neoliberalen Rückzugs des Staates.

Dem häufigen Bild der Favela als urbanen Ort der sozialen, moralischen und gesetzlichen Leere, wie es von Medien und Politik in Brasilien oft gezeichnet wird, möchte ich die Arbeit von *Fazendo Arte* entgegenhalten. An dieser Stelle möchte ich auch den Leiter der Organisation Observatório de Favelas³⁸⁶, Jailson de Souza Silva zitieren:

³⁸⁴ Bentes, 2004: 85

³⁸⁵ vgl. Lanz, 2004

³⁸⁶ vgl. Observatório de Favelas (Internetressource)

„Favelas desenvolvem formas ativas e criativas para enfrentar as dificuldades do dia-o-dia, que estabelecem vínculos sociais na comunidade, que buscam canais alternativos para o acesso a instituições culturais e educacionais que enfim enfrentam os limites sociais e pessoais des suas existências.“³⁸⁷

„Favelas entwickeln aktive und kreative Formen um den Schwierigkeiten des Alltags entgegenzutreten, sie etablieren soziale Beziehungen in der *comunidade*, die alternative Kanäle für den Zugang zu kulturellen und pädagogischen Institutionen suchen, die zuletzt die sozialen und persönlichen Grenzen ihrer Existenzen bekämpfen.“ (Übersetzung Tanja Prinz Alves)

Zusammenfassend stelle ich in dieser Arbeit *Fazendo Arte* also als ein emanzipatorisches Theaterprojekt dar, das sich dem Thema der urbanen Gewalt in ihren unterschiedlichen Facetten widmet und durch ihre Arbeit einen wichtigen Beitrag zur neuen Wahrnehmung und Sichtbarkeit der Favelas in Rio de Janeiro liefert.

³⁸⁷ de Souza Silva, 2004: 10

Bibliografie

Alvito, Marcos, 2006. „Um bicho-de-sete-cabeças“ In: Zaluar, Alba/ Alvito, Marcos (Hg.) *Um século de Favela*. 181-208. Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro.

Amnesty International, 1992. *Brazil. Impunity and the Law: The Killing of Street Children in Rio de Janeiro State*. In: Website Amnesty International Library, 1-14.

Online-PDF: <http://www.amnesty.org/en/library/asset/AMR19/005/1992/en/c8060855-f93e-11dd-92e7-c59f81373cf2/amr190051992en.pdf> [28.01.2011]

Amnesty International, 2005. *They come in shooting*. In: Website Amnesty International Library, 1-75.

Online-PDF: <http://www.amnesty.org/en/library/asset/AMR19/025/2005/en/b922b931-d49c-11dd-8a23-d58a49c0d652/amr190252005en.pdf> [28.01.2011]

Amnesty International, 2006. *Brazil. „We have come to take your souls“: the caveirão and policing in Rio de Janeiro*. In: Website Amnesty International Library, 1-8.

Online-PDF: <http://www.amnesty.org/en/library/asset/AMR19/007/2006/en/1327a7a0-d454-11dd-8743-d305bea2b2c7/amr190072006en.pdf> [28.01.2011]

Amnesty International, 2007. *From burning buses to caveirões: the search for human security*. In: Website Amnesty International Library, 1-34.

Online-PDF: <http://www.amnesty.org/en/library/asset/AMR19/010/2007/en/0ff7f4f2-d39c-11dd-a329-2f46302a8cc6/amr190102007en.pdf> [28.01.2011]

Atzpodien, Uta, 2005. *Szenisches Verhandeln. Brasilianisches Theater der Gegenwart*. transcript Verlag, Bielefeld.

Barnard, Alan/ Spencer, Jonathan (Hg.), 2004. *Encyclopedia of social and cultural anthropology*, Routledge, London.

Baumann Burgos, Marcelo, 2006. „Dos parques proletários ao Favela-Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro“ In: Zaluar, Alba/ Alvito, Marcos (Hg.) *Um século de Favela*. 25-60. Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro.

Bentes, Ivana, 2004. „Das Copyright des Elends und das Bild als Kapital.“ In: Lanz, Stephan (Hg.) *City of COOP. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires*. 75-85. b_books Verlag, Berlin.

Berenstein Jacques, Paola, 2004. „Eine Ästhetik mit Hüftschwung. Von den Favelas lernen.“ In: Lanz, Stephan (Hg.) *City of COOP. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires*. 61-71. b_books Verlag, Berlin.

Bhaba, Homi K., 1994. *The location of culture*. Routledge, London.

Bleike, Werner, 1986. „Community theatre.“ In: Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gérard (Hg.) *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 278-279. Rowohlt Taschenbuchverlag. Reinbek bei Hamburg.

Blum, Elisabeth/ Neitzke, Peter (Hg.), 2004. *FavelaMetropolis. Berichte und Projekt aus Rio de Janeiro und São Paulo*. Birkhäuser, Berlin.

Boal, Augusto, 1989. *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Boal, Augusto, 1999. *Der Regenbogen der Wünsche*. Kallmeyer, Seelze.

Böhm, Andreas, 2007. „Theoretisches Codieren: Textanalyse in der Grounded Theory“. In: Flick, Uwe/ Von Kardoff, Ernst/ Steinke, Ines (Hg.) *Qualitative Sozialforschung. Ein Handbuch*. 475-484. Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek bei Hamburg.

Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gérard (Hg.), 1986. *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Rowohlt Taschenbuchverlag. Reinbek bei Hamburg.

Cohen Cruz, Jan, 2005. *Local Acts. Community based performance in the United States*. Rutgers University Press, New Jersey.

Coimbra, C.M.B., 2001. *Operação Rio: o mito das classes perigosas*. Intertexto, Rio de Janeiro.

Coutinho, Marina Henriques, 2006. „O uso da abordagem dialógica do teatro em comunidades na experiência do grupo Nòs do Morro, da Favela da Vidigal no Rio de Janeiro.“ In: *Interações Cultura e Comunidade*. 2006, Vol. 1, No 1. 108-123. <http://200.233.146.122:81/revistadigital/index.php/revistatestete/article/view/34/23> [02.02.2011]

De Souza Silva, Jailson, 2004. „Favelas – além dos estereótipos.“ In: Online Bibliothek Instituto de estudos de trabalho e sociedade. 1-20.

Online-PDF: http://www.iets.org.br/biblioteca/Um_espaco_em_busca_de_seu_lugar.PDF
[17.12.2011]

Eisner, Manuel, 1997. *Das Ende der zivilisierten Stadt? Die Auswirkungen von Modernisierung und urbaner Krise auf Gewaltdelinquenz.* Campus Verlag, Frankfurt am Main.

Engel-Braunschmidt, Annelore, 1986: „Stanislawski-System“. In: Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gérard (Hg.) *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, 946-948.* Rowohlt Taschenbuchverlag. Reinbek bei Hamburg.

Fernandes, Angela, Maria Dias/ Martins Cunha, Nadiane/ Ferreira, Cíntia Millena, 2004. „Arte, educação e projetos de intervenção social no Rio de Janeiro.“ In: Website Universidade Federal Fluminense Publicações. 1-17.

Online-PDF: <http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/2004-2-Cap3.pdf> [02.02.2011]

Fernandes, Marlene, 2004. „Zum Stand der brasilianischen Erfahrungen mit informellen Siedlungen.“ In: Blum, Elisabeth/ Neitzke, Peter (Hg.) *FavelaMetropolis. Berichte und Projekt aus Rio de Janeiro und São Paulo*, 11-14. Birkhäuser, Berlin.

Flick, Uwe/ Von Kardoff, Ernst/ Steinke, Ines (Hg), 2007. *Qualitative Forschung. Ein Handbuch.* Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek bei Hamburg.

Freire, Paulo, 1973. *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit.* Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek bei Hamburg.

Gambetta, Diego/ Hamill, Heather, 2005. *Streetwise. How taxi drivers establish their customer's trustworthiness.* Russel Sage Foundation, New York.

García Canclini, Néstor, 1997. „Urban cultures at the end of the century: the anthropological perspective.“ In: Makinson, David (Hg.) *International Social Science Journal. Anthropology and Perspectives.1. Transgressing*, 345-356.

Gois, Antônio, 2004. „Hipermasculinidade leva jovem ao mundo do crime – Entrevista de Alba Zaluar concedida à Folha de São Paulo em 12 de julho de 2004.“ In: Website Nucleo das pesquisas das violências. 1-4.

Online-PDF: http://www.ims.uerj.br/nupevi/artigos_midia/Hiperm.pdf [14.08.2007]

Hannerz, Ulf, 1980. *Exploring the city. Inquiries toward an urban anthropology.* Columbia University Press, New York.

Hannerz, Ulf, 1996. „City“ In: Kuper, Adam/ Kuper, Jessica (Hg.) *The social science encyclopedia.* 86-88. Routledge, London.

Happe, Barbara, 2002. *Favela und Politik. Politisches Denken und Handeln von Favelados in Brasilien.* Brasilienkunde Verlag, Mettingen.

Hengartner, Thomas/ Kokot, Waltraud/ Wildner, Kathrin, 2000. „Das Forschungsfeld Stadt in Ethnologie und Volkskunde“ In: Kokot, Waltraud/ Hengartner, Thomas/ Wildner, Kathrin, (Hg.) *Kulturwissenschaftliche Stadtforschung. Eine Bestandsaufnahme.* 3-18, Dietrich Reimer Verlag, Berlin.

Hermanns, Harry, 2007. „Interviewen als Tätigkeit“ In: Flick, Uwe/ Von Kardoff, Ernst/ Steinke, Ines (Hg.) *Qualitative Sozialforschung. Ein Handbuch.* 360-368. Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek bei Hamburg.

Hochsteiner, Christine, 1992. *Morro Frauen. Afrobrasilianische Frauen in einem städtischen Viertel von Rio de Janeiro.* Unveröffentlichte Dissertation, Universität Wien.

Hofbauer, Andreas, 1995. *Afro-Brasilien. Vom weißen Konzept zur schwarzen Realität. Historische, politische, anthropologische Gesichtspunkte.* Promedia, Wien.

Hopf, Christel, 2007. „Qualitative Interviews – ein Überblick“. In: Flick, Uwe/ Von Kardoff, Ernst/ Steinke, Ines (Hg.) *Qualitative Sozialforschung. Ein Handbuch.* 349-360. Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek bei Hamburg.

Jachnow, Alexander, 2004. „Zerbrechende Stadtlandschaft. Zustand und Zukunft des urbane Lateinamerika.“ In: Steinhilber, S./ Liebig, V. (Hg.) *Lateinamerika Nachrichten*, Nr. 358, April 2004, 32-36.

Kershaw, Baz, 1992. *The politics of performance. Radical theatre as social intervention.* Routledge, London.

Koch, Gerhard/ Streissand, Marianne (Hg.), 2003. *Wörterbuch der Theaterpädagogik.* Schibri-Verlag. Uckerland.

Kohlhepp, Gerd (Hg.), 2003. *Brasilien. Entwicklungsland oder tropische Großmacht des 21. Jahrhunderts?* Attempto Verlag, Tübingen.

Kokot, Waltraud/ Hengartner, Thomas/ Wildner, Kathrin, (Hg.) 2000. *Kulturwissenschaftliche Stadtforschung. Eine Bestandsaufnahme.* Dietrich Reimer Verlag, Berlin.

Kowal, Sabine/ O'Connell, Daniel, 2007. „Zur Transkription von Gesprächen“. In: Flick, Uwe/ Von Kardoff, Ernst/ Steinke, Ines (Hg) *Qualitative Sozialforschung. Ein Handbuch.* 337-446. Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek bei Hamburg.

Kremser, Manfred, 1998. „Von der Feldforschung zur Felder-Forschung“. In: Wernhart, Karl R/ Zips, Werner (Hg) *Ethnohistorie. Rekonstruktion und Kulturkritik. Eine Einführung.* 135-144. Promedia, Wien

Kuper, Adam/ Kuper, Jessica (Hg.), 1996. *The social science encyclopedia.* Routledge, London.

Kühl, Stefan/ Strodtholz, Petra/ Taffertshofer, Andreas (Hg.), 2009. *Handbuch Methode der Organisationsforschung. Quantitative und qualitative Methoden.* SV Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.

Lanz, Stephan (Hg.), 2004. *City of COOP. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires.* b_books Verlag, Berlin.

Lanz, Stephan, 2004. „Kapillaren der Emanzipation. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires.“ In: Lanz, Stephan (Hg.) *City of COOP. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires.* 7-17. b_books Verlag, Berlin.

Lanz, Stephan, 2004. „Wie die Favela siegte. Eine kleine politische Geschichte der Favelas in Rio de Janeiro.“ In: Lanz, Stephan (Hg.) *City of COOP. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires.* 35-49. b_books Verlag, Berlin.

Leeds, Elisabeth, 2006. „Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira: ameaças á democratização em nível local“ In: Zaluar, Alba/ Alvito, Marcos (Hg.) *Um século de Favela.* 233-276. Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro.

Leeds, Anthony/ Leeds, Elisabeth, 1978. *A sociologia do Brasil urbano.* Zahar, Rio de Janeiro.

Liebig, Brigitte/ Nentwig-Gesemann, Iris, 2009. „Gruppendiskussion“. In: Kühl, Stefan/ Strodtholz, Petra/ Taffertshofer, Andreas (Hg.) *Handbuch Methode der Organisationsforschung. Quantitative und qualitative Methoden.* 102.124. SV Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.

Luhmann, Niklas, 1999. *Confianza.* Anthropos, Barcelona

Lüders, Christian, 2007. „Beobachten im Feld und Ethnographie“. In: Flick, Uwe/ Von Kardoff, Ernst/ Steinke, Ines (Hg.) *Qualitative Sozialforschung. Ein Handbuch.* 384-401. Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek bei Hamburg.

Lopes de Souza, Marcelo, 1993. *Armut, sozialräumliche Segregation und sozialer Konflikt in der Metropolitanregion von Rio de Janeiro. Ein Beitrag zur Analyse der „Stadtfrage“ in Brasilien.* Dissertation Universität Tübingen.

Lopes de Souza, Marcelo, 2004. „Sozialräumliche Dynamik in brasilianischen Städten unter dem Einfluss des Drogenhandels. Anmerkungen zum Fall Rio de Janeiro.“ In: Lanz, Stephan (Hg.) *City of COOP. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires.* 19-33. b_books Verlag, Berlin.

Mathe, Martina, 2002. *Blocos Afros. Kultureller Widerstand, Poesia, Bewußtsein.* Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien.

Machado da Silva, Luís Antonio, 1999. „Criminalidade violenta: por uma nova perspectiva de análise.“ In: *Revista de Sociologia e Política*, n.13. 115-124,

Merkens, Hans, 2007. „Auswahlverfahren, Sampling, Fallkonstruktion“. In: Flick, Uwe/ Von Kardoff, Ernst/ Steinke, Ines (Hg.) *Qualitative Sozialforschung. Ein Handbuch.* 286-298. Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek bei Hamburg.

Misse, Michel, 1999. *Malandros, marginais e vagabundos.* Unveröffentlichte Dissertation, Instituto universitário de pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Misse, Michel, 2006. „Sobre uma sociabilidade violenta“. In: Misse, Michel (Hg.) *Crime e violência no Brasil.* 251-267. Editora Lúmen Júris, Rio de Janeiro.

Misse, Michel (Hg.), 2006. *Crime e violência no Brasil.* Editora Lúmen Júris, Rio de Janeiro.

MV Bill/ Athayde, Celso, 2006. *Falcão. Meninos do tráfico.* Objetiva, Rio de Janeiro.

Nicholson, Hellen, 2005. *Applied Drama: the gift of theatre.* Pallgrave Macmillan, Basingstoke.

Nogueira, Márcia Pompeo, 2002. „Buscando uma interação teatral poética e dialógica com comunidades.“ In: *Revista Urdimento* 4/ 2002, 70-80.

Nogueira, Pompeo Marcia, 2008. „O Opção pelo teatro em comunidades: Alternativas de pesquisa.“ In. Website Primeirosinal Publicações. 1-10.

Online-PDF: http://primeirosinal.com.br/files/publication/13/96_253.pdf [02.02.2011]

Orywal, Erwin/ Rao, Aparna/ Bollig, Michael (Hg.), 1996. *Krieg und Kampf. Die Gewalt in unseren Köpfen.* Dietrich Reimer Verlag, Berlin.

Orywal, Erwin, 1996. „Krieg und Frieden in den Wissenschaften.“ In: Orywal, Erwin/ Rao, Aparna/ Bollig, Michael (Hg.) *Krieg und Kampf. Die Gewalt in unseren Köpfen, 13-45.* Dietrich Reimer Verlag, Berlin.

Pamuk, Ayse/ Cavallieri, Fernando, 2004. „Das Favela Bairro Programm. Neue Tendenzen bei der Aufwertung von Favelas in Rio de Janeiro.“ In: Blum, Elisabeth/ Neitzke, Peter (Hg.) *FavelaMetropolis. Berichte und Projekt aus Rio de Janeiro und São Paulo,* 17-42. Birkhäuser, Berlin.

Platt, Damian/ Neate, Patrick, 2008. *Cultura é a nossa arma. Afroreggae nas favelas do Rio.* Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

Prentki Tim, 2000. *Popular theatre in political culture: Britain and Canada in focus.* Intellect, Bristol.

Ribbeck, Eckhard, 2003. „Städtebau und Stadtplanung in Rio de Janeiro.“ In: Kohlhepp, Gerd (Hg.) *Brasilien. Entwicklungsland oder tropische Großmacht des 21. Jahrhunderts?* 153-171. Attempto Verlag, Tübingen.

Robben, Antonius C.G.M, 2002. „Studying violence, victims, perpetrators and the ethnographer.“ In: Heath, Dwight B. (Hg.) *Contemporary cultures and societies of Latin America: A reader in the social anthropology of Middle and South America.* 384-396. Waveland Press, Prospect Heights.

Rocha, Carla/ Amora, Dimmi/ Vasconcellos, Fábio/ Ramalho, Sérgio. 2007. *Juntas, cidade e Favela discutem democracia. Especialistas debatem formas de combater a violência e promover a inclusão de moradores de comunidades pobres.* Tageszeitung “O Globo“, 31.08.2007, S.30.

Sanjek, Roger, 2004. „Urban Anthropology.“ In: Barnard, Alan/ Spencer, Jonathan (Hg.) *Encyclopedia of social and cultural anthropology*, 555-558. Routledge, London.

Santagelo Jura, Silva, 2002. *Nika Jaina – Die Göttin, die für die Frauen kämpft. Selbsthilfe am Morro do Salgueiro/ Rio de Janeiro. Im Rahmen eines ganzheitlichen, afro-brasilianischen Kulturkonzeptes in Brasilien des Branqueamentos und der Rassendemokratie.* Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien.

Siegemund, Anke, 2003. „Improvisation“. In: Koch, Gerhard/ Streissand, Marianne (Hg.) *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, 137-139. Schibri-Verlag, Uckerland.

Soares da Costa, Sandra Regina, 2003. “Uma experiência com autoridades: pequena etnografia de contato com o hip hop e a polícia num morro carioca“. In: Velho, Gilberto/ Kushnir, Karina (Hg.) *Pesquisas urbanas. Desafios do trabalho antropológico.* 139-155. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.

Stanislavski, Constantin, 1936. *An Actor Prepares.* Methuen, London.

Stienen, Angela, 2001. „Unter dem Pflaster. Die Ethnologie in der Stadt.“ In: *Blätter des IZ3W*, Nr. 257. 40-41.

Taylor, Philip, 2003. *Applied theatre: creating transformative encounters in the community.* Heinemann, Portsmouth.

Taylor, Diana/ Villegas, Juan (Hg.), 1994. *Negotiating Performance. Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America.* Durham, London.

United Nations Human Settlements Programme (UN- Habitat), 2003. *The Challenge of slums. Global report on human settlements 2003.* Earthscan publication Ltd., London.

Van Erven, Eugene, 2001. *Community theatre. Global perspectives.* Routledge, New York.

Velho, Gilberto/ Kushnir, Karina, 2003. „Apresentação“ In: Velho, Gilberto/ Kushnir, Karina (Hg.) *Pesquisas urbanas. Desafios do trabalho antropológico.* 7-10. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.

Velho, Gilberto/ Kushnir, Karina (Hg.), 2003. *Pesquisas urbanas. Desafios do trabalho antropológico.* Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro

Wallerstein, Imanuel, 1974, 1980. *The Modern World System.* Academic Press, New York.

Wernhart, Karl R./ Zips, Werner (Hg.), 1998. *Ethnohistorie. Rekonstruktion und Kulturkritik. Eine Einführung.* Promedia, Wien

Zaluar Alba, 1988. „Hipermasculinidade“ leva jovem ao mundo do crime, Interview Journal do Brasil, 29.5.1988
http://www.ims.uerj.br/nupevi/artigos_midia/Hiperm.pdf 1-4

Zaluar, Alba, 1994. *A máquina e a revolta. As organizacoes populares e o significado da pobreza.* Ed. Brasiliense, Sao Paulo.

Zaluar, Alba/ Alvito, Marcos (Hg.), 2006. *Um século de Favela.* Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro.

Zaluar, Alba/ Alvito, Marcos, 2006. „Introdução“ In: Zaluar, Alba/ Alvito, Marcos (Hg.) *Um século de Favela.* 7-24. Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro.

Websites

Angebot Espaço Cultural Fazenda Arte/ Oficinas

URL: <http://fazendoarte.org.br> [21.01.2011]

Bendito Fruto

URL: http://pt.wikipedia.org/wiki/Bendito_Fruto [14.12.2011]

Chacina da Candelária faz 17 anos

URL: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2010/07/chacina-da-candelaria-faz-17-anos.html>
[27.01.2011]

Centro de teatro de oprimidos

URL: <http://ctorio.org.br/novosite/quem-somos/> [14.12.2011]

Centro de teatro de oprimidos/ história

URL: <http://ctorio.org.br/novosite/quem-somos/historia/> [14.12.2011]

Cidade de deus

URL: <http://cidadedededeus.globo.com/> [14.12.2011]

Espaço Cultural Fazenda Arte

URL: <http://fazendoarte.org.br> [21.01.2011]

Favela tem memória/ Favelário/ Zona Norte

URL:

<http://www.favelatemmemoria.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=38&sid=3>
[24.11.2011]

Festival International de Londrina

URL: <http://www.filo.art.br/> [14.12.2007]

Fundacao Centro da defesa dos direitos humanos Bento Rubião/ Institucional/ Histórico

URL: <http://www.bentorubiao.org.br/institucionais/historico/>[21.01.2011]

Geschichte Espaço Cultural Fazenda Arte/ Home/ História

URL: <http://fazendoarte.org.br> [21.01.2011]

Grupo Cultural Afroreggae/ Quem somos

URL: <http://www.afroreggae.org/wp/> [03.01.2011]

Linha direta

URL: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-238204,00.html>
[14.12.2011]

Malhao

URL: <http://malhao.globo.com/> [14.12.2011]

Nos do Morro/ Institucional

URL: <http://www.nosdomorro.com.br/institucional.html> [07.01.2011]

Observatório de Favelas

URL: <http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/home/index.php>
[17.12.2011]

Onze jovens sequestrados e desaparecidos - Chacina de Acari (1990)

URL: <http://www.redecontraviolencia.org/Casos/1990/213.html> [28.01.2011]

Ônibus 174 – Uma tragédia com repercussão internacional

URL: <http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,AA1345876-5606,00.html> [27.01.2011]

Quase dois irmãos

URL: http://www.taigafilmes.com/quase/o_filme.html [14.12.2011]

Tropa de elite

URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Tropa_de_Elite [14.12.2011]

Unidades de Polícia Pacificadora Morro do Turano

URL: <http://www.blogdapacificacao.com.br/turano/policia-inicia-ocupacao-do-turano-para-implantar-upp/> [9.12.2011]

Andere verwendete Materialien

Machado Evandro, 2006. *A Juventude do Rio apresenta: O Brasil é um sonho.* Brasilien.

Padilha, José/ Lacerda, Felipe, 2002. *Ônibus 174.* Brasilien.

Mereilles, Fernando, 2002. *Cidade de Deus.* Brasilien.

Padilha, José, 2007. *Tropa de Elite.* Brasilien.

Murat, Lúcia, 2004. *Quase dois irmãos.* Brasilien.

Anhang

Liste Interviews³⁸⁸

Einzelinterviews:

Evandro Machado, Rio de Janeiro, 09.08.2007

Evandro Machado, Rio de Janeiro, 21.08.2007

Raissa , Rio de Janeiro, 23.08.2007

Raiza, Rio de Janeiro , 23.08.2007

Yure, Rio de Janeiro , 23.08.2007

Marcus Vinícius de Alancar, Rio de Janeiro, 23.08.2007

José, Rio de Janeiro , 29.08.2007

Evandro Machado, Rio de Janeiro, 05.09.2007

Marcus Vinícius de Alancar, Rio de Janeiro, 05.09.2007

Marcio Andrade da Silva, Rio de Janeiro, 06.09.2007

Dona Josélia, Rio de Janeiro, 07.09.2007

Dona Maria, Rio de Janeiro, 07.09.2007

Dona Severina, Rio de Janeiro, 07.09.2007

Gruppeninterviews:

Gruppeninterview, Rio de Janeiro, 9.08.2007

Gruppeninterview Nr.1 Schauspielgruppe I, Rio de Janeiro , 28.08.2007

Gruppeninterview Schauspielgruppe II, Rio de Janeiro, 05.09.2007

Gruppeninterview Nr.2 Schauspielgruppe I, Rio de Janeiro , 06.09.2007

Gruppeninterview Nr.3 Schauspielgruppe I, Rio de Janeiro , 06.09.2007

³⁸⁸ Die Liste der von mir geführten Interviews ist in Einzelinterviews und Gruppeninterviews unterteilt und innerhalb dieser Kategorien chronologisch sortiert.

Leitfäden Interviews

Leitfaden für Interview

Evandro Machado 09.08.2007

- Erzähl mir über das Projekt und wie es funktioniert?
- Seit wann existiert *Fazendo Arte*?
- Wer hatte die Idee?
- Wer ist das Team?
- Wie definierst du den Auftrag von *Fazendo Arte*?
- Für wen ist das Projekt, nur für Kinder?
- Gibt es auch Aufführungen außerhalb der comunidade?
- Wie schaut die Finanzierung aus?
- Wird das Projekt von der comunidade unterstützt?
- Welche Themen behandeln die Stücke?
- Wo siehst du den impact bei der Arbeit mit den Kindern?
- Wo siehst du das Projekt in fünf Jahren??

Leitfaden für Interview

Evandro Machado 21. 08.2007

- Wie war deine eigene artistische Ausbildung, welche Theaterausbildung und welche Methoden hast du gelernt?
- Welche Theaterpädagogische Konzepte und Methoden verwendest du in deiner Arbeit mit den Kindern ?
- Wie siehst du deine pädagogische Rolle?
- Nimmst du Veränderungen an den Kindern wahr, nachdem sie ins Projekt gekommen sind?
- Warum denkst du, dass Kunst transformiert und wie passiert das deiner Meinung nach?
- Bitte erzähl mir mehr über „Meninos de rua“ (wer hat es geschrieben, prinzipielle Ideen, warum Gewaltthema)
- Gibt es SchülerInnen, die schon Erfolg hatten?

**Leitfaden Interviews Marcus Vinícius de Alancar 23.08.2007, Marcio Andrade da Silva
06.09.2007**

- Erzähl ein bisschen über deine Geschichte hier im Projekt?
- Was ist dein wichtigstes Ziel in deiner Arbeit hier?
- Siehst du Auswirkungen deiner Arbeit?
- Mit welchen Methoden arbeitest du?
- Wie sah deine artistische Ausbildung aus?
- Was sagst du zu der Aussage „Kunst transformiert“?

Leitfaden Interview

Raissa, Raiza, Yure, 23.08.2007

- Seit wann bist du bei *Fazendo Arte*?
- In welchen Stücken hast du schon mitgespielt?
- Warum spielst du Theater?
- Was denken deine Freunde und Familie über das Theater?
- Welche Rolle hat *Fazendo Arte* deiner Meinung nach für die comunidade?
- Erzähl mir was über das Stück „Meninos de rua“?
- Was ist das Wichtigste, das du hier im Theaterunterricht gelernt hast?
- Was willst du später beruflich werden?

Leitfaden für Gruppeninterviews

Schauspielgruppe I 28.08.2007, 06.09.2007, José 29.08.2007

- Name und Alter
- Seit wann bist du SchauspielschülerIn bei *Fazendo Arte*?
- Wie hast du von *Fazendo Arte* gehört und bist dazu gestoßen?
- Warum spielst du Theater?
- Was gefällt dir am besten beim Theaterspielen?
- Was denken deine Freunde und Familie über das Projekt?
- Was ist das Wichtigste, das du hier im Theaterunterricht gelernt hast?

Leitfaden für Gruppeninterviews

Schauspielgruppe II, 05.09.2007

- Name und Alter
- Seit wann bist du SchauspielschülerIn bei *Fazendo Arte*?
- Was gefällt dir am besten beim Theaterspielen?
- Was denken deine Freunde und Familie über das Projekt?

Leitfaden Interviews

Dona Josélia 07.09.2007, Dona Maria 07.09.2007, Dona Severina 07.09.2007

- Wie hast du von *Fazendo Arte* erfahren?
- Wie siehst du die Rolle der Eltern?
- Welchen Einfluss hat das Projekt auf die comunidade?
- Was denkst du ist das Wichtigste, was deine Kinder hier lernen?
- Bemerkest du Unterschiede bei deinen Kindern, seit sie Schauspielunterricht nehmen?
- Was wünschst du *Fazendo Arte* für die Zukunft?

Namensverzeichnis SchauspielschülerInnen Gruppe I und II

SchauspielschülerInnen Gruppe I (Fortgeschrittene)		
<i>Name</i>	<i>Alter</i>	<i>Zeit in Fazenda Arte³⁸⁹</i>
Raissa	14 Jahre	2 Jahre
Raiza	15 Jahre	5 Jahre
Yure	10 Jahre	3 Jahre
José	16 Jahre	7 Jahre
Aniele	13 Jahre	2,5 Jahre
Alice	10 Jahre	1,5 Monate
Rafaela	9 Jahre	1 Monate
Lucas	12 Jahre	3 Monate
Paloma	12 Jahre	7 Monate
Larissa	9 Jahre	5 Monate
Guielherme	12 Jahre	5 Monate
Ana Paula	10 Jahre	1 Jahr
Camila	12 Jahre	2 Jahre
Emily	9 Jahre	3 Monate
Raissa II	9 Jahre	4 Monate

³⁸⁹ Eintrittsdatum nach Angabe der SchülerInnen von *Fazenda Arte* zum Zeitpunkt meiner Feldforschung; damals existierte keine Datenbank, die diese Informationen verschriftlicht festhielt.

SchauspielschülerInnen Gruppe II (AnfängerInnen)		
<i>Name</i>	<i>Alter</i>	<i>Zeit in Fazenda Arte³⁹⁰</i>
Lucas	10 Jahre	1 Monat
Matheus	10 Jahre	4 Monate
Natalicia	10 Jahre	4 Monate
Tayná	11 Jahre	4 Monate
Jordan	10 Jahre	4 Monate
Patric	8 Jahre	5 Monate
Leandrinho	11 Jahre	5 Monate
Yago	6 Jahre	3 Monate
Andreza	10 Jahre	3 Monate
Juliana	6 Jahre	4 Monate

³⁹⁰ Eintrittsdatum nach Angabe der SchülerInnen von *Fazendo Arte* zum Zeitpunkt meiner Feldforschung; damals existierte keine Datenbank, die diese Informationen verschriftlicht festhielt.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Einsatz von Sprengstoff bei der Invasion des Morro da Vila Cruzeiro; S.38
© Marcelo Carnaval, erschienen in: Tageszeitung „O Globo“,
18.04.2007, S.28
- Abb. 2** Leiche wird aus dem caveirão geladen, am Eingang zu Notaufnahme S.40
des Spitals Souza Aguiar, © Marco Antônio Cavalcanti, erschienen
in: Tageszeitung „O Globo“, 18.04.2007, S. 15
- Abb. 3** Fussgänger, die bei Schusswechsel während der Invasion des Morro S.41
do Catumbi Schutz suchen, © Guilherme Pinto, erschienen in:
Tageszeitung „O Globo“, 18.04.2007, S.12
- Abb. 4** Protestierende BewohnerInnen neben der Leiche, eines der 19 S.41
Todesopfer bei der Invasion des Complexo do Alemão, © Marcelo
Carnaval, erschienen in: Tageszeitung „O Globo“, 28.06.2007, S.13
- Abb. 5** Metropolitanregion Rio de Janeiro, Morro do Turano mit A S.53
gekennzeichnet, © google maps
- Abb. 6** Blick auf den Morro do Turano. Der Baumpfad in der Mitte des Bildes S.54
ist die Rua Aureliano Portugal. Rechts im Bild: die weiß gestrichene
Mauer von *Fazendo Arte*, © Igor Bettero;
<http://www.panoramio.com/photo/5181075>, 3.3.2011
- Abb. 7** Das Gebäude von Fazenda Arte mit straßenseitiger Mauer mit S.56
Graffitischriftzug, © Tanja Prinz Alves, August 2007
- Abb. 8** Rechts sieht man die in den Hang gearbeitete Zuschauertribüne. S.57
SchülerInnen beim capoeira Unterricht auf der Theaterbühne,
© Tanja Prinz Alves, August 2007

Abb. 9 Biblioteca comunitaria mit SchülerInnen der Schauspielgruppe II, S.58
© Tanja Prinz Alves, August 2007

Abb. 10 Flyer Benefizkonzert für *Fazendo Arte* am 12.11.2009, © Fred Luis S.62
Prinz Alves, November 2009

Abstract

In dieser Diplomarbeit wird das Theaterprojekt *Fazendo Arte* im Stadtteil Morro do Turano in Rio de Janeiro untersucht. Das Theaterprojekt liegt in einer der Favelas Rio de Janeiros und bietet Theaterunterricht für Kinder und Jugendliche aus dem Stadtteil an. Die Untersuchung lässt sich innerhalb der Diskurse der Disziplinen Kultur- und Sozialanthropologie und Theaterwissenschaften einordnen. Es wird der Frage nachgegangen, wie durch Theater Emanzipation in Favelas in Rio de Janeiro stattfindet und Gewalt als ein Teil der Lebensrealität in Favelas theatralisch dargestellt wird.

Die Beschreibung des Theaterprojekts und die Analyse basieren auf empirischem Material, das während einer Feldforschung 2007 gesammelt wurde. Dem Prozess der Forschung und der Datengewinnung werden in der Arbeit speziell Raum gegeben und dabei besonders die Situation der Forscherin im Kontext von urbaner Gewalt reflektiert. Nach einer Annäherung an eine Definition für Favelas in Rio de Janeiro, wird die Entstehung und die Entwicklungen der Favelas historisch rekonstruiert. Spezifische Gewaltformen, die die Favela-Bevölkerung betreffen, wie Rassismus und Diskriminierung, der lokale Drogenhandel und Polizeigewalt, werden näher erläutert. Um den Lebensraum Favela theoretisch zu erfassen, werden stadtheologische Konzepte angewandt. Stadt wird hierbei als Raum begriffen, indem sich soziale Realitäten verdichten und ablesen lassen. Besonderen Wert wird bei der Beschreibung von Favelas darauf gelegt einen politischen und historischen Kontext herzustellen und diese Stadtteile nicht als isolierte Einheiten darzustellen. Soziokulturelle Projekte, wie das in dieser Arbeit untersuchte Theaterprojekt, werden in diesem Kontext als neue städtische Bewegungen und politische Antwort auf die Lebensbedingungen in Rio de Janeiros Favelas betrachtet. *Fazendo Arte* wird aus theaterwissenschaftlicher Sicht als Theater des gesellschaftlichen Dialoges verstanden. Theater als Ort von sozialen und gesellschaftlichen Verhandlungen wird an dieser Stelle als Spezifikum des brasilianischen Theaters der Gegenwart näher erläutert. Der Einfluss von Paulo Freire und Augusto Boal auf das emanzipatorische Theater wird hierbei hervorgehoben.

Ich stelle in dieser Arbeit *Fazendo Arte* also als ein emanzipatorisches Theaterprojekt dar, das sich dem Thema der urbanen Gewalt in ihren unterschiedlichen Facetten widmet. Durch seine Arbeit leistet das Projekt einen wichtigen Beitrag zur neuen Wahrnehmung und Sichtbarkeit der Favelas in Rio de Janeiro und versucht die Vorstellungen der Favela als Ort der Kriminalität und Armut zu dekonstruieren.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Tanja Prinz Alves
Staatsbürgerschaft: Österreich
Geburtsdatum.: 03.05.1981, Mürzzuschlag
Familienstand: seit 2007 verheiratet mit Fred Luis Prinz Alves,
Sohn Noah (geb. 2009) und Sohn Ben (geb. 2012)

Hochschul- und Schulbildung

10/1999- aktuell: Studium der Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität
Wien
03/2007- 09/2007: Auslandssemester an der Universidade Federal de Rio de
Janeiro, Brasilien
10/2004- 06/2006: Interdisziplinärer Lehrgang für Höhere Lateinamerikastudien des
Österreichischen Lateinamerika-Instituts; abgeschlossen mit
„Akademische Lateinamerikanistin“, Jänner 2008
9/1991-7/1999: Bundesgymnasium Mürzzuschlag; abgeschlossen mit Matura

Arbeitserfahrung

9/2008 - aktuell: Amnesty International: Amnesty Academy-Koordinatorin, seit
März 2011 Amnesty Academy-Leiterin
11/2002 - 08/2008: Südwind NÖ-Süd: Projektkoordination, Konzeption und
Durchführung entwicklungspolitischer Bildungsprojekte
10/2004- 10/2006: Österreichisches Lateinamerika- Institut: Mitarbeit administrative
Durchführung Interdisziplinärer Lateinamerika-Lehrgang,
Organisation von Veranstaltungen

Muttersprache Deutsch

Fremdsprache Englisch sehr gut (schriftlich und mündlich)
Spanisch sehr gut (schriftlich und mündlich)
Portugiesisch sehr gut (schriftlich und mündlich)

Computerkenntnisse Microsoft Office, PowerPoint, MindMap, Photoshop,
Datenbanken Rainbow und Filemaker