

***Race, Class, Gender:***  
**Diskurse im weiblichen *Conscious Rap* Brasiliens**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät  
der Universität zu Köln  
im Fach Romanistik

vorgelegt von

Claudia Heib

geb. am 8. November 1966

in Wuppertal-Elberfeld

Köln, den 20. August 2022

## Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung .....</b>	<b>6</b>
1.1	Gegenstand in Bezug zum theoretischen Hintergrund und zur Methode.....	6
1.2	Untersuchungskorpus .....	7
1.3	Quellenlage und Forschungsstand .....	9
<b>2</b>	<b>Theorie .....</b>	<b>11</b>
2.1	Synergien in den <i>Gender Studies</i> .....	11
2.2	Rap und Postmoderne.....	12
2.3	Der dekonstruktive Feminismus .....	17
2.4	Gayatri Chakravorty Spivak: Theorie und Praxis in den <i>Subaltern Studies</i> .....	22
2.5	Intersektionalität bei G. C. Spivak.....	27
2.6	Strategischer Essentialismus und der (de)konstruktivistische Kollektivitätsansatz .....	29
2.6.1	Kollektive Identität im Pluralitätsmodell .....	31
2.6.2	Ordnung, Sinn und Wissen .....	33
2.6.3	Kollektive Identität als geistiger Ort .....	34
2.6.4	Kollektive Identität und ihr Erzählungscharakter .....	36
2.6.5	Kultur, Kontinuität und Orientierung .....	38
2.6.6	<i>Gender</i> und Kollektivitätskonzepte.....	39
2.6.7	<i>Identity politics</i> , Identitätsdiskurse und Macht .....	41
2.6.8	Krise, Paralyse und (kollektive) Identitätsbildung.....	43
2.7	Die Performanztheorie von Judith Butler .....	44
2.7.1	Der plurale Performanz-Begriff in den Kulturwissenschaften .....	44
2.7.2	Sprache und Performanz .....	46
2.7.3	Performanz der kollektiven Zugehörigkeit und Identität .....	47
2.7.4	Iteration und Repetition in der Performanz .....	47

2.7.5	Judith Butlers Performanzbegriff im kulturwissenschaftlichen Kontext.....	49
2.7.6	Performanz und ihre Verbindung zur Semiotik und Sprache .....	50
2.7.7	Butlers Kulturtheorie der Geschlechterperformanz.....	51
2.7.8	Butlers Werke ‚Körper von Gewicht‘ und ‚Hass spricht‘ .....	53
2.7.9	Die Macht der Sprache als Erweiterung von Butlers Theorie in ‚Hass spricht‘ .....	58
2.7.10	Aspekte des Widerstands in der Performanz .....	60
<b>3</b>	<b>Rap-Definitionen.....</b>	<b>61</b>
3.1	<i>Conscious Rap</i> – Musik als Formation und Feld.....	61
3.2	Weiblicher <i>Conscious Rap</i> als politisches Sub-Genre .....	63
3.3	Aspekte von Identitätspolitik im <i>Conscious Rap</i> .....	66
3.4	Text als zentraler Bestandteil einer Gesamtperformanz.....	67
3.5	Lyrischer Realismus .....	73
3.6	Weibliche Rap-Musik als diskursives Feld.....	75
<b>4</b>	<b><i>Black Cultural Studies</i> und Gender.....</b>	<b>78</b>
4.1	Interkulturelle Positionalität: Die Brücke des <i>Black Atlantic</i> zur Hip-Hop-Kultur Brasiliens .....	78
4.2	<i>Black Culture</i> als globales Feld von Identitätsbildung.....	83
4.3	Intersektionalität: <i>Race, Class, Gender</i> als Diskurse einer schwarzen populären Kultur.....	87
4.4	Globaler feministischer Aktivismus als Bewegung .....	90
4.5	Strategischer Essentialismus und <i>Black Cultural Studies</i> .....	96
4.6	Brasiliens postkoloniale Situation der Frauen im Spiegel des <i>Conscious Rap</i> ....	98
4.7	Praxis des <i>feminismo negro</i> .....	102
4.8	Die <i>Brasilidade</i> im weiblichen Hip-Hop Brasiliens .....	103
<b>5</b>	<b>Rap und Feminismus .....</b>	<b>105</b>
5.1	Frauen im Rap .....	105

5.2	Der Wandel im späten Rap der Frauen und LGBT .....	106
5.3	Rap nach der Dritten Welle des Feminismus.....	109
5.4	Bilder im weiblichen Rap .....	119
5.5	Machtmechanismen im Rap als männlich geprägtem Genre.....	123
5.6	Bilderdekonstruktion als Infragestellen von Machtstrukturen.....	126
5.7	Feministische Diskurse, Konzepte und Theorieansätze mit dem <i>Conscious Rap</i> Brasiliens .....	131
<b>6</b>	<b>Ausgewählte Künstlerinnen – 23 Projekte im Porträt.....</b>	<b>135</b>
<b>7</b>	<b>Rap-Texte – 37 Songs übersetzt und interpretiert .....</b>	<b>168</b>
7.1	Thematische Einteilungen im Rahmen von <i>Race, Class, Gender</i> .....	168
7.2	Race-Diskurse: Blackness und <i>Miscigenação</i> .....	169
7.2.1	<i>Preta Rara Negra Sim!</i> .....	169
7.2.2	<i>A's Trinca Padrões de Farsa</i> .....	174
7.2.3	<i>Katú Mirim Aguyjevete</i> .....	177
7.2.4	<i>Katú Mirim A busca</i> .....	180
7.2.5	<i>Bia Ferreira Miss Beleza Universal</i> .....	184
7.2.6	<i>Rimas &amp; Melodias Elza</i> .....	186
7.2.7	<i>Souto MC Mambo</i> .....	191
7.3	<i>Gender</i> -Diskurse: Normen und Weiblichkeitsbilder .....	194
7.3.1	<i>Sara Donato A Bela</i> .....	194
7.3.2	<i>Mulamba Mulamba</i> .....	198
7.3.3	<i>Bia Ferreira Não se precisa ser Amélia</i> .....	200
7.3.4	<i>Kell Smith Respeita as mina</i> .....	203
7.4	Schwarzer Feminismus .....	207
7.4.1	<i>Preta Rara Jericó</i> .....	207
7.4.2	<i>Luana Hansen Flor de mulher</i> .....	212

7.4.3	MC Carol <i>100% Feminista</i> .....	215
7.4.4	Rimas & Melodias <i>Manifesto</i> .....	217
7.4.5	Psicopretas <i>Volume 2</i> .....	225
7.4.6	Tassia Reis <i>Afrontamento</i> .....	232
7.4.7	Tassia Reis <i>Ouçá-Me</i> .....	234
7.5	Glaube, Spiritualität, Deszendenz.....	237
7.5.1	A's Trinca <i>Atitude de uma rosa</i> .....	237
7.5.2	Rima Dela <i>Cypher 2</i> .....	241
7.5.3	Karol Conká <i>Marias</i> .....	250
7.5.4	Karol Conká <i>Bate a poeira</i> .....	254
7.5.5	Tabata Alves <i>Mundo frio</i> .....	257
7.6	Weiblicher Rap in einer Männerdomäne .....	260
7.6.1	Issa Paz / Sara Donato <i>Respeita nossa corre</i> .....	260
7.6.2	Dory de Oliveira <i>Couragem e ousadia</i> .....	263
7.6.3	Rima Dela <i>Cypher #1</i> .....	266
7.6.4	Brisa Flow <i>Senso incomum</i> .....	273
7.6.5	Psicopretas <i>Volume 1</i> .....	276
7.6.6	Souto MC <i>Asas abertas</i> .....	283
7.7	Prostitution und sozialer Kontext .....	286
7.7.1	Nega Gizza <i>Prostituta</i> .....	286
7.7.2	Mulamba <i>P.U.T.A.</i> .....	290
7.8	Machismo – Queere Kritik – Femizid.....	294
7.8.1	Issa Paz / Sara Donato <i>Eu nasci</i> .....	294
7.8.2	Dory de Oliveira <i>Rainha de sol</i> .....	298
7.8.3	Nega Gizza <i>Neném</i> .....	300
7.8.4	Guerilheiras / Relato Verdadeiro <i>Conto de vigário</i> .....	305

7.9	Abtreibungen – das Recht auf Selbstbestimmung bei ungewollter Schwangerschaft .....	311
7.9.1	Luana Hansen <i>Ventre livre do fato</i> .....	311
7.9.2	Brisa Flow <i>Mosaico</i> .....	314
<b>8</b>	<b>Fazit.....</b>	<b>317</b>
	Rahmenbedingungen – Kontext.....	317
	Die Rapperinnen – die Textinhalte in ihrer Bedeutung.....	319
	Eine starke Sprache und ihre philosophisch-soziologische Bedeutung.....	320
	Über die individuelle Aussage im Kollektiven .....	321
	Escrevivência – Ausweg aus der Subalternität.....	322
	Der Anteil des Rap an der Subjektwerdung der brasilianischen Frau .....	323
<b>9</b>	<b>Bibliographie und Online-Medien.....</b>	<b>324</b>

## 1 Einleitung

### 1.1 Gegenstand in Bezug zum theoretischen Hintergrund und zur Methode

Forschungsgegenstand ist der afrobrasilianische, weibliche, feministische Rap der Gegenwart. Diese Arbeit bezieht sich weniger auf die akustische und visuelle Performanz, sondern im Wesentlichen auf die im Rap zentralen inhaltlichen Texte. Der Forschungsgegenstand wird über die Betrachtung der gemeinsamen und der unterschiedlichen Merkmale zu anderen Rap-Genres in Brasilien weiter eingegrenzt. Verbindendes Thema der herangezogenen Rapperinnen bzw. Rap-Performerinnen, der Einzelkünstlerinnen als auch der Projekte und Kollektive sind die in den Rap-Songs dargestellten Lebenserfahrungen vor dem Hintergrund eines schwarzen Feminismus in Brasilien und in den USA. Das in deren Beiträgen vielfache Infragestellen von Normen und Geschlechterrollenklichs bildet gemäß Judith Butler den Kern eines Postfeminismus, der dem dekonstruktiven Feminismus nahesteht.

Die Betonung der kulturellen Performanz der Geschlechter durch Judith Butler, die die Rhetorik der Geschlechter mit der Frage nach weiblicher Repräsentation und Selbstdarstellung verknüpft, stellt die Weiterentwicklung des dekonstruktiven Feminismus dar. Sie antwortet auf Kritik am dekonstruktiven Feminismus, indem sie politischen und ethischen Dimensionen der Kategorie Geschlecht wieder mehr Raum gibt.<sup>1</sup>

Dieser dekonstruktive Feminismus stellt das wissenschaftliche Pendant zum ‚Feminismus der Straße‘ dar und gilt als wesentliches Analysewerkzeug der aktuellen *Gender Studies*. Erweitert wird die Analyse über die Betrachtung der postkolonialen Geschichte und der Klassenzugehörigkeit, was gemeinsam zur Triade *Race – Class – Gender* als verbundene Diskurse führt. Diese Ausprägung des Feminismus und seiner weiteren damit verbundenen Diskurse in Brasilien (und auch in den USA) steht in unmittelbarer Relation zur Lebenspraxis, ausgedrückt über einen feministisch motivierten Rap junger schwarzer Frauen. Der dekonstruktive Feminismus hatte darauf großen Einfluss und gilt als Haupteinfluss des Feminismus seit den 1990er Jahren, der seine eigene Ausprägung im schwarzen Feminismus in Brasilien findet. Die dominierenden Theorien stammen von Judith Butler und Gayatri Spivak, die ergänzt wurden durch Ansätze des schwarzen

---

<sup>1</sup> Siehe Kroll, Renate (Hrsg.) (2002), Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung, S. 63

Feminismus, wie bei bell hooks (autorisierte Namensschreibweise) und Patricia Hill Collins.

Der schwarze Feminismus in Brasilien (und in den USA) orientiert sich an der dekonstruktiven Methode. Bei den Rapperinnen wird in textueller und performativer Praxis im Einfluss dekonstruktiv vorgegangen, nämlich durch das Infragestellen von Binaritäten, Hierarchie und Dichotomien in den Konstruktionen des Geschlechterverhältnisses. Die dekonstruktive Ebene greift stets in übergeordneter Instanz während des Prozesses des Textens. Sie verbindet sich mit den Diskursen *Race* und *Class* aufgrund der Geschichte des Landes. *Race*, *Class* und *Gender* als Diskurse dienen zusammen als Kritik-Grundlage und Orientierung. Sie lassen sich wiederfinden im Spiel mit Sprache, im gerappten Sprechakt und in der Performance-Kultur.

## **1.2 Untersuchungskorpus**

Im Fokus dieser Dissertation steht der lusophone Rap von schwarzen Frauen in Brasilien. Dazu wird eine Auswahl an Rapperinnen untersucht, die drei zentralen Aspekte gemeinsam haben: Sie sind den *BPoC* (*Black People of Colour*, d.h. alle nicht weißen Menschen) zugehörig, sie sind politisch engagierte Performerinnen und sie sehen sich als junge Generation postkolonial eingestellter Feministinnen. In Brasilien existiert eine vernetzte Szene an Hip-Hop Performerinnen, die sich seit Mitte der 1990er Jahre als weibliches Pendant zum meistens männlich dominierten Feld des Hip-Hop langsam herausgebildet hat. Diese Szene hat sich während der Abfassung dieser Dissertation noch stark vergrößert. Ihre Vertreterinnen distanzieren sich weitgehend von anderen Sub-Genres wie dem oft misogynen *Gangsta Rap* und dem oberflächlichen, meist männlich dominierten *Party Rap*. Sie engagieren sich zunehmend in einem davon abweichenden Sub-Genre, das im Portugiesischen auch *Rap alternativo* genannt wird, aber im gesamten westlichen Musikkulturraum als *Conscious Rap* bezeichnet wird.

Als erste soll eine sehr aktive und vielseitige Rapperin präsentiert werden, die in ihrer frühen Jugend in den späten 1980er Jahren schon in São Paulo als Rapperin angefangen hat: Dory de Oliveira arbeitet sowohl solo als auch in diversen Projekten. De Oliveira gehört zu den Pionierinnen des *Conscious Rap* in Brasilien. Die meisten Rapperinnen



dieser Sparte sind allerdings jünger, und ihre Aktivitäten wurden in den frühen 2000er Jahren sichtbar. Viele Rap-Performerinnen, besonders die Jüngeren, arbeiten mittlerweile in Solo- und Gruppenprojekten, auch im Rahmen von LGBT. Eine weitere Künstlerin, Nega Gizza, stammt aus Rio de Janeiro und ist seit 1999 aktiv, Issa Paz und Sara Donato aus São Paulo seit zirka 2003 und Tassia Reis, ebenfalls aus São Paulo, seit 2011. Die wohl bekannteste Rapperin ist Karol Conka aus Curitiba, die seit 2013 engagiert arbeitet. Weiterhin existieren in jüngerer Zeit auch größere Gruppen-Projekte, an denen die genannten Künstlerinnen, aber auch noch weitere Frauen teilnehmen, nämlich: Rima Dela Projekt #1 und ab 2018 #2 aus São Paulo mit Issa Paz und weiteren Frauen wie Sara Donato, Anarka, Bia Doxum, Brisa Flow, Clara Lima, Alinega und die jüngere Alt Niss. Diese Formation ist seit Mitte der 2000er Jahre aktiv und seit 2016 mit dem Projekt #1 medial sichtbar. Rimas e Melodias, ein Kollektivprojekt von sieben Frauen aus São Paulo arbeitet seit 2008 zusammen mit Tassia Reis sowie mit Drik Barbosa, Karol de Souza, Stefanie, Alt Niss, Tatiana und Mayra. Das Kollektivprojekt A's Trinca aus São Paulo gibt es ursprünglich seit 2000, in der späteren Formation seit 2012 mit Nay Lopes, Kel Fidelis, Nina Juh, und X Jay, einem männlichen DJ. Hinzu kommt ein weiteres Kollektivprojekt mit einer Frau (Yala Souza) und drei Männern: Relato Verdadeiro aliás Yala Souza aus Aracaju, das seit ca. 2012 existiert. Zudem gibt es das Kollektivprojekt Mulamba aus Curitiba seit 2015, das mit mehreren weiblichen MCs (MC bedeutet *Mistress of Ceremonies*) vokal und instrumental performt, wobei auch hier die Künstlerinnen zum Teil interessante Wortschöpfungen bei ihren Künstlernamen zeigen: Amanda, Cacau de Sá, Caro Pisco, Naíra Debértolis, Nat Fragoso und Fernanda Koppe. Darüber hinaus gibt es noch ein Kollektiv in Aracaju / Sergipe mit Yala Souza alias Relato Verdadeiro, Clara de Noronha und Líria Regina alias Guerrilheiras, der Lyrikerin Anne Souza sowie Ariane Passos alias Flor Marias, das seit ca. 2017 bekannt ist. Genannt seien noch einige weitere Solokünstlerinnen: MC Carol aus Niterói (bei Rio de Janeiro) ist seit 2016 mit einem ersten Tonträger sichtbar geworden und beteiligt sich mit einem Rap-Song, während sie sonst als *Funkeira* im Genre des *Rio Funk* zuhause ist. Aktiv sind außerdem Luana Hansen seit 2001, Preta Rara seit 2005, Tábata Alves seit 2010 (alle aus São Paulo), Brisa Flow (mit chilenischen Ursprüngen) aus Belo Horizonte, seit ca. 2012. Hinzu kommt der Beitrag einer Künstlerin, die nicht als typische Rapperin bekannt ist: Kell Smith. Ihr Song stammt aus dem Jahre 2017.

Der lusophone brasilianische weibliche und LGBT *Conscious Rap* stellt ein bisher noch kaum entdecktes Sub-Genre dar, dessen kulturhistorischer Status durch eine gezielte Analyse herausgearbeitet werden soll. Der britische Kulturwissenschaftler Simon Frith beschreibt diese Aufgabe ebenso kurz und treffend: „The immediate critical task for the sociology of popular music is systematic genre analysis – [...]“<sup>2</sup> Diese nicht ganz leichte Aufgabe besteht zunächst darin, den Begriff des Genres auf einen populärkulturellen Untersuchungskorpus anzuwenden. Die hier vorgenommene Eingrenzung auf den brasilianischen weiblichen und LGBT *Conscious Rap* beschreibt eine populärmusikalische Ausprägung, bei der sich die Forschungsintention nur auf wenige Hintergrund-Quellen beziehen kann.

### 1.3 Quellenlage und Forschungsstand

Kulturwissenschaftliche Untersuchungen von gegenwärtiger Populärkultur sind zur Quellensicherung vorwiegend auf das Internet angewiesen. Besonders bei Nischen-Genres wie dem weiblichen Rap ist es problematisch, physische Tonträger heranzuziehen, da geringe Auflagen und begrenztes Merchandising bewirken, dass diese schon nach wenigen Jahren oder manchmal schon Monate nach der medialen Veröffentlichung vergriffen sind und daher mit rein virtuellen Quellen gearbeitet werden muss. Ebenso bleibt ungewiss, ob die visuellen Quellen auf Portalen wie *YouTube*, anhand derer sich Rapperinnen performativ darstellen, nach Veröffentlichung dieser Dissertation noch abrufbar sein werden. Politischer Rap arbeitet gegenwärtig vorwiegend über Plattformen wie *vagalume*, *genius* oder *letras*, weil diese neben der optischen und akustischen *Performance* auch die Texte transportieren.

Zum Themenfeld existiert eine Publikation im Fach Romanistik von Susanne Stemmler und Timo Skrandies aus dem Jahre 2007 mit dem Titel *Hip-Hop in romanischen Sprachwelten*. Darin konstatieren die Autorin und der Autor, dass ein Werk über den lusophonen Hip-Hop noch auf sich warten lasse. Zudem wird in deren Beitrag kein weiblicher Rap thematisiert. Das einzige Werk über brasilianischen Rap mit Erwähnung von Frauen stammt von Ricardo Teperman aus dem Jahre 2015 mit dem Titel *Se liga no som*.

---

<sup>2</sup> Siehe Frith, Simon (2007), Why do songs have words? In ders.: Taking Popular Music Seriously, S. 231

*As transformações do rap no Brasil*. Teperman erwähnt hier die berühmte Karol Conka, beschränkt sich dabei aber auf eine Seite.

Auch aktuelle Literaturrecherchen im Jahre 2020 lassen erkennen, dass es bisher keinen Fokus auf weiblichen Rap gibt. Das bedeutet, dass es zur Zeit der Anfertigung dieser Dissertation keine entsprechende Arbeit im Fach Romanistik mit dem Schwerpunkt Portugiesisch gibt. Im angloamerikanischen Raum existieren nur wenige kurze Beiträge zum Thema Frauen im Hip-Hop in Sammelbänden wie dem von Regina Bradley in der „*Routledge History of Social Protest in Popular Music*“ aus dem Jahre 2003. Da auch Publikationen zu afro-amerikanischen Frauen in Brasilien innerhalb der kulturwissenschaftlichen Forschung keine erkennbaren Bezüge zum Rap erarbeitet haben, bleiben als Grundlage die Berücksichtigung einiger Werke des *feminismo negro* aus anderen Disziplinen. Hier ist vor allem die Philosophin Sueli Carneiro zu erwähnen, die in ihrem Werk „*Escritos de uma vida*“ den weiblichen Rap würdigt. Weiterhin bezieht sich nur noch die Soziologin und Aktivistin Djamila Ribeiro sich in ihrer Thematisierung des dekonstruktiven angloamerikanischen Feminismus auf den weiblichen Rap. Somit ist es hilfreich, wichtige Impulse zur Analyse brasilianischer weiblicher Rap-Musik aus den angloamerikanischen Kulturwissenschaften zu beziehen. Sowohl *Black Cultural Studies* als auch *Black Women Studies* weisen mit bell hooks und später mit Patricia Hill Collins bedeutende US-amerikanische Autorinnen auf, die als Pionierinnen auf diesem Gebiet gelten. Erwähnenswert ist noch die Journalistin Joan Morgan, die sich mit *black feminism* und dem Hip-Hop ihrer Generation autobiographisch auseinandergesetzt hat. Ihr Buch *When Chickenheads Come Home to Roost* aus dem Jahre 1999 spiegelt die Praxis schwarzen feministischen Denkens wider. Aufgrund dieser eingeschränkten Quellenlage bleibt es erforderlich, gerade die Performanzen und Texte der afro-brasilianischen bzw. indigenen weiblichen Rap-Musik als Primärquelle für die wissenschaftliche Bewertung heranzuziehen. Sie stehen unmittelbar für die erlebte Erfahrung, die erworbene Erkenntnis und die feministische Praxis.

Weiterhin sei darauf hingewiesen, dass es grundsätzlich schwierig ist, aktuell weitere Künstlerinnen des brasilianischen weiblichen Rap vor Ort zu berücksichtigen, da diese medial nicht immer international in Erscheinung treten. Der Forschung in Europa bleibt das Internet als Quelle, auch mit seinen Online-Publikationen zum aktuellen praktischen

Feminismus und seiner Musik. Auch Städte-Zeitschriften und Magazine sind als Quellen online verfügbar. Als wissenschaftliche Quellen stehen nur wenige Fachzeitschriften zur Verfügung, die aber in ihrem Fokus unspezifischer bleiben und keinen aktuellen Stand darstellen.<sup>3</sup> So berichten in der BRD lebende Afro-Brasilianerinnen von ihren Beobachtungen in Brasilien. Sie schildern Projekte von Rapperinnen in São Paulo, in Salvador de Bahía und in Rio de Janeiro, die medial nicht sichtbar sind.

## 2 Theorie

### 2.1 Synergien in den *Gender Studies*

Die Lesbarkeit kultureller Artikulationen wie die der weiblichen engagierten Rap-Musik wird durch Judith Butlers Theorie der Performativität sichergestellt. Diese hat zentrale Bedeutung, da feministischer Rap wesentlich von seiner performativen Schlagkraft lebt. Die Analyse von Bildern und Einschreibungen verläuft dabei auf einer gemeinsamen theoretischen Linie von dekonstruktivistischer Theoriebildung, *Gender Studies* sowie Aspekten der *Postcolonial Studies*. Judith Butler verknüpfte in einem ersten ganzheitlichen theoretischen Ansatz körperliche und soziale Einschreibungen – wie sie typisch sind für den weiblichen Rap – mit ihrer Performanztheorie. Butler verweist in ihrer Theorie auf die „rootedness of gender divisions in social forms“.

As a constantly reiterated cultural norm gender is deeply inscribed upon our bodies. [...] The inscription of feminine corporal identity is never straightforward or complete. A similar idea is expressed in Judith Butler's concept of performativity. (1990)<sup>4</sup>

Feministische Soziologie, Kulturwissenschaften und Performanztheorie kooperieren in bestimmten Bereichen als gesellschaftskritische Theorien mit ihrer radikalen Kritik an der physischen und sozialen sowie sprachlich-symbolischen *Gender*-Hierarchisierung, die, wenn auch subtil, in den modernen Gesellschaften des 21. Jahrhunderts fortgeschrieben wird. So wird auch gesellschaftskritische populäre Musik wie der politische Rap soziologisch und kulturwissenschaftlich analysiert. Der weibliche Rap bietet darüber

---

<sup>3</sup> Hier beispielsweise die Online Zeitschrift [www.revistagenero.uff.br](http://www.revistagenero.uff.br)

<sup>4</sup> Siehe McNay, Lois: Gender, Habitus and the Field In: Featherstone, Mike (2003), *Theory, Culture & Society*, Vol. 6, S. 98, 106

hinaus eine Erweiterung der Diskurse zu *Race*, *Class* und *Gender*. Die drei Disziplinen analysieren „[...] the ways in which sexual hierarchies are maintained in modern industrial society.“<sup>5</sup> Diese intersektionalen Diskurse haben eine orientierende Rolle, als soziologische Analysewerkzeuge und bieten Einblicke in die Artikulation des weiblichen brasilianischen Rap. *Gender* bleibt in der heutigen Kultur „[...] a primary symbolic distinction. [...] Gender identity is not an immutable or essential horizon, there are many pre-reflexive aspects of masculine and feminine behaviours [...]“<sup>6</sup> Die damit ausgedrückte geschlechtliche Binarität zeigt sich in der Performanz des *Conscious Rap* mit entsprechenden die Geschlechterordnung widerspiegelnden Gegendiskursen.

Dabei zeigt der intersektionale Charakter mehrerer Diskurse die Komplexität von Identitätsbildung, da einzelne Aspekte von Identität auch im Leben nie isoliert existieren. Diese intersektionale Denkweise findet auch im heutigen Feminismus mehr Akzeptanz und ergänzt den „Feminismus der Straße“, wie ihn Sabine Hark beschreibt<sup>7</sup>. Somit wird das Verbindende der *Cultural Studies* in die populäre Kultur übertragen.

## 2.2 Rap und Postmoderne

Rap-Musik steht für einen globalen Ausdruck von Demokratisierung populärer Kultur. In diesem Kontext gewinnt die Entwicklung der feministischen Rap-Musik nicht nur in Brasilien, sondern weltweit eine besondere Position, da es sich um einen demokratischen Diskurs in der populären Musik handelt. Rap-Musik ist mit ihrem narrativen, diskursiven und performativen Charakter ein Phänomen der Postmoderne.

Die neueren Cultural Studies verdanken dem Postmoderne-Diskurs entscheidende Anstöße. Die Tatsache, dass Alltagskultur und ‚popular culture‘ als Forschungsgebiete wachsen konnten, hat nicht zuletzt mit dem Insistieren der Postmoderne zu tun, die populäre Kunst und ihren Einfluss auf die etablierten Künste ernst zu nehmen.<sup>8</sup>

Postmoderne Diskurse beeinflussen die jüngere Geschichte durch das Hinterfragen von herrschenden Denkbildern, wie sie seit den 1960er Jahren im Westen und später im intersektionalen Feminismus anzutreffen waren. *Conscious Rap* ist wie ein Schwamm, der solche Diskurse aufnimmt und auch reiteriert.

---

<sup>5</sup> Ebd., S. 100

<sup>6</sup> Ebd., S. 103

<sup>7</sup> Siehe Hark, Sabine in: Jähner/Aleksander/Kriszio. Kollektivität nach der Subjektkritik

<sup>8</sup> Siehe Lützel, Paul Michael (2000), Räume der literarischen Postmoderne, Fußnote S. 1

Die Dekonstruktion als angewandte Theorie im *Conscious Rap* der Frauen hätte sich ohne die intersektionalen Diskurse nicht nachhaltig positionieren können. Das Phänomen dieser Intersektionalität wurde zudem früher als westlich empfunden. Aber spätestens in Verbindung mit den postkolonialen Strömungen wird ihre Übertragungsfähigkeit auf außereuropäische Perspektiven sichtbar. Ihre Synergien wirken kultur- und länderübergreifend in ihrer Verzahnung und Erweiterung mit den Konzepten der *Cultural Studies*. Diese Verzahnungen führen zur Analyse des brasilianischen weiblichen und LGBT-Rap.

Das Hinterfragen der normativen hierarchisierten Binarität wie im politischen Rap gewinnt nach Lützeler einen besonderen Synergieeffekt, nämlich die „[...] Verquickung von Postmoderne und Gender, das Phänomen des Pastiche sowie die Interrelation von Postmoderne und Poststrukturalismus [...]“<sup>9</sup> Der politische Rap zeigt auf theoretischer Ebene Elemente des Poststrukturalismus, wobei seine scharfe Kritik an bisherigen Dichotomien auch in seiner Praxis diskursiv zum Ausdruck kommt. Michel Foucault zufolge sind in poststrukturalistischen Konzepten Diskurse die „Hintergrundstrukturen sprachlich geformter Gesellschaftsbilder, die etwas zuvor Entstandenes und Benanntes überliefern“.<sup>10</sup> Diese Diskurse sind gesellschaftlich aktiv und beeinflussen die kulturelle Praxis. Sie bestimmen damit normative Denkweisen und Haltungen. Die sogenannten Gegendiskurse, wie sie typisch sind für den *Conscious Rap*, verweisen auf dekonstruktive Ansätze. *Gender* und Dekonstruktion ergänzen sich in den postmodernen Debatten eines kritischen Denkens, das im liberalen demokratischen Westen für „[...] Demokratisierungsschübe und die Stützung post-materieller Werte“<sup>11</sup> gesorgt hat, aber – laut Lützeler – auch für aggressive Gegenreaktionen. In dieser Dynamik entwickelt sich auch die engagierte *Rap Music* in Südamerika.

Auch in diesem Sub-Genre geschieht das kritische Infragestellen von Essenzialismus im Sinne der Hinterfragung von Geschlechterhierarchien und -dichotomien. Die dekonstruktive Methode vollzieht sich im Text, im Sprechakt und in der Performanz. So zeigt sich hiermit als radikale Lesart und dekonstruiert den Essenzialismus. Wie bei Judith Butler werden Machtstrukturen in ihren sich wiederholenden Prozessen ihrer Konstruiertheit

---

<sup>9</sup> Siehe Lützeler, Paul Michael (2000), Vorwort, S. VII

<sup>10</sup> Siehe Foucault, Michel (1969), *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp

<sup>11</sup> Siehe Lützeler, Paul Michael (2000), Vorwort, S. VII

und Reproduktion in Frage gestellt: „Dekonstruktion meint nicht verneinen oder abtun, sondern in Frage stellen und – vielleicht ist dies der wichtigste Aspekt – einen Begriff wie ‚das Subjekt‘ für eine Wieder-Verwendung oder einen Wieder-Einsatz öffnen, die bislang noch nicht autorisiert waren.“<sup>12</sup>

Auch bei Jacques Derrida findet sich in einem Interview aus dem Jahre 2002 – eine Zusammenfassung seiner dekonstruktiven Betrachtung, die sich als Methode auf die sprachlich-performative Praxis des *Conscious Rap* anwenden lässt:

The very condition of a deconstruction may be at work in the work within the system to be deconstructed. It may already be located there, already at work. Not at the centre, but in an eccentric centre, in a corner whose eccentricity assures the solid concentration of the system, participating in the construction of what it, at the same time, threatens to deconstruct. One might then be inclined to reach this conclusion: deconstruction is not an operation that supervenes afterwards, from the outside, one fine day. It is always already at work in the work.

Since the disruptive force of Deconstruction is always already contained within the very architecture of the work, all one finally would have to do to be able to deconstruct [...] is to do memory work. Yet since I want neither to accept nor to reject a conclusion formulated in precisely these terms, let us leave this question suspended for the moment.<sup>13</sup>

Dieser zentrale Aspekt, sich dem Arbeitsfluss einer dekonstruktiven Realitätsanalyse hinzugeben, lässt sich bei den Song-Autorinnen in der neueren Entwicklung des *Conscious Rap* beobachten. Die dort direkt gelebten Diskurse von *Race*, *Class* und *Gender* äussern sich – wie bei Derrida beschrieben – in ihrer ganzen schlagkräftigen Performanz.

Neben der dekonstruktiven Methode Derridas bietet der postmoderne Begriff der Differenz weiteren methodischen Zugang zur Analyse des *Conscious Rap*. So stellen Sabine Lang und Birgit Sauer die Bedeutung von Differenz im postmodernen Diskurs fest:

Joan Scott nennt als Erkenntnisform [postmoderner] Theoriebildung vier Positiva, und zwar die Betonung von *Dekonstruktion* als Methode und Denkform, das Gewicht, das die Postmoderne auf *Sprache* und auf *Diskurs* legt, sowie das Insistieren auf *Differenz*.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Siehe Butler in: Benhabib et al. (1998), Streit um Differenz, S. 48

<sup>13</sup> Siehe Kirby Dick, Amy Kofman (2002), Derrida. DVD. Kapitel 4: Dekonstruktion. Synchronisation ins Englische [https://en.wikipedia.org/wiki/Memory\\_work](https://en.wikipedia.org/wiki/Memory_work) stimmt überein mit: <https://markforshee1.wordpress.com/2019/04/09/derrida-121-100-16/>

<sup>14</sup> Siehe Lang, Sabine/Sauer, Birgit: Postmoderner Feminismus und politische Praxis in: Jähnert, et al. (1998), Kritische Differenzen, S. 79

Der hier hervorgehobene Begriff der Differenz zeigt auf, „wie Bedeutungen durch Unterschiede konstruiert werden, so dass sie analysiert und aufgebrochen werden können.“<sup>15</sup> Differenzdenken ist im dekonstruktiven Feminismus eine Grundlage für das Sichtbarmachen von sprachlichen, also diskursiv geschaffenen (Macht-) Strukturen und ihren Systemen mit dem Fokus auf konstruierte Ungleichheit und Binarität der Geschlechter. Neben dem traditionellen biologistischen Begriff der Unterschiedlichkeit der Geschlechter ist die *Différance* als ein offenes Konzept im dekonstruktiven Feminismus getreten, „das politische Veränderungen nach sich ziehen kann.“<sup>16</sup> Sie ist in diesem Kontext anschlussfähig an neuere gesellschaftliche Entwicklungen:

Eine stärkere gesellschaftstheoretische Ausarbeitung feministischer Kritik wird aus zwei Gründen dringlich und neuerdings auch vernehmbarer angemahnt: zum einen, weil die derzeit stattfindenden Formen gesellschaftlicher Neustrukturierung (Globalisierung, Neoliberalismus, Abbau sozialstaatlicher Leistungen [...]) in vielfältiger Weise mit Statik und Dynamiken im Geschlechterverhältnis verwoben sind, die ohne einen erweiterten Horizont nicht begriffen werden könnten. Feministische Kritik, die nichts mehr zu den großen gesellschaftlichen Entwicklungen zu sagen hat, sieht ‚alt‘ aus.<sup>17</sup>

Die hier genannten Neustrukturierungen spiegeln sich insbesondere in der späten Phase der engagierten Rap-Musik wider. Systemkritische Musik artikuliert konsequenterweise die Folgen spätmoderner Umwälzungen ebenso wie die sich fortsetzenden Dynamiken im Geschlechterverhältnis. Der Weg des kritischen System- und Strukturdenkens wird für das soziologische Verstehen im neuen Jahrtausend mit seinen gesellschaftlichen Entwicklungen innerhalb der globalisierten, postkolonialen Welt relevant. Hervorzuheben bleibt noch eine Errungenschaft der postmodernen Philosophie, die die Dekonstruktion und die *Gender Studies* stark beeinflusste, nämlich „der postmoderne Ansatz einer radikalen Hinterfragung der Kategorie des Subjekts [...]“. <sup>18</sup> Das postmoderne kollektive Subjekt bekam in diesem Kontext zentrale Bedeutung. Dabei entsteht eine weniger fremdbestimmte Selbstdefinition, die die historischen Orientierungen (z.B. die Geschichte der Sklaverei und ihre Auswirkungen auf die Frau in Brasilien) neu bewertet. Die Identitätssuche der modernen Frau bedingt, dass sie sich selbst erfinden muss, da es diese ‚freie Frau‘ zuvor so nicht gab. Das Werden durch eigene Konstruktion steht somit

---

<sup>15</sup> Siehe Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Eintrag Differenztheorie, S. 68–69

<sup>16</sup> Ebd., S. 68

<sup>17</sup> Siehe Knapp, Gudrun-Axeli: Kritische Theorie in: Becker, Ruth et al. (2004/2011), Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung, S. 184

<sup>18</sup> Siehe Lützeler, Paul Michael (2000), Vorwort S. IX



im Gegensatz zur ontologisch festlegenden Betrachtungsweise. Deren Hinterfragung eröffnet die philosophisch-soziologische Möglichkeit, Individuen als Identitätskonstruktionen und nicht als unveränderliche Identitätsbilder anzusehen. Diese Erneuerung im philosophischen Diskurs kann als Befreiung vom Universalismus der Aufklärung verstanden werden, der durch die europäische Geschichte und den Rassismus in der Sklavenhalterzeit nicht aufrecht zu erhalten ist. In den feministisch-postkolonial angelegten Rap-Texten schwarzer und indigener Frauen liest sich die Hinterfragung des Subjekts als Differenzdenken und nicht als Negierung des Subjekts oder gar als festgelegtes subalternes Nicht-Subjekt. Dies ist nach Spivak ein dekonstruktiver strategischer Schritt der radikalen Hinterfragung des Essentialismus, um die Positionierung einer sozial und politisch motivierten Identität zu verteidigen. Letztes geschieht aus der Motivation, die Geschichte der Sklaverei und der Frauenunterdrückung ins Bewusstsein zu rufen. Es eröffnet Wege, in der feministisch-postkolonialen Analyse Dichotomien immer wieder neu aushandeln und sichtbar machen zu können. Dieser zentrale Argumentationspunkt der Subjekthinterfragung ohne Auslöschung des Subjekts hat nachhaltige Schlagkraft:

Postmoderne und Feminismus stehen beide in der Tradition eines postmetaphysischen und namentlich eines subjektkritischen nachhegelianischen Denkens. Das Subjekt wurzelt in keiner universalen Seins- oder Naturordnung, ist kein unhintergebar Erstes und Essentielles, sondern Konstrukt und Produkt spezifischer Verhältnisse. Anti-Essentialismus und Anti-Universalismus postmoderner und feministischer Theorie sind eng miteinander verbunden.<sup>19</sup>

Der lange Kampf der (hier untersuchten schwarzen und indigenen) Feministinnen zielt in der nach-postmodernen Debatte mit den Kämpfen um Differenz und Diversität auf das von ihnen konstruierte Subjekt.

Zentral war dabei zunächst das Verhältnis zwischen dem universalen Gleichheitsideal der Aufklärung und der kulturellen bzw. gesellschaftlichen Praxis. So hielten etwa viele feministische Theoretikerinnen an politisch-emanzipativen Idealen wie Freiheit, Gleichheit und Gerechtigkeit fest, doch kritisierten sie, dass diesen Idealen ein implizit männlicher Subjektbegriff zugrunde liegt, an dem sich die konkret politisch-soziale Umsetzung orientiert. Gleichwohl richtete sich die Universalismus-Kritik [...] nicht allein auf das asymmetrische Verhältnis zwischen Männern und Frauen. Hatte die feministische Theorie noch bis in die 1980er Jahre hinein eine Reihe essentialistischer Positionen hervorgebracht, die sich im Kern auf die biologische Differenz als Quelle des Sexismus stützten, so sind im Zuge der Postmoderne bislang als ‚natürlich‘ angenommene Kategorien wie Männlichkeit und Weiblichkeit oder auch die Ethnizität und Alter als soziale Konstruktionen identifiziert worden.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Siehe Cornelia Klinger in: Antje Hornscheidt et al. (1998), *Kritische Differenzen – Geteilte Perspektiven*, S. 25

<sup>20</sup> Siehe Milich, Klaus: *Feminismus und Postmoderne. Zur Notwendigkeit einer kulturhistorischen Verortung* in: Hornscheidt et al. (1998), *Kritische Differenzen – Geteilte Perspektiven*, S. 68

Im weiblichen *Conscious Rap* wird durch die Stimme und die Artikulation von Frauen nach den 2000er Jahren die Differenzdebatte neu definiert. Sie ist – wie bei G. C. Spivak ausgeführt – nicht biologisch angelegt, sondern lebt von einem bewussten (de)konstruktivistischen Ansatz einer Neuformulierung dessen, was Frauen ausmacht. Engagierte Frauen in Brasilien bringen dabei eigene Identitätsentwürfe ins Spiel. Dass sie sich politisch als Bewegung sehen, verstärkt ihren eigenen kollektiven Anspruch auf ‚Freiheit, Gleichheit und Gerechtigkeit‘. Sie möchten ihre eigene Sicht auf die Geschichte schreiben.

### 2.3 Der dekonstruktive Feminismus

Die Essenz eines dekonstruktiven Denkens dient der Praxis einer Identitätspolitik und ihrer Übertragbarkeit auf das radikale Infragestellen von patriarchalen Ordnungsmechanismen in kulturellen Texten und der medialen Performanz. „Der dekonstruktive Feminismus hat eine Theorie des Lesens und eine Theorie der Frau, eine Theorie der Subjektivität und eine Theorie des Geschlechts entwickelt.“<sup>21</sup> Hierdurch wird das systemkritische Lesen als bewusste Dechiffrierung von Zeichen und ihrer Bedeutung auf allen Ebenen definiert. Es geht um das Bewusstmachen der Entstehung von Diskursen in einer dominant-hegemonialen Kulturnormativität, die im Alltag als weiß, westlich und männlich bezeichnet wird. Diese Dekonstruktion als theoretisches Instrumentarium nutzt Gayatri Spivak in den Worten Maria do Mar Castro Varelas:

Die Dekonstruktion beschreibt sie als eine ‚negative Wissenschaft‘, die ihr Ziel weder darin hat, ‚positives Wissen‘ im Sinne einer autoritativen Wahrheit zu produzieren, noch als Ideologiekritik bestimmt werden kann. Der Blick solle dagegen auf die verschwiegenen Annahmen und Strategien gerichtet werden, die überhaupt erst die Macht eines Diskurses schaffen und stabilisieren. [...] Der Kampf gegen bestehende Herrschaftsverhältnisse stehe immer in der Gefahr, die Normen und Werte des kolonialen Diskurses zu verstärken, indem sich Teile von diesem in die Gegendiskurse einschreiben.<sup>22</sup>

Über aktuelle Formen des soziologisch-konstruktivistischen Denkens, nämlich im Lesen von Sprechakten, in der Performanz von Identitäten, in performativ realisierten Beziehungsstrukturen und Normen kann diese dekonstruktive Methode der Weltwahrnehmung eingesetzt werden. Die Aussage Spivaks hinsichtlich kolonialer konstruierter

---

<sup>21</sup> Siehe Vinken, Barbara (1992), *Dekonstruktiver Feminismus*, Einleitung, S. 19–20

<sup>22</sup> Siehe Castro Varela, M. G.C. Spivak – Marxistisch-feministische Dekonstruktion, In: dies. (2015), *Postkoloniale Theorie*, S. 62

Diskurse kann ebenso auf *Gender*-Diskurse übertragen und im heutigen Kontext also intersektional verwendet werden. Hier drängt sich die berühmte Antwort Simone de Beauvoirs auf, die in ihrem konstruktivistischen Werk ‚Das andere Geschlecht‘ auf die Männerfrage „Was ist die Frau?“ schreibt: „Frau kommt nicht als Frau zur Welt, sondern sie wird es.“<sup>23</sup> Die Verbindung von Machtstrukturen und Diskursbildungen klingt hier an. Darin wird die konstruktivistische Weltsicht als Grundlage dekonstruktiven Denkens sichtbar. Das konstruktivistische Moment als Basis wird von Barbara Vinken auf den Punkt gebracht und hat auch in der Phase der Nachkriegszeit in Europa sowie in den 1960er Jahren, die von Simone de Beauvoir stark beeinflusst wurden, nicht an Gültigkeit eingebüßt. Diese Sichtweise und theoretische Richtung beeinflusste aber auch noch die *Gender Studies* der 1980er Jahre und erfährt eine Renaissance um die Jahrtausendwende:

An die Stelle der Frage: Was ist eine Frau, tritt die Frage: wie wird man eine Frau. [...] Das Geschlecht wird nicht durch anatomische Fakten bestimmt, sondern durch falsche – aber deswegen nicht weniger wirksame – nachträgliche Interpretationen einer Wahrnehmung. Sexualität ist also nicht gegeben, sie wird in einem Akt der Interpretation konstruiert. Männlich und weiblich benennen nicht Wesenheiten, sondern bezeichnen die beiden Seiten einer Differenz, die im gegenseitigen Aufeinanderbezogensein zustande kommt – als ‚anderes‘, das nicht das Eigentliche, Identische ist.<sup>24</sup>

Der Konstruktionscharakter der Geschlechterdifferenz wird von feministischer Seite als radikale Gegenposition zur patriarchal dominierten Wissenschaft und insbesondere auch Autorenschaft in den Fokus gerückt, wie auch die westliche männliche Philosophie grundsätzlich kritisch gelesen wird. In diesem Zusammenhang kann Simone de Beauvoirs Beitrag als Schlüsselwerk einer Gegensicht betrachtet werden. Dadurch angestoßen formierte sich ein beachtliche Bandbreite an Autor\_innen, die Wissenschaftsdiskurse „gegen den Strich“ lesen. Auch in Sheila Benhabibs Haltung ist die Gegenposition zu einer patriarchalen westlichen Philosophie zu lesen. So „löscht die westliche Philosophie in ihren tiefsten Kategorien zugleich die Differenzen zwischen den Geschlechtern aus, die die Erfahrung und Subjektivität des Ich prägen und strukturieren.“<sup>25</sup> Hier beschreibt Benhabib die Unmöglichkeit, mit westlichen männlichen philosophischen Konzepten in Differenzen denken zu können. Zeitgleich löst sich Benhabib von der zuvor gehegten

---

<sup>23</sup> Siehe Beauvoir, Simone de (1992/1949), *Das andere Geschlecht*, Einleitung

<sup>24</sup> Siehe Vinken, Barbara (1992), *Dekonstruktiver Feminismus*. S. 11–12

<sup>25</sup> Siehe Benhabib in: Benhabib, Butler et al. (1998), *Der Streit um Differenz*, Vorbemerkung, S. 11

Hoffnung, in der postmodernen Philosophie eine passende Synergie für die Zukunft finden zu können:

Und den Feministinnen kann es nicht gleichgültig sein, welche Art von theoretischen Thesen sie sich zu eigen machen. Linda Alcoff bemerkte vor kurzem, dass die feministische Theorie zurzeit eine tiefe Identitätskrise durchmacht. Im Spiegel ihrer Schlussfolgerungen gedacht, könnten die postmodernen Positionen nicht nur das Spezifische der feministischen Theorie auslöschen, sondern sogar das Emanzipationsideal der Frauenbewegung schlechthin in Frage stellen.<sup>26 27</sup>

Daraus folgt, dass nur das jenseits der postmodernen Sichtweise wahrgenommene männliche und weibliche Subjekt in seinem Subjektstatus erfasst werden kann. Somit kann dekonstruktivistisch kritisiert werden, was mit dem postmodernen Konzept des ‚Tod des Subjektes‘ nicht möglich war. Der angloamerikanische Feminismus hat an dieser Stelle mehr Zukunftsfähigkeit nach den 1990er Jahren aufzuweisen, da er die gesellschaftlich normierten Geschlechterkulturen in ihrer binären Homogenität untersuchen und dechiffrieren kann. Ebenso ist der angloamerikanische Feminismus Orientierungsrichtlinie des jungen schwarzen Feminismus in Brasilien, der dekonstruktiv vorgeht und erneut die zentrale Frage Simone de Beauvoirs aufwirft: „Wie wird man eine Frau?“<sup>28</sup> In ihrer Antwort „Frau kommt nicht als Frau zur Welt, sondern sie wird es“ zeigt sich bereits, dass die Frau in Anpassung an die sich wiederholende normative Performanz zur Frau wird. Die Antwort des schwarzen, indigenen und LGBT-Feminismus in Brasilien ist die Normabweichung in der Performanz. Letztere beinhaltet sogar die Normabweichung durch die Fähigkeit zur Sprache als Moment der Subjektwerdung. Im dekonstruktiven feministischen Denken wird diese Einordnung der Frau als der schweigende Teil innerhalb der konstruierten Differenz binär angelegter Geschlechter entlarvt. Erst durch das Finden von Sprache kann die zur normativen Frau konstruierte schweigende Frau (im Patriarchat) eine eigene Performanz artikulieren. Dies geschieht in Brasilien historisch betrachtet relativ spät, so im *Conscious Rap* zu Beginn des Jahrtausends. Reiteration in Form von Schweigen oder normativer Performanz wird durch Entgegnung durch eigenes Wissen gebrochen. Eine sprachliche Verarbeitung von Wissen gegen die Norm führt zu

---

<sup>26</sup> Diese Zeitspanne bezieht sich im Buch ‚Der Streit um Differenz‘ von 1998 hauptsächlich auf die Phase des sogenannten Backlash, der seit Mitte der 1980er Jahre bis dato anhält und zudem ein Erstarken der sogenannten ‚dritten Welle‘ des Feminismus durch Richtungsdebatten erschwerte.

<sup>27</sup> Siehe Benhabib: (1998), *Der Streit um Differenz*, S. 13

<sup>28</sup> Siehe Vinken, Barbara (1992), *Dekonstruktiver Feminismus*, S. 11

der Erkenntnis, dass in Südamerika in männlichen Augen schwarze oder indigene Frauen symbolisch gesehen gar keine Sprache haben, sondern in erster Linie Körper. Die Sprachgewalt in den Texten im engagierten Rap zeigt das Gegenteil des normativen Bildes von Afrobrasilianerinnen, die eigentlich viel zu sagen haben. Diese Entwicklung zur Sprachfindung widerlegt die vor 30 Jahren von Barbara Vinken ausgedrückte Gefahr: „in Anwendung von Dekonstruktion von Geschlecht muss vermieden werden, das ‚Geschlecht‘ zu negieren, abzuwerten oder auszulöschen.“<sup>29</sup> Diese Phase des frühen Verbindens von Feminismus und Dekonstruktion kann nun als überwunden angesehen werden. Das Negieren von ‚Geschlecht‘ weicht zurück zugunsten einer Subjektwerdung im intersektionalen Feminismus. Diese Synergie ist in seiner Existenz sowohl im akademischen Bereich als auch auf der Straße fest verankert.

Das intersektionale Konzept der Dekonstruktion als Gegen-Macht-Strategie haben schwarze und indigene Feministinnen mittlerweile in ihre Standpunkte und Diskurse eingeflochten. Sie können auf Judith Butler als Pionierin des dekonstruktiven Denkens in Verbindung mit *Sex/Gender* rekurrieren. Butler hatte ihre erste Theorie vor dem Hintergrund früherer, vorwiegend europäischer Philosophie entworfen, mit der sie die Performanz auch als Widerstand gegen Machtdiskurse und nicht nur als Reiteration begriffen hatte. Was vor 30 Jahren zunächst als Ausblick in die Möglichkeiten der Veränderung galt, zeigte nach den 1990er Jahren immer deutlichere Konturen seiner Verwirklichung.

Barbara Vinken spricht von der dekonstruktiven Dreischritt-Methode, die etwas abgewandelt, aus „Defiguration, Refiguration, Repräsentation“ besteht.<sup>30</sup> Es entstanden in den Konzepten insbesondere bei Judith Butler, Gayatri Spivak, Drucilla Cornell, Sheila Benhabib, Nancy Fraser und weiteren politischen Wissenschaftlerinnen vorwiegend zum Poststrukturalismus tendierende Widerstandsdiskurse. Diese genannten Wissenschaftlerinnen stellen sich gegen sprachlich und wissenschaftlich verankerte patriarchalische Dichotomien, ein Standpunkt, der „[...] der feministische Kontrapunkt zum ‚Tod der Geschichte‘“ und was als Gegenposition einer „Einschreibung der Geschlechterdifferenz“

---

<sup>29</sup> Ebd., S. 11 f.

<sup>30</sup> Ebd., S. 23

(engendering) in die historische Erzählung“ zu bezeichnen wäre.<sup>31</sup> Besonders Butler und Spivak entwickelten das dekonstruktive Denken nach Derrida weiter. Das Konzept der Identitätseinschreibung (als Konsequenz von Konstruktionsprozessen) ist demnach im poststrukturalistisch-dekonstruktiven Denken zentral. Identitätsbildung ist aber nicht nur ein Gegenstand der Psychoanalyse, wie es noch mehrheitlich in den 1970er Jahren gesehen wurde.

Klaus Milich verknüpft verschiedene Strömungen der dekonstruktiven Denkweise miteinander und konkretisiert sie in der gesellschaftlichen Praxis.

Dabei erklärt sich die außerordentliche Kompatibilität zwischen der poststrukturalistischen Dekonstruktion und der sozialen Realität der amerikanischen Gesellschaft aus dem im historischen Selbstverständnis verankerten Kollektivbewusstsein um kulturelle Differenz, deren Verhandlung im postmodernen Diskurs ihren vorläufigen Höhepunkt findet.<sup>32</sup>

Diese Aussage lässt sich auf die brasilianische Gesellschaft und ihre emanzipatorischen Diskurse im Sinne der Differenzdebatte anwenden. Mit dem Ende der Militärdiktatur im Jahre 1985 beginnt das dekonstruktive Denken erst langsam Einfluss zu nehmen auf das kulturelle Schaffen in Brasilien. Erst im demokratischen Umfeld konnte sich eine neue diskursive Teilnahme schwarzer Frauen (und Männer) entwickeln. Auch deshalb gibt es – lange nach der politischen liberalen Musikbewegung der *Tropicália* der späten 1960er Jahre – erst seit den mittleren 1980er Jahren offene, nicht verfolgte und systemkritische Diskurse in der politischen brasilianischen Rap-Musik. In der *Tropicália*, deren Künstler\_innen zum Teil ins Exil gezwungen wurden, gab es auch früher schon politische textuelle Kämpfe in der Musik, an der aber nur weiße Frauen und Männer beteiligt waren. Erst später lässt sich eine Einflussnahme des schwarzen Feminismus auf die aktuelle engagierte Musik feststellen, die durch den dekonstruktiven Feminismus eine starke Unterstützung erfuhr.

Dekonstruktiver Feminismus ist auf eine ständige Subversion der Geschlechterrollen aus, wie sie ganz unzweifelhaft funktionieren, in diesem Funktionieren aber nicht als Realität, sondern als Illusion ausgestellt werden müssen. Die Konsequenz des in der Dekonstruierbarkeit des Geschlechterverhältnisses angelegten und in der Defiguration vor Augen geführten Moments der Refiguration liegt nicht darin, ‚Geschlecht‘ für irrelevant zu erklären und gegen die Diskriminierung des weiblichen Geschlechts gerichtete politische Ziele aufzugeben.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Siehe Benhabib (1998), Der Streit um Differenz, S. 11

<sup>32</sup> Siehe Milich, Klaus: Feminismus und Postmoderne In: Hornscheidt/Jähner/Schlichter (1998), Kritische Differenzen – Geteilte Perspektiven, S. 70

<sup>33</sup> Siehe Vinken, Barbara (1992), Dekonstruktiver Feminismus, S. 26

Dieser Gedanke lässt sich in seinem Dreischritt der Dekonstruktion (Defiguration, Refiguration, Repräsentation) auf die Interpretation der aktuellen engagierten Texte im *Conscious Rap* Brasiliens anwenden. In der Analyse der Texte zeigt sich, dass in der schlagkräftigen Kombination von Dekonstruktion und Feminismus zusammen mit politischem, kritischem Denken eine kulturelle und gesellschaftliche Entwicklung über performative Kunst erfolgen kann. Auf diesem Weg könnte eine von vielen schwarzen Intellektuellen lang ersehnte *Race-Class-Gender*-gerechte Perspektive entstehen. Der Weg ist entwicklungs offen.

## 2.4 Gayatri Chakravorty Spivak: Theorie und Praxis in den *Subaltern Studies*

Bei Gayatri Spivaks Beitrag zum Feminismus und dessen politischen Zielen wird das ‚Geschlecht‘ als grundlegend existent, als nicht auslöschar, aber im kritischen Sinne als taktisch und strategisch-essentialistisch bezeichnet. Besonders das weibliche Geschlecht wird bei Spivak in einem anderen Licht gesehen, nämlich in Kontroverse zum demütigenden Unterton der von Männern geprägten philosophischen Fragestellung: ‚Was will die Frau?‘ Sie schreibt dazu:

Wenn sie [die feministische Kritik] sich darauf beschränkt, die Frage der Frau zu stellen (was ist die Frau?), so könnte sie schlicht versucht sein, eine Antwort auf die ehrenwerte männliche Frage ‚Was will die Frau?‘ zu liefern. Sie selbst noch bleibt *Objekt* der Frage. Eine Umkehrung der Situation würde darin bestehen, die Frage der Frau als einem Subjekt zu stellen: was bin ich? Was die ganzen überzeugenden dekonstruktiven Kritiken des souveränen Subjekts zurückbrächte.<sup>34</sup>

Die Ablehnung einer Abwertung und Auslöschung des Begriffs ‚weibliches Geschlecht‘ ist somit Bestandteil der Dekonstruktion. Die Frage nach dem Subjekt und der Subjektwerdung bleibt aber auch bei Spivak zunächst ungelöst und bis auf Weiteres Bestandteil der kontroversen Debatten des pluralen Feminismus. Spivak beschreibt ihren Zugang zur Subjektwerdung ihrem berühmten Aufsatz „Can the Subaltern speak?“ folgendermaßen:

Dieser Text wird sich, auf einer notwendigerweise umständlichen Route, von einer Kritik an gegenwärtigen westlichen Bemühungen, das Subjekt zu problematisieren, hin zur Frage bewegen, wie das Subjekt der Dritten Welt innerhalb des westlichen Diskurses repräsentiert

---

<sup>34</sup> Siehe Spivak, G.: Verschiebung und der Diskurs der Frau In: Vinken, B. (1992), Dekonstruktiver Feminismus, S. 205–206

wird.[...] Am Ende werde ich eine alternative Analyse der Beziehungen zwischen Diskursen des Westens und der Möglichkeit, über (oder für) die subalterne Frau zu sprechen, anbieten.<sup>35</sup>

Sie unterscheidet die Repräsentation und das Bewusstsein innerhalb einer ideologischen Subjektkonstituierung. Dabei konstatiert sie die Schwierigkeit der linken Intellektuellen in ihrem Bemühen, in der westlichen feministischen Bewegung über Subjektwerdung zu forschen. Spivak stellt zunächst fest, dass in der „ersten Welt Subalterne ihre Verhältnisse aussprechen und erkennen, [...]“, stellt dann aber die Frage: „Können auf der anderen Seite der internationalen Abspaltung der Arbeit [...] Subalterne sprechen?“<sup>36</sup> Spivak fragt an anderer Stelle, den Dialog zwischen Deleuze und Foucault zitierend, ob „diejenigen, die handeln und *kämpfen*, stumm seien, im Gegensatz zu denjenigen, die handeln und *sprechen*.“<sup>37</sup>

Mit dem Blick auf die kulturelle Praxis in der weiblichen schwarzen Rap-Musik Brasiliens liegen die beiden Fragestellungen nah beieinander und lassen sich in Kombination beantworten. Gerade in der Kultur erscheint es doch möglich, dass Subalterne, eben jene *Cantautoras* (brasilianisch für Singer/Songwriter) in der feministisch motivierten Rap-Musik beides realisieren: Sie finden ihre Sprache und kämpfen durch das Sprechen.

Spivak bezieht sich auf Derrida, der „nach einer Neuschreibung des utopischen strukturellen Impulses als Impuls, [ruft], die innere Stimme, die Stimme des anderen in uns delirieren zu lassen“. Dies ist nach Spivak der „langfristige Nutzen im Werk Derridas“.<sup>38</sup> Spivak spricht in diesem Zusammenhang von einer ‚taktischen Repräsentation‘ der Frau in den Schwellenländern und der sogenannten ‚Dritten Welt‘ als Strategie im Kampf um Subjektwerdung und Identitätssichtbarkeit.

Diese ‚taktische Repräsentation‘ ist das Resultat einer Doppelentwicklung aus einerseits dem dekonstruktiven *Black Feminism* und andererseits seiner praktischen Ausprägung als Kultur in der Musik.

Die Vorbehalte gegenüber dem fehlenden Klassenbewusstsein der Linken und Rechten [...] sind nur gültig, wenn wir vom Bewusstsein – oder angemessener: vom Subjekt – der subalternen Frau sprechen. Über die antisexistische Arbeit unter *women of color* oder Frauen, die einer Klassenunterdrückung unterliegen, zu berichten oder sich – besser noch – an dieser

---

<sup>35</sup> Siehe Spivak, Gayatri (1985/2008), *Can the Subaltern speak?* S. 19–20

<sup>36</sup> Ebd., S. 47

<sup>37</sup> Ebd., S. 29

<sup>38</sup> Ebd., S. 106



Arbeit zu beteiligen, steht unbestreitbar auf der Tagesordnung, in der Ersten Welt ebenso wie in der Dritten Welt. Wir sollten auch alle Kenntnisse über diese zum Schweigen gebrachten Bereiche begrüßen, die in Anthropologie, Politikwissenschaft, Geschichte und Soziologie erarbeitet werden.<sup>39</sup>

Später spricht Spivak allerdings von der Gefahr des westlich-imperialistischen Macht-Aktes, der die um ihre Sprache kämpfende subalterne Frau wieder zum Schweigen bringen könne.

Die Annahme und Konstruktion eines Bewusstseins oder Subjekts erhält jedoch eine solche Arbeit aufrecht und wird sich auf lange Sicht mit dem Werk der imperialistischen Subjektkonstituierung verbinden, epistemische Gewalt mit der Beförderung von Lernen und Zivilisation vermischend. Und die subalterne Frau wird so stumm bleiben wie eh und je.<sup>40</sup>

Trotz des erkennbaren Pessimismus' bei Spivak bleibt die mühsame Arbeit gegen den Status der Subalternen erkennbar, mit der Gefahr, dass deren Stimme im Laufe westlicher Diskursbildungen wieder verstummt. Bei aller Ambivalenz bleibt die Sprechfähigkeit der subalternen Frauen ein Lichtblick für ein neues Bewusstsein. Die Theorie Spivaks eröffnet somit die Möglichkeit, das ‚Subjekt des Begehens und der Macht‘ als solches zu erkennen:

Die Theorie ist eine Schaltstelle der Praxis [...] und die Unterdrückten können für sich selbst wissen und sprechen. Dadurch wird das konstitutive Subjekt auf zumindest zwei Ebenen wieder eingeführt: als Subjekt des Begehens und der Macht im Sinne einer unhintergehbaren methodologischen Voraussetzung; sowie als Subjekt der Unterdrückten, das sich selbst am nächsten, wenn nicht sogar mit sich selbst identisch ist.<sup>41</sup>

An anderer Stelle zitiert Spivak Antonio Gramsci: er beschreibt die „Rolle des Intellektuellen in der auf Hegemonie zielenden kulturellen und politischen Bewegung der Subalternen“. Er stellt heraus, dass als Gegenentwurf zur herrschenden historischen Darstellung „diese Bewegung notwendig sei, um die Hervorbringung von Geschichte als Narrativ (der Wahrheit) zu bestimmen.“<sup>42</sup> Die hier angesprochene Repräsentationsmöglichkeit von Bewegungen lässt sich auf den dekonstruktiv arbeitenden kulturellen und schwarzen Feminismus mit seinem ‚Strategischen Essentialismus‘ übertragen. Gegenwärtig müssen sich Intellektuelle der Ersten Welt als Artikulationsinstanz zunehmend mit den kulturellen Formen der Subjektwerdung, hier besonders mit der engagierten Performanz von Rapmusik, auseinandersetzen, um an den Diskursen über Menschenrechte und soziale

---

<sup>39</sup> Ebd., S. 75

<sup>40</sup> Ebd., S. 75

<sup>41</sup> Ebd., S. 38–39

<sup>42</sup> Ebd., S. 47

Fragen teilnehmen zu können. Diese Repräsentationsmöglichkeit mit ihrer strategischen Identitätspolitik ist Ausdruck für den kollektiven Identitätskampf, der die postkolonialen und zugleich feministischen Diskurse politisch sichtbar macht.

Spivak geht darüber hinaus auf die Besonderheit der feministischen Debatte um die Jahrtausendwende mit ihren offen gelegten Machtverhältnissen zum Nachteil des weiblichen Geschlechts ein. Sie sieht im dekonstruktiven Feminismus den Weg, weiter voranzuschreiten in den genannten Diskursen, insbesondere jenen über männliche Machtverteidigung, Machtmissbrauch und Machthinterfragung:

Wir müssen von der eigenen Selbstkritik, des Patriarchats' Gebrauch machen und ihm unsere Aufmerksamkeit zuwenden, auch wenn wir erkennen, dass sie irreduzibel dazu bestimmt ist, uns ohnmächtig zu machen.<sup>43</sup>

Drucilla Cornell führt diese Problematik der irreduziblen Machtstrukturen und der systemimmanenten Zuordnung der ‚Frau als Name‘ mit einem weiteren dekonstruktiv ausgerichteten Zitat von Spivak aus, in dem letztere sich auf Foucault stützt, der eine tiefere philosophische Auseinandersetzung mit dem Machtbegriff angestrebt hatte. ‚Frau‘ ist auch für ihn ein Name ohne Inhalt und ohne eine verortbare Position, da sie gemäß Derrida auch keine Identität hat, „die sich ein für allemal authentisch festlegen ließe.“<sup>44</sup>:

Frau ist also ein Name, der die Nicht-Wahrheit der Wahrheit beim Nietzsche lesenden Derrida ist. Um den Status eines Namens bei Denkern dieses Typs hervorzuheben, zitiere ich einen berühmt gewordenen Passus von Foucault über Macht. ‚Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt‘.<sup>45</sup>

Obleich Derrida zu den Philosophen gehört, die sich wie Foucault sehr intensiv mit Macht und deren Hinterfragung auseinandergesetzt haben, stellt Spivak trotz ihrer Sympathie für diese Denker deren traditionellen Sprachgebrauch infrage. Dies führt zu einer feministischen Distanzierung gegenüber den einflussreichen westlichen Philosophien und ihrer männlich geprägten Konzepte hinsichtlich des Begriffs ‚Frau‘ oder gar ‚Weiblichkeit‘. Dabei hinterfragt Spivak einige ‚Heiligtümer‘ im Sprachgebrauch des Poststrukturalismus, nämlich: Differenz, Macht und ‚Frau‘ als Name. Ihr dekonstruktiver

---

<sup>43</sup> Siehe Spivak, G.: Verschiebung und der Diskurs der Frau In: Vinken, B. (1992), *Der dekonstruktive Feminismus*, S. 212

<sup>44</sup> Siehe Cornell, D.: *Das feministische Bündnis mit der Dekonstruktion* In: Vinken, B. (1992), *Der dekonstruktive Feminismus*, S. 289

<sup>45</sup> Ebd., S. 286

Feminismus sieht Identitätsbildung bezogen auf ‚Geschlecht‘ als ‚Gender‘, sozial konstruiert und ausgehend von performativen Akten wie bei Butler. Dies geschieht notwendigerweise in Bezug zum zeithistorischen Kontext. Drucilla Cornell benennt Derridas Konstruktion von ‚Weiblichkeit‘ als Schritt einer Realitätswahrnehmung durch ‚Gegenrealitäten‘, dies entgegengestellt zu festgelegten ‚Einschreibungen‘:

Richtig verstanden, eröffnet das Weibliche auch den Raum, in dem das performative Vermögen der Metaphern des Weiblichen sich daranmachen kann, unsere ‚Realität‘ zu verstärken und auszudehnen. [...] Vielleicht hat Frau keine Geschichte, doch nicht so sehr irgendeiner Vorstellung des ‚ewig Weiblichen‘ wegen, sondern weil ganz allein sie einer bestimmten Geschichte, in die die Revolution, oder zumindest der ‚Begriff‘ der Revolution, generell eingeschrieben ist, widerstehen und von ihr Abstand nehmen kann [...].<sup>46</sup>

Hier spricht Derrida im aufwertenden Sinn von Weiblichkeit auf der Basis von Performanz in ihrer nicht essentialistisch zu wertenden, sogar widerständigen Identitätsbildung. Dabei geht es um einen nicht festlegbaren historischen Prozess, in dem Identität weder natürlich noch ewig, sondern zeitgebunden im performativen Prozess ist. Ein weiterer dekonstruktiver Gedanke des späteren Feminismus und seiner Theoriebildung im Blick auf Sprache und Performativität stammt von Bettine Menke:

Eine feministische Theorie, die sich als dekonstruktiv auszeichnet, denkt einen anderen Zusammenhang von natürlicher Differenz und symbolischer Ordnung als im traditionellen Feminismus; denn was dieser immer noch – jene zweiwertige Logik, gegen die er sich wendet, wiederholend – als natürliche Gegebenheit voraussetzt, nämlich die Opposition Männlich/Weiblich, charakterisiert der dekonstruktive Feminismus durch deren konstitutiv sprachliche Verfasstheit.[...] Die neue, andere Fragestellung eines ‚dekonstruktiven‘ Feminismus, was es heißt, ‚als Frau‘ zu sprechen, liest und thematisiert den notwendig blinden Fleck des ‚traditionellen‘ Feminismus.<sup>47</sup>

Gerade die Kritik am binären Ordnungssystem mithilfe eines Konzeptes der Performanz ist wegweisend für einen neuen Feminismus. Er geht von einer semiotischen Ordnung aus, die seit den 1980er Jahren von Judith Butler und Gayatri Spivak als Theorie von Sprache, Kommunikation, Performanz weiterentwickelt wurde. Menke spricht von einer Theorie der Geschlechterkultur, die methodisch das gegen-den-Strich-Lesen etabliert hat. Somit ist das Lesen von Kultur als Text auch ein methodisch-dekonstruktives Vorgehen.

---

<sup>46</sup> Ebd., S. 284

<sup>47</sup> Siehe Menke, Bettine: Verstellt – der Ort der ‚Frau‘, In: Vinken, B. (1992), Der dekonstruktive Feminismus, S. 436

Die Opposition von Männlich/Weiblich und die in ihr anscheinend gegebene Identität der Geschlechter, das heißt ebenso wohl das Männliche wie das Weibliche, ‚der Mann‘ und ‚die Frau‘ und das, was als der naturgegebene Unterschied erschien, werden als Effekte kultureller Anordnungen, der sprachlichen Ordnung erkennbar, das heißt aber genauer: lesbar.<sup>48</sup>

In einer Kultur sprachlicher Repetition und vorgegebener Dichotomien entsteht dann aber auch eine Gegenkultur, die die angeblich naturgegebenen Ordnungen sprachlich, visuell und gesamtperformativ dekonstruiert. Menke stellt dazu fest: „Statt den Ausdruck von gegebenen Geschlechtsidentitäten hat es immer schon (nur) deren Rhetorik, deren *Performance*, also deren diese konstituierende Aufführung gegeben.“<sup>49</sup> Besondere Bedeutung kommt dabei den Sprechakten zu, die dabei als solche wahrgenommen werden müssen. Miriam Nandi zieht Gayatri Spivak zum zentralen Punkt des komplexen Sprechaktes mit Blick auf das Subalterne heran und merkt an, dass „Sprechen bedeute, einen Sprechakt vollständig zu vollziehen. Dazu gehöre allerdings, dass den Frauen auch Gehör geschenkt wird, [...]“<sup>50</sup> Erst durch die wahrnehmbare Existenz von Gegendiskursen durch Anerkennung dieser in Sprechakten kann eine Infragestellung nicht nur theoretisch, sondern auch real sichergestellt werden. Gerade deshalb war es lange ein Anliegen herrschender patriarchalischer oder auch kolonialer Denkweisen, die Ordnung durch das Zum-Schweigen-Bringen kritischer Sprechakte gerade der Subalternen zu sichern und fortzuschreiben.

## 2.5 Intersektionalität bei G. C. Spivak

Gayatri Chakravorty Spivak hat dem neuen Feminismus mit ihren Denkanstößen seit den 1980er Jahren zentrale Impulse zur Weiterentwicklung gegeben, indem sie auch im intersektionalen Denken „die Schnittstellen zwischen Klasse, Ethnizität und Geschlechterdifferenz“<sup>51</sup> fest verankert. Dadurch wurde der Feminismus nicht mehr als eine ‚große moderne Erzählung‘ des europäischen Westens gesehen, sondern eher als plurale Bewegung mit nachhaltiger zivilisatorischer und globaler Aufgabe. Nach Lützelner wären die heutigen feministischen Positionen „[...] eine Verknüpfung theoretischer Paradigmen,

---

<sup>48</sup> Ebd., S. 437–438

<sup>49</sup> Ebd., S. 443

<sup>50</sup> Siehe Nandi, Miriam: G.C. Spivak In: Moebius et al. (2006), Kultur. Theorien der Gegenwart, S. 123

<sup>51</sup> Ebd., S. 122

die die feministische Kritik an postmodernen Konzepten ernst nimmt, ohne die identitäts- und hierarchisierungskritischen Potentiale postmodernen Denkens zu verabschieden.“<sup>52</sup> Beim dekonstruktivem Feminismus Spivaks geht es um sprachliche und intellektuelle Klärung intersektionalen Denkens marxistischer Couleur im althusserianischen, d.h. im rein philosophischen und nicht ökonomischen Sinne. Varela Castro bemerkt dazu: „Ihr beständiges Bemühen, Marxismus und dekonstruktive Praxis mit feministischen Anliegen zusammenzubringen, haben ihr den Titel ‚feministisch marxistische Dekonstruktivistin‘ eingebracht.“<sup>53</sup> Weiter behauptet sie: „Im Gegensatz zum ökonomischen Determinismus eines klassischen Marxismus fokussiert Spivak sodenn andere Formen sozialer Unterdrückung – etwa aufgrund des Geschlechts.“<sup>54</sup> Auch und gerade der *Black Feminism* als Teil einer *Race, Class, Gender*-orientierten Befreiungsbewegung weiß sich essentialistischen Dogmen sowie starren Dichotomien bewusst zu entziehen. Er verfolgt ganz im Sinne Spivaks eine emanzipatorische Richtung.

Es gibt für Emanzipationsbewegungen zurzeit keine Möglichkeit, ohne Identitätspolitik politisch zu agieren. Die Frage wäre, warum dies so ist, und wie Identität und Identitätspolitik nicht als essentialistisch verstanden werden können, sondern als strategisch und positional. Dies wäre, wie Stuart Hall formuliert, „eine Politik, die darin besteht, Identität in der Differenz zu leben – eine Politik, die anerkennt, dass wir alle aus vielen sozialen Identitäten, nicht aus einer einzigen, zusammengesetzt sind.“ [...]“<sup>55</sup>

Auch Spivaks Denken bewegt sich stets in einem praktischen Bezug. Ihr Konzept kann als Strategie eines konstruierten Identitätssenzialismus zur Durchsetzung von Rechten subalternen Gruppen gelesen werden. Im weiblichen, schwarzen und politischen *Conscious Rap* Brasiliens wird immer wieder auf die Macht der Konstruktion von misogynen, rassistischen und zudem klassenbezogenen Einschreibungen und Bildern hingewiesen.

Die Zuordnung einer bestimmten essentiellen Identität (in diesem Falle ‚Frau-Sein‘) als Determinante von Haltungen und Handlungen, Auffassungen und Überzeugungen als Fremdbestimmung erfolgt und erscheint aufgrund der Verteilung von Macht und Ohnmacht zwischen den Geschlechtern als nicht reversibel.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> Siehe Lützeler, Paul Michael (2000), VIII

<sup>53</sup> Siehe Varela Castro, Maria do Mar (2015), Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, S. 57

<sup>54</sup> Ebd., S. 21

<sup>55</sup> Siehe Lorey, Isabell: Dekonstruierte Identitätspolitik, In: Hornscheidt et al. (1998), Kritische Differenzen, S. 97

<sup>56</sup> Siehe Klinger, Cornelia in: Jähnert, A. et al. (1998), Kritische Differenzen – Geteilte Perspektiven, S. 32

Diese Aussage bedeutet, dass eine gänzliche Auflösung oder Befreiung von *Gender*-Hierarchien und damit von einem Identitätskonstrukt ‚Frau‘ als Teil der Binarität nicht möglich ist. Durch die Geschlechtervermischungen im Sinne von ‚Liquid Gender‘ werden im queeren Bereich die Geschlechter-Konstruktion als solche ‚entlarvt‘. Sie sind Performanzen, die durch die Vermischung und Auflösung einer heterosexuellen Tradition der Geschlechterpolarisierung ihre frühere binäre Ordnung verlieren. Durch die *Queer Culture* auch im *Conscious Rap* wird die Binarität dekonstruiert. *Conscious Rap* stellt die *Gender*-Hierarchisierung auf den Kopf. Es gibt seit über 100 Jahren eine wie auch immer geartete und performte Gegenwehr gegen diese hierarchisierenden Zuordnungen. Durch diskursive Kritik des intersektionalen Feminismus entstehen Gegenentwürfe, die langsam in das Bewusstsein demokratischer Gesellschaften langsam eindringen. Dabei ist Kultur in der Mediengesellschaft eine effektive ‚Waffe‘ gegen hierarchische Zuordnungen und festgelegte Frauenbilder. Das wird im feministischen weiblichen Rap deutlich sichtbar.

Gegenentwürfe werden dann auf der dekonstruktivistischen Grundlage erarbeitet und kollektiv geteilt. Gayatri Spivaks strategischer Essentialismus ist eine Abwehrstrategie gegen konservative Wortklaubler, die aus dem Wort ‚Differenz‘ eine diskursive Renaissance der patriarchalen und auch kolonialen Ordnung machen möchten, derzufolge hierarchisierende, vor-moderne Dichotomien im Zuge des ‚Backlash‘<sup>57</sup> wieder als naturgegeben oder sogar gottgegeben assoziiert werden und somit dem Machterhalt dienen. Das spüren unangepasste Frauen, die als Aktivistinnen in der Kultur agieren und sich im feministischen Rap dagegen wehren, weltweit und speziell in Brasilien.

## **2.6 Strategischer Essentialismus und der (de)konstruktivistische Kollektivitätsansatz**

Kollektivität und Identitätsbildung unterscheidet sich bei Gayatri Spivak vom angeblich naturgegebenen Essentialismus. Sie erkennt das künstliche Konstrukt von Identitäten innerhalb eines ‚strategischen Essentialismus‘ als Mittel zum Zweck. Gesellschaftliche

---

<sup>57</sup> Siehe die Darlegung der restaurativen Zeit im Werk von Susan Faludi: (1991/dt. 1995), *Backlash. Die Männer schlagen zurück*. Reinbek: Rowohlt. Hier wird die wachsende Frauenfeindlichkeit seit den 1980er Jahren thematisiert, die sich beispielsweise in der Benachteiligung vor allem emanzipierter älterer Frauen niederschlägt.

Gruppenidentitäten im *Conscious Rap* definieren sich innerhalb eines positiven Entwurfs von Kollektivitätskonstruktionen als gesellschaftspolitische Waffe, nämlich durch Sichtbarmachung nicht gesehener Interessen von Minderheiten und Unterdrückten. Um diese Interessen deutlicher formulieren und demokratisch umsetzen zu können, müssen sich bestimmte Gruppen positionieren. Dieser ursprünglich postkoloniale und liberal-basisdemokratische Ansatz von Spivak steht im Gegensatz zu den Kollektivitätsansätzen eines ethnischen Nationalismus und Fundamentalismus. In der unbewussten Annahme eines alten essentialistischen Denkens hieß es auf der Suche nach der 'wahren Identität': „In the essentialist version, identity is regarded as the name for a collective one 'true self'. It is thought to be formed out of a common history, ancestry and set of symbolic resources.“<sup>58</sup>

Dennoch wird im schwarzen und indigenen brasilianischen Rap genau die Triade ‚Geschichte, Abstammung und symbolische Traditionen‘ für die Identitätsbildung genutzt und mit dem autobiographischen Bild des Selbst verbunden. Ihre essentialistisch motivierten Charakterisierungen werden aber als kollektiv angesetzte Konstruktionen eingesetzt, damit ihre Diskurse nicht ignoriert oder ausgelöscht werden. So wächst der schwarze und indigene Feminismus in Nord- und Südamerika als eine besondere Bewegung heran und er hat Strahlkraft auf den weiblichen Rap. Judith Butler bekennt sich im Werk ‚Streit um Differenz‘ zu der Kraft eines politischen Feminismus als kollektive Bewegung:

Anscheinend gibt es innerhalb des Feminismus eine gewisse politische Notwendigkeit, als und für Frauen zu sprechen – eine Notwendigkeit, die ich nicht in Frage stellen möchte. Zweifellos funktioniert eine Repräsentationspolitik auf diesem Wege, und in diesem Land sind Bemühungen um eine Lobby ohne Rückgriff auf eine Identitätskategorie virtuell unmöglich. Ich bin also damit einverstanden, dass Demonstrationen, legislative Bemühungen und radikale Bewegungen Forderungen im Namen der Frauen stellen müssen.<sup>59</sup>

In einem Glossarbeitrag wird Spivaks Konzept des ‚Strategischen Essentialismus‘ in einen zentralen Begriffszusammenhang gebracht:

Der Ambivalenz einer *Identitätspolitik* von Gruppen, die sich über deren Konstruktionscharakter bewusst sind, sie aber für die Durchsetzung ihrer Interessen für unverzichtbar halten, stellt Gayatri Chakravorty Spivak 1985 den Entwurf des strategischen Essentialismus

---

<sup>58</sup> Siehe Barker, Chris (2000). *Cultural studies*, S. 227

<sup>59</sup> Siehe Butler, Judith in: Benhabib et al. (1998), *Streit um Differenz*, S. 48

entgegen. Dieser stellt ein politisch motiviertes, mit der Einsicht in den Konstruktionscharakter kultureller Eigenarten verbundenes und daher reflektiertes Beharren auf gruppenspezifischen, essentiellen Wesenszügen und Authentizität dar. Strategischer Essentialismus ist eine Reaktion aufsteigende gesellschaftliche Reflexivität (Giddens 1985) auf der einen Seite und steigenden Orientierungsbedarf in einer durch Komplexität und Kontingenz geprägten gesellschaftlichen Situation auf der anderen.<sup>60</sup>

*Conscious Rap* in Brasilien ist Teil eines global angelegten Musikgenres, vermittelt aber in spezifischer strategischer Ausprägung brasilianische indigene und afrikanische Kultur mit identitätsstiftendem Charakter, mit dem sie sich von anderen Nationen abgrenzen kann. Nationale Konstruiertheit ist aber ohne Bewusstsein um Essentialismus problematisch, weil bei rechten nationalen Bewegungen nach dem einen ‚wahren‘ Identitätsbild Ausschau gehalten wird und andere dabei ausgeschlossen werden sollen. Das Denken in diskursiven Konzepten hält dagegen stets Abstand zu Begriffen wie ‚wahr‘ oder ‚national‘. Dadurch wird Platz geschaffen für das Denken in Kontingenz.

### **2.6.1 Kollektive Identität im Pluralitätsmodell**

Das ‚Nationale‘ ist nicht gleichzusetzen mit der ‚Kollektivität‘ in einer spezifischen Sprache und Kultur. ‚National‘ erscheint in der Sichtweise eines ‚strategischen Essentialismus‘ als ein Konstrukt. Wenn der Begriff aber essentialistisch gemeint ist, wird er zum Atavismus und kann durch diskursive Denkmodelle und Konzepte, die das Phänomen des essentialistisch Kollektiven kritisch betrachten, dekonstruiert werden.

Diese neuen Diskurse konstruieren das Kollektive als Kultur, als eine „zweite Wirklichkeit des Imaginären als Netz gesellschaftlicher Beziehungen, die als empirische Gegebenheiten konstituiert werden.“<sup>61</sup> Marc Rölli beschreibt Gilles Deleuzes Kulturbegriff als ein anderer als der des Staates. Das kollektive kulturelle System als eigene Instanz ist bei ihm positiv besetzt, weil es eine soziale Errungenschaft mit schöpferischem und erfinderischem Kern ist. So forderte Deleuze in den 1950er Jahren eine „Ontologie des Sinns“, die auf einer „inneren Differenz des Seins“ fundiert mit „weniger Beschreibung bestehender Verhältnisse“. Nach seiner Theorie wäre ein Umdenken erforderlich, hin zu

---

<sup>60</sup> Siehe [www.enzyklo.de/Begriff/Essentialismus](http://www.enzyklo.de/Begriff/Essentialismus), [www.kulturglossar.de/html/e-begriffe.html](http://www.kulturglossar.de/html/e-begriffe.html). Abgerufen am 28.10.2018.

<sup>61</sup> Siehe Rölli, Marc in: Moebius, Stephan/Quadflieg, Dirk (Hg.) (2006). Kultur. Theorien der Gegenwart. S. 34



einer „kontrafaktischen Zukunftsperspektive“.<sup>62</sup> Deleuzes Ansatz ist der Versuch, bestehende Verhältnisse als Ausgangspunkt für Wandel zu nehmen, aber durch Sinnggebung eine utopische Beweglichkeit in das Eigeninteresse des Individuums hineinzubringen. Ihm ist der Zukunftswandel wichtiger als die realen Verhältnisse. Galia Assadi orientiert sich in ihrem Kollektivitätsmodell an Deleuzes Ontologie des Sinns und damit auch an Emmanuel Levinas. Dessen Denkweise führt Assadi zufolge zu einer neuen Perspektive für die Theorie des Kollektivitätsmodells. Aufbauend auf die Ontologie als primäre Basis der früheren Sozialphilosophie entstehen neue Denkwege hin zu einer praktischen und wirklichkeitsorientierten sozialen Ethik.

Rico Hauswalds praktisches Modell geht wie der von ihm zitierte Ludwig Wittgenstein davon aus, dass für den Phänomenbereich der Identität ein „kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten“ vorliegen müsse, „die einander übergreifen und überkreuzen.“<sup>63</sup> In seinem Modell gilt die geteilte Erzählung als gemeinsamer Nenner für das kollektive Ich und führt von Identität des Individuums zur kollektiven Ebene. So bemerkt Hauswald: „Hinreichend viele Menschen, die zu einer bestimmten sozialen Pluralität gehören [...], identifizieren sich als Mitglieder dieser Pluralität, und es ist individuell und gesellschaftlich bedeutsam, dass sie dies tun.“<sup>64</sup>

Die Verbindung der einzelnen Identität und der Ähnlichkeiten und Beziehungen führt zu den anderen Individuen, zu einer Gruppenzugehörigkeit, zum Kollektiven durch konkrete Aspekte wie geteilte Ideen, Geschichte und Wissen über Ethnien, Religionen etc. Bei diesen Wissensbeständen werden gemeinsame Ziele verfolgt, vom Einzelnen zur Gruppe, um sich gemeinsam mit etwas zu identifizieren. Gemeinsam geteiltes Wissen an diversen Inhalten muss artikulierbar sein, um ein „mehrfaches Identifizieren“ sichtbar machen zu können. Rico Hauswald verdichtet seine Analyse mit den Worten: „Ähnlichkeit ist ein kollektives Phänomen“.<sup>65</sup> Auf der Ebene des gesellschaftlichen Einflusses ist subjektive Identität (als Selbstwahrnehmung) als auch objektive Identität (als Fremdwahrnehmung) ein sozialer Faktor von Gewicht. Personen, die zu einer identischen Pluralität gehören,

---

<sup>62</sup> Ebd. Rölli, Marc (2006), S. 34

<sup>63</sup> Siehe Hauswald, Rico in: Jähner/Aleksander/Kriszio (2013), Kollektivität nach der Subjektkritik, S. 139

<sup>64</sup> Ebd., S. 141

<sup>65</sup> Ebd., S. 146

schließen sich zusammen, um zu handeln und dies wird als „Phänomen des Prozesses und der Dynamik sowie Überlagerung“ gesehen.<sup>66</sup> Im praktischen Bezug auf den weiblichen Rap lassen sich mehrere Kollektive beobachten. Dazu gehören die schwarzen und indigenen feministischen Frauen, die brasilianischen Feministinnen generell, die queere und LGBT-Bewegung und nicht zuletzt das globale und zugleich lokale Kollektiv des engagierten Rap. Ohne diese sozial-kulturelle Gemeinschaft, die vom lokalen bis zum globalen Zusammenhang reicht, gäbe es *Conscious Rap* bei Frauen nicht als Genre, weil es sich erst durch das ineinandergreifende kollektive Denken der genannten Ebenen konstituiert.

### 2.6.2 Ordnung, Sinn und Wissen

Bei Siniša Malešević und Mark Haugaard finden sich Verweise auf gemeinsam geteiltes Wissen, mithilfe dessen Diskurse eines kollektiven Geistes erzeugt werden. Mitgliedschaften an kollektiven Diskursen tragen zur Bildung von konstruierter Essenz bei, die im sozialen Habitus sichtbar wird. Auf einer anderen Ebene stellen diese Mitgliedschaften die soziale Ordnung durch den kollektiv geteilten Sinn dar. „Social order is largely reproduced through tacit knowledge. This tacit knowledge is termed ‘habitus’ in the work of Bourdieu and Giddens.“<sup>67</sup>

Auch Shmuel Eisenstadt zielt in seiner Definition vom Kollektiven auf die Konstruktion einer sinnhaften Ordnung ab. Diese zeichnet sich durch Gemeinsamkeiten und inhärente Ähnlichkeiten der Mitglieder einer Gemeinschaft aus, die sich mithilfe einer sichtbaren Anzahl von Codes das Überleben und auch die Fortdauer selbst in widrigen Umständen zu sichern weiß. Diese Definition trifft auch auf die Frauen in den *Rap-Communities* zu. Obgleich Frauen in Männerdomänen wie der Rap-Musik nicht automatisch zur *Community* gehören, bilden sie unter dem Vorzeichen des schwarzen und des indigenen Feminismus eine eigene kollektive Wertegemeinschaft. Hier teilen sie ihr Wissen, was als *knowledge* im Rap bezeichnet wird. Die diskursiv gesicherte Ordnung lässt sich nach Eisenstadt mittels Wissenscodes auf eine gemeinsame Ursprünglichkeit einer Schicksalsgemeinschaft übertragen. „Attributes of similarity of members of a collectivity with the

---

<sup>66</sup> Ebd., S. 149

<sup>67</sup> Siehe Malešević, Siniša/Haugaard, Mark (2002), Making sense of collectivity. S. 2–3

specification of the range of codes available to those participating in such collectivities [...] shaped by distinct [...] schemata or themes.“<sup>68</sup>

Sprachliche Codes können in den jeweiligen sozialen Zusammenhängen und Gruppierungen sehr variieren und werden von allen gesellschaftlichen Gruppierungen gepflegt, um sich klar abzugrenzen. Dadurch entsteht eine große Landkarte an Kollektiven, die vom ausschließenden Begriff der Nation als bekanntestem historischen Kollektiv zu unterscheiden sind. Die Begriffe Gemeinschaft und Nation sind keinesfalls Synonyme. In der aktuellen Soziologie ist der Blick auf die Konstrukte von Kollektiven anders ausgerichtet. Das Territoriale ist hier nicht maßgebend, sondern das Wissen, welches gesammelt und weitergereicht wird, und zwar an verschiedenen Orten, auch zu verschiedenen Zeiten, auch wenn Wissen durchaus zeitgebunden sein kann. Diese Wissensschemata entstehen in der Verstärkung einer Abgrenzung nach außen. Im weiblichen brasilianischen Rap ist das beispielsweise die Distanzierung zur weißen, europäisch orientierten und zudem patriarchal angepassten Frau. „The definition of the ‘other’ or ‘others’ and the relations to such others poses the problem of crossing the boundaries [...] of how a member can become an outsider or a stranger.“<sup>69</sup> Dieses ‚Außen‘ des ‚anderen‘ geschieht im weiblichen Rap als Gegenwehr zum Ausgeschlossensein von einer weißen, heterosexuellen und männlichen Gesellschaftsordnung. Im umgedrehten Sinn sind die ‚anderen‘ beispielsweise auch Frauen, die sich ihrer Unterdrückung nicht bewusst sind.

### **2.6.3 Kollektive Identität als geistiger Ort**

Ohne einen zentralen Ort zu haben, müssen sich Mitglieder von Kollektiven anhand geteilter Inhalte zu erkennen geben können. Das gemeinsame Wissen in historischen und sozialen Schemata ist hier der gemeinsame Nenner. Wenngleich die Sprache eines Landes eine kollektive Ausprägung von Kultur ist, ist Kultur aktuell lokal und zugleich global zu sehen. In ihren Themen erhalten länderspezifische Kulturen über ihre geteilte Sprache eine gemeinsame Symbolhaftigkeit.

---

<sup>68</sup> Siehe Eisenstadt, Shmuel in: Malešević / Haugaard (2002), S. 36

<sup>69</sup> Ebd., S. 36

Die Zugehörigkeit zu einer Gruppe wirkt stabilisierend auf die Entwicklung der Ich-Identität. Dies trifft in der Rap-Musik immer noch zu, weil sie in der Regel keine künstlich für den Markt geschaffene Musik generiert, wie beispielsweise bei der sogenannten Designer-Musik der *Girl-* oder *Boy-Groups* der 1990er Jahre. Die Zentrierung der Ich-Identität als Gegenposition zur postmodernen Dezentrierung der Individuen wird in erster Linie über die geteilten Zeichen und Symbole geschaffen. Im engagierten weiblichen Rap findet sich über verbundenen Diskurse zu *Race, Class, Gender* im Sinne des *knowledge* lokales und globales Wissen. So konstatieren Malešević/Haugard:

“[...] the concepts of identity and collectivity are inextricably tied to each other [...]. Identity claim is a cultural claim to the effect that those who share identity also share culture – local culture is what makes them different.”<sup>70</sup> Identität hat im Denken der Spätmoderne aufgrund des Bewusstseins seiner Konstruiertheit den Anspruch des Essentialismus verloren. Identität verlor ihre Natürlichkeit und damit den auch bellizistischen Charakter einer zu verteidigenden nationalen Begrenzung. Sie wird ideologiefreier, da sie als mentales Konstrukt wahrgenommen wird. Für Jenkins sind Kollektive demnach auch „symbolische Komplexe, die durch soziale Interaktion geschaffen werden.“ Dabei hat in seinen Augen die Sozialforschung die Aufgabe, „die Mysterien menschlicher Kollektivität zu durchdringen, ein maßgebliches intellektuelles Merkmal der heutigen Soziologie, ohne Konsensus zu erzielen.“<sup>71</sup> Durch geteilte kulturelle Inhalte wird eine symbolische Verortung hergestellt und aufrechterhalten, und diese Rolle fällt auch dem Rap als globaler Musik zu. Gerade globale Musik dient dem Zweck, sich als Rezipient\_in, oder auch als Emigrant\_in in der Ferne in Verbundenheit ‚abgesichert‘ zu fühlen. Diese empfundene Absicherung ergibt sich aus einer gemeinsam erlebten geistigen Ebene, die zu einem zentralen Bindemittel eines symbolischen, mentalen Kollektivs angesichts globaler Fragmentierung wird.

Die Aneignung von Identität [...] findet statt in Orten und Gemeinschaften, die als ‚fest‘ wahrgenommen werden, sodass dieser Umgang das Selbst befördert [...]. Wir suchen sie, um sie zu benennen, wir platzieren und positionieren uns sehr deutlich. Es hilft, unser existentielles Dilemma zu lösen. [...] Identität ist das Ferment für Kollektivität.”<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Ebd., S. 5–6

<sup>71</sup> Ebd., S. 12

<sup>72</sup> Siehe Hark in: Jähnert/Aleksander/Kriszio (2013), Kollektivität nach der Subjektkritik, S. 30

Auch Hannah Arendt schrieb, dass „Menschen im Singular gar nicht vorstellbar“ seien, denn ihre Gesamtexistenz hänge daran, dass es immer auch andere gäbe, die ihresgleichen seien.<sup>73</sup>

Während moderne individuelle Identitäten in fragmentierten und zudem schnelllebigen Zeiten kulturell und politisch zerfasert und instabil erscheinen, befriedigt die Suche nach kollektiver Identität die Sehnsucht nach Sicherheit. In globalisierten und oft homogenisierten Konsumgesellschaften bietet kollektive Identität einen sozial sichtbaren und dabei überschaubaren und seelisch positiv aufgeladenen Raum. Die Sehnsucht nach sicherer Verortung findet auch in der modernen Ontologie ihre Beschreibung: „[...] the desire for existential and ontological security [...] through the formation of space and place [...]“<sup>74</sup> Die Gemeinschaft eines geistig geteilten Raumes kollektiver Herkunft ist somit nicht nur in der Emigration sondern für diskriminierte schwarze und indigene Frauen in Brasilien erlebbar. Eine *community* kann dadurch die oft als ‚halbes Leben‘ empfundene Existenz in der Ferne erträglicher gestalten. Letztlich ist eine Dezentrierungsgefahr in der Ferne vergleichbar mit der Benachteiligung im Lande: „Therefore, our visible and acceptable location in a particular space and place can mollify this sense of insecurity and contingency, if only temporarily.“<sup>75</sup>

#### **2.6.4 Kollektive Identität und ihr Erzählungscharakter**

Beim Untersuchungsgegenstand, dem weiblichen *Conscious Rap* in einer brasilianischen Ausprägung gibt es ein Kollektiv, das die andere Seite der Geschichte, der Werte und der Kulturen aufzeigt und teilt. Eine ‚nationale Identität‘ des brasilianischen Rap ist eher etwas spezifisch Narratives und damit etwas nicht ‚essentiell Natürliches‘. Sie existiert als eine geteilte, mit Bildern, Namen und Ereignissen aufgeladene Sprache und vermittelt reiterativ und performativ eine gemeinsame Geschichte, die auch als Gegen-Erzählung gegen koloniale Bilder von einer Generation zur nächsten weitergetragen wird. Dabei gilt es zu beachten, dass der sich dahinter verbergende Essentialismus oft strategisch

---

<sup>73</sup> Arendt, Hannah (1968), Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I, S. 214

<sup>74</sup> Siehe Whitehead/Talahite/Moodley (2013), Gender and identity, S. 101–102

<sup>75</sup> Ebd., S. 102

gemeint ist, um kollektive *identity politics* zu betreiben und Interessen mit Musik durchzusetzen.

[...] However, just as the concept (of British identity) is problematic, so too is that of black identity. [...] There is no essence of identity to be discovered. Rather, cultural identity is continually being produced within vectors of similarity and difference.<sup>76</sup>

Formulierungen identitätsstiftender Geschichten nähren sich aus der Narration eines Landes, einer Nation, eines Ortes, die unterschiedlich ausgelegt werden kann. Die Erzählung kann entsprechend umformuliert werden, um die Identifizierung mit ihr zu erleichtern. Dabei muss konstatiert werden, dass narrative Verzerrungen in ehemaligen Kolonialherrschaften jahrhundertlang eher von der Kolonialseite betrieben wurden. Die Erzählungen entsprechender Länder werden gegenwärtig unter großen Bemühungen korrigiert, was auch dem strategischen Essenzialismus historisch geschaffener Subalternen zu verdanken ist. Das Imaginäre – auf beiden Seiten -- ist oft nicht mehr Gegenwart, sondern ein Griff in die Vergangenheit, die die Gegenwart entweder verzerren oder klären soll. „Der Stoff, aus dem Identität gewebt ist, ist im Imaginären angesiedelt. Identitäten sind im wahrsten Sinne des Wortes fiktiv, das Ergebnis von Erzählungen.“<sup>77</sup> Diese soziologische und philosophische Auffassung wird auch von Shmuel Eisenstadt geteilt, indem er dem gewichtigen Begriff der Erzählung noch die Qualität des Kommemorativen hinzufügt, welcher eng verknüpft ist mit allen Gemeinsamkeiten des Kollektiven, den Wissensbeständen und der Historie. Das Kommemorativ ist auf der Ebene des Sprachlichen bei der Reiteration der Symbole und der Zeichenebene zu finden. Eisenstadt führt dies in seiner Definition weiter aus:

[...] of special importance [...] for the construction of collective identities are the induction of members into the collectivity and various collective rituals – especially commemorative ones and public ceremonies in which the distinctive identity and cultural program of the collectivity are portrayed.<sup>78</sup>

Das Kommemorativ verweist auf die Selbstdefinition eines Mitglieds über die gemeinsame Erinnerungskultur, zum Beispiel der im *Conscious Rap* thematisierten Verschleppung der schwarzen Menschen aus Afrika nach Brasilien und der indigenen Vertreibung sowie der Genozide an ihnen durch das System der kolonialen Herrschaft. Das Kommemorativ

---

<sup>76</sup> Siehe Barker, Chris (2000), *Cultural Studies*, S. 229

<sup>77</sup> Siehe Hark, Sabine in: Jähnert/Aleksander/Kriszio (2013), S. 30

<sup>78</sup> Siehe Eisenstadt, Shmuel (2002), in: Malešević / Haugaard, S. 37

ist die symbolisch, rituell, nicht zuletzt kommunikativ, sprachlich, textuell gepflegte Form, die über lange Zeiträume aufrechterhalten wird, um sich in widrigen historischen oder sozialen Umständen als definierte Gemeinschaft zu stabilisieren.

[...] the distinctive attributes of the collectivities are endorsed with some often very strong components or dimensions of sacrality and with very strong emphasis on the electivity of 'chosenness' of the collectivity in terms of such sacrality. [...] the purity of the inside as against the pollution of the outside.<sup>79</sup>

Erinnerungskultur hilft, Identität verorten zu können. Identitätsfestigung in postmodernen oder beziehungsweise spätmodernen Zeiten wird oft von drohender Fragmentierung begleitet. Sich abzugrenzen geschieht dabei nicht individualisiert, sondern als Teil eines besonders definierten Ganzen, manchmal als Erzählung einer historischen ‚Größe‘ des Auserwähltseins. In der schwarzen Musik Brasiliens bezieht sich dieser Aspekt auf die Sklaven, die Freiheit und Berühmtheit erlangt haben. Etliche Kollektive pflegen diese konservativ anmutende Qualität der eigenen Narrative.

### **2.6.5 Kultur, Kontinuität und Orientierung**

Auch bei Richard Jenkins' Analysen gibt es eine Gruppenidentifizierung und eine Wechselwirkung zwischen kollektivem und individuellem Gedächtnis. Manche Kollektive überleben besonders lange und kämpfen um Identität in schwierigen Umständen. Jenkins stellt in Hinsicht auf das Fortbestehen von Kollektiven fest.

Collectives routinely persist in the very long term, sometimes surviving many complete turnovers of their membership. [...] one of the defining features of collectives is, that they continue despite the coming and going of their constituents. [...] This is collective longevity rather than immortality.<sup>80</sup>

Die Verbindung sprachlicher und performativer Identitätsdarstellung in der weiblichen Rap-Musik beschreibt folgendes Zitat: „Identität ist das, zu dem sich bestimmte Individuen bekennen, und zwar in einer andauernd wiederholenden Strategie des Performativen.“<sup>81</sup> Zentral ist die dabei die poststrukturalistische Sichtweise, dass kollektive Identität und Kontinuitätsfähigkeit aus der sprachlichen Aufrechterhaltung als

---

<sup>79</sup> Ebd., S. 39

<sup>80</sup> Siehe Malešević/Haugaard (2002), S. 14

<sup>81</sup> Siehe Hark, Sabine in: Jähnert/Aleksander/Kriszio (2013), S. 35

Voraussetzung für die ihr innewohnende Langlebigkeit entsteht. Gerade in der Musikkultur wird eine gemeinsame rituelle Ebene erzeugt, die mit Werkzeugen ihrer Ausführung das Kollektive performativ reiteriert. Die Zeitspannen sind dabei unterschiedlich: Während Klezmer beispielsweise seit 500 Jahren existiert, sind es beim Blues knapp 100 Jahre und beim Rap erst 45 Jahre.

Musikkultur ist rituell zelebrierte, kollektiv geteilte Identitätsartikulation. Das Überleben von kollektiven Zeichen wird im Alltag der globalen Anpassung durch inhärente Genre-spezifische Rituale aufrechterhalten, die in einer Gruppe oder Gemeinschaft bekannt sind. Im Sprechakt geteilter kultureller Symbolik wie der Rap-Musik geht es auch um die Enkodierung von Wissen und die Dekodierung vonseiten der Rezipient\_innen. In der engagierten Musik des weiblichen *Conscious Rap* finden sich Artikulationsstrategien, die über die homogenisierte Konsumkultur des Westens hinausgehen, da sie nicht künstlich, sondern biographisch konzipiert wird. „Identität ist das Ferment für Kollektivität.“<sup>82</sup> Hier wird die Frage nach den Prozessen der Herstellung und kulturellen Verfestigung diskursiver Inhalte aufgeworfen. Eine Frage, die in dieser Arbeit auf die Verbindung von Kollektivität und den Diskursen *Race, Class, Gender* abzielt.

### 2.6.6 *Gender* und Kollektivitätskonzepte

*Gender*-Kollektivität und die Binarität unbewusst benutzter *Gender*-Konstrukte und -Kodierungen, wie sie die Shmuel Eisenstadt erwähnte, wird im Performativitätsansatz der *Gender*-Forschung besonders hervorgehoben.

The construction of collective identity entails also usually very strong gender designations, manifest in such expressions as ‘mother country’ or ‘father of the people’, in which different vital forms are related to different codes [...] and are often defined in opposing yet complementary terms.<sup>83</sup>

Sprache ist nach diesem Statement performativ, da sie durch Anrufung und damit Begriffsverwendungen von Geschlechterzuordnungen diese Letzteren reiteriert. Hinter performativen Äußerungen verbirgt sich eine kollektive Kulturgeschichte. Diese Betrachtungsebene von Kollektivbezogenheit ordnet das einzelne performende Subjekt den

---

<sup>82</sup> Ebd., S. 30

<sup>83</sup> Siehe Eisenstadt, Shmuel in: Malešević / Haugaard (2002), S. 39



kollektiven *Gender*-Vorgaben unter. Durch die *Gender Studies* eröffnen sich ganz spezielle Blicke auf das Konstruierte von Identitäten im Kollektivitätszusammenhang. Die Wechselseitigkeit zwischen Individuum und Kollektiv bezieht sich als menschliches Spezifikum insbesondere auf Konzepte von ‚Gruppenzugehörigkeit‘ im sozialphilosophischen Sinn.

Kollektivität und Subjektivitätskonzeptionen bedeuten, wechselseitige Verschränkungen von Abhängigkeiten neu zu denken. Kollektivitätskonzepte sind hier weniger normierend, somit universalisierbarer [...], weniger subjektzentriertes Denken in Kollektivitätskonzepten. Wir sehen ein Ensemble in sich differenzierter, interdependenter Kollektive mit gemeinsamen Zielen. [...] <sup>84</sup>

Nach Gabriele Jähnert entwickelt die *Gender*-Theorie spezifizierte Denkmodelle, wobei weitere, enger gefasste Konzepte von *Gender* und Kollektivität in die internationale Debatte eingebracht werden. Galia Assadi knüpft bezogen auf die Reziprozität von Individuum und Kollektivem an das Denken Foucaults an, das von Judith Butler post-strukturalistisch weiterentwickelt wurde: Auch Assadi spricht von dem ‚gebundene Selbst‘. Hier gilt, dass „neue Denkformen für eine Konzeption des Kollektiven entworfen werden, in denen die Interdependenz zwischen Subjekt und Gemeinschaftlichem im Vordergrund“ stehe. Damit lenkt sie den Blick auf „ein durch Relationen Ermöglichtes und im Kollektiven existierendes Subjekt.“<sup>85</sup> Assadi folgt damit Judith Butler und Michel Foucault, der von „geteilten Epistemen“ sprach, die „Wissensrelationen“ bildeten. Der Fokus liegt in einem Konzept der „Gesamtheit der Beziehungen, die in einer gegebenen Zeit [...] existieren und die auf der Ebene der diskursiven Regelmäßigkeiten analysiert werden können.“<sup>86</sup> Im Rückgriff auf Butler wird bei Assadi ein theoretischer Denkraum im Sinne ‚neuer Kollektivitätssichtweisen‘ geschaffen, „innerhalb dessen Subjektivität und Kollektivität in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit gedacht werden können.“<sup>87</sup> Gerade dieser Fokus auf die Abhängigkeit des Subjekts von Kontexten ist eine poststrukturalistische Erkenntnis. Demzufolge resultiert die individuelle Vernunft nicht aus dem Einzelstandpunkt und wirkt auf die Welt ein, sondern das Subjekt existiert erst in Bezug zum anderen. Gerade in einer postmodernen Musikform wie dem Rap, in der das Autobiographische im Text sehr viel Gewicht bekommt, werden diese Interdependenzen spürbar. Hier greift auch das

---

<sup>84</sup> Siehe Assadi, Galia in: Jähnert/Aleksander/Kriszio (2013), S. 178–179

<sup>85</sup> Ebd., S. 180

<sup>86</sup> Ebd., S. 180

<sup>87</sup> Ebd., S. 185

Differenzkonzept von Derrida, weil ein Individuum sich in seiner Relation zu einem anderen begreift und niemals allein und isoliert von dieser Relation des sich Unterscheidens existiert.

Judith Butler erweitert die Arbeit von Jacques Derrida um die *Gender*-Perspektive. Assadi folgt in dieser *Gender*-Thematik Butlers Sichtweise, dass das Kollektive auch hier ein Pluralismus ist, der vor dem Hintergrund der Bedingtheit als Ressource und als Voraussetzung für die Entstehung von Vernunft gedacht ist. Radikal formuliert existiert auch im Blick Butlers ein permanent reproduzierter, normativ regulierter Konstitutionsprozess in Abhängigkeitsbeziehungen und in „Verbindung mit sie ermöglichenden Bedingungen sowie der stetigen Ansprache durch andere. Es [das Individuum] tritt von Geburt an in eine normativ strukturierte und regulierte Gesellschaft ein und lebt in Kompatibilität mit deren Normen.“<sup>88</sup>

### **2.6.7 *Identity politics*, Identitätsdiskurse und Macht**

Beeinflusst von diesem Denkmodell, existiert die ‚narrative Erschaffung‘ von Identität im Rahmen von Identitätspolitiken und deren geschaffenen Identitätskonstruktionen stets in Abhängigkeit von kollektiven Konstruktionen. Diese Instrumente sollten gemäß Butler und Foucault in kritischer Haltung zu hegemonialer Macht verstanden werden. Die Ableitungen von Identitätskonstruktionen als Diskurse sind weder ‚natürlich‘, noch ‚neutral‘ oder objektiv ohne Intention. Hier folgt die politisch denkende Judith Butler der radikalen Haltung Michel Foucaults, indem sie in ihrem erweiterten Folgekonzept den Begriff den ‚Identitätspolitik‘ (*identity politics*) nutzt. Dies geschieht über eine poststrukturalistische Infragestellung eines reinen Konstruktivismus. Narrative stehen historisch-sozialen realen Prozessen gegenüber und nähren sich von menschlicher Imagination. Was noch in der Moderne als ‚große Erzählungen‘ der kulturellen Orientierung gegolten hatte, wird poststrukturalistisch als Erfindung entblößt. Durch einen Bruch mit der Narration kann Macht und Ideologie ebenso entlarvt werden wie *Gender*-Identitäten als ein zentrales Ordnungskriterium. Narrative der Macht werden bei Butler und anderen aber nicht als reine Lüge gewertet. Ein Anspruch auf eine bestimmte

---

<sup>88</sup> Ebd., S. 190–191

Wahrheit beispielsweise kolonialer oder christlicher Geschichte fällt im postmodernen Bruch ihrem eigenen Zerrbild zum Opfer. Innerhalb der *Postcolonial Studies* und der *Cultural Studies* wird das Zerrbild durch Gegendiskurse ersetzt, durch neue Sichtweisen und Analysen auf historische Prozesse von Identitätsbildungen sowie deren Macht-Beziehungen.

In der Praxis des politischen Rap finden sich sehr häufig Machthinterfragungen, die durch Bezug auf postkoloniale und *Gender*-bezogene westliche Diskurse ans Licht gebracht werden. Dabei wird an den hartnäckigen Narrativen des ‚weißen Westens‘ gerüttelt. Sabine Hark erwähnt Identitätspolitik als Movers und Motiv politischen Handelns, welche auch homogenisierende Effekte mit sich bringt. Darin, so Hark, findet sich ein Paradoxon, weil politisch gesehen „Identitätsansprüche als [...] essentiell dargestellt werden, sie [...] allerdings erst im Prozess ihrer Artikulation einmalig und irreduzibel gestaltet werden.“<sup>89</sup> Hier bewegen sich die Theorie von Performativität und die Sichtweisen eines kollektiv reproduzierten Narrativs durch Rekonstitution und Artikulation aufeinander zu. Identität ist auch in *Backlash*-Zeiten<sup>90</sup> ein Narrativ, etwas Konstruiertes. Im Machtkonsens von – zu Zeiten der Dissertation – temporär herrschenden reaktionären Einflüssen in Brasilien werden traditionelle Geschlechterbilder zusammen mit einer evangelikal-fundamentalistischen Ideologie als natur- und gottgegeben dargestellt. In temporären *Backlash*-Zeiten wie dieser kann eine Erhöhung bestimmter Werte eine spezifische Machtordnung im Sinne von *Race*, *Class* und *Gender* legitimieren und aufrechterhalten.

Judith Butler sieht Sprechakte und ihre Diskurse als wesentlich für das Handeln bei Machterhalt und bei eigentlich Machtlosen im Zuge von Empowerment. Beide Seiten – agieren im ‚performativen Kampf‘ miteinander, jede Seite durch gemeinsam verwendete Zeichen. Kollektive Zeichensysteme als Gegenmacht fordern performativ zum Handeln auf, oft im Zuge des Empowerments. Dies geschieht selbst dann, wenn Kollektive nicht mehr an einen Raum gebunden sind. Butler fordert hier Reflexion im politischen Sinne. Sie entwickelt an der Schnittstelle des Sprechaktes, der sprachlichen Handlung als Machtaussage eine moderne aufklärerische soziale Theorie. Demzufolge werden Normen

---

<sup>89</sup> Siehe Hark, Sabine in: Jähnert/Aleksander/Kriszio (2013), S. 33

<sup>90</sup> Siehe Susan Faludi (1997). *Backlash*: Faludi hat mit ihrem Werk und diesem Oberbegriff die restaurative Phase der Geschlechterverhältnisse herausgestellt.

von Macht und angeblich natürlicher Ordnung als Makro- und Mikrostrukturen systematisch aufrechterhalten, zugleich aber gegenwärtig zunehmend hinterfragt durch globale und engagierte *identity politics*. Es entwickelt sich hier eine „kritische Reflexion kollektiv konstituierter Normen und subjektstituierender Herrschaftseffekte und Exklusionsoperationen. [...] Es können freiwillige Allianzen gebildet werden, deren Ziel in der kollektiven Veränderung der normativen Ordnung besteht.“<sup>91</sup> Dies ist ein langwieriger Prozess sozialen Sprechens und Handelns, der auch in Butlers politischem Denken ein Lichtblick der Hoffnung auf gesellschaftliche Veränderung bleibt.

### 2.6.8 Krise, Paralyse und (kollektive) Identitätsbildung

Auch Machtstrukturen und ihre Akteure können sich im Rahmen von progressiver *identity policy* vor dem Hintergrund festgefahrener kolonialer Traditionen in einer zunehmenden Identitätskrise befinden. In der kritischen Gegenkultur werden Realitätswahrnehmungen eines kollektiven hegemonialen Geistes aufgespürt und durch Globalisierungseinflüsse zunehmend hinterfragt. Film, Theater, nicht zuletzt Musik erleben eine inhaltliche Verschiebung von tradierten Werten hin zur Auseinandersetzung mit den global greifenden Themen *Race, Class, Gender*. Angesichts der künstlerischen Präsenz dieser Verschiebungen in der Kultur eines Landes entsteht eine wahrnehmbare Spaltung in der Rezeption von kollektiven Identitätsbildern. Auch ökonomische Krisen wirken mit ihrer spezifischen Problematik auf die junge Generation und fördern unterschiedliche Entwicklungen in der Identitätsbildung. In der Rap-Musik werden diese Auseinandersetzungen lokal und global artikuliert. Bürgerrechtsbewegungen sowie die postkolonialen *Gender-* und *Queer-*Bewegungen hinterfragen westliche kollektive Werte durch Generierung von Gegenkollektiven, die auch auf den kritischen Rap Einfluss nehmen. Identitätshinterfragung lässt neue Modelle von Kollektivität in Zeiten zu, in denen Krisen, die sich über Dekaden entwickelt haben, bewältigt werden müssen. Hannah Arendt bezeichnet in ihren „Übungen im politischen Denken I“ die Krise als Chance: Es sei

die allgemeine Krise, in welche die moderne Welt überall und auf nahezu allen Lebensgebieten geraten ist, wobei es selbstverständlich ist, dass diese Krise sich in jedem Land anders zeigt [...]. Und das ist die Chance, gerade auf Grund der Krise, welche die Fassaden

---

<sup>91</sup> Siehe Assadi in: Jähnert/Aleksander/Kriszio (2013), S. 193

wegreißt [...], dem nachzufragen und nachzudenken, was sich in ihr von dem Wesen der Sache selbst offenbart hat.<sup>92</sup>

Traditionsgeprägte Machtkollektive und hegemoniale Nationen durchleben seit längerer Zeit komplexe Identitätskrisen. In der zeitlich kurzen Phase seit dem Ende der Kolonialherrschaft bis zur späten Moderne ist der Druck zur Identitätsmodernisierung stark angestiegen. Dieser Druck führt in den späten 80er Jahren des letzten Jahrhunderts in der Kultur, besonders in der Musik sowohl in traditionelleren südlichen Ländern Europas wie auch außerhalb von Europa zu einem größeren Entwicklungssprung. Dieser hat sich in innovativen Ausprägungen im Film und Theater sowie der Performance- und Installationskunst niedergeschlagen. In Brasilien gab es diese Veränderungen besonders nach dem Ende der Militärdiktatur im Jahre 1985. Hannah Arendt fand einen engen Zusammenhang zwischen schwierigen Zeiten von Orientierungssuche und dem Verhalten von Individuen: Die Krise ist ein zentraler Impulsgeber für Identitätsentwicklungen.

Auch Sabine Hark bezeichnet Identität als „Platzhalter“ für etwas anderes, das ein „Signal der Krise in Gesellschaften“ sei.<sup>93</sup> Umbrüche und sozialer Druck beeinflussen das gesamte Kulturschaffen einer Gesellschaft mit ihren spezifischen Ausprägungen im jeweiligen Kulturraum. Kollektive Identitäten innerhalb einer instabilen Gesellschaft wie in Brasilien können identitätsbildende Diskurse prägen und bringen soziale Beweglichkeit bei aktiven Individuen mit sich. Sie bergen aber auch gleichzeitig die Gefahr der Paralyse angesichts der Handlungsunfähigkeit bei Armut, Drogensucht und Gewalt. Das ist dann der Fall, wenn der äußere Druck höher ist als die inhärenten, sozialen Entwicklungsmöglichkeiten.

## **2.7 Die Performanztheorie von Judith Butler**

### **2.7.1 Der plurale Performanz-Begriff in den Kulturwissenschaften**

Die Synergie der akustischen, visuellen und textuellen Ausprägungen der Semiotik fördert mit Medieninszenierungen ein komplexes Zusammenspiel in den neuen Kommunikationskanälen. Durch die Veränderung der Medienlandschaft in den letzten Dekaden veränderte sich auch die Kultur als prozessuale Gesamtperformanz.

---

<sup>92</sup> Siehe Arendt, Hannah (1968), *Übungen im politischen Denken I*, S. 255

<sup>93</sup> Siehe Hark, Sabine in: Jähnert/Aleksander/Kriszio (2013), S. 33

Doch nicht nur durch eine gesteigerte Aufmerksamkeit auf solche Aufführungs-, Darstellungs- und Inszenierungsaspekte, auf ‚Kultur als Performance‘, wird der *performative turn* zu einem Meilenstein für die kulturwissenschaftliche Diskussion. [...] Denn der *performative turn* ist eine weitere Neuorientierung, die sich grundsätzlich abwendet vom Leitbegriff der ‚Struktur‘ und hinwendet zur Leitvorstellung des sozialen Prozesses. [...] Auch wenn es sich hier ebenfalls um keinen Paradigmenwechsel im strengen Sinn handelt, wird mit Blick auf ‚Prozess‘ die Strukturkritik des *interpretative turn* weitergeführt, ja sogar noch verstärkt.<sup>94</sup>

Prozesse spielen auch wissenschaftlich analysiert eine zentrale Rolle, zumal Performanz alles andere als ein statisches Phänomen ist. Im Umfeld der Semiotik und in seiner Weiterentwicklung öffnet sich bei Vikki Bell wie auch bei Doris Bachmann-Medick „der Horizont, [...] das Wechselspiel zwischen Ethnologie, Soziologie etc.“<sup>95</sup> Durch die Kulturwissenschaften erweitert sich das Interpretationsfeld, denn es lassen sich verschiedene kulturelle Praktiken miteinander in Verbindung setzen. Das Interdisziplinäre der aktuellen Forschung wird von Doris Bachmann-Medick bei der Analyse neuer Felder kulturellen Ausdrucks als zentral angesehen. Performanz/Performativität bezieht sich auf eine ganzheitliche Semiotik, so wie sie spätestens seit Roland Barthes angewendet wird, der schon in den 1960er und 1970er Jahren eine erweiterte Semiotik entwickelte. Der Begriff der Performanz ist mehrdeutig zu verstehen. Ursprung der performativen Theorieentwicklung war nicht die Aufführung allgemein, sondern die Sprachphilosophie und hier besonders die handlungsbezogene Sprechakttheorie von Austin in ihrer sozialen Spannweite. Dann aber erweiterte sich der Performanzbegriff zu einer vielschichtigen semiotischen Artikulationsweise:

John L. Austins Sprechakttheorie löst jedenfalls den *performative turn* mit aus, indem ihr zunächst sprachbezogener Performanz-Begriff seinerseits eine ‚kulturwissenschaftliche Wende‘ hin zu kultureller *Performance* erfährt. Die kulturwissenschaftliche Entdeckung des Performativen liegt demnach darin, dass sich alle Äußerungen oder anders benannt, Artikulationen, immer auch als Inszenierungen, das heißt als *Performances* betrachten lassen. [...] Darauf verweisen die Darstellungsräume der Politik ebenso wie die ‚Beobachtungs- und Inszenierungsgesellschaften‘, in denen sich die Subjekte nach dem Verlust der Orientierungsvorgaben weitgehend durch Selbstinszenierung in ihrer Gruppenzugehörigkeit erkennbar machen müssen. Solche ästhetischen und medialen Alltagsphänomene schaffen jedenfalls ein entsprechendes gesellschaftliches Bedingungs-feld, das nicht nur einen populärkulturellen Trend zur Performativität nahelegt, sondern gerade auch das Aufkommen eines theoretisch fokussierten *performative turn* begünstigt.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Siehe Bachmann-Medick, Doris (2006), *Cultural Turns*, S. 104

<sup>95</sup> Siehe Bell, Vikki (1999), *Theory, culture and society*, Vol. 16, S. 36

<sup>96</sup> Siehe Bachmann-Medick (2006), *Cultural turns*, S. 107–108

Der allumfassende Begriff des Performativen gewinnt in einer zunehmend multimedialen Kultur an Relevanz und spielt bei allem, was textuell, verbal und visuell dargestellt wird, eine zentrale Rolle.

### 2.7.2 Sprache und Performanz

Die Interpretationsoffenheit des Begriffs Performanz nutzt Uwe Wirth, um Abstand von essentialistischen Identitätsauffassungen zu gewinnen. Damit öffnet sich eine Tür zu den Kulturwissenschaften und zu einer ‚Kultur als Text und Inszenierung‘ mit mehr Raum für interdisziplinäre Analyserichtungen. Trotz der Gleichwertigkeit aller performativer Ebenen im Sinne des *performative turn* soll hier verstärkt auf die Ebene der Sprache eingegangen werden. „[...] die Dynamik des Sprechens tritt selber in den Vordergrund. [...] so tut der poetische Text, was er sagt. Die poetische Funktion der Sprache mit ihrer Tendenz zur [...] Ikonisierung der Sprache [...] ist eine bestimmte Autoreflexivität [...].“<sup>97</sup> Wirth bezieht sich auf die Sichtweise des Strukturalisten Roman Jakobson und seinem Werk *Semiotik*. Danach ist Selbstbezogenheit und Autoreflexivität fiktionaler Sprache die „ikonisch organisierte Rede, die selbst das Bezeichnete ist“.<sup>98</sup> Und er sieht darin „[...] die weltumschließende Funktion poetischer Sprache.“ Weiterhin verknüpft er diese Aussage mit der performativen Ebene von Sprache, nach der es „anstatt der referentiellen konstativen [...] die performative Funktion“ gäbe. „[...] Performativität impliziert Selbstreferenzialität [...] wenn Wort und Handlungsvollzug [...] zusammenwirken.“<sup>99</sup> Das Schreiben als solches wird hier als selbstreflexiver, aktiver Handlungsakt angesehen. Es ist ein „zitierendes und arrangiertes Zusammenschreiben von Fragmenten mit [...] Zitatcharakter.“<sup>100</sup> An dem Begriff der Iteration als Zitat von Derrida orientiert sich auch Judith Butler. Auch Uwe Wirth verknüpft zugleich Derrida, Habermas, Eco und Butler. Er nennt diesen Schritt „die Wiederentdeckung des Performativen durch die Kulturwissenschaft.“<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> Siehe Wirth, Uwe (2002), Performanz zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, S. 19–25

<sup>98</sup> Ebd., S. 26–27. Hier zitiert Wirth Jakobson.

<sup>99</sup> Ebd., S. 26–27

<sup>100</sup> Ebd., S. 27

<sup>101</sup> Ebd., S. 34–35

### 2.7.3 Performanz der kollektiven Zugehörigkeit und Identität

Vikki Bell vermittelt *Performativity and Belonging* die Sichtweise, dass Identität zum Sprechakt nicht als vereinzelter und isolierter semiotischer Akt steht, sondern in enger Verbindung zu einer kollektiv ausgeübten Form von Performanz. Die Behauptung, Performanz gehe der Identität voraus, teilt sie mit weiteren Kulturwissenschaftler\_innen, die die Performanz/Performativität als zentrale Kategorie und richtungsweisende linguistische und semiotische Analyseebene ansehen. Im Anschluss an Butler formuliert Bell: „Identity is the effect of performance, and not vice versa.“<sup>102</sup>

Gemeinsame und geteilte Sprache ist laut Butler etwas, das den Menschen als kollektives Subjekt in Beziehung zur Gemeinschaft setzt. Deshalb kann das Subjekt nicht als Einzelphänomen isoliert betrachtet werden, sondern als Teil von kollektiver Identität, die dieses Kollektiv subjektiv mitträgt. Der Rap ist geteilte Sprache in mehrfacher Hinsicht: Der Code im Rap, die Landessprache, der Slang bestimmter Szenen und die Diskurse *Race, Class, Gender*. All diese Aspekte verweisen auf die Performanz einer Zugehörigkeit zu einem spezifischen Kollektiv.

Forms of performative belonging can work to maintain religious affect and community [...] the question of belonging necessarily incorporates the issue of how common histories, experiences and places are created, imagined and sustained. [...] religious and ethnic affiliation can be performed to a greater or lesser extent depending on the context [...] and in terms of the places and communities within which one finds oneself [...]<sup>103</sup>

### 2.7.4 Iteration und Repetition in der Performanz

Bell betont wie Butler den Zitatcharakter der sprachlichen Performanz: „[...] the citational nature of identity is [...] central in Butlers thought [...].“<sup>104</sup> Ihre weitere Argumentation verweist auf den ebenso rituellen Zitatcharakter der Äußerungen und der Artikulation in einer *community*: „Identität wird durch komplexe Zitationsprozesse konstruiert.“<sup>105</sup> Die Sprache in ihrer rituellen Wiederholung wird in einer Gemeinschaft geteilt, aber zitathafte Artikulation und performative Akte gehen über diese Tatsache weit hinaus. Im Butlerschen Sinne werden dabei Normen und Werte von Kollektiven immer wieder geteilt

---

<sup>102</sup> Siehe Bell, Vikki (1999), *Theory, Culture and Society*, Vol. 16, S. 2

<sup>103</sup> Ebd., S. 3

<sup>104</sup> Ebd., S.3

<sup>105</sup> Siehe Wirth, Uwe (2002), S. 40



und aufrechterhalten. „The performativity of belonging cites the norms that constitute or make present the community or group as such. [...] the repetition, sometimes ritualistic repetition of [...] normalized codes makes material the belongings they purport to simply describe.“<sup>106</sup>

Dabei wird der naturwissenschaftliche Begriff der ‚Mimesis‘ erwähnt, der den Zitatcharakter symbolisch-metaphorisch betont. Mimesis bedeutet in der Biologie Angleichung beziehungsweise Anpassung an die Umgebung. Sprache ist prägend für die Umgebung, weil sie Träger geteilter Codes ist, die im Kollektiven rituell angewendet werden, besonders bei der engagierten Rap-Musik. Hier werden *Race-*, *Class-*, *Gender-*Identitätsbildungen durch den Prozess der Performanz ins Leben gerufen. Im semiotischen Ansatz formuliert Butler, was *Gender* für sie bedeutet. Der Ansatz verweist auf eine Praxis, wie sie im feministischen Rap und seiner Gegendiskurse erkennbar ist.

Gender [...] is an effect performatively produced. Gender is, she has written, ‘a construction that conceals its genesis, the tacit collective agreement to perform, produce and sustain discrete and polar genders as cultural fictions [...] obscured by the credibility of those productions (1990 *Gender Trouble*).<sup>107</sup>

Butlers Gedanken zur Performanz bilden eine praxisorientierte Theorie, die eine Analyse zum engagierten Rap ermöglicht. Feministische Gesellschaftskritik zeigt sich gerade als Performanz als Gegendiskurse zu normativen Diskursen. Diese Kritik an normativen binären Identitätsbildungen wird bei Butler auf ihre Fiktionalität hin analysiert. Demnach setzen sich *Gender-Polaritäten* durch Iterabilität als zentralem Aspekt von Performanz immer fort. Diese Iterabilität bewegt in engen Grenzen:

Explizite Performative werden [...] im Rahmen von Ritualen geäußert, haben fast immer Aufführungscharakter, [...] Performative, die sich an die Gesellschaft richten, sind [...] an strikte Repetition gebunden, ihr [...] iterativer Charakter hat die Form eines wörtlichen Zitats.<sup>108</sup>

Auch Uwe Wirth beschreibt im Anschluss an Foucault den Zusammenhang von Identitätsdiskursen und Machtdiskursen durch sich wiederholende Sprache, denn der „Nexus von Macht und Diskurs ist dem Wiederholungszwang der Iterabilität

---

<sup>106</sup> Siehe Bell, Vikki (1999), S. 4

<sup>107</sup> Ebd., S.4

<sup>108</sup> Ebd., S. 35

unterworfen“.<sup>109</sup> Vikki Bell bestätigt in Anlehnung an Butler: „Iteration und Zitat sind in Dispositive der Macht eingebettet.“<sup>110</sup> Performanz geschieht in diesem Zusammenhang nicht rein subjektiv und aus eigenem Motiv heraus. Das Motiv ist vorgegeben und wird angenommen als Norm – oder vor allem im queeren Bereich des feministischen Rap – als kritisierte Gegen-Norm in Szene gesetzt.

### 2.7.5 Judith Butlers Performanzbegriff im kulturwissenschaftlichen Kontext

Performanz verweist auf den „konventionellen Charakter einer Sprechhandlung und des indexikalischen Wertes, den die Akteure während der *Performance* dieser zuschreiben und aus ihr ableiten.“<sup>111</sup> Im Anschluss an John L. Austins Sprechakttheorie und Foucaults *Die Archäologie des Wissens*, in dem er einen „Ausblick von semiopragmatischer Kritik des Performanzbegriffs“<sup>112</sup> formuliert, vollzieht sich bei Butler die „kulturwissenschaftliche Indienstrafe des Performanzbegriffs mit dem Blick auf die „Iteralisierung“<sup>113</sup>, die das Problem des Zitierens in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Rap realisiert das, was auf wissenschaftlicher Ebene als Praxisbezug gewünscht wird. Butler beschreibt *Gender Studies* als Anwendungsfeld der Kulturwissenschaften und der Identitätsforschung so, dass „[...] Konzeptionen der Geschlechterzugehörigkeit sich vielleicht als offen für andere Formen der Konstitution verstehen lassen.“<sup>114</sup> Im Zuge des fiktiven Charakters von Identität formuliert sie: „[...] Konstitutionsakte [...] konstituieren Identität als zwingende Illusion, als einen Gegenstand des Glaubens.“

Butler rekurriert sich in weiteren zentralen Aspekten auf Derridas Indexikalität der Schrift, während sie den Zitatcharakter einer Kommunikation in symbolische Zeichen herausarbeitet, die dann auf geschlechtspolitischer Ebene mehr Gewicht bekommen. Butler sieht laut Wirth die Sprachrealität so, dass „sozial Handelnde die Wirklichkeit erst durch Sprache, Geste, [...] symbolische soziale Zeichen konstituieren.“<sup>115</sup>

---

<sup>109</sup> Siehe Wirth, Uwe (2002), S. 41

<sup>110</sup> Siehe Bell, Vikki (1999), S. 35

<sup>111</sup> Ebd., S. 36

<sup>112</sup> Ebd., S. 40

<sup>113</sup> Ebd., S. 40

<sup>114</sup> Siehe Wirth, Uwe (2002), S. 302

<sup>115</sup> Ebd., S. 301

## 2.7.6 Performanz und ihre Verbindung zur Semiotik und Sprache

Sprache als komplexer Sprechakt auf symbolischer Ebene und die Elemente eines (De)Konstruktivismus bilden die Grundlage von Judith Butlers theoretischem Konzept von Performativität.

Das Bindeglied zwischen Butlers Erörterungen der Kategorie ‚Geschlecht‘ und ihrem Nachdenken über Sprache: Das ist die Idee der Performativität, mit der ausgedrückt wird, dass symbolische Handlungen [...] durch ihren bloßen Vollzug außersymbolische Tatbestände schaffen können.<sup>116</sup>

Das Sprechen konstruiert demnach die sozialen Beziehungen und Gegebenheiten. Diese bilden unsere Gemeinschaften und unsere Gesellschaften. Sprechakte vermitteln Rekonstruktionen von sozialen Beziehungen. Butler spricht von ‚Inszenierung‘ bzw. ‚Rezitierung‘.<sup>117</sup> Im Performativen gibt es ein Zusammenfallen von ‚Bezeichnung und Ausführung‘.<sup>118</sup> Die Diskurse *Race*, *Class* und *Gender* decken etliche sprachliche Konvention auf. Auch Rapperinnen nehmen Implikationen von beispielsweise ‚Anrufungen‘ innerhalb dieser Diskurse wahr. In Butlers Worten ziehen Sprechakte „eine diskursive Konstitution des Subjekts mit sich, sodass es eigentlich eine reine Autonomie von Sprache, Sprechen und ausführendem Subjekt nicht gibt. Sprache und Körper, das Diskursive und das Nicht-Diskursive sind füreinander durchlässig.“<sup>119</sup> Fokussiert auf brasilianische Rapperinnen ist weniger Butlers Aspekt der ‚Transformation‘ in der Aktualisierung im jeweiligen Sprechakt von Bedeutung, als viel mehr die diskursive Auseinandersetzung mit Konventionen und Normen. Queere Rapperinnen leben lehnen Diskurse der heteronormativen Abwertungen, Objektifizierung und somit des *gendered racism* konfrontativ ab. Dem kritischen und widerständigen Queer-Bereich fühlen sich alle *Conscious*-Rapperinnen nahe, und während Identitätstransformationen individuell im ‚Life-Writing‘ konkret dargestellt werden, bleiben queere Existenzen auf der Ebene der Mehrheitsgesellschaft eine Utopie. Es geht um Wechselwirkungen, um die gesellschaftspolitische Wirkmächtigkeit von Sprache. „Wenn Wörter [...] selbst eine Art Handlung sind, dann nicht deshalb, weil sie die Absichts- oder Willenserklärung eines

---

<sup>116</sup> Siehe Krämer, Sybille (2001), *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S. 241

<sup>117</sup> Ebd., S. 268

<sup>118</sup> Ebd., S. 244–245

<sup>119</sup> Ebd., S. 269

Individuums widerspiegeln, sondern weil sie sich aus Konventionen herleiten [...].<sup>120</sup> Iterabilität verweist demnach auf „[...] ein Glied in einer aus der Vergangenheit kommenden und über die Gegenwart hinaus hin auf eine Zukunft vorausweisenden Kette sich wiederholender Sprachhandlungen, durch diese Sprachhandlungen bekommt ein Sprechender Handlungsmacht.“<sup>121</sup> Sybille Krämer bezieht sich auf Butler, in dem sie feststellt: Zitate sowie ihre Wiederholungen hätten einen „eigenen konstitutiven historischen Charakter. Geschichtlichkeit und Performativität sind nur verschiedene Ausdrücke für die Zeitstruktur unserer Sprachlichkeit.“<sup>122</sup>

Demnach kann der engagierte Rap so gelesen werden, dass dieser durch seine durch zugleich aufdeckende und widerständige Performanz gesellschaftliche Strukturen hinterfragt. Verschiebungen von Normen ist wichtiger Ansatz des *Conscious Rap*. Eine gleichzeitige Aufdeckung von „Norm-Zitation“ oder „Ideal-Imitation [...].“<sup>123</sup> Performativität kann im Idealfall in Verbindung mit Transformationsabsichten gedacht werden, aber eine kritische Grundhaltung gegenüber hartnäckigen Wiederholungen deutet immer noch auf eine Gesamtlage der mehrheitlich aufrechterhaltenen Iterabilität hin. Laut Butler können Normen im Blick auf ihren theoretischen und ebenso politisch-praktischen Widerstandsraum verändert werden. Gerade die Gemeinschaft der politischen Rapperinnen fordert im genannten Umgang mit den Diskursen *Race*, *Class* und *Gender* im Sprach- und Zeichensystem dazu auf, Normen und gegebene Werte patriarchaler und weißer Akteure in ein anderes Licht zu rücken.

### **2.7.7 Butlers Kulturtheorie der Geschlechterperformanz**

Da Judith Butler in ihrem ersten Werk „Unbehagen der Geschlechter“ (*Gender Trouble*) erst auf den letzten Seiten ihre Theorie der Performativität entwickelt, ist dieses Werk insgesamt maßgebend für die Kritik an der Heterosexualität als Norm. Laut Redecker untersucht Judith Butler „die Varianten von Zweigeschlechtlichkeit, die postulierten Regeln, deren Eindeutigkeit sie abzusprechen vermag und sie als soziale Macht bedingt –

---

<sup>120</sup> Ebd., S. 249

<sup>121</sup> Ebd., S. 249

<sup>122</sup> Ebd., S. 251–252

<sup>123</sup> Siehe Redecker, Eva von (2002), S. 70

und damit historisch wandelbar – herausstellt. Demzufolge führt *Unbehagen der Geschlechter* zu einer „Schärfung des Performativitätsbegriffs“.<sup>124</sup> Geschlechtlichkeit entsteht „an der Oberfläche“, in „den unzähligen Äußerungen“, „gemäß herrschender Geschlechternormen“, was wiederum „Momente der Imitation solcher Normen sind“.<sup>125</sup> So stehen „Geschlechternormen vor allem in ihrer Vermittlung in Gesten, Idealen, Körperformen und Phantasien, sowie in ihrer internen Systematik [...]“<sup>126</sup> im Mittelpunkt. Grundsätzlich gilt, dass sie „im Sprechen immer schon ein Handeln sieht.“<sup>127</sup> Dies formt die Bewusstheit der Auswirkungen sprachlicher Äußerungen und, dass „aus kleinen Äußerungen und Gesten die Geschlechtsidentität entsteht und, dass [...] jede konstative Äußerung performativ ist.“<sup>128</sup>

Eine Unterscheidung zwischen Symbol und Sache ist danach semiotisch betrachtet veraltet. So wird diese Trennung auch bei Butler radikal aufgehoben. Die starke politische Wirkungskraft ihres radikalen Konzepts zielt darauf ab, dass nicht nur im Sprechen und Handeln Verbindungen neu gedacht werden sollten, sondern auch zwischen Zeichen-ebene und Sprechakttheorie. Butlers Theoriekonzept blickt hinter die normativ geordneten Kulissen der patriarchalen westlichen Zivilisation. Diese weiterführende „kritische Genealogie von Geschlecht“<sup>129</sup> wird in Butler Texten zu einer komplexen Sozialphilosophie ausgearbeitet. Das umfassende Denken in der Sozialphilosophie bietet die Chance, weitere Perspektiven und Interpretationsspielräume einzubeziehen. Gerade Butlers Konzept erschließt die Möglichkeit, nach dem *linguistic turn* sprachphilosophisch tiefere Gesellschaftsstrukturen aufzuzeigen, diese bewusst zu machen und dabei den Begriff der Macht (nach Foucault) weiter aufzudecken, womit das Konzept mehr ist als eine Brücke zur Ebene der Performanz in Verbindung zu den Geschlechterstudien.

Butlers Ansatz „Geschlecht als performativ zu verstehen“, bedeutet es „in einer Unzahl sozialer Normen“<sup>130</sup> zu sehen. Geschlechtsidentität sei „ein Hinweis auf die kulturellen Normen, die das Geschlecht regulieren.“ Insbesondere im feministischen Rap werden

---

<sup>124</sup> Ebd., S. 66

<sup>125</sup> Ebd., S. 64

<sup>126</sup> Ebd., S. 74

<sup>127</sup> Ebd., S. 75

<sup>128</sup> Ebd., S. 75

<sup>129</sup> Ebd., S. 60

<sup>130</sup> Ebd., S. 61

Geschlechternormen als subtile Reiterationen entlarvt. Sie dienen dazu, Machtverhältnisse unhinterfragt fortzusetzen. „Akte, die sich nicht in so eine Kette von Wiederholungen und Konsolidierungen einfügen, sind demgegenüber machtlos“.<sup>131</sup> Auch in der Haltung der feministischen Rapperinnen bedeutet Normaneignung die Eintrittskarte in die soziale hegemoniale Kultur. Viele engagierte Rapperinnen beschreiben in ihren Erfahrungen, dass Individuen mit Vorannahmen und in Bildern leben, die durch gesellschaftliche Normen immer wieder aufgebaut werden. Butler nennt diesen Vorgang eine „Wiederholung der Norm im Rahmen des fortgesetzten performativen Materialisierungsprozesses.“<sup>132</sup> Insbesondere in ihrem Werk „Körper von Gewicht“ (*Bodies that matter*) wird diese Materialisierung stark ins Zentrum gerückt, wobei Geschlecht/*Sex* und *Gender* nicht mehr getrennt betrachtet werden.

### 2.7.8 Butlers Werke ‚Körper von Gewicht‘ und ‚Hass spricht‘

Spricht man von Kultur, muss gerade bei medialen Darstellungen wie Musik, Video und Tanz unterschieden werden zwischen sogenannter „darstellerischer Realisierung“, der „*Performance* als begrenzter Akt“<sup>133</sup> und der Performativität, bei der es um „ständige Wiederholung von Normen“<sup>134</sup> geht. Sie ist geplant, inszeniert und stellt die Künstlerin in ihrer Persönlichkeit, ihrer medialen Präsentation und auch Repräsentation dar. Das Schwierige daran ist die geplante *Performance* auch auf der Ebene zu lesen. Auch im Queer-Bereich existiert die Problematik des „Verwickeltseins in das, dem man sich widersetzt.“<sup>135</sup> Mediale *Performance* in der Musik ist ein komplexes historisiertes Handlungsfeld, in dem mit Machtdiskursen agiert wird, welche sich körperlich und sprachlich manifestieren. Dies geschieht auch dann, wenn sich der dekonstruktive Feminismus, der hier seinen künstlerischen Einfluss auf die Denkweise der Akteurinnen ausübt, als spezifische Strömung und als Opposition zur patriarchalen Macht positioniert. Das „Wenden der Macht gegen sich selbst“ geschieht zusammen mit einem Wunsch und dem Versuch in der Dekonstruktion, „alternative Modalitäten von Macht“<sup>136</sup> zu erzeugen.

---

<sup>131</sup> Ebd., S. 70–71

<sup>132</sup> Ebd., S. 73

<sup>133</sup> Siehe Butler (1997), *Körper von Gewicht*, S. 221

<sup>134</sup> Ebd., S. 221

<sup>135</sup> Ebd., S. 331

<sup>136</sup> Ebd., S. 331

Es ist das Dilemma des Wissens um den „Unterschied zwischen der Macht, die wir fördern und der Macht, die wir bekämpfen“, denn „selbst wenn man gegen sie ist, wird man im Zuge ihrer Umgestaltung geformt.“<sup>137</sup> Reine darstellerische *Performance* endet in dieser Sichtweise nicht bei ihren diversen Formen ihrer Choreographie, sondern verweist nach Butlers Konzept auf die „Reichweite ihrer Signifizierbarkeit“, die „nicht kontrolliert wird, da solche Hervorbringungen nicht im Besitz der äußernden Person sind.“<sup>138</sup> Butlers Ansatz radikalisiert die Sichtweise auf die Verschmelzung von *Sex* und *Gender* sowie der damit einhergehenden normativen Performanz.

Das biologische Geschlecht ist ein ideales Konstrukt, das mit der Zeit zwangsweise materialisiert wird. Es ist nicht eine schlichte Tatsache oder ein statischer Zustand eines Körpers, sondern ein Prozess, bei dem regulierende Normen das biologische Geschlecht materialisieren und diese Materialisierung durch eine erzwungene ständige Wiederholung jener Normen erzielen.<sup>139</sup>

Ihr Gesamtbild sieht Performativität in der Verbindung von Mikro- und Makrostruktur und zeigt als Konzept, wie (geschlechtliche) Identität ‚funktioniert‘:

1.) Materie der Körper wird neu gefasst als die Wirkung einer Machtdynamik, so dass Materie der Körper nicht zu trennen ist von den regulierenden Normen, die ihre Materialisierung beherrschen (...). 2.) Performativität wird nicht als der Akt verstanden, durch den ein Subjekt dem Existenz verschafft, was sie/er benennt, sondern vielmehr als jene ständige wiederholende Macht des Diskurses, diejenigen Phänomene hervorzubringen, welche sie reguliert und restringiert. 3.) das „biologische Geschlecht“ wird nicht mehr als ein körperliches Gegebenes ausgelegt, dem das Konstrukt des sozialen Geschlechts künstlich auferlegt wird, sondern als eine kulturelle Norm, die die Materialisierung von Körpern regiert. 4.) der Prozess, in dem eine körperliche Norm angenommen, angeeignet oder aufgenommen wird, wird neu gedacht als etwas, was im strengen Sinne nicht von einem Subjekt durchgemacht wird, sondern als etwas, durch das das Subjekt, das sprechende „Ich“ gebildet wird, nämlich dadurch, dass ein solcher Prozess der Annahme eines Geschlechts durchlaufen worden ist. 5.) dieser Prozess der „Annahme“ eines Geschlechts wird mit der Frage der Identifizierung und den diskursiven Mitteln verbunden, durch die der heterosexuelle Imperativ bestimmte sexualisierte Identifizierungen ermöglicht und andere Identifizierungen verwirft und/oder leugnet.<sup>140</sup>

Dem normativen Geschlecht und seiner Identität geht im Verlauf seiner ‚Annahme‘ etwas Diskursives voraus. Sie tritt stufenweise in ihrer körperlichen Materialisierung des biologischen Geschlechts auf und ist ebenso relevant wie das soziale Konstrukt *Gender*.

Damit wird Körper als Organischem eine Existenz auch neben dem Diskurs zugesprochen. Körper ist nur sprachlich zugänglich, kann in seiner Existenz neben dem Diskurs nicht

---

<sup>137</sup> Ebd., S. 331

<sup>138</sup> Ebd., S. 331

<sup>139</sup> Ebd., S. 21

<sup>140</sup> Ebd., S. 22-23

unmittelbar erfahren werden, da sich jede Form der Wahrnehmung im weitesten Sinne über Sprache vollzieht.<sup>141</sup>

Dieser komplexe Vorgang ist Performativität, in der unausgesprochene, aber dennoch manifeste Machtverhältnisse in die sprachliche und außersprachliche Realität nach Außen in die Beziehungsebenen transferiert werden. Performanz ist diskursive Macht und bildet eine „spezifische Modalität der Macht als Diskurs“.<sup>142</sup> Somit nicht frei gewählte Performanz ist gefangen in der „Geschichtlichkeit des Diskurses, in der Geschichtlichkeit der Normen der Macht des Diskurses, das zu inszenieren, was er benennt“.<sup>143</sup>

Das heteronormative ‚Gefängnis‘ der Fremdbestimmung zu sprengen, gilt als Motivation vieler *Conscious*-Rapper\_innen. Widerstand und Performativitätsabweichung entstehen durch das radikale Infragestellen von Realitäten in der feministischen Dekonstruktion: Durch Versuche zu dekonstruieren ohne Gewähr auf Erfolg und Befreiung, wird auch hier an den bisher manifestierten Diskursen der Macht durch das Selbstbestimmungsbestreben der eigenen Materialität gerüttelt. Ob dies zu kollektiven Befreiungen in der eigenen Geschichtlichkeit der Diskurse und zu einer angestrebten Verschiebung von Einschreibungen durch veränderte Performanz führen kann, bleibt offen. Dieses Phänomen ist im brasilianischen feministischen und queeren *Conscious Rap* deutlich wahrzunehmen. Die Versuche um andersartige Sichtbarkeit finden zunehmend im *Empowerment* und dem Ablehnen der sogenannten ‚Viktimisierung‘ statt. Es geht nicht mehr darum, „im westlichen Feminismus‘ Frauenunterdrückung sowie Viktimisierung in der Dritten Welt auszuplündern“<sup>144</sup>, sondern, wie Derrida sagt, „die Subalternen in sich selbst sprechen und ‚dilirieren‘ zu lassen.“<sup>145</sup> – ohne intellektualisierte Fernbetrachtung der ‚Anderen‘. Diese auch von Butler konstatierte Problematik liest sich anders als übliche hegemoniale westliche Diskurse der sogenannten ‚Ersten Welt‘. Die Kategorie ‚Frauen‘ im anfänglichen *Third-Wave-Feminism* bewegte sich noch zu sehr in der „Inkohärenz‘ ihrer ‚konstitutiven Ausschließungen‘.“<sup>146</sup>

---

<sup>141</sup> Siehe Müller, Anna-Lisa (2009), Sprache, Subjekt und Macht bei Judith Butler, Magisterarbeit

<sup>142</sup> Siehe Butler, Judith, (1997), Körper von Gewicht, S. 259

<sup>143</sup> Ebd., S. 259

<sup>144</sup> Ebd., S. 167

<sup>145</sup> Siehe Spivak, Gayatri, (1985/2008), Can the subaltern speak?, S. 106

<sup>146</sup> Siehe Butler, Judith (1997), S. 260



Speziell im engagierten Rap erlebt die sogenannte „diskursive Performativität“<sup>147</sup> Jahrzehnte nach Butlers Theorie ihre ‚Verschiebung‘ bei Identitätsdiskursen, die der Normativität widersprechen und diese nicht direkt reiterieren, bestätigen und diese Normen nicht nach sozialen Vorgaben inszenieren. Mehr als 20 Jahre nach Butlers Publikation *Bodies that matter* ergibt sich das Bild pluraler Identitäten, insbesondere im *Black Feminism / Feminismo negro*, mit seinen Elementen von Ermächtigung, provokativer Performanz und aus dem Queer-Bereich. Dabei gibt es kämpferisch-spielerische Auseinandersetzungen mit früheren Ausschlussdiskursen. Das frühere ‚Unmögliche‘ und die ‚Melancholie‘ (so noch in Butlers Texten zum ‚Ausgeschlossensein‘ und dem Nicht-Lebbaren in den 1990er Jahren, wie zum Beispiel: *On Speech, Race, Melancholia*<sup>148</sup> von 1999) wandelt sich zur extrovertierten Kampfansage, die mit kollektiver Qualität performativ aufgerufen wird.

Dies geschieht, ohne dass die ‚Kategorie Frauen‘ noch mit der „häufig politisch artikulierten Forderung zusammengebracht werden muss, diese Kategorie zu problematisieren.“<sup>149</sup> Mediale Artikulationen im kollektiven Rap als feministische Bewegung existieren nicht als einzelne performative Akte, sondern befinden sich innerhalb des wiederholten Handelns ihrer eigenen Positionen und Artikulationen in einem Versuch der ‚Ermächtigung‘ (*o empoderamento*). Subalterne befinden sich dabei diskursiv in einer Art ‚performativem Aufstand‘ (ohne direkte Lösung, ohne gewaltsame Revolution, sondern medial-performativ). Dabei könnten kollektive feministische Positionen auch als „Ausübung von [...] Macht als Nexus und Diskurs“<sup>150</sup> angesehen werden, „der die diskursiven Gesten der Macht (von Männern) wiederholt und nachahmt“<sup>151</sup>, aber mit dem Gestus, die Praxis des dekonstruktiven Feminismus zu üben und dabei das Infragestellen mehr auszuprobieren und Gegendiskurse zu erschaffen. Dies vergrößert die diskursive Machtbeteiligung an der Sprache der Mächtigen, aus der es eigentlich keinen Ausweg gibt. Hierbei spielt die einzelne Person im weiblichen Rap als Trägerin von Gegenentwürfen und im Rahmen des *Empowerment* eine kollektive Rolle.

---

<sup>147</sup> Ebd., S. 260

<sup>148</sup> Siehe Interview in: *Theory, Culture & Society* (1999), Vol. 16, S. 163–174

<sup>149</sup> Siehe Butler, Judith (1997), *Körper von Gewicht*, S. 260

<sup>150</sup> Ebd., S. 309

<sup>151</sup> Ebd., S. 260

Die Frau im *Conscious Rap* kann nicht als Einzelkünstlerin sichtbar werden, sondern als Teil der ‚Rap-Szene‘. Somit kann Butlers Gedanke der dem Subjekt vorgeschalteten Diskurse in der Performativität konkret nachgegangen werden. Feministischer Rap arbeitet mit der biographischen Seite der Künstlerinnen und ihrer Subjektwerdung im Sub-Genre, während ein vereinzelt auftretendes Individuum keine Rolle in der Subjektwerdung spielen würde, denn ohne kollektive Stärke „ist keine Macht daran beteiligt, die als ein Subjekt konstruiert ist [...]“<sup>152</sup> Das Subjekt wird demnach durch den Diskurs in vorhandenen Beziehungen hervorgebracht.

Das Subjekt wird von Butler konzipiert als ein postmodernes, das im Wechselspiel von Beziehungen entsteht und gerade nicht als ursächlicher Grund für diese Beziehungen angenommen wird. Das Subjekt wird durch einen vorgängigen Diskurs geprägt und erhält im Prozess der dort vorgenommenen Bezeichnung seine Identität, die aber nie vollständig ist.<sup>153</sup>

Subjektwerdung durch Performanz als diskursiver Akt sei nur im Kontext und immer als Folge diskursiver Realitäten möglich, denn „das Subjekt ist auf Sprache und vorgenommene Benennung angewiesen, will es Identität erlangen.“<sup>154</sup> Somit steht die gemeinsam „vollzogene Handlung“<sup>155</sup> im Kontext geschichtlicher Bedeutung, weil sie nicht als isolierter einzelner Versuch von Subjektwerdung durch performative Akte geschieht. Insbesondere die Dekonstruktion im *Conscious Rap* als Versuch einer Befreiung von Normen hin zu einem Empowerment vollzieht sich nicht über eine unabhängige Subjektwerdung: „Das Paradox der Subjektivierung (*assujettissement*) besteht genau darin, dass das Subjekt, das sich solchen Normen widersetzte, selbst von solchen Normen befähigt, wenn nicht gar hervorgebracht wird.“<sup>156</sup> Hier wird die gesamte Problematik deutlich, in der sich engagierte und gesellschaftskritische Akteur\_innen befinden, besonders jene, die in der Praxis des politisch-kulturell aktiven Feminismus weltweit im *Conscious Rap* zu finden sind.

---

<sup>152</sup> Siehe alle Zitate Butler, Judith (1997), S. 309

<sup>153</sup> Ebd., S. 310

<sup>154</sup> Siehe Müller, Anna-Lisa (2009), Sprache, Subjekt und Macht bei Judith Butler, 43 ff

<sup>155</sup> Butler, Judith (1997), S. 309

<sup>156</sup> Ebd., S. 39

### 2.7.9 Die Macht der Sprache als Erweiterung von Butlers Theorie in ‚Hass spricht‘

Butler verbindet den Begriff des Geschlechts eng mit dem des Körpers in ihrem Folgewerk ‚Hass spricht‘. Das erweiterte Konzept zielt auf die performativen Akte, auf „das Sprechen selbst als körperliche Handlung. Der sprechende Körper setzt Zeichen, die über sich hinausweisen, sie sagen mehr als ihr ‚Instrument‘“.<sup>157</sup> Immer dann, wenn Zeichen im Sprechakt über sich hinausweisen, kann, so Butler „die performative Analyse“<sup>158</sup> ansetzen. Als Konsequenz hat Sprache Handlungsmacht. In ihrem Folgewerk schreibt Butler noch tiefergehend über die Macht der Sprache:

Wir tun Dinge mit der Sprache, rufen mit der Sprache Effekte hervor, und wir tun der Sprache Dinge an; doch zugleich ist Sprache selbst etwas, was wir tun. Sprache ist ein Name für unser Tun, d.h. zugleich das, ‚was‘ wir typischerweise vollziehen, und das, was wir bewirken, also die Handlung und ihre Folgen.<sup>159</sup>

Auch die schon bei Derrida und Austin so genannte ‚Anrufung‘ (als spezifischer Begriff innerhalb von Austins Sprechakttheorie) wirkt machtvoll. Dieser Begriff beschreibt Benennungen wie zum Beispiel ‚Hure‘, ‚Mulattin‘ oder ‚Schlampe‘, die typisch sind für die feministische Auseinandersetzungen im *Conscious Rap*. Durch ‚Anrufung‘ wird auch gemäß Butlers erweiterter Sprachphilosophie direkt entschieden, ob das angerufene Subjekt überhaupt als solches rein sprachlich existiert und, ob „dieser Körper ein lebbares soziales Leben haben wird oder nicht.“<sup>160</sup> Zunächst geht ihr Ansatz von einer Genese von Diskursen aus, die den Sprechakt als Performanz mit Historie versehen und Macht und Autorität geben.

Die Erfolgchancen eines performativen Sprechakts hängen nicht von der Intention der Sprecherin, sondern von den zur Verfügung stehenden Konventionen ab, die sich in vorangegangenen Verwendungen etabliert haben. Eine performative Äußerung funktioniert, weil in ihr frühere Sprachhandlungen nachhallen und sie sich mit autoritativer Kraft anreichert, indem sie vorgängige autoritative Praktiken wiederholt.<sup>161</sup>

Im Folgenden wird die Verknüpfung zum *Empowerment/Empoderamento* deutlich, das normative Benennungen von Identitäten ablehnt:

---

<sup>157</sup> Siehe Butler, Judith (2006), *Hass spricht*, S. 22

<sup>158</sup> Ebd., S. 22

<sup>159</sup> Ebd., S. 19–20

<sup>160</sup> Ebd. Redecker, Eva von (2002), S. 75

<sup>161</sup> Ebd., S. 189, S. 77. Redecker zitiert hier Hate Speech.

Die performative Kraft entfaltet sich nur, wenn es gelingt, die Äußerung unzweideutig in die Kette von Erfolgs-Kontexten einzureihen, aus der sich ihre konventionelle Autorität speist. Dann wird die Äußerung zum effektiven Zitat bestehender Macht.<sup>162</sup>

Anrufung bildet und formt in ihrer hier aufgezeigten Komplexität Identitäten. Diese entstehen durch Benennungen innerhalb genormter und konventionell gebildeter Anerkennungsoptionen. Der Begriff der Anrufung findet sich unter anderer Bezeichnung auch bei Luis Althusser, als ‚Interpellation‘ (Luis Althusser 1977). In der Analyse von Sprechakten und Äußerungen existieren als wichtigster Anhaltspunkte die „Reinszenierung und auch Resignifizierung als Einsatzformen der Sprachmacht. Die Umgebungen sind [u.a.] Rap-Musik, politische Parodie [...]“<sup>163</sup> Butler konstatiert, dass selbst „fachliche Diskurse, kritische, institutionelle Diskurse eine Reinszenierung der Performanz sind.“<sup>164</sup> Auf der Seite widerständiger Haltungen zu Machtdiskursen bedeutet dies, dass auch außerhalb der patriarchal-kolonialen Macht-Diskurse eine effektvolle Sprachmacht existieren kann, die ihre eigenen Resignifizierungen zu produzieren vermag und dass diese auch reiteriert werden können. „Eine geglückte performative Äußerung ist dadurch definiert, dass ich die Handlung nicht nur ausführe, sondern eine bestimmte Kette von Effekten auslöse.“<sup>165</sup> Hier kann auch das Kollektive von geteilter, wahrgenommener und geglückter Performanz in Feldern wie dem Rap genannt werden. Souverän ist hier nur das gesamte Feld. Gesellschaftliche Diskurse finden hier ihre Anwendbarkeit als kulturell aufgeladene Äußerungen. Machtdiskurse und das Sprechen als performativer Akt gehen auch im kulturellen Sektor dem Sprechenden voraus. Gleichwohl sieht Butler hier das Netzartige von Performanz ohne Ursprung oder Ende. Sie betont das Nicht-Einzigartige und Nicht-Steuerbare an performativen Akten: „Meine These ist, dass das Sprechen sich stets in gewissem Sinne unserer Kontrolle entzieht. [...] Die Ablösung des Sprechaktes vom souveränen Subjekt begründet einen anderen Begriff der Handlungsmacht und letztlich der Verantwortung, der stärker in Rechnung stellt, dass die Sprache das Subjekt konstituiert und dass sich das, was das Subjekt erschafft, zudem von etwas anderem herleitet.“<sup>166</sup>

---

<sup>162</sup> Ebd., S. 78

<sup>163</sup> Siehe Butler, Judith (2006), S. 28 in der Fußnote, wo auch geschrieben steht, dass die Zensur des Rap ein Versuch ist, das kulturelle Gedächtnis zu regulieren und zu zerstören.

<sup>164</sup> Ebd., S. 29

<sup>165</sup> Ebd., S. 33

<sup>166</sup> Ebd., S. 31–32

### 2.7.10 Aspekte des Widerstands in der Performanz

Es soll aber nicht nur die Restriktion durch normierte Rede und die Aussichtslosigkeit eines rebellierenden Subjekts in seiner Anpassungsnotwendigkeit innerhalb eines Regelsystems aufgezeigt werden. Sich Anrufungen gerade nicht zu unterwerfen, indem Normen und Erwartungen benannt und auch dekonstruiert werden, geschieht als kollektives Empowerment, indem sich Künstler\_innen in passenden Projekten zusammenschließen und das Wort im Zusammenschluss auch unter teilweiser Lebensbedrohung durch beispielsweise *Cyber Mobbing* ergreifen. Für Butler „öffnet sich auch auf der Ebene ihrer sprachlichen Überlegungen eine gewisse Möglichkeit für einen gewissen Widerstand“. Es folgt die Frage, wie und auf welchem Wege „die herrschende Geschlechterordnung und Heteronormativität durchbrochen werden könnte.“<sup>167</sup> Die *Queer Studies* beeinflussen mit ihren Gegendiskursen die Analysen der Rap-Texte. Die Infragestellung heteronormativer Dichotomien ist essentiell in Butlers Performanztheorie und zeigt ihre politische Seite. Vor dem Hintergrund der Performativitätstheorie wird ein dekonstruktiver Weg gewählt, den auch der unangepasste Rap heterosexueller schwarzer und indigener Frauen in Solidarität mit der LGBT-Bewegung verfolgt. Viele feministische Rapperinnen in Brasilien und weltweit folgen nicht den heterosexuell orientierten Diskursen und Auftritten ihrer Kolleginnen aus dem Mainstream Rap. Gerade bei radikalen Rapperinnen gibt es klare Verbindungen zur Queer-Bewegung, besonders im Bereich sprachlich praktischer Abweichung von hegemonialem Denken. Die Rap-Texte realisieren ihren eigenen Subversionscharakter aus der Gegenposition zur dominierend heterosexuellen Perspektive. Hier ergänzen sich Theorie und kulturelle Praxis, indem auf die Kontinuität gelebter unangepasster Medienkultur hingewiesen wird. So „verschieben neben der Erschütterung der bestehenden Normen unkonventionelle Aneignungen das Feld der Macht insofern, als sie das Repertoire möglicher Optionen erweitern.“<sup>168</sup> Strategieansätze, die auch auf andere kulturelle Bereiche der aktiven Sprachanwendung im Gegenlicht von Machtdiskursen übertragbar sind, finden sich in einer neuen, pluralen und vor allem intersektionalen Frauenbewegung, die auf den *Conscious Rap* Einfluss nimmt. Intersektionaler Feminismus hebt die Normkritik von einer theoretisch-wissenschaftlich-

---

<sup>167</sup> Siehe Redecker, Eva von (2002), S. 79

<sup>168</sup> Ebd., S. 80

sozialphilosophischen Ebene auf eine politisch-kulturelle Bühne. An dieser Stelle gehe es nach Redecker darum, „ein Werkzeug aufzugreifen und subversiv anzuwenden [...]“<sup>169</sup> Dies ist ein kämpferischer Akt inmitten der Machtdiskurse westlich geprägter Gesellschaften. „Wer die Möglichkeit zur Gegenrede nutzen kann“<sup>170</sup>, wird zunehmend dazu ermutigt, trotz wachsender Anfeindungen. Diese Möglichkeit beinhaltet nach Butler vor allem die bedeutungsverschiebende Wiederholung in der Performanz.

[So] ist dieser Mechanismus der bedeutungsverschiebenden Wiederholung aber in einem viel weiteren Sinne die Grundlage ihrer (Butlers) Vision von gesellschaftlichem Wandel. Dadurch, dass auch die Autorität einer Konvention, die Gültigkeit einer Norm, die Bedeutung einer Körperzone von ihrer ständigen Wiederholung abhängig ist, keine stabile, durchgängige, eigene Valenz besitzt, die nicht auf ihre unzähligen Instantiierungen, Inszenierungen, Identifikationen zurückzuführen wäre, ist die Macht anfällig für Veränderung.<sup>171</sup>

Feministischer Rap ist somit eine kulturelle Ausprägung kritischer *Race-, Class-, Gender-* Diskurse spätmoderner demokratischer Bewegungen. Gleichzeitig befindet sich die gesamte kulturelle Vielfalt mit ihren Bewegungen, von LGBT über schwarze und indigene Frauen bis zu diversen Bürgerrechtsbewegungen, in einer weit entwickelten Phase der Kritik an hegemonialem Denken weißer, patriarchaler Eliten. Es bleibt zu hoffen, dass angesichts der Beeinflussung fortschrittlicher Kreise der Bevölkerung ein globales *Empowerment* demokratischer und kultureller Performanz trotz wachsendem *Cyber Mobbing* gegen Frauen und LGBT nicht mehr unterdrückbar ist, wie in der Vergangenheit.

### 3 Rap-Definitionen

#### 3.1 *Conscious Rap* – Musik als Formation und Feld

Populäre Musik ist aus Sicht der *Cultural Studies* ein komplexes Phänomen. So kann das diskursive Feld von *Black Music*<sup>172</sup> bei Frauen als gesellschaftliches Untersuchungsobjekt in seiner inhärenten komplexen Struktur mit Theorien und Methoden der heutigen *Cultural Studies*, der *Black Cultural Studies* und der *Gender Studies* als Gegenwartsphänomen mit gesamtmusikalischer sowie diskursiv beeinflusster Geschichte

---

<sup>169</sup> Ebd., S. 81

<sup>170</sup> Ebd., S. 84

<sup>171</sup> Ebd., S. 84

<sup>172</sup> ‚*Black Music*‘ wird hier als englischer Fachbegriff verwendet, da die deutsche Variante der ‚schwarzen Musik‘ ein anderes Genre bezeichnet, nämlich das des *Gothic Rock* seit den 1980er Jahren beispielsweise.

ausdifferenziert erfasst werden. Auch Musik und ihre Genres pflegen Diskurse, mit den sie sich begrenzen innerhalb des Feldes Musik. Kulturwissenschaftler\_innen wie Judith Butler, Paul Gilroy, bell hooks, Joan Morgan, Patricia Hill Collins oder Simon Frith behandeln diese Hintergründe von Musik in ihren Werken. Innerhalb des Feldes Musik kann von Formationen und Netzwerk-Positionen in der historischen, sozialen, kulturellen, ökonomischen und politischen Praxis gesprochen werden. So schreibt Lois McNay in seinem Vergleich zwischen Bourdieu und Foucault: „Bourdieu's idea of the 'field' provides a more differentiated analysis of the social context in which reflexive transformation of gender identity unfolds.“<sup>173</sup> Weiterhin stellt er fest: “The field is defined as a network or configuration of objective relations between positions.“<sup>174</sup>

Performative Praxis in einem Feld der weiblichen Rap-Musik existiert zwischen einzelnen Positionen innerhalb eines Kontextes der anderen Künstlerinnen. Vernetzungen verbinden sich diskursiv miteinander, im Spiegel der Musiktexte sowie in ihrer Gesamtp Performanz. Dies geschieht in sozialen und politischen Kontexten, in denen eine kulturelle Praxis geteilt wird. Lois McNay spricht von sozialen Gegebenheiten, die in einem Feld existieren: „There is a [...] relation between individual habitus and the social circumstances of 'field' from which it emerges.“<sup>175</sup> Bourdieus Begriff ‚Feld‘ bietet sich als komplexe soziale Einheit an, weil ein sogenanntes Feld bestimmte Diskurse verwirklicht, um sich von anderen abzugrenzen. Das Feld des weiblichen Rap gehört zur übergeordneten *Black Music Culture* mit ihren eigenen Diskursen. Synchron betrachtet bildet dieses Feld einen bestimmten historisch-kulturellen und thematischen Raum, dessen Diskurse in dieser spezifischen Zeitspanne eine bestimmte Ausprägung aufweisen. Die heutige Form, in diesem Fall der weibliche Hip-Hop oder Rap, ist eine relativ junge Erscheinung, die in Zeiten des schnellen Konsums und raschen Wandels von Kultur auch verschwinden kann. Es ist ungewiss, ob und wie populäre Kultur im 21. Jahrhundert nachhaltige Spuren hinterlassen wird, oder ob viele Werke kulturgeschichtlich bedeutungslos verschwinden werden.

---

<sup>173</sup> Siehe McNay, Lois in: Featherstone, Mike. (2002), *Theory, Culture & Society*. Vol. 6, S. 95

<sup>174</sup> Ebd., S. 106

<sup>175</sup> Ebd., S. 96

Die Rap-Kultur existiert im Jahre 2022 seit etwas mehr als vierzig Jahren und prägt die Identitäten mehrerer Generationen. Hip-Hop oder Rap hat einen diskursiven Vorlauf, den vor allem die *Cultural Studies* sowie speziell *Black Cultural Studies* und nicht zuletzt die *Gender Studies* umfangreich thematisieren. Weiblicher engagierter Rap als spezifisches Feld und als gesellschaftlich einflussreiches Genre produziert neue Impulse für die ihm zugehörigen anderen Gruppen.

Any field is marked by a tension or conflict between the interests of different groups who struggle to gain control over a field's capital. (...) each field is autonomous in that it has a specific internal logic which establishes non-synchronous, uneven relations with other fields and which renders it irreducible to any overarching dynamic.<sup>176</sup>

In einem gewachsenen Musik- spielt nur Geld und Erfolg keine so grosse Rolle, sondern Interessensgruppen suchen nach Wegen des Gehörtwerdens und nach Sichtbarkeit, während sie auch um Kontrolle der Diskurse einer gesellschaftlichen Identitätspolitik ringen.

### 3.2 Weiblicher *Conscious Rap* als politisches Sub-Genre

Seit den 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts lassen sich die Anfänge eines Frauen-Rap finden als feministische Textmusik zurückverfolgen. Bei aller Vielfalt von Frauen-Rap präsentiert sich eine bestimmte Strömung mit starker Förderung durch den aktuellen Feminismus, die dem engagierten *Conscious Rap* zugeordnet wird. Durch den Aspekt des politischen Engagements wird feministischer Rap als reflektierte Strömung wahrgenommen. Allerdings muss Rap in den letzten zwei Dekaden kritischer gesehen werden, da die Strömungen des *Pop Rap* und des *Party Rap* große Verbreitungen finden, während textuell anspruchsvolle Produktionen seltener werden. Fabian Wolbring sagt über das Politische im Rap:

In der Forschung wird die politische Dimension des Rap vorwiegend an Inhalten und Selbstbekenntnissen festgemacht. Diese fallen in den drei unterschiedlichen Strömungen *Conscious-*, *Fun-* und *Gangsta-Rap* offensichtlich sehr unterschiedlich aus, weshalb es wenig sinnvoll erscheint, Rap bzw. Hip-Hop als eine homogene politische Bewegung zu klassifizieren [...]. Der Großteil der Forschung orientiert sich am *Conscious-Rap*. [...].<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> Ebd., S. 106

<sup>177</sup> Siehe Wolbring, Fabian (2014), *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 80



Auch der US-amerikanische Kulturwissenschaftler Christopher Deis nimmt das Politische im Rap als Spezifikum vornehmlich in den Rap-Sub-Genres wahr die auch er als „commercial, underground“ Rap bezeichnet. Auch jenes Sub-Genre mit dem Adjektiv „conscious, or political“<sup>178</sup> sieht er als die zentrale Rap-Variante mit Textbotschaften an. Diese wissenschaftliche Einteilung liefert einerseits eine Reflexion über das Politische im Hip-Hop, birgt aber die Gefahr, von den Künstler\_innen als stigmatisierend empfunden zu werden.<sup>179</sup> Deis analysiert die Hauptcharakteristika des Hip-Hop wie folgt:

- Hip-Hop is a discursive space where sociopolitical issues are discussed
- Hip-Hop is a site where the very nature and understanding of what constitutes politics and political behavior are broadened and challenged
- [...] there have also been efforts in the USA, France, the UK, and in other countries such as Cuba, Brazil [...] to use Hip-Hop as a way of raising public awareness about specific political issues, for political organizing, and ‘social movement’ activity.<sup>180</sup>

Er zieht den Kulturwissenschaftler Joe Jackson heran, der *Conscious*-Rapper\_innen als MCs (*Master/Mistress of Ceremony*) hervorhebt, die ein ‚Großprojekt‘ verfolgen: „The same divisions mirror hip-hop’s larger cultural project: constructing and deconstructing the social, cultural and political boundaries [...]“<sup>181</sup> Er betrachtet – was später noch beim weiblichen Rap und seiner Körperlichkeit herausgearbeitet wird – die Ambivalenzen des Rap wissenschaftlich:

A critical theory of hip-hop and politics [...] tries to negotiate this puzzle by locating hip-hop within a given political and social context, rigorously defining what exactly is ‘political’ about hip-hop as a musical and cultural practice, and acknowledging how hip-hop can be both a tool for liberation and resistance – while also possessing the capacity to serve elite interests and hegemonic power – and is a partial answer to this dilemma.<sup>182</sup>

Für das Überleben von kritischen Inhalten im Rap ist es förderlich, dass dieses Genre verschiedene Ausprägungen hat, die von Fabian Wolbring als Strömungen bezeichnet werden, und die auch Johannes Gruber noch einmal aufgreift: „Dabei verwendete der Großteil der Forscher bislang Kategorisierungen aus der englischsprachigen Forschung wie *Party Rap*, *Conscious Rap*, *Pimp* oder *Gangsta Rap*.“<sup>183</sup> In dieser Arbeit geht es um die

---

<sup>178</sup> Siehe Deis, Christopher: Hip-Hop and Politics In: Williams (2015), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, S. 198

<sup>179</sup> Ebd., S. 198

<sup>180</sup> Ebd., S. 193

<sup>181</sup> Ebd., S. 198

<sup>182</sup> Ebd., S. 194-195

<sup>183</sup> Ebd., S. 22

Fokussierung auf ein definiertes politisiertes Sub-Genre: „*Conscious Rap* ist eine Bezeichnung für Rap Lyrics, in denen politische und sozialkritische Botschaften formuliert sind.“<sup>184</sup> Johannes Gruber zitiert in Bezug auf die engagierte Subsparte den Kulturwissenschaftler Ismael-Wendt und betont bei der Definition ihre textuelle Motivation: Bei Wolbring wird Hip-Hop als „Ausdrucksmittel für sozialen Protest, für eine sozial-politische Emanzipation, grundsätzlich durchtränkt von der Ethnizitätsproblematik sozialer Randkulturen [...]“<sup>185</sup> gesehen. Er sieht im Rap-Schaffen „politikrelevante Akte“ und den „explizit politischen *Conscious Rap* [...] als Ausdruck widerständigen Handelns.“<sup>186</sup> So fand und findet diese Protestkultur früher und heute noch – trotz aller Kommerzialisierung – maßgeblich im *Conscious Rap* und weder im *Party Rap* noch in weiten Teilen des *Mainstream-Fun-Gangsta-Rap* statt. Weil der *Conscious Rap* manchmal identitätsspezifische, ästhetische und textuelle Anleihen aus dem *Gangsta Rap* übernimmt, ist die Trennlinie bei diesen beiden Strömungen nicht immer eindeutig. Hinzu kommt, dass auch der *Gangsta Rap* durchaus politisch ist. Dazu zitiert Wolbring die Philologin Bettina Kluge. „In diesem breiteren Verständnis kann neben dem *Conscious Rap* auch der problematische *Gangsta Rap* als politischer Akt klassifiziert werden.“<sup>187</sup> Der kollektive Wiedererkennungswert in Form von Sozialkritik trifft aber sehr stark auf den politischen Teil des Rap-Sub-Genres in Brasilien zu, wenn es um Authentizität und eine grundsätzlich gesellschaftskritische Haltung geht. Es wird sowohl bei wohlhabenden als auch bei Schwellenländern wie Brasilien die Kritik an sozialen Verhältnissen sowie an den politischen Gegebenheiten in den Mittelpunkt gesetzt. Wolbring zitiert Poschardt, der den „Rap als Ausdruck einer sozialen Krise“<sup>188</sup> interpretiert. Diese soziale Krise findet in den jeweiligen Ländern ihren eigenen Ausdruck und thematisiert Rap nicht nur als globale kulturelle Bewegung, sondern auch als lokale Kultur der Gesellschaftskritik. „Hip-Hop ist die Erzählung, das Master Narrative unserer Epoche. Hip-Hop ist die Musik der Jugendlichen und der Minderheiten, nach der Hoffnung auf Überwindung von Widersprüchen, auf Revolution und Utopie.“<sup>189</sup>

---

<sup>184</sup> Ebd., S. 22

<sup>185</sup> Siehe Wolbring, Fabian (2014), Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 65

<sup>186</sup> Ebd., S. 86, die Romanistin Bettina Kluge zitierend

<sup>187</sup> Ebd., S. 86

<sup>188</sup> Ebd., S. 78

<sup>189</sup> Ebd., S. 79

Wolbring zieht den Kulturwissenschaftler Diedrich Diederichsen als positive Stimme für die engagierte Seite dieses Musikgenres heran. Der Aspekt Hoffnung ist zentral beim *Conscious Rap*, da der oft schwer zu ertragenden Hoffnungslosigkeit der sozialen Situation in Brasilien im politischen Rap eine Note der Utopie und des Engagements für eine gerechtere Welt entgegengesetzt wird. Im *Conscious Rap* Brasiliens finden sich daher viele Künstler\_innen, die eine Welt ohne Diskriminierungen gegen schwarze oder indigene Frauen und Männer sowie LGBT herbeisehnen. In einigen Musikgenres, beispielsweise auch im heutigen Samba Brasiliens, dann in der nova MPB spielt der Glaube an eine Utopie eine zentrale Rolle, um weiterarbeiten zu können. Dekonstruktion, Feminismus und Queer-Bewegungen finden hier eine passende Plattform, um der oft schwierigen Realität mit Gegendiskursen zu begegnen.

### 3.3 Aspekte von Identitätspolitik im *Conscious Rap*

In Bezug auf die internen Werte dieses Sub-Genres konzentriert sich Stephanie Menrath auf die identitätsbildende multiethnische Kraft mit kollektiver Qualität, eine Stärke, die viele andere Musikgenres nicht vorzuweisen haben. Menrath schreibt hier zum Genre und seinen Regeln: „Hip-Hop ist eine Jugendkultur mit Codes und Teilnahmebedingungen. Die wichtigste Teilnahmebedingung besteht gerade darin, dass man sich selbst spielen muss, seine Identität performen muss.“<sup>190</sup> Dieser Schritt bedeutet Teilhabe an einer kulturellen Praxis, die den Akteur\_innen in anderen politischen Räumen oft verweigert wird. „In der Forschung wird daher die ‚shared otherness‘, d.h. der ‚gemeinsame Erfahrungshorizont gesellschaftlicher Exklusion‘ zuweilen als alle Hip-Hopper betreffendes Charakteristikum beschrieben.“<sup>191</sup> Die Möglichkeit, Identität sichtbar zu performen bedeutet, aus der unsichtbaren Randexistenz heraustreten zu können. Die Motivation dieser Kultur, einer globalen wie lokalen und zudem medial sichtbaren Community anzugehören, erwächst aus der einerseits postkolonialen, andererseits patriarchalen Gesellschaft. So geht es hier, insbesondere im politischen

---

<sup>190</sup> Siehe Menrath, Stephanie (2001), Represent What... Performativität von Identitäten im HipHop, S. 1

<sup>191</sup> Siehe Wolbring, Fabian (2014), S. 87

Rap, um „[...] ähnliche Themen wie ungleiche Teilhabe-Chancen und Ausgrenzungserfahrungen in der Gesellschaft.“<sup>192</sup> Gerade im politisch motivierten Rap hat der Identitätsgedanke mehr Chancen authentisch gelebt zu werden, während Identität im *Pop Rap* im Jahrzehnt nach der Jahrtausendwende lediglich als Inszenierung zu beobachten ist. Somit bleibt es aufzuzeigen, inwieweit weiblicher *Conscious Rap* in Brasilien eine Renaissance des Politischen im Rap mit eigener politikrelevanter Identitätsfrage herbeiführt. Dazu ist es notwendig, dass, wie beim Analysewerkzeug Sprechakt und der Performanztheorie, Kriterien zum Tragen kommen, die politisches Denken, Sprache und Handlung im Zusammenspiel auf den *Conscious Rap* anwenden. Dazu bemerkt u Fabian Wolbring:

Die unterschiedlichen Urteile über die politische Relevanz und Ausrichtung des Rap hängen in den meisten Fällen damit zusammen, dass unterschiedliche Phänomene betrachtet werden und als prototypisch für Rap als Ganzen angenommen werden. Zu unterscheiden wären zumindest zwei verschiedene Dimensionen des Politischen: 1.) die politische Ausrichtung der Inhalte und 2.) das politische Potential der Handlungen.<sup>193</sup>

Bezieht man sich heute auf Performanz und Sprechakt, gilt bei der Untersuchung dieses Sub-Genres, dass „[...] in der Identifikationspraxis der Hip-Hopper eine ähnliche Verfahrensweise erkennbar [ist], wenn sie performative Dimensionen von Identitäten sichtbar werden lassen.“<sup>194</sup> Bezieht man sich auf politisch-kulturelle Formen der gesellschaftlichen Sichtbarmachung und Teilhabe, so trifft diese soziologische Erkenntnis – und kulturelle Forderung – sowohl auf das Thema der Ethnizität als auch des Geschlechts zu.

### **3.4 Text als zentraler Bestandteil einer Gesamtperformanz**

Johannes Gruber hat herausgearbeitet, dass Rap-Texte gelten können als „[...] etablierte Textsorte, die wiederum eine spezifische Rezeptionshaltung hervorruft und die „gezielt durch dem Publikum geläufige Genresignale“ (genrespezifisches Vokabular, Szenemarker etc.) eine bestimmte Erwartung provoziert.“<sup>195</sup> Genaue kulturwissenschaftliche Ausdifferenzierungen von Musik-Textsorten helfen dabei, Texte nicht nur in der Hochkultur, sondern auch in der populären Musikkultur stärker wahrzunehmen und sie als wichtigen

---

<sup>192</sup> Ebd., S. 22

<sup>193</sup> Ebd., S. 79

<sup>194</sup> Siehe Menrath, Stefanie (2001), S. 17

<sup>195</sup> Siehe Gruber, Johannes (2017), Performative Lyrik und lyrische Performance, S. 29

Bestandteil von musikalischer Praxis hervorzuheben. Diese Aufmerksamkeit gegenüber populären Texten ist gerade dann geboten, wenn sie ein inhaltliches Bedeutungsniveau erreichen, das über konventionelle Musiktextphrasen als reine textuelle Begleitung hinausgehen. Gerade der weibliche *Conscious Rap* und damit die Aktionen der MCs (Mistresses of ceremonies) als Teil des Hip-Hop sieht sich bei aller sonstigen visuellen Präsenz als dominant textorientiert. Der von Fabian Wolbring verfolgte Ansatz verdeutlicht, dass innerhalb der Forschung Rap als Gedichte und damit als ästhetische Sprechtexte bestenfalls randständig betrachtet würden. Man spreche von einer „regelrechten Sprachvergessenheit der HipHop-Studies.“<sup>196</sup> Dabei ist es eindeutig, dass Rap als Teil der Hip-Hop Gesamtkultur botschaftsorientiert über Sprache arbeitet: „Rap-Musik ist sehr viel textzentrierter als andere Musikgenres.“<sup>197</sup> Auch Johannes Gruber charakterisiert das Phänomen Rap kurz und prägnant:

Raps können als gesprochene Texte bzw. Wörter verstanden werden.

[...] Rhythmisch akzentuierter Sprechgesang.

[...] eine Fokussierung auf die textliche Grundlage, im [...] ‚Sprechgesang‘ die Ereignishaftigkeit des Phänomens stärker in den Vordergrund zu rücken.

[...] vorgetragene lyrische Texte, bei denen die theatrale Darbietung durch den Verfasser als Performance im Mittelpunkt steht.<sup>198</sup>

Weiterhin untersucht Wolbring Rap-Schaffende, die ihre Kunst „als *poetry on music* oder *literature over beats*“ einstufen. Wolbring erwähnt im Bezug auf andere wissenschaftliche Untersuchungen, dass „Rap eine eigenständige lyrische Form“ sei, dass sie gelesen funktionieren würde, was als „wichtiger Schritt zur Literatur“<sup>199</sup> bewertet würde. Im Rahmen der Forschung innerhalb der *Cultural Studies* erfolgt dieser Blick in Richtung Literatur aber nur behutsam, da es sich bei *Rap Lyrics* letztlich um populäre Textkultur handelt und da die Bemühung, Rap als literarisch einordnen zu wollen, eine schwere Beweisführung mit sich ziehen würde.

*Cultural Studies* gehen von der Annahme aus, dass Populärmusik einen eigenen kulturellen Platz hat. Fest steht, dass lange vor der Diskussion um die Literaturqualität die orale Dominanz der gerappten Worte im Mittelpunkt stand. „Rap is rooted in a long

---

<sup>196</sup> Siehe Wolbring, Fabian (2014), S. 31 bezogen auf die Aussage, S. 129

<sup>197</sup> Ebd., S. 128

<sup>198</sup> Siehe Gruber, Johannes (2017), S. 18–19

<sup>199</sup> Siehe Wolbring, Fabian (2014), S. 129

history jousting talk, formalised in a variety of names – signification, the Dozens, the Toast, the Jones.“<sup>200</sup> Somit war es zuerst das gesprochene Wort, das semantisch für den Rap zu einer musikalischen, rhythmischen Kunstfertigkeit ausgearbeitet wurde. Diese sprachlich-orale Mischform von populärer Textproduktion wird in der englischen Sprache als *spoken poetry* bezeichnet. So gibt es spezifische künstlerische Darstellungsweisen des gesprochenen Wortes, wie etwa die mündliche Tradition der *spoken-word poetry* wie beispielsweise bei den *Last Poets*<sup>201</sup> – einer US-amerikanischen Gruppe mit Ursprung in den 60er Jahren, die den *Black Panthers* nahestand und bis dato noch aktiv ist. Rap funktioniert über seine „Prädominanz der Sprache im Rap-Song“ als sogenanntes „Sprechgedicht“<sup>202</sup>, einem neu geformten Ausdruck, der dem englischen Begriff *spoken word poetry* am nächsten kommt. Kulturwissenschaftler\_innen differieren in ihrer Zuordnung des Rap zwischen Lyrik und „oraler Kultur“ als gesprochene populäre Traditionsform. Da in dieser Arbeit auf die Performanztheorie verwiesen wird, soll der kürzlich von Fabian Wolbring schon untersuchte Gesichtspunkt des ‚Rap als Literatur‘ nicht weiter vertieft werden. So bestätigt Simon Frith den performativen Charakter von Song-Texten und den damit immanenten Interpretationszugang: „A song is always a performance and song words are always spoken out. [...] song words work as speech and speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and marks of character.“<sup>203</sup> Auch bei Johannes Gruber liegt letztlich der Schwerpunkt auf der Performanz. Rap ist gemäß der *Cultural Studies* Musiktextkultur mit Wurzeln in der Populärkultur, die Gruber als lyrische Performanz oder performative Lyrik betitelt, weil es eine poetische Ebene gibt, die Wolbring ausführlich untersucht hat. Rap-Texte bleiben aber in ihrer ‚poetischen‘ Performanz Populärmusiktexten näher als jenen einer literarischen Textart. Die semantisch-symbolisch-rhetorische Verdichtung wie in der Lyrik als literarische Gattung ist in den Rap-Texten nicht auffindbar. Rap ist mit Lyrik nicht vergleichbar, obwohl der „verbal-semantische Gehalt der Texte im Rap sowohl für die Rap-Schaffenden selbst wie auch für die Rezipienten dabei stets von Bedeutung bleibt“, und so bleibt eine „philologische

---

<sup>200</sup> Siehe Frith, Simon (2007), *Why do songs have words?* In: *Taking Popular Music Seriously*, S. 4

<sup>201</sup> Siehe Wolbring, Fabian (2014), S. 129

<sup>202</sup> Ebd., S. 130

<sup>203</sup> Siehe Frith, Simon (2007), *Why do songs have words?*, S. 229

Betrachtung von Rap unbedingt sinnvoll“,<sup>204</sup> solange sie im Forschungsfeld der *Cultural Studies* angesiedelt ist. Die philologische Brücke, die hier mittels gegenwärtiger Kulturwissenschaften gebaut werden kann, rückt einen Kulturgegenstand in den Mittelpunkt, der seit mehr als 40 Jahren einen breiten medialen Wirkungsgrad erreicht und sowohl kulturell als auch pädagogisch und nicht zuletzt gesellschaftspolitisch relevant geworden ist. Semantisch-semiotische Betrachtungsmöglichkeiten bieten Chancen, Rap auch als populäre, orale und performte Textform zu erfassen. Rap als Textkultur ist bewusst keine Hochkultur, sondern Populärkultur mit geradlinig konzipierten und seltener verschlüsselten Inhalten: „Raps sind selten semantisch ambivalent, sondern deutlich auf Verständlichkeit ausgelegt“<sup>205</sup>, sie sind eine nicht-akademische „bedeutende Kunstform“<sup>206</sup> mit großer Breitenwirkung und nicht elitär ausgerichtet. „In Anbetracht der geringen Publikumsresonanz, die arrivierte Lyrik gemeinhin erfährt, muss die Begeisterung, die der Rap als ‚neue Alltagslyrik‘ hervorrufen konnte, tatsächlich überraschen.“<sup>207</sup> Damit wird der enge Begriffsrahmen der Lyrik gelockert, indem dieser musischen Gattung aus der Antike eine populärkulturelle Variante der Gegenwart hinzugefügt wird. Dieser Begriff der ‚neuen Alltagslyrik‘ soll die klassische Lyrik nicht infrage stellen. In den *Cultural Studies* ist der Begriff *Spoken word poetry* heute ebenfalls eine sprachliche Form, die in ihrer Performanz zum Tragen kommt. Der bislang vernachlässigte Interpretationsansatz der textuellen und semiotischen Ausrichtung rückt im Sinne der *Cultural Studies* die häufig ernststen Botschaften und gesellschaftlichen Realitäten, die hier unvermittelt formuliert werden, ins Licht der Untersuchungen. Fabian Wolbring zieht weiterhin namhafte Hip-Hop Experten heran, um den oft vergessenen textuellen Kulturansatz in den Vordergrund zu rücken:

Mit David Foster Wallace und Mark Costello finden sich allerdings zwei namhafte amerikanische Literaten, die in ihrem Großessay ‚Signifying rappers‘ bereits 1990 auf die Relevanz des Rap als Lyrikform der Gegenwart aufmerksam machten. [...] Dennoch erscheint erst im Jahr 2009 mit Adam Bradleys ‚Book of Rhymes: The Poetics of Hip-Hop‘ ein umfangreicher Forschungsbeitrag, der sich poetologisch mit dem Rap als Gedichtform auseinandergesetzt hat [...].“<sup>208</sup>

---

<sup>204</sup> Siehe Wolbring, Fabian (2014), S. 132, 133

<sup>205</sup> Ebd., S. 135

<sup>206</sup> Ebd., S. 135

<sup>207</sup> Ebd., S. 136

<sup>208</sup> Ebd., S. 33

Diese wissenschaftlichen Analysen betonen den Rap als poetischen Teil einer Hip-Hop-Kultur, die damit bis heute dieses Musikfeld perpetuiert. Rap als gelebte und oft autobiographische Alltagslyrik genießt einen besonderen Platz in der gegenwärtigen Popmusik, während der Mainstream-Populärmusik seit der Jahrtausendwende das Element der syntaktisch-semantisch bedeutsamen Texte von Composer\_innen und Texter\_innen zunehmend entzogen wurde. Textbotschaften verlieren im digitalen Zeitalter immer mehr an Bedeutung. Das Lesen und ebenso genaue Hören von Texten ist bei jüngeren Menschen oft nicht mehr üblich. Nicht nur Musik im Bereich populärer Produktion wandelt sich, sondern auch das Verständnis von Botschaften mittels Musik. Dieser starke Wandel wird besonders deutlich angesichts der zunehmenden Abkehr von Text in der elektronischen Musik. Rap wird von elektronischer Musik meistens nur begleitet. Seine Ursprünge finden sich als Gegenkultur mitten im Milieu von Disco, Funk, und frühem House. Die Samples, d.h. die neu zusammengesetzten Sound-Zitate vorhandener Liedteile sowie Partituren, unterstreichen das Rappen und Toasten (Sprechgesangsart am Mikrophon) in seinem Charakter als performativen Gesamttakt. Allerdings sind komplexe, musikgeschichtsbewusste Samples und DJ Scratchings nicht der alleinige Schwerpunkt bei Aufführungen. Die Tradition der besonderen Rolle der MCs ermöglicht es, diese Musik als textorientiertes Genre mit kollektivem Wert überleben zu lassen. In anderen Elektrogenres mit DJ-Kultur (*Trip Hop, Ambient, Trance, House, Dub Step, Jungle* sowie *Drum n Bass*) dominiert der subkulturelle Widerstand durch Dominanz des reinen Sounds bei wenig Textbotschaft. Tiefe Bässe sowie harte Beats mit elektronischer Durchschlagkraft zeigen den Anspruch der Musiker\_innen, sich zu einer Gegenkultur einer weichen, weißen Popkultur zu zählen. Jedoch bleibt Rap wie erwähnt als ein ebenbürtiger Überlebender aus der Textkultur der Musik jener 1970er Jahre heute präsent, indem er sich auch neue Partner sucht, beispielsweise den *Kuduro* (Afrika, speziell Angola, Senegal, Ghana, nun auch Europa und Brasilien) oder *Jazz* (USA/New York, UK/London, Brasilien) und nicht zuletzt auch gelegentlich Rio-Funk (aus der gleichnamigen Stadt). Durch den Anspruch, in seinen Anleihen aus einer ernstgemeinten Textkultur der *spoken word poetry* nicht als schnelllebiger Pop zu gelten, bietet Rap sich als Inhaltsträger an, trotz aller Misstöne (zum Beispiel Sexismus und Homophobie) gegen ihn in seiner Spätphase. Diese Strategie, sich durch Authentizität und *Realness* ein Fortbestehen zu sichern, spiegelt sich im politischen Rap, dem *Conscious Rap*, ganz



besonders wider. So beschreibt Johannes Gruber die zentralen Punkte der Selbsterhaltungsstrategie des Authentizitätsbestrebens im Rap:

[...] die Selbstinszenierung des Künstlers, eine Fiktionalisierung seiner Selbst.

[...] performativ sein spezifisches Profil generieren und permanent aktualisieren.

[...] singuläre Inszenierungen in einen größeren Kontext stellen. Der Fokus [...] hin zu einer Theorie performativer Identitätskonstruktion bei Rappern.<sup>209</sup>

Widerstand kann auch heute nur dort sichtbar werden, wo noch durch widerständige Identitätspolitik und durch kollektive selbstkontrollierte Produktion in den urbanen Räumen das reine Geschäftsinteresse der Musikindustrie zurückgedrängt werden kann. Hinzu kommt, dass global, aber insbesondere aktuell in Brasilien, die Aufwertung von Textbotschaften im weiblichen Rap diesen außerhalb seines Mutterlandes USA zu einem immer noch sehr effektiven Sprachrohr für ‚Minderheiten‘ gemacht hat. Durch die Möglichkeit, soziale Ungleichheiten, Diskriminierungen und Missstände zum Ausdruck bringen zu können, gerät die Strömung des weiblichen *Conscious Rap* zunehmend in die heutige Position eines sozial motivierten performativen Kulturausdrucks, der in einer digitalen Welt überlebt hat. Die These der sogenannten kulturellen Minderheit als Analysekriterium im Feminismus findet sich auch als kulturelle Artikulation von schwarzen und indigenen Frauen in Brasilien, also sowohl in dieser von den *Cultural Studies* so titulierten Form von neuerer ‚Protestmusik‘ wie auch in der politischen Kultur des Feminismus seit der Mitte der 1980er Jahre. In einem aufschlussreichen Essay „*Why do songs have words?*“ argumentiert Simon Frith, Kenner der Populärkultur und Populärmusik, dass die *lyrics* in der Populärmusik einen gesellschaftlichen Spiegel darstellen können, wenn sie genauer untersucht werden, weil sie in einigen Musikgenres ernst genommen werden, wie zum Beispiel in der *Black Music* (wie ebenso im Blues, Soul, Soul-Funk, US-Funk und Rio-Funk). Gleichzeitig wird aber auch die negative Seite von *Gender*-Betrachtungen in den Musiktexten erwähnt:

Songs are [...] a form of propaganda. As Goddard, Pollock and Fudger put it, from a feminist perspective, lyrics constantly reflect and reinforce whatever ethos society currently considers desirable. They express dominant sexual ideologies through their recurrently exploitative images of women, their stereotypes of sexual subjugation, their treatment of femininity as at once mysterious and dependent, and, above all, through their systematic denial of the material reality of sexual exploitation.<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> Siehe Gruber, Johannes (2017), S. 24, 25

<sup>210</sup> Siehe Frith, Simon (2007), *Why do songs have words?* In: *Taking Popular Music Seriously*, S. 215

Frith macht die Spiegelfunktion in Bezug auf die feministische Kritik deutlich. Diese zeigt, wie Mainstream, Mehrheitskultur und Text als Propaganda von herrschenden Werten in der Gesellschaft in Wechselwirkung zueinanderstehen. Weiterhin zeigt sie, wie stark Texte bestimmte Werte und Bilder wiederholen, ohne das Bewusstmachen des ausbeutenden Charakters von Sexismus.

### 3.5 Lyrischer Realismus

Simon Frith erwähnt die frühere Gegenbewegung zum sexistischen Mainstream, wie die Protestsongs von Bob Dylan als Beispiel eines politisch bewussten weißen Künstlers oder den britischen schwarzen Dub Poeten der 1970er Jahre, Linton Kwesi Johnson. Frith beschreibt die Bedeutung von authentischen Texten, wie sie auch im engagierten Rap üblich sind. Er beschreibt hier das Aufbrechen von Konventionen durch Sprache und durch engagierte Texte: „Authentic lyrics express authentic relationships and expose bourgeois conventions with an honest vital language – a language which reflects experience directly and is not ideologically mediated.“<sup>211</sup> In seiner Analyse geht es wesentlich um den Blick auf die Wirklichkeit und somit auf die Authentizität von Texten. Gemäß seiner Recherche zur Textmusik und ihrer Gewichtung in der Populärkultur wurden nach den klischeebeladenen 1950er Jahren ab den frühen 1960er Jahren Textbotschaften politischer und wieder bedeutsamer: „At its simplest the theory of lyrical realism means asserting a direct relationship between a lyric and the social or emotional condition it describes and represents.“<sup>212</sup> Ausgehend zunächst vom Folk als engagierter Textmusik, formuliert er den textuellen Gegensatz zwischen *consolation* (deutsch: Trost) im Folk und *escapism* im Pop.<sup>213</sup> Es wird deutlich, dass die Popmusik des Mainstreams – und das betrifft auch Brasilien – eine schöne, heile Welt vorgaukelte, während die gesellschaftliche Realität nicht wahrgenommen wurde. Ähnlich wie in der Analyse von Frith zum lyrischen Realismus des Folk versucht auch der Rap der Vernebelung der Popmusik etwas entgegen zu setzen und mehr Wahrheit von gesellschaftlichen Mechanismen der modernen westlichen weißen Welt und der unehrlichen Werte einer

---

<sup>211</sup> Ebd., S. 216–217

<sup>212</sup> Ebd., S. 217–218

<sup>213</sup> Ebd., S. 218

weißen männlichen Mittelschicht ans Licht zu befördern. Frith bezeichnet Authentizität als Gegenstandspunkt zum Schein:

This argument challenges the usual measure of folk realism, its relationship to common sense, and raises a crucial question: is lyrical realism a matter of accurate surface description or does it mean getting behind appearances, challenging given cultural form?<sup>214</sup>

Der Begriff *conscious*, als das Bewusstsein im Text taucht in den 1990er Jahren im Zusammenhang mit US-amerikanischer *Black Music* auf, zunächst abgeleitet von jamaikanischer Textkultur, die eine Vorentwicklung der Ausprägung einer bewussten Richtung in der schwarzen Musik darstellt, die dann allmählich eine Kultur von *conscious lyrics* bildete. Seit den 1970er Jahren kann in der US-Rap-Kultur eine Entwicklung beobachtet werden, dass bewusste Texte den *Old-School Rap* prägten und dadurch ein lyrischer Realismus Einzug hielt in die *spoken word poetry*, dessen bekannteste Vorbilder die *Last Poets* waren, die seit 1968 in New York politischen Aktivismus und *spoken word poetry* miteinander verbanden. *Spoken word poetry* des frühen ‚Ur-Rap‘ sind die Grundlage, aus der sich dann der mündlich vorgetragene Text als wichtigstes Element des sich etablierenden Rap entwickelt hat. Die Aussagen im Rap sind direkt und nicht lyrisch verschlüsselt, ihre Text-Performanz soll wachrütteln und hat gemäß Frith eine Tradition, die schon auf Berthold Brecht zurückzuführen ist: „Brecht was similarly concerned to draw on ‘the directness of popular songs‘ [...]“<sup>215</sup> Diese Konkretheit und Direktheit bietet die Möglichkeit, *realness* zu leben und zu rezipieren. An anderer Stelle schreibt Frith von einer solchen Tradition in der *Black Music* wie dem Blues, der sich in seiner Gesellschaftskritik auf das vergleichsweise späte Rap-Sub-Genre *Social realism* übertragen lässt.<sup>216</sup> Nach Frith gibt es weitgehend Einigkeit darüber, was als *realness* oder adjektivisch als *naturally realistic* bezeichnet wird und in der Musik, speziell in der Populärmusik, wahrgenommen wird: Dies entspreche nach Frith der Tradition im Folk, Blues, Soul und Rap.<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> Ebd., S. 219

<sup>215</sup> Ebd., S. 231

<sup>216</sup> Ebd., S. 225

<sup>217</sup> Ebd., S. 224

### 3.6 Weibliche Rap-Musik als diskursives Feld

Das Genre weiblicher Rap-Musik als Feld spiegelt sehr häufig *Gender*-spezifische soziale Strukturen und Erlebnisse von Frauen in einem sozialen Beziehungsgeflecht und dessen spezifischen kulturellen Prozessen wider. Diskurstheorien gemäß Lawrence Grossberg (in Anlehnung an Michel Foucault), aber besonders die des britischen *Cultural Studies*-Wissenschaftlers Paul Gilroy mit seiner umfassenden Analyse schwarzer Kultur, können die Praxis des Hip-Hop mit *Gender Studies* in Verbindung bringen. Anhand einer synergetischen Sichtweise auf Identitätsdiskurse schwarzer Frauen kann eine im Kontext existierende, spezifisch kulturelle Praxis von Frauenmusik herausgearbeitet werden, die sich gerade durch kulturwissenschaftliche Kontextbildung vertiefen lässt. Diese methodische Praxis gewann für die Gesellschaftskultur des ausgehenden 20. Jahrhunderts und vor allem des 21. Jahrhunderts an Bedeutung. Für eine Betrachtung der weiblichen *Black Music* ist diese Erkenntnis in Übertragung auf Frauen zentral:

Because the self-identity, political culture, and grounded aesthetics that distinguish black communities have often been constructed through their music and the broader cultural and philosophical meaning that flow from its production, circulation, and consumption, music is especially important in breaking the inertia which arises in the unhappy polar opposition between a squeamish, nationalist essentialism and a sceptical, saturnalian pluralism which makes the impure world of politics literally unthinkable.<sup>218</sup>

Die analytisch beschriebene Funktion von Musik in spätmodernen Gesellschaften offenbart die Überwindung von Nationalismus und Essentialismus. Wie Gefängnisse wirkende Dogmen stehen gegen die Pluralität von demokratischen und supranationalen Kulturen und ihren Strukturen. Globale Musik wie der weibliche *Conscious Rap* ist bei den Verweisen auf die ebenso globale Stärke von divers-feministischem Gemeinschaftsgefühl wachstumsfähig. Politischer Rap lebt von seiner Diversität und gelebter Pluralität bei den Kontakten zu Bewegungen der LGBT.

Als kulturwissenschaftliche Annäherung sollte zunächst darauf abgezielt werden, dass Musik für Gemeinschaften reziprok identitätsbildend wirkt und gesellschaftliche Diskurse wie ein Schwamm aufgenommen werden. Soziale Diskurse werden dann auch wieder abgegeben an die *communities*, insbesondere, wenn die spezifische Musik des weiblichen lusophonen Rap aus einer direkten seelischen sowie sozialen Motivation und Quelle

---

<sup>218</sup> Siehe Gilroy, Paul (1993), *Black Atlantic*, S. 102

entstanden und weiterentwickelt wurde und nicht am Reißbrett als Retro-Musik oder künstlich gestaltetes Musikdesign entstand. Nur wenn sie in einer *community* wie beispielsweise der von Frauen in der feministischen sowie LGBT-Bewegung entworfen wurde und hier auf ‚natürliche‘ Art als Praxis entstanden ist, hat sie eine Geschichte, eine politische Kultur, eine philosophische und somit auch diskursive Tiefe. Der Begriff ‚natürlich‘ wird hier unter Vorbehalt benutzt, um den Weg, die Entstehung der Narrative hinter einem Musikgenre – hier Frauen-Hip-Hop – zu betonen. Ein anderer Begriff wird von Paul Gilroy in Anlehnung an Foucault an dessen Stelle benutzt. Gilroy spricht vom Merkmal der Authentizität:

The hybridity which is formally intrinsic to Hip-Hop has not been able to prevent that style from being used as an especially potent sign and symbol of racial authenticity. It is significant that when this happens the term ‘Hip-Hop’ is often forsaken in favour of the alternative term ‘rap’, preferred precisely because it is more ethnically marked by African-American influence.<sup>219</sup>

Trotz seines Charakters der Hybridität, also der Konstruktion aus verschiedenen Einflüssen und als Verortung im kulturell sehr beweglichen Zwischenraum inmitten mehrerer Einflüsse zugunsten einer hybriden Identitätsbildung, konstatiert Gilroy, steht Hip-Hop/Rap als Symbol für Authentizitätsdiskurse. Dieser Zustand, zugleich hybrid und authentisch zu sein, hat dem Rap das Überleben gesichert. Identitätsbildung ist ein intrinsischer Prozess, der nach außen als Handlung, Sprache, Körperlichkeit zum Ausdruck gebracht wird. Hier wird wieder die Kritik am reinen Anti-Essentialismus artikuliert, die an anderen Stellen auf eine Lösung hin zum Strategischen Essentialismus verweist:

Music and its rituals can be used to create a model whereby identity can be understood neither as a fixed essence nor as a vague and utterly contingent construction to be reinvented by the will and whim of aesthetics, symbolists, and language gamers. [...] Though it is often felt to be natural and spontaneous, it remains the outcome of practical activity: language, gesture, bodily significations, desires. We can use Foucault’s insightful comments to illuminate this necessarily political relationship. They point towards an anti-anti-essentialism that sees racialised subjectivity as the product of the social practices that supposedly derive from it.<sup>220</sup>

Eine ganzheitliche Betrachtung weiblicher *Conscious Rap*-Musik, ihrer spezifischen Ästhetik, Symbole und Sprache, Gestik und Körpersprache zielt ab auf authentische Formen von sozialer Praxis – bei Gilroy auf die *racialised subjectivity* anstelle von künstlichen

---

<sup>219</sup> Ebd., S. 107

<sup>220</sup> Ebd., S. 102

Konstrukten. Rap-Aktivismus dient einer politischen, kollektiv gewachsenen Absicht von Künstler\_innen, die *Black Music* von Frauen ins 21. Jahrhundert hinüberzuretten.

Weibliche Rap-Musik oder Hip-Hop – in anderen Zusammenhängen auch als umfassende Kultur von Musik und als Gesamtheit gesehen – ist eine der letzten populären Musikarten des ausgehenden 20. Jahrhunderts, das gewachsene, gemeinschaftlich gestaltete Identitätskonstruktionen für Frauen anbietet – ‚natürlich gewachsen‘ unter dem Vorzeichen ihrer Pluralität und Authentizität. Diese Charakteristika bieten sich an für Identitätskämpfe um Freiheit und Gleichheit der Geschlechter. Der Prozess der Identitätsbildung als Frau und Aktivistin im Feld des *Conscious Rap* als kollektiv entwickelter Musik und als gemeinsames *Empowerment* ist macht keinen Sinn als individueller Werdegang. So wird *Black Music* auch in seiner Komplexität bei Gilroy als gemeinsame Stärke gegenüber einem Machtsystem formuliert:

The identification of black musical genius constitutes an important cultural narrative. It tells and retells not so much the story of the weak's victory over the strong but the relative powers enjoyed by different types of strength.<sup>221</sup>

Dieses gewachsene Selbstverständnis kann deshalb noch weiter in gruppenspezifische Narrative ausdifferenziert werden, weil weibliche *Black Music* zwar zum gesamten Genre oder Feld dazugehört, aber hier noch das Narrativ von der starken Frau hinzugefügt wird. Der Begriff *types of strength* erhält im *Gender*-Kontext eine weitere Note, die aber gemäß der schwarzen Journalistin und Feministin Joan Morgan ambivalent zu beurteilen ist.<sup>222</sup> Was bei Joan Morgan als Mythos der starken schwarzen Frau titulierte und somit dekonstruiert wird, ist bei Gilroy eher ein Kampfmittel (per Musik), mit dem ‚Stärke‘, anders als bei Morgan, als eine narrative Kraft transportiert wird, und damit in ihren verschiedenen Spielarten ein Mittel gegen das Vergessen, gegen ein herrschendes System, sei es patriarchal oder auch kolonial, darstellt. Weiblicher *Conscious Rap* Brasiliens vermittelt grundsätzlich in den Beiträgen die Stärke von schwarzen Frauen. Über den Begriff der weiblichen Stärke divergieren die Haltungen. Eine wesentliche Rolle spielt dabei der Aktivismus, und selbst dieser ist ein ebenso umkämpfter Begriff. Im brasilianischen Rap wird das Bild der *Strong Black Woman* jedenfalls sehr häufig mit den Begriffen *Guerreira*, *Rainha* (Kriegerin, Königin) artikuliert.

---

<sup>221</sup> Ebd., S. 107

<sup>222</sup> Siehe Morgan, Joan (1999), *When Chickenheads Come Home to Roost*, S. 83 ff. Im Kapitel über die ‚SBW‘, die ‚strong black woman‘, dekonstruiert Morgan diesen Mythos.

## 4 *Black Cultural Studies* und Gender

### 4.1 Interkulturelle Positionalität: Die Brücke des *Black Atlantic* zur Hip-Hop-Kultur Brasiliens

Die im folgenden Zitat von Paul Gilroy erwähnte Sicht auf politische Kultur zielt darauf ab, die Kulturen vom Norden und Süden Amerikas mit einer gemeinsamen Kolonialgeschichte wahrzunehmen – gemäß des alles vereinenden Konzepts des *Black Atlantic*. Angesichts dieser historischen Verbindung lassen sich die Identitätsbildungen im Norden und Süden Amerikas nicht getrennt sehen.

Intellectuals can claim this vanguard position by virtue of an ability to translate from one culture to another, mediating decisive oppositions along the way. [...] This point underscores the fact that the status of nationality and the precise weight we should attach to the conspicuous differences of language, culture, and identity which divide the blacks of the diaspora from one another, let alone from Africans, are unresolved within the political culture that promises to bring the disparate peoples of the 'Black Atlantic' world together one day.<sup>223</sup>

Der Begriff der interkulturellen Positionalität spiegelt mit dem Begriff ‚inter‘ den Austausch zweier Kulturen wider. Der Begriff der Positionalität verweist auf diesen Standort als kulturelle Haltung, wie jener im Rap (oder auch im *Black Feminism*), die von einer *transgression*, also einer Übertretung profitiert. Dies lässt sich auch mit dem Bild einer Brückenbildung aufzeigen. Diese Herstellung einer diskursiven Brücke wird mit Gilroys Konzept der ‚interkulturellen Positionalität‘ ebenso beschrieben. Die Verbindung der angloamerikanischen Forschung mit einer *Black Culture* umfasst gemäß Gilroy den ganzen Kontinent als atlantischen Raum. US-amerikanische *Black Music* und brasilianische *Black Music* finden in diesem Konzept eine kollektive Basis als *Black Culture*, die dieser Sichtweise nach nicht als komplett separate Entwicklungen entstanden sind, obgleich sie eigene Ausprägungen haben.

The position of these thinkers in the contested 'contact zones' between cultures and histories is not, however, as exceptional as it might appear at first. We shall see [...] that successive generations of black intellectuals (especially those whose lives [...] crisscrossed the Atlantic Ocean) noted this intercultural positionality and accorded it a special significance [...]. For example this body of work offers intermediate concepts, lodged between the local and the global, which have a wider applicability in cultural history and politics precisely because they offer an alternative to the nationalist focus which dominates cultural criticism.<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> Siehe Gilroy, Paul (2003), *Black Atlantic as a Counter-Culture of Modernity*, S. 70

<sup>224</sup> Ebd., S. 54

Kultur kann demnach nicht im nationalen oder gar nationalistischen Fokus isoliert gesehen werden, zumal die historischen Zusammenhänge die gemeinsamen Kontexte stets erkennen lassen. Gilroy sieht in dem Prozess von Identitätsbildung eines atlantischen schwarzen kollektiven Bewusstseins die Kritik seines Zeitgeistes im späten 20. Jahrhundert, des reinen Antiessentialismus der 1990er Jahre, der ja auch parallel zu den *Black Cultural Studies* die *Cultural Studies* und die *Gender Studies* beeinflusste. Antiessentialismus bleibt zentral bei der Hinterfragung von Identität hinsichtlich *Gender* oder postkolonialer Diskurse. Das Infragestellen von kolonial oder *Gender*-bezogenen Konstruktionen schafft Bewusstsein, Gegenpositionen, Veränderungsansätze, Freiräume und Befreiungen. Gilroy erlebte aber, wie zu orthodoxer Antiessentialismus auch ein Hinderungsgrund dafür sein kann, eine kollektive kritische Theorie zur Artikulation einer gemeinsamen Geschichte oder Narrative anzuerkennen – der Schwarzen sowie der schwarzen Frauen – und diese dann in diesem Schritt abzuschwächen und dadurch ihre diskursive Kraft zu schwächen. Daher kann der Strategische Essentialismus als willkommenes Konzept auch für Musikkonzepte angesehen werden, um aus der Sackgasse herauszukommen.

In the face of the conspicuous differentiation and proliferation of black cultural styles and genres, a new analytic orthodoxy has begun to grow. In the name of anti-essentialism and theoretical rigour it suggests that since black particularity is socially and historically constructed, and plurality has become inescapable, the pursuit of any unifying dynamic or underlying structure of feeling in contemporary black cultures is utterly misplaced.<sup>225</sup>

Gerade die rassistische Ablehnung einer Integrität von *Black Culture* zum einen und die einfach formulierten Dichotomien im Dualismus zum anderen, die Schwarze mit dem Körper und Weiße mit dem Geist in Verbindung bringen, provozieren als Gegenwehr eine starke Form einer Suche nach schwarzer Integrität im eigenen Kulturkampf der Selbstbestimmung gegen die historisch begründete Fremdbestimmung:

The place prepared for black cultural expression in the hierarchy of creativity generated by the pernicious metaphysical dualism that identifies blacks with the body and whites with the mind is a second significant factor. However, beyond these general questions lies the need to project a coherent and stable racial culture as a means to establish the political legitimacy of black nationalism and the notions of ethnic particularity on which it has come to rely. [...] Races, like families are the organisms and the ordinance of God; and race feeling, like family feeling, is of divine origin. The extinction of race feeling is just as possible as the extinction of family feeling [...] The family is something more than merely a means to naturalise and expel from historical time relationships that should be seen as historical and contingent. This link

---

<sup>225</sup> Siehe Gilroy, Paul (1993), *Black Atlantic*, S. 80



between family, cultural reproduction, and ethno-hermeneutics {has been expressed eloquently by Houston A. Baker, Jr.} [...].<sup>226</sup>

Auch mehrmals an anderen Textstellen wird diese starke und enge Verbindung von Hautfarbe als Symbol für Diskurse der selbstbestimmten Suche nach Identität sowie dann der kulturellen Produktion und einer heute zu bezeichnenden Artikulation im strategischen Essentialismus in der *Black Culture* nochmal aufgezeigt. Im folgenden Zitat geht es um zwei diskursive Positionen rund um die Frage nach mehr oder weniger Authentizität von *Black Music* in der späteren Debatte der 1990er Jahre, der Frage um Identität und Kultur speziell in der so zentralen Musikkultur, die aber gemäß Gilroys Beobachtung letztlich immer wieder um den Punkt einer gemeinsamen, kollektiv zu sehenden (strategischen) Essenz einer *Blackness* kreist:

Both positions are represented in contemporary discussions of 'Black Music', and both contribute to staging a conversation between those who see the music as the primary means to explore critically and reproduce politically the necessary ethnic essence of blackness and those who would dispute the existence of any such unifying, organic phenomenon.<sup>227</sup>

Es gibt zum einen der Standpunkt des Exzeptionellen, Puristischen, zum anderen den Standpunkt des Pluralistischen einer sogenannten nicht einheitlichen *Blackness* in der *Black Music*. An diesem Scheideweg gibt es keine Einigung, sodass diese beiden Positionen so zur Kenntnis genommen werden können, weil es dafür keine politische oder künstlerische Lösung gibt, sondern höchstens eine Favorisierung für Pluralität bei heutiger *Black Music*. Dies deutet darauf hin, dass eine orthodoxe essentialistische Haltung der *Blackness* noch der 1970er Jahre heute schwieriger zu realisieren ist als eine pluralistische strategisch-essentialistische Praxis der Gegenwart. Radikal essentialistische Konzepte wirken in ihrer Radikalität dabei zu hermetisch abgeschlossen und ihr Konservatismus diene einem intensiven Kommemorieren von gemeinsamer schwarzer-afrikanischer Geschichte im *mystical Afrocentrism*<sup>228</sup> der Atlantik-Amerika-Afrika-Achse.

Rap provided this montage (it is tempting to say *mélange*) with its articulating and framing principle. Rap was the cultural and political means through which [Quincy Jones] completed his return to the touchstone of authentic black American creativity. Rapping on the record himself in the unlikely persona of The Dude, he explained, that he wanted the project to incorporate the whole family of black American music... 'everything from Gospel to Jazz that

---

<sup>226</sup> Ebd., S. 97–98

<sup>227</sup> Ebd., S. 99–100

<sup>228</sup> Ebd., S. 100

was part of [my] culture'. Brazilian and African musical patterns were annexed by and became continuous with his version of black America's musical heritage.<sup>229</sup>

Ganz zentral ist, dass gemäß Gilroy und den *Cultural Studies* diese Achse mit Brasilien als wichtiger Knotenpunkt einer geographisch-historisch verbundenen Küstenlinie des atlantischen Kontinents Nord- und Südamerika hinsichtlich des Rap als Schmelztiegel voller Zitate aus der *Black Culture* wahrgenommen wird: die Achse, bei der die Musikkultur Brasiliens auch eine große Rolle spielt.

Diese Arbeit fokussiert dabei dann eingrenzend den Aspekt der Frauen in der *Black Culture* und hier speziell den Bereich der kulturellen Artikulation, die weibliche *Black Music*. Das sind zwei Aspekte, die sich direkt auf die Entwicklung einer weiblichen Musikkultur ausgewirkt haben. Der erste ist der Schritt der erwähnten Kulturübertragung zwischen Nord- und Südamerika und beleuchtet diesen Vorgang im Rahmen des Konzepts des *Black Atlantic*. Der zweite Aspekt verdichtet die Betrachtung einer global-atlantischen Bewegung, die mit *Black Feminism* zu beschreiben ist. Dieser findet literarische und auch populärkulturelle Resonanz zunächst in den USA und etabliert sich in der brasilianischen Rap-Musik der Frauen erst in den mittleren 1980er Jahren. Mit Blick auf das Kulturschaffen spiegeln sich Demokratisierungsschübe in der *Black Music* zunächst im Westen und in Nordamerika wider, während sie im Süden, speziell in Brasilien, während der Militärdiktatur von 1964 bis 1985 zum Stillstand kam. Die schwarze Frauenbewegung wurde aus der Ferne in Figuren wie Angela Davis nur wahrgenommen, aber nicht in der Öffentlichkeit gezeigt, sodass erst nach dem Ende der Militärdiktatur eine Möglichkeit bestand, in der jungen Demokratie der 1980er Jahre erste Schritte als schwarze Feministinnen zu machen. Angesichts dieser späten Demokratieentwicklung in Brasilien wurden die Ereignisse in den USA als Hoffnungsschimmer wahrgenommen, die bei den schwarzen Brasilianerinnen dann erst in den 1990er Jahren zu ersten Blüten eines schwarzen weiblichen Rap als ‚Szene‘ führte.

Auch der weibliche Rap in Brasilien stellt sich nach dem historischen Konzept des *Black Atlantic* nicht als kulturell isolierter und nationaler Gegenstand dar, sondern als eine Entwicklung innerhalb des globalen Gefüges von Hip-Hop als gesamtamerikanische *Black*

---

<sup>229</sup> Ebd., S. 108

*Music*, deren Wurzeln sich in den USA finden. Vom Norden Amerikas erlebte auch der weibliche Rap somit eine atlantische, gesamtamerikanische Reise in den Süden Amerikas, dessen Ausprägungen dann Neuentwicklungen hervorbrachten. Die Emanzipation von Schwarzen konnte vor dem Hintergrund der kolonialen Vergangenheit der atlantischen Länder in dieser Musikform auch in Brasilien stärker artikuliert werden. Nach den 1980er Jahren wuchs die erste Generation der Rapperinnen in Brasilien heran und man spürte wieder zunächst die Einflüsse aus den USA. Im Hinblick auf ein schwarzes Bewusstsein gab es eben nicht nur die in Brasilien empfundene imperiale Überlegenheit der USA, sondern auch ein aus diesem Land kommendes neues Demokratieverständnis postkolonialer und antirassistischer Denkweise. Die anschließend auch im Süden entstehenden Diskurse zum Thema ‚schwarze Emanzipation‘ erfassten zunehmend die brasilianische *Black Culture*, die durch Musik, aber auch durch Literatur (Conceição Evaristo) und die Kulturosoziologie transportiert wurde. Gemäß Gilroy war Musik stets die wichtigste kulturelle ‚Sprache‘ der Afro-Amerikaner\_innen.

Dies betrifft die Diskussion über die eigene Sklavengeschichte, dann die gemeinsamen Diskurse der *Gender-Frage* im intersektionalen Sinn und die entsprechenden fortgesetzten Formen von Unterdrückung und Ungerechtigkeit, die in der Soziologie zu einer Strömung der ‚Ungleichheitssoziologie‘<sup>230</sup> führte. Diese gab es als Anwendung früherer europäischer Konzepte zunächst in den *Black Women Studies* in den USA seit den 1980er Jahren, danach ab den 1990er Jahren in Brasilien. Es kann also eine doppelte Verbindung in Form einer interkulturellen Positionalität ausgemacht werden. Die der Diskurse und die der Populärkultur. Der *Feminismo Negro* als Diskurs im brasilianischen Rap spricht von autobiographischer und dann soziologisch beobachtbarer Ungleichheit. In Brasilien wie in den USA zuvor gibt es die Kritik am etablierten Feminismus von weißen Frauen, zumal die oft vergessene Geschichte der schwarzen Frauen erst spät als Teil der Geschichte entdeckt wird. Durch die lange Isolation Brasiliens begannen auch die Diskurse eines schwarzen dekonstruktiven Feminismus relativ spät. Lange Zeit hindurch, in den 2000er Jahren wuchs die Zahl an schwarzen Intellektuellen und ebenso Künstler\_innen in Brasilien dank einer offensiven Bildungspolitik. Die

---

<sup>230</sup> Siehe [https://de.wikipedia.org/wiki/Soziale\\_Ungleichheit](https://de.wikipedia.org/wiki/Soziale_Ungleichheit), abgerufen am 19.5.2022

Orientierung an Diskursen aus den USA (bei Ausarbeitung der historischen Ausprägung in Brasilien) darf als positiver Aspekt auch einer Interpositionalität verbucht werden.

## 4.2 **Black Culture als globales Feld von Identitätsbildung**

In allgemeiner Annäherung an das Phänomen ‚Identitätsbildung‘ beschreibt der Kulturwissenschaftler Lois McNay diese zunächst als einen komplexen Prozess, der verschiedene Ebenen anspricht:

There is a tendency in certain theories of identity transformation to construe identity as a process of symbolic identification without considering its mediation in embodied practice. There is an [...] overlap between the physical, the symbolic and the sociological.<sup>231</sup>

Bei der Identitätsbildung in der sozialen Praxis von Musik spielen die drei am Ende des Zitats genannten Ebenen eine zentrale Rolle: das äußere physisch Sichtbare, seine symbolische Artikulation mit Hinweis auf Zusammenhänge, die größer sind als die einzelne *Performance* und die soziologische Ebene als Artikulation im gesellschaftlich-politischen Kontext. Es gäbe somit einen Weg zu einer analytisch-soziologischen Betrachtung innerhalb einer Eingrenzung von *Black Music* von Frauen im lusophonen Raum und ihrer kulturellen Diskurse. Sie liegt in der Strategie, diese Schnittstellen in vermitteltes kulturelles Wissen gezielt auf die musikalische Performanz zu übertragen. Das bedeutet auch, Musikkultur mit ihren historisch gewachsenen Diskursen im Rahmen sich immer weiter entwickelnder Identitätsbildung sichtbar zu machen. Textuelle und visuelle Botschaften von spezifischen Musikfeldern können einerseits Mikro-Strukturen einzelner Individuen widerspiegeln und andererseits bei einer sozial motivierten musikalischen Kultur wie dem Rap als Gesamtphänomen auf wissensbasierte Makrostrukturen verweisen. Es scheint, als wäre das Subjektive sowie das individuell Autobiographische das einzig Gültige in der Rap-Performanz. Soziologisch gesehen verweist aber das Subjektive von Haltungen und Erfahrungen auf das Gesellschaftliche, und exakt so ist es in seiner Vermittlung an eine breite Gruppe von Rezipient\_innen auch beabsichtigt. Natürlich spielen im Hip-Hop Regelsysteme und genauer definierte Vorgaben eine starke Rolle. Gerade im Hip-Hop sowie im Rap, dem häufiger benutzten

---

<sup>231</sup> Siehe McNay, Lois in: Featherstone, Mike (2002), S. 98

Begriff für die Musik und dessen Wortbeitrag im Speziellen, sind die Spielräume für Variationen und Abweichungen sowohl in der Performanz als auch im Stil nicht so groß. Der *Conscious Rap* der Frauen bemüht sich dennoch um Innovation und zugleich um Rückgriff auf die frühere Motivation, gesellschaftskritisch zu rappen. Er hat daher eine klare Abgrenzung zu seinen anderen Strömungen: die politische Selbstwahrnehmung als Künstlerin im gesellschaftspolitischen Kontext steht trotz subjektiver Darstellungsweisen und Inhalte im Vordergrund und das Umfeld beeinflusst ihren Habitus, so wie dieser in der Gesamtperformanz wahrnehmbar ist. Diverse Positionen und ihre (post)struktural zu lesenden Implikationen verweisen vom Mikrokosmos auf den Makrokosmos, auf ganze Kollektive und deren Identitätsdiskurse. Es sind westliche, hier insbesondere emanzipatorische Diskurse und die diskursiven Ausprägungen in einem spezifischen Land oder, wie beim Konzept des *Black Atlantic*, auch interkontinental-global. Musik wird dabei als globales Feld und als gesamte historisch eingebettete Kultursprache – hier in synchroner Betrachtung – zentral: Paul Gilroy untersucht in diesem Kontext *Black Music* im Bereich des *Black Atlantic* in der erwähnten sozialen Ebene von Identitätsbildung, vom Individuellen hin zum Kollektiven:

Examining the place of music in the black Atlantic world means surveying self-understanding articulated by the musicians who have made it, the symbolic use to which their music is put by other black artists and writers, and the social relations which have produced and reproduced the unique expressive culture in which music comprises a central and even foundational element.<sup>232</sup>

Die ausdrucksstarke Kultur der *Black Music* spiegelt komplexe Strukturen sozialer Beziehungen hin zu einer kollektiven Form von Identität als Fundament ihrer Authentizität wider. Gemäß Friths Analyse zeigen sich in dieser Kultur Entwicklungen und historische Ausprägungen über Jahrzehnte bis zum jetzigen Zeitpunkt. Für Frith stellt „die Musik generell und auch die textorientierte Sparte einen starken Träger von Identitätskonstruktionen dar.“<sup>233</sup> Somit liegt bei diesen genannten analytischen Blickweisen der Umstand eines diskursiven Zusammenspiels gelebter Musikkultur sehr nahe. Paul Gilroy sieht hier einen strategischen Essentialismus als Antwort auf die Frage nach einer Definition von ‚Authentizität‘ inmitten postmoderner Reproduktion. Der strategische Essentialismus ist eine sehr wichtige Brücke zur Identitätspolitik im Rahmen von

---

<sup>232</sup> Siehe Gilroy, Paul (1993), *Black Atlantic: Black Music and Politics of Authenticity*, S. 74–75

<sup>233</sup> Siehe Frith, Simon (2007), *Taking Popular Music Seriously*, S. 167 ff

Authentizität als kollektiv-kultureller Wert. Dabei bedeutet speziell in der *Black Music* und dann im Rap die Haltung des ‚*keeping it real*‘ eine unverfälschte Selbstwahrnehmung und Selbstdarstellung in der Kunst. Authentizität ist als ‚mit-sich identisch-sein‘ ein Hauptcharakteristikum der Geburtsstunde des Hip-Hop schon in den USA der 1970er Jahre.

What special analytical problems arise, if a style, genre, or particular performance of music is identified as being expressive of the absolute essence of the group that produced it? [...] How does the hemispheric displacement and global dissemination of ‘Black Music’ get reflected in localized traditions of critical writing, and, once the music is perceived as a world phenomenon, what value is placed upon its origins, particularly if they come into opposition against further mutations produced during its contingent loops and fractal trajectories?<sup>234</sup>

Hier existieren nach Gilroy Gegenhaltungen gegen postmoderne Produktionsweisen und auch Rezeptionsweisen populärer Kultur im Sinne eines strategischen Essentialismus. Ein Kampf, der den Ursprung einer Musikströmung in Erinnerung rufen möchte, um das Verschwinden seiner Inhalte und seiner anfänglich entstandenen Werte zu verhindern. Es geht um eine Erinnerung an die Essenz einer spezifischen Musikkultur, denn ohne diesen strategischen Essentialismus könnte eine Aufrechterhaltung von Essenz als ‚Bindemittel‘ kollektiver Identität in einem Musikgenre nicht überleben. In pluralistischen Gesellschaften werden Identitätsbilder durch Populärkultur oft recht oberflächlich über den Markt und seinen Marketingmechanismen angeboten, dann im Dekodieren vonseiten der Rezipient\_innen ausgewählt, verhandelt, angenommen oder auch abgelehnt. Populäre Kultur birgt stets das Risiko globaler Vermassung und unreflektierter Pluralisierung von Identitätsinhalten. Musikangebote wirken wie ein Kaufhaus voller Packungen in den Regalen, wo gerade jüngere Rezipient\_innen zugreifen und sich eine Identitätsauswahl auf das Smartphone laden können. *Black Music* wird gemäß Gilroy oft von Weißen konsumiert, ohne die (strategische) Essenz sowie den Kampf um Identität in einigen Strömungen dieser Musik überhaupt noch bewusst wahrzunehmen. Gilroy fordert ein neues Analysekonzept für kollektiv geteilte Musikkultur und auch als musikalische Performance mit mehreren Teilperformances dahinter:

This demand is amplified by the need to make sense of musical performances in which identity is fleetingly experienced in the most intensive ways and sometimes socially reproduced by means of neglected modes of signifying practice like mimesis, gesture, kinesis, and costume. Antiphony (call and response) is the principal feature of these musical traditions. It has come to be seen as a bridge from music into other modes of cultural

---

<sup>234</sup> Siehe Gilroy, Paul (1993), *Black Atlantic*, S. 75–76

expression, supplying, along with improvisation, montage, and dramaturgy, the hermeneutic keys to the full medley of black artistic practices.<sup>235</sup>

Hier wird die gesamtperformative Praxis schwarzer Künstler\_innen genauer beschrieben. Die Gesamtperformanz besteht dann auch aus dem sogenannten *Signifying* als Praxis einer fließenden *Performance* mit allen artikulatorischen Mitteln. Dieses *Signifying* ist gemäß Adam Bradley ein gegenseitig im *Battle* zweier MCs angeheizter dialogischer Wettstreit um lyrische Kreationen und Re-Kreationen von Wortgebilden im Sinne einer semantischen Verfeinerung der Sprache und der Botschaften.<sup>236</sup> Hinzu käme das postmoderne Moment der Improvisation und Montage, die rituell im Dialog aus einer direkten Identitätsartikulation entsteht. Solche kollektiv geteilten Ausdrucksweisen bilden gemäß Gilroy den so genannten hermeneutischen Schlüssel zu einem kulturellen Gesamtbild von *Black Music*. Diese Hermeneutik ermöglicht vor dem Hintergrund der poststrukturalistischen Erkenntnis, dass die Tradition im Rap und somit die kollektive ‚Essenz‘ als eine politisch-strategische Praxis von gelebter Authentizität gelesen werden kann. Authentizität in dieser Identitätskultur hat gemäß Gilroy ihren sozialen Kontext des Engagements. So ist es zumindest noch im Brasilien der Gegenwart. Die hier angelegten Kämpfe um eine Identität sind nicht nur leere Konstrukte oder Reiterationen von äußerlichen Vorgaben eines künstlich erschaffenen Bildes. Hinter authentischen Künstler\_innen verbirgt sich das Konzept sowohl ästhetischer Ansprüche als auch politisch-historischer Interessen.

[...] we must take account of the work of those within the expressive culture of the black Atlantic who have tried to use its music as an aesthetic, political, or philosophical marker in the production of what might loosely be called their critical social theories.<sup>237</sup>

Gerade im essentialistisch-konstruktivistischen Konzept der ‚*Black Music*‘ wird im Rahmen ihrer selbst geschaffenen, also eigenen sozialen Theorien sichtbar, dass Musik der Schlüssel zur gesamten Sichtbarwerdung und somit Kennzeichnung von ‚schwarzer Identität‘ werden kann. Ihre Funktionsweise ist prozesshaft und verläuft dialogisch als permanentes Enkodieren und Dekodieren.<sup>238</sup> Es geht bei diesem Prozess also um das Artikulieren und Empfangen von Inhalten in reziproken Rollen. Bei Gilroy wird es ‚*call and*

---

<sup>235</sup> Ebd., S. 78

<sup>236</sup> Siehe Bradley, Adam (2009), *Book of Rhymes*, Kapitel 6 ‚Signifying‘, S. 175–203

<sup>237</sup> Siehe Gilroy, Paul (1993), *Black Atlantic*, S. 79

<sup>238</sup> Siehe Hall, Stuart (2004), *Ideologie, Identität, Repräsentation*, S. 66f

*response*‘ genannt.<sup>239</sup> Eine gesamte sich selbst kennzeichnende Gemeinschaft hält durch dieses dialogische Vorgehen Symbole über einen langen Zeitraum aufrecht. Verlieren ästhetische, politische sowie philosophische Kennzeichnungen ihren (semiotischen) Inhalt, verliert auch die entsprechende Formation oder auch Strömung ihre Bedeutung. Dann fällt es schwer, nach dem Bedeutungsverlust einer Formation ihre Renaissance einzuleiten. Das kann aber gelingen, wenn die Rezipient\_innen bei einer Dekodierung die vermittelten ursprünglich entstandenen Bilder der in den Formationen angebotenen Identitätsorientierungen als eigene Positionen unbewusst und auch bewusst annehmen. Sie etablieren in der Wechselseitigkeit ihre als eigen benannte Kultur über den Identifizierungsprozess. Alle Menschen werden mit einer spezifischen kollektiven Kultur ein Leben lang sozialisiert und deshalb werden spezifische Identitätsdiskurse in einer ‚Übernahme‘ immer wieder re-artikuliert. Dies geschieht in einem komplexen Hergang auf der Basis von drei Identitätselementen, wie oben beschrieben: Physisch, symbolisch, soziologisch.

### **4.3 Intersektionalität: *Race, Class, Gender* als Diskurse einer schwarzen populären Kultur**

Innerhalb einer dritten Welle des angloamerikanischen Feminismus in den 1990er Jahren entstand eine umfassendere Sichtweise mit neuen erweiterten Kriterien bei Untersuchungen von populärer Kultur, die mit den Diskursen von *Race, Class, Gender* bezeichnet werden. Diese drei großen Diskurs-Bereiche bestimmen das aktuelle feministische Denken als drei eigenständige Kriterien, aber erst in ihrer engen Verzahnung entfalten sie ihre zeitgemäße Wirkung, und zwar jenseits des dominanten eurozentrierten und weißen Denkens im Feminismus. Diese übergreifende Gesamtanalyse wird – ergänzt durch einige weitere Aspekte – unter dem Begriff Intersektionalität zusammengefasst.

Durch die Beachtung verschiedener Strukturkategorien wie Geschlecht, Ethnizität, Klasse, Nationalität, Sexualität, Alter etc. soll gezeigt werden, dass keine dieser Kategorien alleine steht, sondern sowohl für sich als auch im Zusammenspiel mit den anderen einen die gesellschaftlichen Machtverhältnisse mitkonstituierenden Effekt hat.<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> Siehe Gilroy, Paul (1993), *Black Atlantic*, S. 78

<sup>240</sup> Siehe [www.gender-glossar.de/i/item/25-intersektionalitaet](http://www.gender-glossar.de/i/item/25-intersektionalitaet), abgerufen am 13.10.2020



Mit den neuen miteinander verbundenen Betrachtungen von Hautfarbe<sup>241</sup>, Klassenfrage und Geschlecht im Sinne einer globalen Intersektionalität finden später, verstärkt seit den 1990er Jahren, auch außereuropäische Kulturwissenschaftler\_innen und Autor\_innen ihre komplexen Bezugspunkte, über die Ungleichheit und Diskriminierung in Gesellschaften präziser analysiert werden können. Intersektionalität ermöglicht es, sich im postmodernen wie auch im dekonstruktivistischen Sinn mit den Begriffen *Race*, *Class* und *Gender* bezogen auf ein *black movement* oder *movimento negro* in Brasilien auseinanderzusetzen zu können. *Black feminism / movimento negro* hat sich schon vor der dritten Welle des Feminismus in Europa für diese umfassende Verbindung interessiert, während weiße Feministinnen lange eingleisig gefahren sind und die Frage nach Hautfarbe und Klasse in Europa sowie im außereuropäischen Kontext außer Acht gelassen hatten.

Audre Lorde, eine US-amerikanische schwarze Aktivistin und Autorin (1934–1992), die auch in Europa lebte, sah diese Unterschiede an Strömungen in den USA als ein „ungelöstes Problem“. Sie wird in diesem Kontext von Klaus Milich zitiert:

Auf diese ungelösten Probleme [...], hat vor allem die afro-amerikanische Dichterin Audre Lorde wiederholt hingewiesen: „By and large within women’s movement today, white women focus upon their oppression as women and ignore difference of race, sexual preference, class and age. There is a pretense to a homogeneity of experience covered by the word sisterhood that does not in fact exist. (Lorde 1984: 116)<sup>242</sup>

Diese *sisterhood*, die in frühen Jahren besonders im europäischen Kontext propagiert wurde, vermochte den Ausschluss schwarzer Frauen nicht immer zu verhindern. Aus diesem Defizit entwickelten Gayatri Spivak und weitere dekonstruktivistische Feministinnen ein neues Denken. Dieses Konzept wurde im Theorie-Kapitel unter 2.6 beschrieben. Schwarze Frauen wollten im Sinn eines diversifizierten Kollektivs Feminismen als plurale, postkoloniale und linke Kritik am westlichen, weißen und globalisierten Patriarchat wahrnehmbar machen. Diese globale Richtung eines zukunftsweisenden Feminismus stützt sich auf die beschriebene (post)moderne Intersektionalität.

---

<sup>241</sup> Nach aktuellem internationalem Sprachgebrauch werden Schwarze auch insgesamt als *PoC* bezeichnet; die englische Ausdruckweise, ausgeschrieben *People of Color* hat sich im wissenschaftlichen und journalistischen Sprachgebrauch durchgesetzt.

<sup>242</sup> Siehe Milich, Klaus: *Feminismus und Postmoderne. Zur Notwendigkeit einer kulturhistorischen Verortung*, In: Hornscheidt/Jähner/Schlichter (1998), *Kritische Differenzen – Geteilte Perspektiven*, S. 68

Noch in den 90er Jahren hatte sich lange kein Teil der weißen Frauenbewegung für diese Begriffe interessiert. Erst später etablierte sich eine Minderheit an weißen (europäischen) Feministinnen, die diesen Weg der Intersektionalität verfolgen, was sich in der neuen Generation erst langsam, aber später immer deutlicher als zukunftsweisende Richtung manifestiert. Intersektionalität begründet in intellektuellen Kreisen eine Art eigene post-feministische Phase. So schreibt Patricia Hill Collins im Jahre 2000 über das wachsende Interesse früherer US-amerikanischer Aktivistinnen an einem politischen Denken im größeren Zusammenhang, und begründet dieses damit, dass eine einzelne Analyse-kategorie nie hinreichend sei, sondern nur das gesamte Bild von Unterdrückung und Ungleichheitsstrukturen. Hill Collins spricht hier als Nachgeneration von Audre Lorde von einem kritischen sozialtheoretischen Konzept, das sie als *Black feminist thought* bezeichnet:

Just as fighting injustice lay at the heart of U.S. Black women's experiences, so did analyzing and creating imaginative responses to injustice characterize the core of 'Black feminist thought'. Historically, while they often disagreed on its expression – some U.S. Black women were profoundly reformist while more radical thinkers bordered on the revolutionary – African-American women intellectuals who were nurtured in social conditions of racial segregation strove to develop 'Black feminist thought' as critical social theory. Regardless of social class and other differences among U.S. Black women, all were in some way affected by intersecting oppressions of race, gender, and class.<sup>243</sup>

Somit eröffnet Intersektionalität mit ihrer kritischen Gesamtbetrachtung die Möglichkeit, ausgewählte Konzepte der Musikkultur Brasiliens im Spiegel politischer, ökonomischer und ideologischer Vielfalt von Rassismus-Diskursen, Ungerechtigkeitsstrukturen und Unterdrückungsmechanismen gegenüber schwarzen Frauen in Südamerika zu analysieren. Da diese Geschichte und ihre strukturelle Gewalt auch indigene Frauen betrifft, haben sich in den letzten Jahrzehnten indigene Frauen solidarisiert mit den Frauen des *Movimento Negro* in Brasilien. Ihre Allianz mit den Inhalten und Kämpfen der Afrobrasilianer\_innen verstärkt in der Kooperation die Stoßrichtung eines gemeinsamen ‚strategischen Essentialismus‘, auch, wenn Indigene ethnisch gesehen und in herkömmlicher Einstufung gemäß des Census in Brasilien keine Schwarzen sind. Aber es gibt etliche indigene Rapper\_innen in Brasilien, die an dieser Stelle den Begriff *BPoC* auch auf sich ausweiten. Durch diese gegenwärtige Etablierung der Bezeichnung *Black/People of Colour* kann

---

<sup>243</sup> Siehe Hill Collins, Patricia (2000), *Black Feminist Thought*, S. 15

gemeinsame Identitätspolitik besser artikuliert werden. Sowohl in Amerika als auch in Europa bezeichnet *BPoC* mittlerweile alle nicht-weißen Menschen. Die Identifizierung mit einer gemeinsam erlebten Kolonialgeschichte in Brasilien erlaubt eine Allianz, wenn es um die Sichtbarmachung dieser Geschichte in der Gegenwart geht. Diese Begriffserweiterung und dazu dann eine zuvor beschriebene synergetische Herangehensweise durch die drei Hauptkategorien der Diskurse *Race, Class, Gender* beeinflusste maßgeblich den *black feminism* und dann den *feminismo negro*. Das Zusammendenken mit indigener Geschichte ist relativ neu. *Der Feminismo negro* geschieht auf der Straße zunehmend seit den Nuller Jahren und gewann dann Terrain in den Sozial- und Geisteswissenschaften in Brasilien.

#### 4.4 Globaler feministischer Aktivismus als Bewegung

Intellektuelle schwarze Frauen sind in akademischen Institutionen sowie in weiteren Macht- und Führungspositionen außerhalb der Universitäten bislang selten zu finden. Hill Collins beschreibt diesen Zustand als Ergebnis eines komplexen Prozesses des Ausschließens. Entscheidend dabei sei es, kritisch aufzudecken, wie im Machtbereich und in höheren Gesellschaftsschichten der Wandel nicht vollzogen werde und wie der Ausschluss von Schwarzen falsche Bilder erzeuge und Stereotype festige, beziehungsweise perpetuiere.

Black women's exclusion from positions of power within mainstream institutions has led to the elevation of elite white male ideas and interests and the corresponding suppression of Black women's ideas and interests in traditional scholarship. Moreover, the historical exclusion means that stereotypical images of Black women permeate popular culture and public policy.<sup>244</sup>

Da die einflussreichsten westlich orientierten Intellektuellen sehr lange der weißen Mittelschicht zugehörig waren und sich dies nur sehr langsam wandelt, und da weiterhin anerkannte Diskurse meistens an akademischen Institutionen europäischer Prägung stattfinden und von dort aus in die Gesellschaft hinaus strahlen, kann von einer ‚Unsichtbarkeit‘ jener Beiträge die Rede sein, die von Menschen mit afrobrasilianischem oder indigenem Hintergrund produziert werden. Das betrifft Beiträge von schwarzen Frauen noch in weiterem Ausmaß als solche von schwarzen Männern.

---

<sup>244</sup> Ebd., S. 7

The shadow obscuring this complex Black women's intellectual tradition is neither accidental nor benign. Suppressing the knowledge produced by any oppressed group makes it easier for dominant groups to rule because the seeming absence of dissent suggests that subordinate groups willingly collaborate in their own victimization. Maintaining the invisibility of Black women and our ideas not only in the United States, but in Africa, the Caribbean, South America, Europe, and other places where Black women now live, has been critical in maintaining social inequalities.<sup>245</sup>

Unsichtbarkeit ist somit grundsätzlich ein globales Phänomen, insbesondere die eng damit verbundene Ungleichheit und Diskriminierung schwarzer Frauen. Das über Jahrhunderte angesammelte Wissen von unterdrückten Gruppen gelangt kaum oder nur über Umwege in die Öffentlichkeit und erlangt somit nur selten nachhaltige Sichtbarkeit. Bei Frauen und besonders bei schwarzen Frauen ist der Begriff ‚Gruppe‘ auch im Sinne einer ‚Minderheit‘ zu verstehen, wenngleich diese Rolle nicht nur in postkolonialen Gesellschaften mindestens die Hälfte der Bevölkerung betrifft. Ein Weg des Kampfes um Gehör besteht darin, die kollektive Ebene einer Bewegung, die des *black feminism / feminismo negro* auch intellektuell festzuhalten und sie in eine dokumentierte Form zu transferieren. Damit erreicht sie die Medien und die Kulturwissenschaften und kann in Theorie und Praxis in die Öffentlichkeit gelangen.

In diesem Zusammenhang wirkt *black feminism / feminismo negro* als Bewegung und als Praxis der akademischen intersektionalen *Gender Studies* mit seinen starken Artikulationen, Performances über die neuen Medien und seinen intellektuellen Aktivitäten auch außerhalb des universitären Umfeldes. Für den *black feminism / feminismo negro* gilt wirksames Engagement im kulturellen Bereich als zentrales Mittel der Artikulation umso mehr. Gerade in den universitätsfernen gesellschaftlichen und kulturellen medialen Feldern ist er nach 2010 erfolgreicher und öffentlicher als noch in den 1990er Jahren – zu Zeiten seiner medialen Unterdrückung und der von weißen Eliten gewollten Unsichtbarkeit. In der jüngeren Generation schwarzer Frauen ist intellektueller und auch kultureller Aktivismus deutlicher geworden, da die neue Qualität der postkolonialen Sichtweise die alten Unterdrückungsmechanismen strategisch besser angreifen und kritisiert kann: „Conditions in the wider political economy simultaneously shape Black women's subordination and foster activism.“<sup>246</sup> Hill Collins sieht hier eine enge

---

<sup>245</sup> Ebd., S. 5

<sup>246</sup> Ebd., S. 11

dialektische Beziehung: „This dialectic of oppression and activism, the tension between suppression of African-American Women’s ideas and our intellectual activism in the face of that suppression.“<sup>247</sup> Diese im Buchtitel von Hill Collins als ‚*Black feminist thought*‘ bezeichnete Denkweise bezieht sich als intellektuelle kritische Bewegung auf alle kulturellen Bereiche der Gesellschaft, in denen kämpferische und engagierte Artikulationen und Performanzen verstärkt wahrgenommen werden:

As an historically oppressed group, [U.S.] Black women have produced social thought designed to oppose oppression. Not only does the form assumed by this thought diverge from standard academic theory – it can take the form of poetry, music, essays, and the like – but the purpose of Black women’s collective thought is distinctly different.<sup>248</sup>

*Black feminism / feminismo negro* hat eigene Wurzeln sowohl in den hier genannten USA als auch in Brasilien. Frauen wie die US-amerikanische Sojourner Truth, die im 19. Jahrhundert lebte und arbeitete, sind Vorbilder auch für den brasilianischen Feminismus. Somit gibt es diese Denkweise schon länger als man allgemein vermutet, nämlich seit der frühen Phase der Debatte um die Abschaffung der Sklaverei. Schon 1831 befasste sich Maria W. Stewart (1803-1879), eine weitere Aktivistin,<sup>249</sup> in ihren zahlreichen Reden sowohl mit dem Kampf gegen die Sklaverei als auch mit Frauenrechten.<sup>250</sup> Stewart sprach über den Zusammenhang von Schwarzsein und Frausein in einer weißen patriarchalen Gesellschaft am Ende der Sklaverei, was Patricia Hill Collins nun, im 21. Jahrhundert, unter neuen Vorzeichen wieder aufgreift: „Stewart saw the potential for Black women’s activism as educators. She advised: ‘Turn your attention to knowledge and improvement; for knowledge is power.’“<sup>251</sup> Im Laufe des letzten Jahrhunderts zeigt sich verstärkt, dass schwarzer Feminismus lange vor den universitären Anfängen der *Gender Studies* versuchte, sich in Nordamerika Gehör zu verschaffen. Dies beeinflusste die Sichtbarkeitskämpfe von schwarzen Menschen auch in Südamerika. Paul Gilroy bezieht sich auf die Geschichte schwarzer männlicher Intellektueller, während Patricia Hill Collins die Auseinandersetzungen von schwarzen Frauen mit der Geschichte thematisiert.

---

<sup>247</sup> Ebd., S. 6

<sup>248</sup> Ebd., S. 11

<sup>249</sup> Ebd., S. 3

<sup>250</sup> Siehe [www.wikipedia.org/wiki/Maria\\_W.\\_Stuart](http://www.wikipedia.org/wiki/Maria_W._Stuart), abgerufen am 17.11.2020: Maria W. Stuart war Lehrerin, Journalistin und schwarze Aktivistin. Sie war Pionierin eines schwarzen Feminismus und die erste Amerikanerin, die vor Publikum sprach. Von ihren Vorträgen haben sich Abschriften erhalten. Sie setzte sich aber auch für alle schwarzen Amerikaner ein, nicht nur für Frauen.

<sup>251</sup> Siehe Hill Collins, Patricia (2000), *Black Feminist Thought*, S. 4

Developing 'Black feminist thought' also involves searching for its expression in alternative institutional locations and among women who are not commonly perceived as intellectuals. [...] Black women intellectuals are neither all academics nor found primarily in the Black middle class. Instead, all [U.S.] Black women who somehow contribute to 'Black feminist thought' as critical social theory are deemed to be 'intellectuals'. They may be highly educated. Many are not.<sup>252</sup>

Nicht nur in den USA, gerade auch in Brasilien ist politischer Aktivismus und die Beteiligung an Bürgerbewegungen nicht an eine spezifische Schichtzugehörigkeit im unteren oder oberen gesellschaftlichen Bereich gekoppelt. Die erlangte Sicherheit einer angeblich permanent erreichbaren Bindung an die Mittelschicht kann für Afrobrasilianer\_innen und Indigene sogar hinderlich sein, da Mittelschichtszugehörigkeit Privilegien offeriert, die Menschen mit entsprechendem Hintergrund Gerechtigkeit nur vortäuschen. Schweigende Gruppen blockieren dann immer wieder die Bestrebungen ausgeschlossener Gruppen nach Gerechtigkeit. Im kritischen Blick auf die Zusammenhänge von postkolonialer Entwicklung, von Kämpfen um Chancengleichheit und dementsprechend Chancen auf höhere Bildung auch in Brasilien wird deutlich, wie sowohl historisch gewachsene als auch gegenwärtige Ausprägungen und Strukturen von Unterdrückung im 21. Jahrhundert stärker in den Fokus der Diskurse *Race, Class, Gender* gestellt werden.

Afrobrasilianer\_innen haben im 21. Jahrhundert einen viel einfacheren Zugang zu gesellschaftlichen Diskursen über die neuen medialen Möglichkeiten. Somit vollzieht sich Engagement und Wissensvermittlung auf kulturell indirekten Wegen, gerade auch in Brasilien. Das Weitergeben von Erfahrungswissen, hin zu einer Verbesserung der gesamten sozialen und ökonomischen Situation und hin zu einer breit wahrgenommenen Gesellschaftskritik vonseiten einer schwarzen feministischen Bewegung findet seit dem letzten Jahrhundert mehrheitlich über kulturelle Medien wie Literatur und der Musik statt. Diese kulturelle Artikulation, insbesondere die der Musik, ist mittlerweile hochrelevant geworden, weil der generelle politische *Backlash* der mehrheitlich weißen Mittelschicht mit seiner Reserviertheit gegenüber dem Feminismus auch den *Black Feminism / feminismo negro* betrifft. Kritisches Denken findet sich seit dem 20. Jahrhundert von Nordamerika ausgehend in der Sparte der *Black Music*, in jenen Bemühungen der schwarzen Frauen, als Texterin, Performerin, Musikerin und Sängerin

---

<sup>252</sup> Ebd., S. 17

sichtbar ihre Stimme zu erheben. Afroamerikanerinnen in Nordamerika können als Pionierinnen für die gesamten westlichen Emanzipationsbewegungen im Sinne einer heutigen Intersektionalität im Feminismus angesehen werden. Diese Entwicklung wird im politischen Rap der Frauen wesentlich stärker widergespiegelt als im Rap der Männer (in den USA wie in Brasilien), der gesondert betrachtet eine postkoloniale Bewegung hinter sich versammelte, die im Laufe der 1990er Jahre durch die teilweise Einverleibung in einen gewaltverherrlichenden Mainstream stark abgeschwächt wurde. Im späteren Verlauf der Demokratisierung in Brasilien erfolgten populärmusikalische Neuentwicklungen durch ‚Aneignung‘ der US-amerikanischen Impulse mit zunehmender politischer Intention. Die Welle des Hip-Hop im späten vorletzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hielt Einzug im Süden des Kontinents und erreichte die schwarzen Frauen Brasiliens in seiner Ausprägung eher als politische Kultur und weniger als Popkultur. Brasilien ist das Land, in dem feministischer *Conscious Rap* mehr Zuspruch erfährt. Er darf bei aller widersprüchlichen Pluralität als erfolgreiches Sprachrohr politisierter Performanz in Brasilien nach der Jahrtausendwende angesehen werden. Auch wenn im ‚Mutterland‘ des Rap dieses Sub-Genre schon abgeebbt war, beschrieb Hill Collins das Phänomen der Musik als erfolgreiches Medium zur Politisierung, und zwar in einer Popularität, die in ihrer medialen Reichweite vor der oft schwer rezipierbaren Literatur anzusiedeln ist:

For example, Imani Perry (1995) suggests that the music of Black women hip-hop artists serves as a new site of Black women’s intellectual production. [...] many more Black women listen to Queen Latifah and Salt ‘N’ Peppa than read literature by Alice Walker and Toni Morrison.<sup>253</sup>

Aber auch ein Blick auf die aktuellen universitären intersektionalen *Gender Studies* lässt erwarten, dass die *Black Women Studies* im Sinne eines *Black feminist thought* mehr Untersuchungsraum erhalten. Seit dem Ende des 20. Jahrhunderts und noch mehr in den ersten zwei Dekaden des 21. Jahrhunderts erlangen die außeruniversitären Bemühungen um Gerechtigkeit und Chancengleichheit für alle Frauen und LGBT zunehmend Sichtbarkeit und Gehör.

Es gibt eine gemeinsam deklarierte Achse eines weiblichen *Black Atlantic*- Konzepts. Diese Achse beruht auf der Nord-Süd-Verbindung des *Black Feminism* mit dem

---

<sup>253</sup> Ebd., S. 19

*Feminismo Negro*. So ist die US-Amerikanerin Angela Davis als Aktivistin der letzten Dekaden auch in Brasilien geschätzt und anerkannt wie etliche schwarze Intellektuelle, zum Beispiel die erste bekannte schwarze Frauenrechtlerin Sojourner Truth (1797–1883) oder Maria W. Stuart (1803–1979), Audre Lorde (1934–1992), Toni Morrison (1931–2019) sowie weitere schwarze Feministinnen wie bell hooks, Patricia Hill Collins oder Alice Walker.

Davis engagierte sich als populäre Menschenrechtsaktivistin seit der Ermordung der Politikerin und schwarzen, lesbischen *Gender/Queer*-Aktivistin Marielle Franco in Rio de Janeiro im März 2018 verstärkt um Aufklärung des aber bislang ungeklärten Falls. Sie zeigt sich verbunden mit Brasilien angesichts der prekären Menschenrechtslage in dem starken BRICS-Staat, die sich nach 2016 dramatisch verschlechtert hatte. Die Nord-Süd-Verbindung erfährt trotz dieser Entwicklungen eine Renaissance, weil die anerkannte intellektuelle schwarze Nordamerikanerin als Repräsentantin der US-amerikanischen schwarzen Frauen ihr Interesse am Geschehen in Brasilien zeigt. Angela Davis' mediale Präsenz – auch im brasilianischen Rap der Frauen – verweist auf die anhaltende positive Verbindung des *Black Atlantic*, integriert in eine politisierte schwarze Gegenkultur. Der anhaltende Austausch zwischen dem Norden und dem Süden des Kontinents resultiert somit aus einem kollektiv empfundenen und einem über Jahrzehnte gepflegten historisch-kulturellen Bewusstsein.

Musicians, vocalists, poets, writers and other artists constitute another group from which Black women intellectuals have emerged. Building on African-influenced oral traditions, musicians in particular have enjoyed close association with the larger community of African-American women constituting their audience. Through their words and actions, grassroots political activists also contribute to Black women's intellectual traditions.<sup>254</sup>

Der Begriff des *Black Atlantic* bezieht sich als Konzept auf die gesamtamerikanische Geschichte der Schwarzen und natürlich der Geschichte der Sklaverei und somit auf den historischen Bezug zum Entdeckerzeitalter nach 1500, zur Entstehung der Seewege und zum Kontinent Afrika – jenem Kontinent, aus dem mehr als 12 Millionen Afrikaner\_innen nach Amerika verschleppt wurden, davon 3,5 bis 5 Millionen allein nach Brasilien.<sup>255</sup> Somit verweist das *Black Atlantic*-Konzept gegenwärtig musikalisch, kulturell und

---

<sup>254</sup> Ebd., S. 20

<sup>255</sup> Siehe [www.planet-wissen.de/geschichte/menschenrechte/sklaverei/pwiesklavenfueramerika100.html](http://www.planet-wissen.de/geschichte/menschenrechte/sklaverei/pwiesklavenfueramerika100.html), abgerufen am 11.6.2021



performativ immer wieder auf die Verbindung zu Afrika, was sich zum Beispiel im ‚Roots‘-Gedanken der *Black Music Culture* widerspiegelt. Hier lässt sich die Verbindung zwischen Herkunftsstolz und tradiertem Wissen aus den Texten brasilianischer engagierter Rapper\_innen unmittelbar herauslesen. Beispielsweise erwähnen zahlreiche Rapper\_innen die Geschichte der *Quilombolas* – der Dörfer von geflüchteten Sklaven – im frühen 18. Jahrhundert und die Namen des Anführers Zumbi sowie seiner Frau Dandara. Ihre Verschleppung aus Afrika als hochrangige Personen und diese Erinnerung an die afrikanische Vergangenheit im Stolz der Widerständigen stärkt das Identitätsbild schwarzer politisch bewusster Rapper\_innen der Gegenwart. Tiefere Hinweise finden sich im entsprechenden Kapitel 7 mit den Textinterpretationen.

#### **4.5 Strategischer Essentialismus und *Black Cultural Studies***

Nach Paul Gilroy gibt es aus kulturwissenschaftlicher Perspektive in den *Postcolonial Studies* wie auch in den *Black Cultural Studies* in Verbindung mit den *Women's Studies* eine Auseinandersetzung über die Identitätsbildung einer transatlantischen politischen schwarzen Kultur. Dieser Anspruch, eine *Black Culture* zu definieren, leitet hin zu einer schon von Gayatri Spivak eingeführten konzeptionellen Denkweise, die in ihrer Teiltheorie und insbesondere in der Praxis auf einen diskursiven Anspruch auf Verteidigung von Identität und seiner Interessensgruppen verweist, wie es in Kapitel 2.7 beschrieben wird. Gilroy unterscheidet zwei unterschiedliche moderne Essentialismus-Varianten, bei denen er die eine als ontologisch und die andere als strategisch bezeichnet. Dies bringt nicht nur, was die *Black Culture* betrifft, in seiner Konsequenz höchst unterschiedliche Standpunkte hervor. Der ontologische Standpunkt ist eher partikularistisch und daher nahe am Identitätsdiskurs eines nationalen Definitionsmusters. Der andere Standpunkt aus der Teiltheorie Spivaks gilt als offener, da er die kulturelle Diversität von Identität in den Mittelpunkt stellt. Der Identitätsansatz von Spivak ist postmodern und dekonstruktivistisch, da ein strategischer Essentialismus nach dem zweiten und jüngeren Konzept sowohl im Diskurs *Gender* als auch dem der *Race* als ein verbindendes politisches Konzept wahrgenommen werden kann. Beide Essentialismen stehen im Konflikt zueinander, insbesondere weil der radikalere, ältere (ontologische) Ansatz dem neueren und offeneren Konzept strategischen Opportunismus vorwirft.

They can be loosely identified as the essentialist and the pluralist standpoints, though they are in fact two different varieties of essentialism: one ontological, the other strategic. The antagonistic relationship between these two outlooks has been especially intense in discussions of black art and cultural criticism.<sup>256</sup>

Der sogenannte ontologische Essentialismus war in den 1970er Jahren sehr populär in der *Black Music*. Er war ein radikaler Essentialismus, der nach Erlösung in einem Pan-Afrikanismus strebte, so Gilroy.<sup>257</sup> Der strategische Essentialismus nach Spivak und seine Resonanz in den 1990er Jahren arbeiten pluraler und weiter gefasst im Hinblick auf alle gesellschaftspolitischen Bereiche, die es zu verändern gilt. Somit gibt es kein einheitliches führendes Identitätsbild einer sogenannten *Blackness* jenseits einer dominierenden westlichen weißen Kultur. Vielmehr wirkt der gegenwärtige strategische Essentialismus integrativer, mit einem offeneren Blick auf eine populäre *Black Culture* als „Fusion modernistischer und populärer Techniken und Stile“.<sup>258</sup> In diesem Kontext ist der ‚strategische Essentialismus‘ in Bezug auf *Race, Class, Gender* als Identitätskonzept einer *Blackness* auch im brasilianischen *Feminismo Negro* sehr zentral. Diese Kombination der Diskurskategorien ist ein wichtiges Mittel, um sich als schwarze und *BPoC* sowie indigene Frauen / LGBT, als Menschen mit gemeinsamer doppelter Kolonialisierungserfahrung mithilfe eines ‚diversifizierten Kollektivismus‘ wahrzunehmen, weil er drei wesentliche Erfahrungsbereiche anspricht: Sexismus, Rassismus sowie Klassismus. Daraus entwickelten sich die weiteren Kategorien im Sinne der Intersektionalität. Der *Gender*-Gedanke verbindet sich bei Collins Hills Werk ‚*Black Feminist Thought*‘ dank der vorangegangenen Arbeit von Spivak mit Ansätzen der *Postcolonial Studies*. Diese Perspektive lässt eine Gesamtanalyse im Zuge der Intersektionalität von *Race, Class, Gender* in zahlreichen kulturellen Artikulationen zu, in denen Identität im Grunde politisch gemeint ist und im Sinne eines kollektiven Interesses verteidigt werden muss. Musik von schwarzen und indigenen Frauen / LGBT ist wesentlicher Ausdruck davon. *Black Cultural Studies* integrieren somit mehrere relevante Sichtweisen mit dem Ziel, politisches Bewusstsein zu stärken, was mittlerweile auch bei weißen Intellektuellen Alliierte findet:

This perspective currently confronts a pluralistic position which affirms ‘Blackness’ as an open signifier and seeks to celebrate complex representations of a black particularity that is

---

<sup>256</sup> Siehe Gilroy, Paul (2003), *The Black Atlantic as a Counter-Culture of Modernity* In: Braziel, J./ Mannur, A., *Theorizing Diaspora*, S. 68

<sup>257</sup> Ebd., S. 67

<sup>258</sup> Ebd., S. 68

internally divided: by class, sexuality gender, age, ethnicity, economics, and political consciousness. There is no unitary idea of black community here, and the authoritarian tendencies of those who would 'police' black cultural expression in the name of their own particular history or priorities are rightly repudiated. The ontologically grounded essentialism is replaced by a libertarian, strategic alternative: the cultural saturnalia which attends the end of innocent notions of the essential black subject.<sup>259</sup>

Das offene, intersektionale Konzept dessen, was mit *Blackness* verbunden sein kann, bietet noch Gelegenheit für eine Erweiterung und Diversifizierung von Identitätsdiskursen in Richtung *Gender*-Identitäten und LGBT und bietet somit Raum für ein polyphones Nebeneinander verschiedener Stile und Ausdrucksweisen. Gerade Brasilien lebt eine solche LGBT-Diversität in der Realität, die das Gegenteil einer weißen männlichen, heterosexuellen Interpretation der Gesellschaft aufzeigt. In ihrer Diversität und dem Anspruch auf ein eigenes freies sexuelles Leben und eigene sexuelle Identität sind sie weit entfernt vom Klischee der Ideal-Brasilianerin, welches sie als Cis-,Mulattin' (als so herrschender, hier deshalb ausgeschriebener Begriff in der Denkweise weißer Männer) festlegen möchte. In ihrer Pluralität bekennen sie sich zu einer *Blackness* als diversifiziertes Identitätspatchwork einer bunten Gesellschaft. Ihr eigener ‚strategischer Essentialismus‘ arbeitet dabei gegen die nationalen Stereotype. Das hat hinsichtlich des Konzepts eines nicht-ontologisch betrachteten *Black Atlantic* die Konsequenz, dass der gesamte Raum Brasilien seine kulturelle Geschichtsbildung mit eigener kollektiver Repräsentation von Gegen-Identitäten in Bezug auf *Blackness* erkämpfen muss. Musik, so Gilroy, ist in diesem Kontext eine „konstante Quelle der Inspiration.“<sup>260</sup>

#### **4.6 Brasiliens postkoloniale Situation der Frauen im Spiegel des *Conscious Rap***

Die Identitätsbildung bei politisierten schwarzen Rapperinnen ist eng verknüpft mit der Entwicklung eines Bewusstseins der eigenen Geschichte. Weibliche / LGBT – *Black Music* in Brasilien erwähnt in kritischen Texten häufig die Idee einer ‚*democracia racial*‘ als vermeintliches Lösungsmodell und bezieht sich auf Gilberto Freyre, einen Soziologen aus der Zeit der Moderne, der den Begriff schon 1933 prägte. Sein Ansatz bietet im Sinne der schwarzen Rapper\_innen kein geeignetes Modell, da es Rassismus, Sexismus und Diskriminierung aus den Identitätsdiskursen ausklammert. Die Rapperin Preta Rara

---

<sup>259</sup> Ebd., S. 68

<sup>260</sup> Ebd., S. 68

beklagt den von Freyre beschriebenen Prozess des *embranquecimento*<sup>261</sup>, der generationsweisen Auslöschung der afrobrasilianischen Merkmale, im Portugiesischen auch *branqueamento* genannt, als Fortsetzung von Rassismus: "*Tô cansada do embranquecimento do Brasil.*"<sup>262</sup> Die gegenwärtige Auseinandersetzung mit dem Thema *Race* in Brasilien zeigt sich dementsprechend komplexer als das Konzept von Gilberto Freyre, weshalb es von kritischen schwarzen Intellektuellen auch abgelehnt wird. *Democracia racial* ist in ihren Augen kein Lösungskonzept.

*Race, Class, Gender* wird in dieser Dissertation begrenzt auf die kritischen und distanzierten Inhalte im weiblichen / LGBT *Conscious Rap*, wobei die Geschichte der Frauen in diesem Rap-Kontext immer (mindestens) diese drei Kategorien aufgreift. Die Sklavengeschichte mit dem Konzept der ‚Intersektionalität‘ aufzudecken verweist nach 2000 auf eine wachsende Debatte in Brasilien und spiegelt sich im *Conscious Rap* als einem dafür sensibilisierten kulturellen Musik-Sub-Genre wider. Der Diskurs verstärkt sich durch das wachsende Bewusstsein einiger kritischer Rapper\_innen, die neue Identitätsbilder als Gegenwehr prägen. Damit gelangen die politischen Dispute und Inhalte schwarzer Frauen des gesamten Kontinents als Kämpfe um die eigene Geschichte ans Licht. Diese lassen Gemeinsamkeiten in zeitlicher Verschiebung vom Norden zum Süden Amerikas erkennen, besonders in der Analyse des späten dekonstruktivistischen Feminismus. Die Argumente der schwarzen Feministinnen dieser Strömung finden sich in der Soziologie in Brasilien wieder. Djamilia Ribeiro, Sueli Carneiro, Grada Kilomba (Psychologin aus Portugal) und weitere Intellektuelle gewinnen hierbei an Terrain. Die Ignoranz der weißen Elite hinsichtlich einer von strukturellen Ungerechtigkeiten geprägten Situation im Lande wird gerade von schwarzen intellektuellen Aktivist\_innen kritisiert. Es steht auch mittlerweile zur Diskussion, ob offizielle ethnische Abstufungen von schwarzen und indigenen Menschen überhaupt noch akzeptabel sind, da die staatlich vorgegebenen

---

<sup>261</sup> Diese Strategie, durch die generationsweise Vermischung genetischer Merkmale dunkler Haut mit den Merkmalen für helle Haut, existierte schon vor dem Modell von Gilberto Freyre, dessen Werk 1933 publiziert wurde. Der Begriff des *Embranquecimento* taucht im 19. Jahrhundert auf. Die deutsche Übersetzung könnte ‚Verweißlichung‘ sein, aber es gibt keine korrekte Entsprechung im Deutschen oder im Englischen. Freyre übernimmt diese Grundidee mit der positiven Absicht einer sogenannten ‚Rassendemokratie‘. Die allmähliche Aufhellung der Hautfarbe der Kinder und Enkel einer Familie führt gemäß kritischer schwarzer Intellektueller zu einer rassistisch motivierten Auslöschung der afrobrasilianischen Merkmale.

<sup>262</sup> Siehe Preta Rara, CD *Audácia*, Text von Tarja-preta: *Falsa abolição*, [www.vagalume.com.br/tarja-preta-rap-feminino/falsa-abolicao.html](http://www.vagalume.com.br/tarja-preta-rap-feminino/falsa-abolicao.html), abgerufen am 11.6.2021

Abstufungen gemäß der Haltung vieler *BPOC* zu Diskriminierungen führen. Andererseits gibt es real gesehen unterschiedliche Ethnien. Die Abstufungen haben ihren Sinn, eine Übersicht in die enorme Vielfalt der in Brasilien lebenden Menschen zu bringen. Aber diese Abstufungen werden nur von liberalen und toleranten sowie geschichtsbewussten Menschen als Vielfalt erkannt. Auf der anderen Seite passiert es oft, dass rassistisch eingestellte Menschen in dieses Abstufungsmodell eine Hierarchisierung hineininterpretieren. Diese vertikale, hierarchisierende Denkweise benutzt beispielsweise das vermeintliche Lösungsmodell von Gilberto Freyre als Höherbewertung weißer Haut im Vergleich zu dunklerer Haut. Der Census unterteilt folgendermaßen:

Bei den Volkszählungen kann die Bevölkerung aus folgenden fünf ethnischen Kategorien zur Selbstidentifizierung wählen: Branco (Weiße), Pardo (Braune/Farbige), Preto (Schwarze), Amarelo (Gelbe/Asiaten) und Indígena (indigene). Ethnische Grenzen sind oft fließend, so dass viele Weiße in Brasilien nicht rein europäischer Abstammung sind und Schwarze meist nicht rein afrikanischer Abstammung.<sup>263</sup>

Dieses Modell sollte diese Pluralität widerspiegeln. Aber in einer kolonialen Denkweise wird diese Einteilung zur Bewertung und somit Abwertung umformuliert: Afrobrasilianerinnen wurden und werden dabei mit Begriffen entweder als *Mulata* (Mulattin), als *parda* (hellbraun), d.h. ‚vermischt‘, oder als *negra* bzw. als *preta* (abwertend für ‚schwarz‘) bezeichnet. Für die hellere Haut gibt es noch den Begriff *morena* (neutral, mittelbraun). Eine Einteilung dieser letzteren Art verwandelt die Vielfalt der *BPOC* in Diskurse von *Race*, die immer mitschwingen. Letztlich, so sehen es auch viele Rapper\_innen und weitere Afrobrasilianer\_innen sowie Indigene, generiert ein ‚Abstufungsmodell‘ alten und neuen Rassismus‘.

Im brasilianischen Rap fokussiert sich der kulturelle Blick analog zur Sichtweise der kritischen Intellektuellen in Nordamerika auf die realen Folgen von Abstufungen, Segregation, Rassismus, gepaart mit Sexismus und Chancenungleichheit – alles basierend auf historisch gewachsene Ungerechtigkeitsstrukturen. Viele schwarze sowie indigene Frauen/LGBT und insbesondere die Feministinnen im brasilianischen Hip-Hop favorisieren in Brasilien nunmehr ein binäres Denken *black/white – negro/branco*, um auch den ‚strategischen Essentialismus‘ eines *Movimento negro* zu fördern, und nicht, um alle zu einer homogenen Masse zu machen. Das binäre Modell hat einzig und allein

---

<sup>263</sup> Siehe [https://de.wikipedia.org/wiki/Demografie\\_Brasiliens](https://de.wikipedia.org/wiki/Demografie_Brasiliens), abgerufen am 8.12.2021

die Funktion, die kollektive Situation des erlebten Kolonialismus zu verdeutlichen. Man muss bedenken, dass rassistisches Denken, das Menschen einteilt in mehr oder weniger dunkel, nicht ihre Vielfalt zelebriert, sondern Gruppen gegeneinander ausspielen kann. Brasilianische Rapper\_innen lehnen das vielfach angestrebte Ideal einer *miscigenação* (Vermischung) aus dem Grunde einer Tendenz hin zum *Branqueamento* (Verweißlichung) ab, weil dieses ein Gesellschaftsmodell geblieben ist, das sich in der Realität in ihren Augen als ungerecht erwiesen hat. Sie beklagen, dass die weiße Oberschicht Brasiliens an ihren Ordnungsprinzipien festhält und mit den Massenmedien Hand in Hand arbeitet, zugunsten einer ideologischen Verschleierung und somit einer Stereotypisierung von *BPoC*. Viele *BPoC*-Frauen im Rap, vertreten durch schwarze und indigene rappende Aktivist\_innen, fühlen sich in Brasilien durch Hierarchisierung, also durch vertikale Zuordnung von ‚weiß-oben‘ bis hin zu ‚schwarz-unten‘ in der Gesellschaftsordnung bei stetiger Aufwertung eines europäischen Ideals abgewertet und sozial zurückgesetzt. Das Konzept einer Farbabstufung blockiert gemäß der Kritiker\_innen die gänzliche Freiheit von Identitätsbewertungen und somit den Weg der gewünschten Anerkennung von Diversität angesichts kompletter Gleichwertigkeit.

Nach der Performanztheorie von Judith Butler drückt eine Verwendung der genannten Begriffe bestimmte Machtstrukturen durch Anrufung aus. Die Abstufungen spiegeln ja eigentlich eine Vielfalt wider, aber im rassistischen Denken eine wertende Konstruiertheit jeweiliger kolonialer Bilder, die nicht die Betroffenen selbst erfunden hatten. Der dekonstruktivistische Feminismus ermöglicht einen erweiterten Blick auf die Mechanismen einer rassistisch denkenden und handelnden Gesellschaft mit ihren Wertungen der verschiedenen Hautfarben und Ethnien, insbesondere in Bezug auf Frauen. Alliierte indigene Rapperinnen schließen sich dieser Gegenhaltung an. Gerade Frauen sind eher Zielscheiben für nicht in Vielfalt, sondern hierarchisch gedachte Abstufungen äußerer Merkmale, weil sie zunächst als Körper wahrgenommen und eingeordnet werden. Brasilien ist auch ein von diesem Machismo geprägtes Land, in dem daher der *gendered racism*<sup>264</sup> weit verbreitet ist.

---

<sup>264</sup> Siehe [https://en.wikipedia.org/wiki/Gendered\\_racism](https://en.wikipedia.org/wiki/Gendered_racism), abgerufen am 23.5.2022

#### 4.7 Praxis des *feminismo negro*

Nach der Kritik am sogenannten *Machismo* mit seinen Hegemoniebestrebungen in der westlichen Kulturindustrie wird seit den 1980er Jahren von schwarzen Intellektuellen ein weiblicher *black feminism* im Rahmen einer *Black Culture* und des *Black feminist thought* hinzugefügt. Darin zeigt sich eine Entdeckung und Aufdeckung einer zuvor nicht sichtbar gemachten Geschichte der schwarzen Frauen innerhalb des globalen Raums des *Black Atlantic*. Viele Aspekte und Themen eines *feminismo Negro* sind gemäß bell hooks und Patricia Hill Collins nicht nur lokale, sondern globale soziale Praxis, die ihren Ausdruck in kulturellen und sozialen Bereichen außerhalb der akademischen Betrachtungen sucht. Das gilt somit auch für die kulturell-politische Artikulation in Brasilien. Es geht auch bei Hill Collins Konzept des *Black feminist thought* sowohl im angloamerikanischen als auch in seiner Übertragung in den luso-brasilianischen Raum um lebensnahe Themen, die mit den Konzepten der *Cultural Studies* umrahmt werden können. Die Bewegungen eines schwarzen Feminismus werden dabei aus Erfahrungen von Frauen außerhalb der Universitäten gespeist, die die Gesellschaftskritik durch Musik in eine kulturelle Sprache mittels Performativität übersetzen. Mit Blick auf die Zeit nach den frühen 1980er Jahren wird davon ausgegangen, dass der *feminismo negro* in seiner Ausformung in Brasilien (und dann in seiner kulturellen Form im Hip-Hop) ohne die vorherige Entwicklung in den USA im Rahmen des *Black Atlantic* sowie des *Black feminist thought* nicht in seiner nachhaltigen Stärke entstanden wäre. Die konzeptionelle Arbeit von bell hooks und Patricia Collins Hill in den USA ermöglichte die Basis für Ausführungen intellektueller Beiträge im heutigen Brasilien, die sich in den Werken von Sueli Carneiro, Djamila Ribeiro, Luiza Barros, Márcia Franz Amaral, Grada Kilomba (aus Portugal) niederschlagen.<sup>265</sup> Neue, auch gemeinsame Aktivitäten in der politischen Öffentlichkeit erleben eine neue Blüte in der jungen und immer mal wieder gefährdeten Demokratie in Brasilien, dessen Intellektuelle – sofern sie kritisch, schwarz oder auch LGBT sind – zwar nicht überall in Sicherheit leben, aber dennoch immer mehr in die (internationale) Öffentlichkeit gelangen. Die Kultur des feministischen Rap arbeitet ebenso an gesellschaftlicher Veränderung wie engagierte demokratische Politikerinnen, die für mutige Performanz angegriffen werden. Popularität erfährt der *feminismo negro* seit den 2010er Jahren

---

<sup>265</sup> Siehe Ribeiro, Djamila (2019), Lugar de Fala. Referências bibliográficas, S. 115–111

durch Sueli Carneiro und Djamila Ribeiro, deren Schriften weite Kreise außerhalb der Universitäten erreicht. Die verschriftlichte Geschichte der Afroamerikaner\_innen bis zur Bewegung der Gegenwart stößt nicht nur im Norden Amerikas, sondern als eigene Kulturgeschichte im Süden des Kontinents auf breite Rezeption. Seitdem existiert mehr Resonanz auf eine lange verdeckte und verzerrte Einschreibungsgeschichte von Identitäten wegen ihrer historischen Gefangenschaft im kolonialen System. Es werden Kontinuitäten analysiert auf den Spuren spezifischer Diskurse aus der Sklaverei, dabei werden die Zusammenhänge von Vergangenheit und Gegenwart formuliert und Rassismus-Debatten initiiert sowie Warnungen vor den reaktionären Ausprägungen der Rückkehr einer weißen Hegemonie in die Gegenwart artikuliert. Diese Ansätze lassen sich nur in einem gesamtatlantischen Kontext sehen. Es bleibt offen, wie weit diese Identitätsdiskurse Brasilien nachhaltig beeinflussen und verändern können.

#### **4.8 Die *Brasilidade* im weiblichen Hip-Hop Brasiliens**

Es gibt eine lange Geschichte brasilianischer Musikkultur (nicht nur) im 20. und 21. Jahrhundert. In diesem sehr großen Land mit einer enormen, fast unüberschaubaren Vielfalt an Musikstilen wird deutlich spürbar, dass auch hier im zuerst importierten Genre des Hip-Hop die Frage nach einer brasilianischen Ausprägung eine Rolle spielt. Diese Frage soll auf den Frauenrap bezogen bleiben, der in seinen angenommenen Diskursen vom *Black feminist thought* der USA geprägt ist. Das Einverleiben von Stilen und kulturellen Einflüssen hat in Brasilien Tradition. Der von Gilroy erwähnte hybride Raum hat im Vergleich zu den USA in Brasilien die Bedeutung einer allgemeinen Leitkultur. Das kommt einer offenen Musikform wie dem Rap sehr entgegen. Rap kann dadurch leichter angenommen und kulturell erweitert werden. In Brasilien sind das Hybride und die Vermischung die herrschende Gesellschaftskultur und postkoloniale Realität, auch wenn diese Phänomene von seiner weißen Bevölkerung mit ihren oft europäischen Idealen abgewertet werden. Durch die kulturell offene Haltung zur Aufnahme anderer Kulturen kann die brasilianische Gesellschaft als Nation ohne essentialistische Nationalismen vonseiten breiter Bevölkerungsschichten angesehen werden, obgleich der Begriff der *Brasilidade* nach Außen oft ein idealisiertes Bild dieser Nation darstellt und ambivalent erscheint, während diese nach Innen den brasilianischen Multikulturalismus lebt.



Romantisierte Vereinfachungen einer brasilianischen Identitätsbildung zwischen Hybriditätskultur und brasilianischer *Blackness* (als Sammelbegriff für alle *BPOC*) als sichtbarste Form einer *Brasilidade* stehen dem alltäglichen Rassismus durch seine Fehlinterpretation von doch gelebter Vielfalt einer postkolonialen Gesellschaftsrealität entgegen. *Brasilidade* ist einerseits echter kultureller ethnischer Reichtum und andererseits auch ein buntes Bild, das positiv nach außen verkauft werden kann. So gesehen hat sie zwei Seiten: Einerseits existiert *Brasilidade* als geschichtlich herleitbare Realität jenseits der Klischees und doch ist sie zugleich eine Art werbewirksame und tourismusfördernde Identitätsvermarktung. Durch die Analyse der Intersektionalität in Bezug auf Afrobrasilianer\_innen sowie auch Indigene, die im Rap performen, schreiben und als Aktivistinnen agieren, wird in dieser Arbeit ein spezifisches Wirklichkeitsbild präsentiert, das kein idealisiertes und einheitliches Bild einer unkomplizierten *Brasilidade* der Frauen/LGBT des Landes widerspiegelt. Brasilianische *Conscious*-Rapper\_innen entfernen sich im Vergleich zu *Gangsta*-Rapper\_innen zunehmend vom US-amerikanischen Modell zugunsten einer eigenen brasilianischen Ausprägung. In späten Produktionen spielen auch immer häufiger brasilianische Musikelemente eine Rolle. Die brasilianische akustische Gitarre, die Percussion-Rhythmen und die Bass-Läufe sind im Rap des neuen Jahrtausends oft stark angelehnt an brasilianische Einflüsse, gemischt mit den Mustern des klassischen Rap-Genres, seinen Samples und Beats. Sie bekommen durch die starke brasilianische Kultur auch beim jüngeren Frauenrap in Brasilien eine eigene Qualität. Diese Tatsache bezieht sich auf die gesamte Performanz, also auch auf die Kleidung und die gesamtphysische Präsentation. Die afrobrasilianischen und indigenen Frauen im politischen Rap feiern das Westliche, das Liberale, die Freizügigkeit der Frauen in der westlichen atlantisch-amerikanischen Kultur und vermischen sie mit der Vielfalt der Afrokulturen sowie der Kultur der indigenen Ethnien in Brasilien. Diese Komponenten bilden dann ihre eigenen Identitäten-Vielfalt. Sie wirken als Ganzes, als Gesamtperformanz, mit integrierten Aspekten in einer Melange aus einverlebten Rap-Traditionen, die dadurch zu einem eigenen Musikstil werden. Dabei zeigen die Künstler\_innen sich auf ihre individuelle und zugleich kollektive Weise, während die brasilianische Musikkultur schon seit langem Elemente aus Afrika und indigenen Kulturen integriert hat. Da die Texte und viele Musikzitate der hier ausgesuchten Rapperinnen alle in portugiesischer Sprache und mit Samples sowie Zitaten und thematischen Bezügen zur brasilianischen Kultur und

Geschichte verfasst wurden, bilden sie ein Gesamtbild aus differenzierbaren Identitätsmerkmalen. Sie zeigen eine eigene, plurale Kultur, in der es ‚Fremdes‘ nicht gibt, denn es wird ‚einverleibt‘. Damit zeigt sich eine reale *Brasildade* ohne Idealisierung, ganz im Sinne einer positiv postkolonialen und feministischen Selbstbestimmung.

## 5 Rap und Feminismus

A música popular é um termômetro riquíssimo da realidade – esse é mais um lugar nem sempre percebido no que tem de interessante. Nas suas diversas modalidades e épocas estão registradas as emoções e as ideias na voz dos artistas que se tornam, mesmo sem querer (e talvez aí esteja melhor) não a voz do dono, mas a voz do povo.

Waldenyr Caldas, *A cultura político-musical Brasileira* (prefácio, p. 11)

### 5.1 Frauen im Rap

Rap ist zunächst eine männliche Musik. Frauen werden darin als Schmuckwerk angesehen oder, wenn sie aktive Rapperinnen sind, als Kopien von männlichen Mustern und Genre-Normen, die sie angeblich gesamtperformativ nur nachahmen. Diese Wahrnehmung gilt inzwischen als unvollständig, denn es hat sich längst ein eigenständiger weiblicher Rap, ein *Conscious Rap* mit seiner lebendigen politischen, urbanen Frauen-Rap-Szene in Brasilien entwickelt. Kulturwissenschaftlich-soziologisch zeigt sich der politisch motivierte weibliche Rap wie eine Minderheit in einer Mehrheitskultur des Mainstream-Rap. Zur Definition von ‚Minderheit‘ gibt es eine diskursive Kontinuität in den philosophischen Betrachtungen der Postmoderne<sup>266</sup> sowie bei Disziplinen wie der Soziologie, Pädagogik und den Politikwissenschaften, die hier berücksichtigt werden sollen. Weiterhin wird die aktuelle Definition von Protestmusik aus dem ‚Routledge History of Social Protest in Popular Music‘, der sich auch mit Rap und Hip-Hop befasst, in dieser Arbeit zur Anwendung kommen. Der Begriff der Minderheit lässt sich im Rap zunächst ganz konkret auf den Anteil an Frauen in diesem globalen Genre übertragen.

Bemerkenswerterweise wird der geringe Anteil an Frauen und Mädchen beim Rapschaffen gerade von HipHop-Studies-Beiträgen aus dem Bereich der Gender-Forschung häufig relativiert, ignoriert und zuweilen sogar verschleiert. [...] Wenn die eklatante weibliche Unterpräsenz als solche benannt und problematisiert wird, wird dies zumeist damit erklärt, dass die HipHop-Szene als eine »eine Form der homosozialen Männergemeinschaft« Frauen und Mädchen explizit ausschließt.<sup>267</sup>

---

<sup>266</sup> Siehe Jean-François Lyotard (1977), *Das Patchwork der Minderheiten*. Berlin: Merve

<sup>267</sup> Siehe Wolbring, Fabian (2014), S. 73

Auch in der Zeitspanne der Dritten Welle der Frauenbewegung, die in die letzte Erneuerungsphase des Rap fällt, bleibt der Zustand des Ausschlusses bestehen. Es bleibt auch in der Kultur ein Kampf um Gerechtigkeit und gerechte Teilhabe einer gesellschaftlich benachteiligten weiblichen Minderheit gegenüber einer (weißen) männlichen Mehrheit und ihrer Machtansprüche bestehen. Trotz des gestiegenen Anteils an weiblichen Rappern im Feld des politischen Rap, unabhängig vom *Porno Rap*, der hier nicht behandelt wird, bleiben global betrachtet die aktiven Textbeiträge weiblicher Songwriter oder Texter spärlich.

Zunächst als Rand-Phänomen existiert in der 2010er Dekade ein erstarkender weiblicher brasilianischer *Conscious Rap* als kleiner Teil einer späten weiblichen Hip-Hop-Kultur, während dies in den USA, dem Ursprungsland des *Conscious Rap*, weniger zu verzeichnen ist. An die spezifische Rap-Kultur mit ihren Ursprüngen einer Kultur des ‚Subalternen‘ anknüpfend, zeigt sich eine kollektive mediale Präsenz, und zwar durch ein verstärktes Auftreten von politisch engagierten Musiker\_innen und Texter\_innen und damit eine Rückkehr von politisch motiviertem Rap insbesondere durch Frauen/LGBT in Brasilien. Diese kulturelle Entwicklung geschieht zeitgleich mit einer Zurückdrängung feministischer Diskurse, eines diskursiven *Backlash* bezogen auf *Gender*-Diskurse und der daraus entstandenen Emanzipationsschritte mit dem Ziel der Gleichstellung und Gleichberechtigung.

## 5.2 Der Wandel im späten Rap der Frauen und LGBT

Die Grundmotivation dieser Fokussierung auf weiblichen politischen Rap liegt in der Frage, wie anhand von kulturwissenschaftlichen Methoden Zusammenhänge zwischen heutiger politisch engagierter Musik mit ihrer Idee von gelebten Gegenbewegungen und der Homogenisierung von Kultur, speziell der Geschlechterkultur, hergestellt werden kann. Hinzu kommt die Frage, wie Kultur, insbesondere Musikkultur, einer Homogenisierung von Frauenrollen und -bildern durch die Darstellung in den Massenmedien entgegenwirken kann. Gibt es noch einen Widerstand gegen den Druck der Anpassung an Geschlechterrollen durch andersartige Repräsentationen in der Musikkultur des Rap als jene, die man oft als reduzierte Rollenbilder wahrnimmt? So sagt Johannes Gruber über die Teilnahme am deutschen Rap etwas, was in weiten Teilen auch auf Brasilien

zutritt: „Bezüglich der Rolle der aktiv partizipierenden Frauen und der Inszenierung von Weiblichkeit kann innerhalb der Rap-Kultur der letzten Jahre ein starker Wandel festgestellt werden“<sup>268</sup> Gruber begreift die Fähigkeit des Rap, nicht zu stagnieren, wie folgt:

Bei genauerer Betrachtung der verschiedenen Strategien von Rapperinnen im Umgang mit den traditionell patriarchalen Strukturen der Rap- und Hip-Hop Kultur entsteht der Eindruck, dass jene Musikerinnen, die sich zwar zum Teil mit genrespezifischen – gerade auch traditionalistischen und historisierenden – Standards synchronisieren, gleichzeitig dabei aber aus der Kultur heraus agieren, ihr innovatives, emanzipatorisches und progressives Potenzial am nachhaltigsten entfalten können. Auch hier zeigt sich die Rapkultur als bipolares Hybrid zwischen Repetition bzw. Konservierung und Kreation.<sup>269</sup>

Diese Feststellung klingt beim Begriff des Hybriden zwischen Wiederholung und Innovation ambivalent, aber mit Blick auf die Entwicklungen des *Conscious Rap* als Teil der 2010er Nachgeneration der 1990er *New School*. Bei einer gegenwärtigen Ausdifferenzierung zeitlich nach letztgenannter ‚Schule‘ kann im Hinblick auf Brasilien von einem positiven Wandel gesprochen werden. Seit den frühen 1980er Jahren entstand durch die US-amerikanische Hip-Hop-Kultur und ihre kritischere Textkultur, den politischen Rap, eine neue kulturelle Widerstandsform seitens afro-amerikanischer junger Musiker\_innen. Damals sowohl in den USA und in Europa als auch in Brasilien, Afrika und Portugal mehrheitlich zunächst durch Männer vertreten, dann auch durch einige Frauen. In dieser Musik des *Conscious Rap* ging es – direkt politisch motiviert – in den USA als Ursprungsland sehr häufig um das Thema der Wurzeln afro-amerikanischer Identität, um das reale Leben am Rande der Gesellschaft und am unteren Ende der sozialen Leiter sowie um die Thematisierung von rassistischer Diskriminierung. Diese Form der damaligen Gegenkultur war nach dem weißen europäisch-amerikanischen Punk die letzte Form von politischem Engagement in der Musik. Gegenwärtig kann beim sehr kommerziellen Rap kaum noch von einer Rebellion oder Gegenkultur die Rede sein, da der Mainstream-Rap als *Gangsta Rap* und *Party Rap* die Bühne beherrscht und oft destruktive Paradigmen wie Homophobie, Gewalt, Sexismus oder Islamismus-Verherrlichung thematisiert. Diese Beobachtung gilt aber vornehmlich für den männlich geprägten Rap und seiner Performanzen. Es entstand parallel zu diesem Abdriften des

---

<sup>268</sup> Siehe Johannes Gruber (2017), *Performative Lyrik und lyrische Performance*, S. 65

<sup>269</sup> Ebd., S. 65, 66

Hip-Hop und seiner Rap-Texte in eine apolitische Sphäre nach den 2000er Jahren wieder eine Richtung, die das ursprüngliche Politische der *Old School* im Bewusstsein trägt und wiederum der *New School* als ihrem direkten Erbe zuzuordnen ist. In journalistischen sowie wissenschaftlichen Texten über Rap werden Inhalte bezogen auf gesellschaftskritische Elemente bei rein textorientierter Analyse nur marginal behandelt, da rein politischer Rap mittlerweile ein Sub-Genre des Rap geworden ist. In diesem politischen Rap, dem *Conscious Rap*, ist eine Verbindung von Botschaft, Aktivismus und Bewegungsbewusstsein unabdingbar. Der *Conscious Rap* ist eine globale Erscheinung, die in Brasilien (sowie in afrikanischen lusophonen Ländern und in Portugal) auch als *Rap alternativo* bezeichnet wird.<sup>270</sup> Politischer Rap bietet sich als Ausdrucksfeld für politisierte oder soziale Bewegungen wie die des schwarzen Feminismus an, da die Anknüpfungspunkte, eben die Sozialkritik und das grundsätzlich politische Denken dort schon existieren:

Hip Hop Alternativo (também chamado de Rap Alternativo ou Rap Underground) é um estilo do Rap que é o oposto do estilo Pop Rap, tentando mostrar as raízes dos problemas sociais, e não apenas como 'coisa comercial', como definem a grande maioria dos rappers que fazem esse estilo, nem sempre criticando, mas querendo que o rap não vire 'somente moda', e sim seja a solução para 'abrir os olhos' das pessoas para a realidade.<sup>271</sup>

Diese Distanz zur Kommerzialisierung des Genres eröffnet performativen Gegenpositionen seitens der kritischen Rapper\_innen die Möglichkeit, auch die weiteren Implikationen von spätkapitalistischem Kommerz, wie insbesondere sexistische Performance, so weit wie möglich zugunsten von performativer kritischer Schlagkraft im Rahmen von *Race*, *Class* und *Gender* als Diskurse zu vermeiden. So war die Politisierung ursprünglich in der *Old School* auch stets zentral. Daher lehnt sich weiblicher *Conscious Rap* an die textuellen und gesamtperformativen Ansprüche der Anfänge des engagierten Rap der später 1970er Jahre sowie frühen 1980er Jahre an. Da der Begriff *Old School* aber Musikgeschichte darstellt und nicht mehr zu beleben ist, muss ab den 2000er Jahren von einer neuen, postmodernen Form des politischen Rap gesprochen werden. Ganz im Sinne der postmodernen Pastiche arbeiten heutige Musikformen mit Elementen aus der

---

<sup>270</sup> Siehe Quelle: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Hip\\_hop\\_alternativo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_alternativo), abgerufen am 17.5.2019

<sup>271</sup> Ebd., Hip-Hop Alternativo: einleitende Worte. (Deutsch: *Hip Hop Alternativo* (ebenfalls *Rap Alternativo* oder *Underground Rap*) ist ein dem *Pop Rap* entgegengesetzter Stil, der versucht, soziale Probleme aufzuzeigen, und nicht nur als eine kommerzielle Sache, so, wie es hier eine Mehrheit der Rapper definiert, die diesen Stil praktizieren und nicht immer kritisieren, aber wollen, dass Rap nicht nur zu einer ‚Mode‘ wird, sondern zu einer Lösung, um den Menschen die Augen für die Realität zu öffnen.)

Genregeschichte und vermischen dabei ein Kaleidoskop an Stilen, musikalisch wie auch gesamtperformativ. Beim Rap stehen Zitate, Samples und Styles für Charakteristika dieser Kultur, das Kopieren von Gestik und Kleidungsstilen gehört zum kollektiven Code. Durch den Fokus auf weiblichen Rap wird die historische Darstellung in dieser Arbeit somit zur synchronen Beobachtung der musikalischen Gegenwart.

### **5.3 Rap nach der Dritten Welle des Feminismus**

Vor dem Hintergrund einer brasilianischen Frauenbewegung, die auch den weiblichen Rap beeinflusst, kann von einer Anbindung des weiblichen schwarzen Rap an sogenannte westlich verankerte ‚Wellen‘ ausgegangen werden, die sich über den akademischen Begriff *Gender* und den Aktivistinnen-Begriff der ‚Straße‘, den ‚praktischen Feminismus‘ als Aktivismus etablierten. Im weiblichen US-Rap sind drei Phasen erkennbar, von denen die letzte Phase in die Gegenwart des weiblichen Rap Brasiliens hineinwirkt:

Recognizing the importance and uniqueness of this era (1990s), I refer to women rappers who debuted in the mid-1990s as representing a ‘third wave’ of women’s rap, a musical genre that dates back to the mid-1970s.<sup>272</sup>

Demnach gibt es die Entwicklungen in den 1980er Jahren als erste Phase, die 1990er Jahre als zweite Phase und dann ab den 2000er Jahren die dritte Phase, wodurch Dekaden als Orientierung dienen. Nur die letzte Phase bis zur Gegenwart überschreitet die 2010er Jahre. Diese Einteilung dient als Phasenmodell einer angefangenen Historisierung des weiblichen Rap im kulturwissenschaftlichen Sinn. So bleibt der schwarze, weibliche Rap in den USA mit seiner Vorbildfunktion eine nachhaltige Orientierung für den gesamten westlichen und somit auch lusophonen weiblichen Rap. Dabei lässt sich beobachten, dass die dritte Welle des weiblichen Rap der sichtbare Ausgangspunkt für die sich später entwickelnde Musikszene in Ländern wie Brasilien, Afrika oder Portugal ist. Wissenschaftliche Analysen und Bewertungen aus US-amerikanischen Beiträgen zu weiblichem Rap lassen sich deshalb uneingeschränkt übertragen auf eine etwas später angesetzte Analyse bezüglich Brasilien, die ergänzt werden kann durch länderspezifische Textinhalte und Kompositionen. Inzwischen ist die Basis eines diversifizierten Feminismus

---

<sup>272</sup> Siehe Valerie Chepp: *Black Feminism and Third Wave Women’s Rap: A Content Analysis, 1996–2003*, in: *Popular Music and Society*, Vol. 38, Nr. 5 (2015), S. 546

einer neuen schwarzen ‚dritte Welle‘ im gegenwärtigen *Conscious Rap* nicht (mehr) in den USA, sondern gerade auch im lusophonen Brasilien auszumachen. Die gesamte Entwicklungszeit ist kürzer angelegt als in den USA, die in den 1960er und auch 1970er Jahren sehr liberale politische Phasen als Vorlauf einer politisierten Rap-Kultur durchlebt hatten, während Brasilien in der Zeit von 1964 bis 1985 mit Isolation konfrontiert war, was sich auf die spätere Entfaltung einer liberalen Kulturindustrie und nicht zuletzt auf einen sich zaghaft entwickelnden Feminismus (schwarz und weiß, angelehnt an die dritte Welle) auswirkte. Es gab in den USA als Land des Hip-Hop, Blues und Soul sehr starke Frauenfiguren, die die schwarze Kultur nachhaltig beeinflussten. Brasilianerinnen übernahmen zudem später Ideen aus dem Dritte-Welle-Feminismus. Diese Ideen waren noch wirkungsstark, als Brasilien sich öffnete. Valerie Chepp betont diese Einflüsse im Hinblick auf das US-Modell:

[...] many third-wave MCs offer a variety of feminism of ‘the sex-power-punanny variety. [...] Some third-wave rappers are stalwart, [...] the feminist politics of Lil’ Kim, Foxy Brown, and others are qualitatively different from their first- and second-wave predecessors.<sup>273</sup>

Hier zeigt sich, dass in westlich geprägten Ländern wie Brasilien weibliche Rap-Bilder nach dem zitierten US-Bild als Vorbild des politischen weiblichen Rap allmählich entstanden sind, wobei in Brasilien die Kämpfe um Sichtbarwerdung genre-interner Minderheiten für feministische Künstlerinnen gerade im Bereich Queer und LGBT zunehmend eine Rolle spielen. Durch die machtvolle patriarchale Kulturlandschaft in westlich geprägten Ländern sind die Kämpfe gegen kulturelle Hegemonie gerade in sozialen Protestmusik-Genres wesentlich zentraler, wenn sie auch mittlerweile nicht nur dort sichtbar vorhanden sind. Auf den Mainstream-Rap bezogen, gibt es – global betrachtet – etliche patriarchal angepasste Musikerinnen, wie sie Joan Morgan etwas sarkastisch im US-Kontext beschreibt: „And I hardly consider this a feminist victory, the success of these baby girls speaks volumes about the myths shrouding feminism, sex and Black female identity.“<sup>274</sup>

Es wird daher in dieser Arbeit davon ausgegangen, dass feministischer Rap als Minderheiten-Sub-Genre, als eine seit Anbeginn ums Überleben kämpfende Form eines

---

<sup>273</sup> Siehe Chepp, Valerie (2015), S. 546

<sup>274</sup> Ebd., S. 546

spezifischen kulturellen Widerstands angesehen werden muss, wenn jene *Baby Girls* mit ihrer lockeren Interpretation eines ‚Pop-Feminismus‘ nicht dazugerechnet werden. Simon Frith schrieb über die Philosophie des engagierten Teils von Populärmusik und ihre Politik der Performanz:

[...] so verfolgen doch alle eine politische Idee: über das performative Moment [...] Essentialismen einstürzen zu lassen und die Vorstellung von einer Musik, die allein auf ihre soziale Funktion reduziert ist, zu überwinden.“<sup>275</sup>

Frith findet die ‚soziale Funktion‘ zu eingeeengt, weil Politisierung in der Musik mehr ist, sobald sie Bewegungsideen miteinander verbindet.

Die politische Ausrichtung des Rap wird durch Teile der heutigen Frauengeneration erweitert, die Engagement inhaltlich und textuell ernstnehmen und performen. Es kann vermutet werden, dass die zuvor männlich dominierte Form des *Conscious Rap* (mit einer früheren Verbindung zum Rap wie jener von MV Bill in Brasilien) eine willkommene Nische für engagierte Frauen/LGBT ist, sich neben ihrem praktizierten Aktivismus in der Öffentlichkeit als politisch sichtbare Subjekte und als engagierte Rapperinnen exponieren zu können. Brasilianischer weiblicher *Conscious Rap* wird dazu genutzt, anhand der eigenen Situation radikale Gesellschaftskritik an einer patriarchalen rassistischen und zudem noch in soziale Klassen eingeteilten Gesellschaft in Brasilien zu üben, die von anderen populären Genres nicht zum Ausdruck gebracht würde. Valerie Chepp benennt radikale Inputs der Frauen in das Genre, „which deconstructs myths of phallic power, negotiates heterosexual power relations, reverses the male gaze, and depicts a sexually autonomous and desiring heterosexual female subject.“<sup>276</sup> Bei diesen Themen zeigt sich, wie die Texterinnen über ihre Subjektwerdung aus der Unsichtbarkeit des Schweigens heraustreten und gesellschaftlichen Einfluss nehmen. Subjektwerdung kommt dann zum Tragen, wenn sich die Rapperinnen im Laufe ihres ‚Aufsteigens‘ in den Bereich eines relativen Bekanntheitsgrades zunehmend ihrer Funktion des Praktizierens einer feministischen kollektiven Tradition bewusst werden. „Scholars have argued that women’s rap lyrics can be located within a larger black feminist musical tradition whereby race, gender, and sexual politics are discussed in an empowering and self-defining

---

<sup>275</sup> Siehe Menrath, Stefanie (2001), *Represent What?* S. 46, 47

<sup>276</sup> Siehe Chepp, Valerie (2015), S. 547



manner.“<sup>277</sup> Die damit erlangte Selbstkontrolle bedeutet gleichzeitig die Übernahme von Macht in einem stark umkämpften, männerdominierten Genre. Für diese These können nun, zwanzig Jahre nach der Jahrtausendwende, wesentlich mehr Rapperinnen im lusophonen Raum Brasilien als spezieller Untersuchungsgegenstand analysiert werden als in dem Jahrzehnt zuvor. Entgegen der früheren Sichtweisen, dass es grundsätzlich keinen Unterschied im Rap zwischen Männern und Frauen gäbe, wird aufgrund der problematischen sexistischen Monothematik bei Männern davon ausgegangen, dass es speziell im engagierteren Teil des Rap textuell sichtbare Unterschiede gibt.<sup>278</sup> Dabei kann kein umfassender Vergleich der Diskurse mit der deutschen Rap-Szene gezogen werden, weil insbesondere in Brasilien die Kultur des Afrodeszendenten sowie später Indigenen immer mit einfließt und postkoloniale Ebenen angesprochen werden. Auch die Diskurse um *Race, Class, Gender* stimmen aus gesamthistorischen Gründen nicht mit jenen in Mitteleuropa überein. In Bezug auf den patriarchalen diskursiven Anteil bei männlichen Rappern zeigt sich aber ein weltweites Problem mit männlichem Sexismus in diesem Genre. Dies soll nur als deutliches Merkmal eines Unterschieds genannt werden, ohne weiter auf die Problematik bei Männer-Rap im Vergleich zu den wenigen Frauen eingehen zu wollen. Sexismus und Exklusionsstrukturen von Männern gegen Frauen wird bei brasilianischen Künstlern im *Conscious Rap* häufig thematisiert. Im *Conscious Rap* feministischer / LGBT-Rapperinnen in Ländern wie Brasilien entwickelt sich zunehmend eine eigene Ausprägung und dementsprechend sogar eine neue Generation schwarzer und indigener Rapper\_innen/Aktivist\_innen nach der dritten Welle des Feminismus. Was bis 2003 als *Third-Wave Women's Rap* bezeichnet wird, findet nach 2003 bis dato seine Erneuerung. In den USA gibt es schon seit der Mitte der 1990er Jahre eine sich entwickelnde neue Welle eines *Black Feminism*, der sich dort auch *Womanism* nennt. In den USA ist die ‚Dritte Welle‘ als *Black Feminism* ungefähr ab 1990-1998 medial dokumentiert, und zwar nicht nur in der Theorie, sondern auch aus persönlicher Erfahrung. So beschreibt Joan Morgan diese Geschichte sehr real und bildhaft, die eng verwoben ist mit der eigenen Biographie:

---

<sup>277</sup> Ebd., S. 545

<sup>278</sup> Siehe [www.stern.de/neon/feierabend/musik-literatur/sexismus-im-deutschrap--warum-es-mehr-gleichberechtigung-braucht-8724940.html](http://www.stern.de/neon/feierabend/musik-literatur/sexismus-im-deutschrap--warum-es-mehr-gleichberechtigung-braucht-8724940.html), abgerufen am 27.5.2021

Feminists on our New England campus came in two flavas – both variations of vanilla. The most visible were the braless, butch-cut, anti-babes, who seemed to think the solutions to sexism was reviling all things male (except, oddly enough, their clothing and mannerisms) and sleeping with each other. [...] Being the bastion of liberal education was, the university's curriculum did expose me to feminism of color. [...] black women who claimed the f-word boldly – not only enabled me to understand the complex and often complicit relationship between both isms; it empowered me with language to express the unique oppression that comes with being coloured and a woman.<sup>279</sup>

Die Begriffsbildung in der dritten Welle ist nicht ganz einheitlich. Eine gewisse Pluralität muss ausgehalten werden, ohne diese negativ als ‚Uneinigkeit‘ zu bewerten. Die pluralen Begriffe gehören zu einer demokratischen Diskussionskultur, obgleich die Divergenzen auch Energie zu rauben vermögen. Man sieht diese Schwierigkeit auch an den Divergenzen zwischen den Ländern, die starke feministische Strömungen hervorgebracht haben, wie England, die USA, Frankreich und die Bundesrepublik Deutschland. So taucht an gegenwärtig noch recht zeitnaher Stelle der jetzigen Kulturentwicklung der Begriff ‚Postfeminismus‘ auf, der in seiner Ambivalenz Risiken und Chancen bietet. Das Risiko zeigt das Abschieds-Präfix ‚post‘, die Chance liegt in der willkommenen Erweiterung der globalen Diskurse in die Intersektionalität:

Joan Morgan also finds that young turn-of-the century feminists-of-color celebrate the connections between themselves and their foremothers' struggles, and are concerned about racial and gender inequality as well as feminist theory's failure to account for women-of-color's unique experiences. Other third-wave feminist concerns include an interest in identity politics, negotiating contradictions, coalition-building across differences, disassociating from the perceived rigidity of second-wave feminism, and addressing the post-feminist shift in popular culture.<sup>280</sup>

Diese realen Entwicklungen lassen darauf schließen, dass Stimmen, die sich gegen einen unklar umrissenen Post-Feminismus positionieren und eher von einem jungen *Fourth-Wave Feminism* sprechen, Gehör finden sollten. Die akademische, theoretische Grundlage mit Judith Butler – oft ebenfalls als sogenannte Vertreterin des Postfeminismus bezeichnet – und Gayatri Spivak ist noch der dritten Welle des praxisorientierten Feminismus (Werke der späten 1980er Jahre, der 1990er Jahre und anfänglichen 2000er Jahre) sowie der akademischen Ebene der *Gender Studies* und *Postcolonial Studies* zuzuordnen. Zukunftsweisend ist nach 2010 der intersektionale Feminismus und nicht jener unklar gehaltene Begriff des ‚Postfeminismus‘, denn dieser verweist in einigen

---

<sup>279</sup> Siehe Morgan, Joan (1999), *When Chickenheads Come Home to Roost. A Hip-Hop Feminist Breaks It Down*, S. 35–37

<sup>280</sup> Siehe Chepp, Valerie (2015), S. 548

Lesarten auf nichts Gutes, nichts Nachhaltiges, sondern auf ein angeblich gewonnenes Terrain, auf dem Frauen sich ausruhen können:

These concerns differ from previous eras in that they are set against a 1990s socio-historical post-feminist backdrop, whereby feminist politics are presumed unnecessary since the struggle for equality – particularly gender equality – is perceived to have been won.<sup>281</sup>

Diese falsche Vermutung eines schon nachhaltig gewonnenen Anteils an Macht und Gleichberechtigung ist zumindest in westlichen demokratischen Gesellschaften voreilig. Nur zu schnell werden westlich orientierte Länder mit sogenannten Absichten einer ‚rechten Revolution‘ (im populistischen Sprachgebrauch) überrascht, die politisch und historisch auch als ‚Restauration‘ bezeichnet werden. In diesen diskursiven medialen Manipulationen jener *Backlashes*<sup>282</sup>, tauchen dann auch für die demokratischen Formen des Feminismus nachteilhafte Begriffe auf. Mit diesen Uneinigkeiten und Ungereimtheiten der Zugehörigkeiten zu den Begriffen *Third-Wave-Feminism*, *Fourth-Wave-Feminism* sowie Postfeminismus muss gegenwärtig bewusst gearbeitet werden, und zwar im Sinne einer Weiterentwicklung des nicht beendeten Diskurses des Feminismus. Diese Arbeit fokussiert wie erwähnt die jüngste Rap-Geschichte in Form einer synchronen Untersuchung eines praktischen schwarzen dekonstruktiven Feminismus. Die medial verwendeten Begriffe rekurren dabei auf die Annahme, dass es auch im Theoriebereich Anspruch auf Diversität gibt, die ausgehalten werden muss. Pluralität von akademischen Diskursen und ihren Begriffen lebt zwar stets durch ihre fachlich bewegungsfähige Basis innerhalb der *Cultural Studies*, eine Untersuchung gegenwärtiger engagierter Rap-Musik von Frauen kann aber nur mit schon entwickelten kulturwissenschaftlichen Erkenntnissen durchdrungen werden, so divers sie auch sein mögen. Ein recht aktuell angesetzter Untersuchungskorpus und die Theoriefindung für seine wissenschaftliche Durchdringung eröffnet neue diskursive Wege und ermöglicht es, die Existenz der unterschiedlichen Benutzung von Termini und die Erfassung des intersektionalen Feminismus als Entwicklung einer neuen Diversität, d.h. den ‚Streit um Differenz‘<sup>283</sup> als Disput um Definitionen und Begriffe demokratisch zu akzeptieren, ohne sich auf nur

---

<sup>281</sup> Ebd., S. 548

<sup>282</sup> Begriffursprung: Siehe Faludi, Susan (1991), *Backlash. The Undeclared War Against American Women*. Dt. (1995): *Backlash. Die Männer schlagen zurück*.

<sup>283</sup> Siehe Butler, Benhabib, Fraser (1998), *Streit um Differenz*

einen Weg zu einigen. Jede Form von allzu essentialistischen Strömungen im Feminismus begünstigt letztlich sogenannte ‚Backdrops‘ oder – systemisch benannt – den *Backlash* d.h. Gegenangriffe und restaurative Tendenzen gegen engagierte Bewegungen wie den intersektionalen Feminismus und die *Gender* und *Queer Studies* / LGBT bewirken oft mehr Ausbeutung, wieder mehr Diskriminierung. Rückwärtsgewandte Diskurse wirken sich auch auf Populärkultur aus. So beschreibt Valerie Chepp die Auswirkungen eines *Backlash* oder *Backdrop* auf die Image-Bildung und die Identitäten im Hip-Hop in den 1990er Jahren so, wie sie heute noch in aller Ambivalenz zu beobachten sind:

In this pop cultural climate of the 1990s, young black feminists were left to negotiate a complicated tension between sexual liberation and exploitation, shaped by a legacy of hypersexualized portrayals of black women, respectability narratives designed to combat such images, an increasingly ‘pornified’ pop culture that conflated ‘girls gone wild’ with sexual empowerment, [...] young feminist demands for sex-positive experiences [...] and love or a hip-hop culture that too often denigrated them.<sup>284</sup>

Die Frage, um welches *Empowerment* es geht, wenn Rapperinnen die Ebenen der Selbstermächtigung (Portugiesisch *empoderamento*) mit einem von patriarchalen Normen durchdrungenen Körperlichkeitskult vermischen, ist hier nicht nur berechtigt, sondern eher zentral. Chepp nennt diesen Umstand „*negotiating contradictions*“<sup>285</sup>, eine Situation, die bis dato besteht und keinen Ausweg aufzeigt, so wie zum Beispiel die Betonung der eigenen Sexualität und Körperlichkeit auch im *Conscious Rap* als *body positivity* in Teilen eine Rolle spielt. Im Hintergrund dieser medialen Imagebildung bevorzugen etliche Produzenten in ihrem Gewinnstreben die Strategie des *Sex sells*, also der einseitigen Betonung des weiblichen Körpers, insbesondere bei schwarzen jungen Frauen. *Sexual empowerment* parallel zum politischen *empowerment* bleibt somit ein unveränderlicher Widerspruch auch bei einigen Rapperinnen. Einige verändern deshalb in einem Balanceakt ihre Performanz. Die Darstellung des Körperlichen beinhaltet dann bei bewusster *body positivity* auch Formen der Kontrollübernahme seitens der selbstbewussten Künstlerinnen. Dieser Widerspruch suggeriert, wie beschrieben, zwei Haltungen, die neben der Kritik auch eine positive Interpretation hervorgebracht hat, insbesondere bei brasilianischen Autoren:

---

<sup>284</sup> Siehe Chepp, Valerie (2015), Zitat aus Joan Morgan, *When Chickenheads Come Home to Roost*, S. 548

<sup>285</sup> Ebd., S. 548

A chamada geração *tombamento* é composta por jovens negras que usam a estética, a autoestima e a liberdade no dizer e no agir para se empoderar. Cabelos crespos ou cacheados passaram a ser símbolos de resistência, luta e identificação, por exemplo. Essa geração traz também na música frases de empoderamento e aceitação, como na canção “É o poder”, da Karol Conka [...] E Tássia Reis, que chega dando seu recado em “Afrontamento”: Que saber... E agora...o comando em empoderamento.<sup>286</sup>

Der Begriff *tombamento* bedeutet im direkten Sinn ‚Umsturz‘ oder ‚Umkippen‘ und weist auf die Absicht hin, mit feministischem/LGBT-Rap die dominierende hierarchische diskursive Ordnung der Geschlechter mittels Sprache und Performanz zu beeinflussen. Es geht um eine Veränderung von patriarchalen, (post)kolonialen Machtverhältnissen ganz im Sinne der Performanztheorie Judith Butlers oder eines Aufstandes der Subalternen nach der Theorie Gayatri Spivaks, um die Handlungsfähigkeit inmitten dieser Ordnungsmuster zu verschieben und zu verändern. Neben Lázaro Ramos, einem brasilianischen Autor und Schauspieler, verfasst auch Ricardo Teperman, ein brasilianischer DJ und Anthropologe, positive Beschreibungen einer Emanzipationswelle durch neue weibliche Rapperinnen wie zum Beispiel Tássia Reis oder (der frühen) Karol Conka. Neue feministische Rapperinnen einer so formulierbaren dritten (oder schon vierten) Welle spielen im Gesamtimage des Sub-Genres als Teil eines pluralen schwarzen Feminismus nicht alle dieselbe performative Karte. Es gibt unterschiedliche Qualitäten von Performanz und ebenso diverse Sprachregister bei den medial sichtbaren *Conscious*-Rapperinnen. Sie sind inhaltlich, in ihrer sozialen und politischen Haltung diversifiziert, mal radikal, mal liberal. Ihre Images, ihre medialen Performances wie auch ihre Soziolekte sind oft sehr unterschiedlich, was Verwirrung bei der Zuordnung zum aktuellen Feminismus, sei dieser Postfeminismus oder noch Dritte/Vierte-Welle-Feminismus, stiften kann. So ist die bei Lázaro Ramos erwähnte Tássia Reis durchaus verschieden zu Karol Conká, obgleich das *Empoderamento* bei beiden Künstlerinnen künstlerisch-politisiert betont und eingefordert wird. Die Begrifflichkeiten des neuen Feminismus, seines *Empowerments/Empoderamento* und andererseits die der möglichen Interpretation einer Sexualisierung – vielleicht als Unterstellung, vielleicht als Provokation –

---

<sup>286</sup> Siehe Lázaro Ramos: Na minha pele, S. 111–112 (deutsch: die sogenannte Generation ‚Umsturz‘ besteht aus jungen Schwarzen, die eine Ästhetik, einen Selbstwert und eine Freiheit im Sagen und im Handeln einer Selbstermächtigung benutzen. Krause und lockige Haare werden zu Symbolen zum Beispiel des Widerstandes, des Kampfes und der Identifizierung. Diese Generation bringt in die Musik Sätze der Selbstermächtigung und Akzeptanz, die in dem Lied ‚Es ist Macht‘ von Karol Conká [...] und Tássia Reis, die dahinkommt, ihre Botschaft zu sagen: ‚Afront‘: Zu wissen...und jetzt...das Kommando in Selbstermächtigung.)

verschmelzen bei Conká. In der Frühphase performte sie anders als in der Spätphase. Körperbetonungen, seien sie Selbstbestimmungspostulate oder eher Anpassungen an das System, werden also bei allen *Conscious*-Rapperinnen nicht auf gleiche Weise performt und in einigen Fällen auch radikal kritisiert. Das Konzept *Empowerment*/Selbstermächtigung verweist in den gegenwärtigen Zeiten eines intersektionalen Feminismus auch auf eine sehr zentrale Abkehr von der Opferrolle der Frau. Die Bewegung wird bei Joan Morgan aus der Perspektive der Tochter-Generation gesehen. Diese wendet sich hin zur Verantwortung als Akteur\_innen in einer angestrebten demokratischen Gesellschaft, die allerdings noch mit patriarchalen Strukturen aufwartet, die aber gerade von Frauen, LGBT (und mithilfe von alliierten Männern) aktiv, medial, performativ, auch radikal hinterfragt und durchbrochen werden sollen. So sagt Joan Morgan in den späten 1990er Jahren über die Töchter mit ihren Freiheiten und auch ihrer Verantwortung einer Folgegeneration des Zweite-Welle-Feminismus der 1960er und 1970er Jahre sowie seinen Kämpfen in Opfer-Täter-Dichotomien:

I wanted a feminism that would allow [me] to explore who we are as women – not victims. [...] sistas of the post-Civil Rights, post-feminist, post soul, hip hop generation [...] I needed a feminism brave enough to fuck with the grays. And this was not my foremothers' feminism. [...] We are the daughters of feminist privilege.<sup>287</sup>

Auch Ricardo Teperman sieht die neue Rap-Welle der Frauen positiv, ohne dabei schon zu differenzieren. Er umschreibt das Neue der Frauen im Rap grundsätzlich zukunftsweisend hinsichtlich der darin praktisch angewandten Diskurse *Race, Class, Gender* sowie der kollektiv geteilten Gesellschaftskritik. Diese lässt sich bei genauer Rezeption und Interpretation (Ungleichheitssoziologie) als Grundthema mit etlichen Färbungen erkennen, das aber nicht aus einer Opferrolle heraus performt wird, sondern im Sinne des *empoderamento* von Autor\_innen, Macher\_innen und Produzent\_innen.

No início de 2010, houve um pequeno boom de MCs mulheres, que conquistaram mais do que nunca fãs e repercussão na crítica. Nomes como Flora Matos, Lurdez da Luz, Karol Conká e Dryca Ryzzo trazem projetos muito autorais, cada uma com seu coquetel de influências. Se o tema da desigualdade de gênero não se destaca entre os assuntos tratados por essas novas MCs em suas letras, o salto qualitativo que suas produções deram, assumindo tanto batidas pesadas e rimas agressivas quanto vocais sensuais e letras com novas temáticas e sensibilidades, sinaliza que começa a haver mudança no panorama geral de um estilo musical marcado por fortes clivagens de gênero.<sup>288</sup>

---

<sup>287</sup> Siehe Morgan, Joan (1999), *When Chickenheads Come Home to Roost*, S. 56–59

<sup>288</sup> Siehe Teperman, Ricardo (2015), *Se liga no som. As transformações do Rap no Brasil*, S. 106 (deutsch: Anfang 2010 gab es einen kleinen Boom von Frauen-MCs, die wie nie zuvor Fans und Feedback der Kritik

Teperman stellt, ähnlich wie Ramos, nicht nur diese *Race-Class-Gender*-Themen-Vielfalt als innovative Kraft im jüngeren Rap fest, sondern auch den qualitativen Sprung der Rap-Texte nach der ersten Dekade des neuen Jahrtausends, und zudem die auffällige neue Diversifizierung (*clivagens*, Aufsplitterungen) eines spätmodernen Feminismus. Aber auch die Jahre ab 1989 werden bei Teperman als wichtige Anfänge beschrieben, in denen einige wenige Pionier\_innen ins Bühnenlicht traten.<sup>289</sup> Die gesellschaftliche Idee von Veränderung in Bürgerrechtsbewegungen wird zunächst im Rap der USA verortet, von wo aus der *Black Feminism* der 1970er Jahre erst vor Kurzem in Brasilien als Inspirationsquelle des Frauenrap, d.h. zu einem ernsthaften diskursiven Gebilde in diesem Genre wurde. Joan Morgan erzählt von ihrer Geschichte vor 2000, die als kollektive Geschichte nun die Gegenwart global prägt und die über die USA hinaus nach Brasilien ausstrahlt, wo dann die Idee des *Feminismo Negro* die Gegenwart der Diskurse mitbestimmt. So schreibt Joan Morgan schon 1999 Beobachtungen, die später beispielsweise bei Djamila Ribeiro zu finden sind:

Still, for all our double jeopardy about being black and female, progressive black women have yet to galvanize a mass following or to spark a concrete movement for social change [...] Why do we remain stuck in the past? The answer has something to do with white racism but also our own fear of the possible, our own inability to imagine the divinity within ourselves.... [...] It's the justifying fear of what lies ahead of any black woman boldly proclaiming her commitment to empowerment – her sista's or her own. Acknowledging the rampant sexism in our community, for example, means relinquishing the comforting illusion that black men and women are a unified front. [...] It means that we are truly out there, assed out in a world rife with sexism and racism. And who the hell wants to deal with that?<sup>290</sup>

Sowohl im schwarzen Rap Brasiliens, als auch in Solidaritätsnetzungen mit weißen und indigenen Frauen sowie LGBT, die für ähnliche Ziele gegen Diskriminierung und Ungleichheit kämpfen, finden sich diese Reflektionen. Hinzu käme bei Joan Morgans Denken, wie auch den Haltungen im brasilianischen Feminismus, dass viele schwarze Aktivistinnen mit schwarzen Männern zusammen gegen Rassismus und (post)koloniale Strukturen stehen müssen.

---

eroberten. Namen wie Flora Matos, Lurdez da Luz, Karol Conká e Dryca Rizzo bringen Projekte mit eigener Autorenschaft, jede einzelne mit einem Cocktail von Einflüssen. Wenn das Thema der Geschlechterungleichheit von diesen neuen MCs nicht in ihren Texten unter weiteren behandelten Aspekten hervorgehoben wird, so ergibt sich doch der qualitative Sprung ihrer Produktionen, beim Übernehmen sowohl der schweren Beats und aggressiven Rhymes, als auch beim gefühlvollen Gesang mit Texten mit neuen Themen und Einfühlungsvermögen, und dies signalisiert, dass eine Veränderung im Panorama des musikalischen Stils angefangen hat, der starke Aufsplitterungen des Genres markiert.)

<sup>289</sup> Siehe Teperman, Ricardo (2015), S. 105

<sup>290</sup> Siehe Joan Morgan (1999), *When Chickenheads Come Home To Roost*, S. 54–55

## 5.4 Bilder im weiblichen Rap

Was die Produktion an patriarchal aufgeladenen Bildern im Rap betrifft, so schreibt der deutsche Kulturwissenschaftler Johannes Gruber, dass hier mehrheitlich die konservative Seite innerhalb eines ursprünglich progressiven Musikgenres eine starke mediale Wirkung zu haben scheint:

[...] Standardisierte Bilder werden von weiblichen Rappern übernommen, um ähnliche Images zu generieren. [...] und sie greifen damit auf identische klischeerte Männlichkeitsbilder zurück, ohne diese zu reflektieren oder ironisch zu brechen, wie dies bei anderen Rapperinnen zu beobachten ist.<sup>291</sup>

Autorinnen im *Conscious Rap* formulieren Bilder, die kulturell auch mal kontrovers aufgeladen sind. Dabei gibt es zunächst unterschiedliche Haltungen zu beobachten: Manche Rapperinnen nutzen den Begriff ‚Rap‘ spielerisch im kommerziellen Sinn, indem sie sich medial so präsentieren, wie es im patriarchalischen Denken in spezifischen Frauenbildern eingeschrieben wurde, aber sie drehen es in den Produktionen seit der 2000er Jahre im *Conscious Rap* zunehmend in Selbstbestimmung um. Joan Morgan spricht hier von konstruierten Bildern, die sich trotz Selbstermächtigungsstrategie schnell unhinterfragt in einer männerdominierten Kultur festsetzen. Dabei lassen sie sich dann als vielleicht gar nicht so gewollte Reiterationen lesen, wie konservative Männer mit ihrem *male gaze* (dem männlichen Blick) es gerne lesen möchten. Männer, die auch in der brasilianischen Kultur die Regeln vorgeben, beeinflussen die Darstellungsweisen und Präsentationen von weiblichen Bildern bis hin zu Stereotypen so sehr, dass bei stark körperbetonten heterosexuellen Rapperinnen der Grad an tatsächlicher Selbstbestimmung verschwimmt. Dabei darf allerdings die Freiheit, sich als geschäftstüchtige Rapperin und Performerin – heterosexuell oder queer – auch im Rahmen einer *body positivity* zeigen zu können, nicht ignoriert werden. Es wäre hier ein emanzipatorischer Sprung, sich als Künstlerin und sichtbare Medienperson dabei eben von vorgegebenen Einteilungen befreien zu können. Die folgenden Bilder und Begriffe kommen aus dem angloamerikanischen, aber sie lassen sich auch in der modernen Kultur Brasiliens finden:

I dreaded the long, tedious conversations spent exorcising others of the stereotypes that tend to haunt the collective consciousness when we think of black women and the f-word – male basher, radical literary/academic black women in their forties and fifties who are pathetically separated from real life, burly dreadlocked/crew cut dykes, sexually adventurous

---

<sup>291</sup> Siehe Gruber, Johannes (2017), S. 168



lipstick-wearing bisexuals, victims. Even more frightening were the frequent solo conversations I spent exorcising them from my own head.<sup>292</sup>

Diese Prägungen und konstruierte Vereinfachungen von Profilen und gesamten Images sind also selbst in den Köpfen der schwarzen Frauen zu finden und müssen im Grunde auch dekonstruiert werden, weil diese Einschreibungen so tiefgehend sind. Wie soll Freiheit aussehen, die sie davon absetzt? Wo sind die Gegenbilder? Muss man/frau LGBT und also queer sein, um sie so zu hinterfragen, während die eigene körperliche Schönheit nicht gänzlich eingehüllt werden muss? Das Problem von gesamtperformativer Reiteration von konstruierten Bildern ist Risiko und Chance, also entweder ein inszeniertes ‚Gefängnis‘, oder der Versuch, mit ihnen zu spielen, Körperlichkeit und Sexualität selbstbestimmt zu zeigen und Fremdvorgaben von der Medienindustrie zu unterwandern. Diese Gefangenschaft in einer Objektifizierung besteht in relativer Opposition zu den häufiger werdenden Versuchen, Geschlechterbilder und -rollen gemäß Butlers Beschreibungen aus den *Queer Studies* zu hinterfragen und abzulehnen. Bei zu stark körperbetonten und sexualisierten Präsentationen wird der engagierte Rap kritisch betrachtet seiner inhaltlichen Kraft beraubt. Es ist dann nicht klar, ob die ausgesandten Signale Selbstbestimmung des Körpers oder mediale Strategie bedeuten und heteronormativ wirken sollen. Es muss dabei toleriert und respektiert werden, dass die evozierten Bilder die Frauenfiguren ambivalent zeigen, sie zum einen in einer *body positivity* medial zeigen und somit prägen. Andererseits können die Performanzen in den Augen der patriarchal eingestellten Rezipienten maßgeblich auf sexuelle Komponenten reduziert werden. Dieser Umstand kann nicht ausgelöscht oder verhindert und gänzlich umgangen werden. Wenn Frauen in einer westlichen liberalen Gesellschaft nicht verschleiert sein müssen per religiösem Gesetz, dann bleibt die Freiheit der weiblichen Körperlichkeit ein demokratisches Gut. Es gibt im feministischen Rap viele kritische und unangepasste Künstlerinnen, die sowohl als Soloperformerinnen als auch in Projekten ihre für Brasilien typische Körperlichkeit zeigen, ohne unbewusst und ‚fremdgesteuert‘ in die lauernde Falle einer Objektifizierung zu rutschen. Es ist eine Gratwanderung im feministischen Rap zu beobachten. Die von Joan Morgan angeführten Bilder sind jene aus dem männlichen Begriffsrepertoire. Sie werten schwarze Frauen, *BPoC* und LGBT ab, um Machtstrukturen

---

<sup>292</sup> Siehe Morgan, Joan (1999), *When Chickenheads Come Home to Roost*, S. 55–56

aufrecht zu erhalten. Das ist manchen zu angepassten Rapperinnen vermutlich weniger bewusst; andere dagegen setzen Bildervorgaben bewusst als Business-Kennerin ein. Sie folgen den Verlockungen des Geldes. Mainstream-Rapperinnen also, aber auch jene, die den *Gangsta Rap* mit in den Rap in Brasilien einfließen lassen, sind einerseits Erneuerinnen im Sinne des neuen *Empowerment*. Andererseits gibt es einige, die den ursprünglichen politischen Rap der frühen Jahre dann verwässern. Das passiert genauso, wie bei ihren männlichen Kollegen. Dieses Problem der spätkapitalistischen Kommerzialisierung zu Ungunsten der ursprünglichen Konzepte eines politisch motivierten Genres findet seine Verbreitung im Wandel von der *Independent Black Music* hin zum Mainstream der *New School* der mittleren bis späteren 1990er Jahre des letzten Jahrhunderts. Zu diesem Zeitpunkt wurde von kritischen Stimmen, MCs oder DJs der Hip-Hop als Gegenkultur für tot erklärt. Dies galt auch für die wenigen weiblichen Vertreterinnen in den USA, die in den 1980er Jahren aktiv waren.<sup>293</sup> Das im *Old School* Hip-Hop oft erwähnte *Keeping it real* wurde in der nachfolgenden Generation allmählich als Genrevorgabe geschwächt, nämlich die Gegenposition der „Glaubwürdigkeit des Rappers [...] das Herausstellen der eigenen Konsequenz und Weltsicht, sich selbst und seinen Idealen treu zu bleiben und sich nicht von allgemeinen Trends oder vom Gedankengut des Mainstreams beeinflussen zu lassen.“<sup>294</sup> Stephanie Menrath stellt dem eine andere Sichtweise gegenüber: „Identitätspositionen [...] sind nicht Ausdruck einer Realität, sondern einer bestimmten Vorstellung von Realität. Identitäten sind nicht individuelle Kreationen, sondern vielmehr Zitate [...]“<sup>295</sup> Was noch in Silvia Bovenschens Werk ‚Die imaginierte Weiblichkeit‘ als ‚Weiblichkeitsbilder‘<sup>296</sup> bezeichnet wurde, erhält in diesem Kontext des Musikgenres den Begriff der ‚Stereotypisierung‘. Da sich die Begriffsebenen im weiblichen Rap generell graduell gestalten, kann bei von Frauen kopiertem *Gangsta Rap* tatsächlich der kritischere Begriff ‚Stereotyp‘ in die Diskurse aufgenommen werden, so, wie ihn Gruber und Menrath verwenden. Hier sei aber darauf hingewiesen, dass nicht alle Bilder gleichbedeutend zu ‚stereotyp‘ sind. Jene medial aufgeladenen ‚Images‘ des *Gangsta Rappers* wirken anders und provokanter, aber auch

---

<sup>293</sup> Siehe Valerie Chepp: Black Feminism and Third Wave Women’s Rap: A Content Analysis, 1996–2003  
In: Popular Music and Society. (2015), Vol. 38, Number 5, S. 545 ff

<sup>294</sup> Siehe Gruber, Johannes (2017), S. 149

<sup>295</sup> Siehe Menrath, Stefanie (1999), S. 24

<sup>296</sup> Siehe Bovenschen, Silvia (1979), Die imaginierte Weiblichkeit.

einfacher konzipiert als die Vielfalt an Bildern für weibliche Einschreibungen und deren Verschiebungsmöglichkeiten. Speziell das auf Waffen, Gewaltverherrlichung, aggressive Haltung und spezifische Kleidung gestützte und damit recht reduzierte Image der ‚kopierten *Gangstas*‘ darf vielleicht mit dem starken Begriff einer kulturellen Reduktion auf wenige Merkmale, nämlich der von *Performance*, versehen werden. Kulturwissenschaftlich werden aber beide Begriffe, jenes des Bildes und jenes des Stereotyps, klar voneinander abgegrenzt. Zu Letzteren hier die Definition aus dem Metzler Lexikon Gender Studies:

Stereotyp / Geschlechterstereotyp: starr, unbeweglich. Simplifizierte Vorstellung über relevante Eigenschaften einer Personengruppe. [...] vereinfachen im Dienste einer kognitiven Entlastung die Orientierung und Wahrnehmung der Wirklichkeit [...] Urteile und Entscheidungen auf der Basis eines raschen Überblicks über begrenzte Informationen [...] schematische, auf bestimmte Normvorstellungen fixierte Zuschreibungen [...].<sup>297</sup>

Dies bedeutet nicht unbedingt, dass sich die Texte, d.h. die Texter\_innen, im negativen Sinn den Inhalten und ursprünglichen Identitätspositionen des so einflussreichen und kommerziell erfolgreichen Konzepts des *Gangsta Rap* unhinterfragt angepasst haben. Die Eigenschaften des zunächst kopierten Stereotyps des *Gangstas* werden bei einer Reihe von Rapperinnen zunehmend aufgebrochen. Junge Rapperinnen spielen heute im doppelten Sinn mit einem komplexeren *Crossover* von Bildern und bewusst eingesetzten Rollenspielen, während sie kritische Texte zu Einschreibungen verfassen, die sie bewusst hinterfragen: einerseits existiert ein kompositorisches *Crossover* der Sub-Genres auch im brasilianischen Rap, andererseits konzipieren Rapperinnen ein neuartiges *Crossover* von zwei kontrastiven Elementen: dem *keeping it real* und zugleich dem ‚Spiel mit Identität‘. Das Bewusstmachen von Identität, von Rollen und deren Einschreibungen im *Gender*-Sinne erscheint als eine neue Entwicklung von engagierten Frauen, *BPoC*, *LGBT* in der Kultur der 2010er Jahre bis dato, und zwar nicht nur in der Rap-Musik. Die puristischen Identitätskonstruktionen der 1980er und 1990er Jahre funktionieren bei genauer Betrachtung des letzten Jahrzehnts heute nicht mehr. Sie sind Geschichte und Prägung in diesen Dekaden jener Hochphase des Hip-Hop. Sowohl Stephanie Menrath als auch Diedrich Diederichsen sprechen von einer spezifischen Diskursrichtung dieser beiden

---

<sup>297</sup> Siehe Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung, Eintrag Stereotyp/Geschlechterstereotyp, S. 377, 378

Dekaden: es waren die „80er und 90er Jahre, als ‚die Macht der Identität‘ herrschte“.<sup>298</sup> Heute gibt es eine Pluralität an Identitätsqualitäten, die bei aller Komplexität zukunftsfähig ist. *Anything goes* ist ein postmodernes Phänomen. Die Situation birgt neue Freiheiten im Sinne einer Sichtbarmachung von *BPoC* und LGBT im Rap. Puristisch gehaltene politische Musik gehört der Vergangenheit an. Die Pastiche ist Grundtenor auch im brasilianischen *Conscious Rap* als Teil gegenwärtiger inhaltlich gehaltener Populärmusik. Einige Rapperinnen haben nicht die Chance genutzt, im engagierten Rap ihre Positionen zu festigen, d.h. sich deutlich abzusetzen von der oft für den *Conscious Rap* nachteilig sich auswirkenden Vermischung des Genres mit jenen *Gangsta Rap*-Anteilen, die Gewalt befürworten. Einige wenige wortstarke Vertreterinnen eines *Crossover* werden dennoch als Teil der Diversität in dieser Dissertation behandelt. Einige Rapperinnen verändern im Laufe der anfänglich politisch motivierten Karriereanfänge ihre Kodierungen hin zum sehr körperbetonten Rap. Das birgt wie erwähnt die Ambivalenz ihrer Selbstermächtigung im Lichte der *body positivity* in sich. Wenn sie aber sehr erfolgreich darin sind und wortstark für ihre gewonnene Medienmacht argumentieren, dann kann die hohe Körperbetonung als selbstbestimmtes Spiel gelesen werden. Veränderungen von Performanz in der Musik im Laufe einer längeren Karriere sind grundsätzlich normal. Sie fallen nur bei anfänglich engagierter Performanz mehr ins Gewicht, weil die Veränderung ein Verlassen des kollektiven Raums von engagierten Frauen, *BPoC*, LGBT bedeuten kann, was aber im Unklaren bleibt, weil es da auf die Rezipient\_innen ankommt und deshalb auf ihre Haltung dazu.

## 5.5 Machtmechanismen im Rap als männlich geprägtem Genre

Auch Johannes Gruber weiß, dass Rap auch von Kulturwissenschaftler\_innen als ein von männlichen Künstlern und ihren Sichtweisen dominiertes Musikgenre wahrgenommen wird. Es wird eine Tatsache bleiben, dass es „eine starke Unterrepräsentation von Frauen im Hip-Hop“<sup>299</sup> gibt. Johannes Gruber und auch Fabian Wolbring interessieren sich für die Mechanismen, wie solch eine ‚Männerdomäne‘ funktioniert. Sie formulieren durch Erwähnung der weiblichen Rapper zumindest im deutschsprachigen Raum dezidiert,

---

<sup>298</sup> Siehe Menrath, Stefanie (1999), S. 17

<sup>299</sup> Ebd., S. 11

wo das Problem einer Männerdominanz liegt. Beide formulieren reflektierte und kritische Analysen, in denen sie zeigen, dass diese Dominanz vielschichtig verläuft und von beiden Geschlechtern akzeptiert wird. Gruber argumentiert, dass die komplexen Codes, mit denen Rap als Genre funktioniert, von männlichen Rappern auch immer vorgelebt wurden. Diktat-Strukturen würden in der vorhandenen demokratischen westlichen Musikproduktion zwar nicht direkt funktionieren, dennoch gibt es eine auffällige, über 30 Jahre anhaltende, historisch gewachsene Traditionsstruktur und diese wird auch international von männlichen Rappern vorgegeben. Einerseits benennt Gruber einen „Anpassungszwang an Sprechweisen, Gesprächsinhalte und Begrifflichkeiten von Männern.“<sup>300</sup> Dies führt im Rahmen dieses Genres als globale Kultur dann zu der Frage, wie Frauen im *Conscious Rap* Brasiliens arbeiten und wie sie Rap als Männerdomäne annehmen oder sogar ablehnen und modifizieren. Rap hat viele Codes und Regeln, die offensichtlich global akzeptiert sind. Er unterliegt aber dennoch keiner Doktrin. Bei einem genauen Blick auf die weiblichen Rapper fiel Gruber aus diesem Grunde auf, dass Codes aktiv angenommen werden. Bei der Verhandlung um Kodierungswiederholung sagt Gruber: „Hip-Hop ist keine Konsumentenkultur, sondern sie muss aktiv angeeignet und performativ hergestellt werden. Sowohl auf Seiten der eigentlichen Rezipienten [...] als auch auf der Produzentenseite.“<sup>301</sup> Weiblicher Rap wird hier in seinem gesamten Umgang innerhalb des Mainstreams kritisch und als sehr divers beschrieben. Es gibt einerseits „Formen der Solidarisierung“, dann einen „starken Wandel, was den Umgang mit Machtkonstellationen und Hierarchien“ betrifft.“<sup>302</sup> Das bedeutet auf die Geschlechter bezogen eine starke Ambivalenz innerhalb des Frauen-Rap. Von den Frauen im politischen Rap geht eine aktuell für alle Feministinnen willkommene Beweglichkeit innerhalb einer global zu sehenden Unterrepräsentanz aus, aber viele Kodierungen werden im medial stärkeren *Pop Rap* (und im Popfeminismus) auch mal zu oberflächlich hinterfragt und dienen dann wieder den patriarchalen Vorgaben. Andere Formen von *Pop Rap* sind wiederum eine gut lesbare weiche Form von Feminismus. Die ganze Brandbreite im *Conscious Rap* zeigt die Vielfalt in diesem Sub-Genre, wenn es auch letztlich unterrepräsentiert bleibt. Fabian Wolbring dringt zwar etwas vor in das Dickicht von

---

<sup>300</sup> Siehe Gruber, Johannes (2017), *Performative Lyrik und lyrische Performanz*, S. 66

<sup>301</sup> Ebd., S. 67

<sup>302</sup> Ebd., S. 151–154

Machtstrukturen und der problematischen Frage, wie Unterpräsenz entstehen könnte, aber er verweist dann auf seinen Analyseansatz des Sprachästhetischen und nicht – wie Judith Butler, die er positiv als hochrelevante „kulturwissenschaftlich einschlägige Meisterdenkerin“<sup>303</sup> erwähnt – auf der Zusammenhangsebene von Machtbeziehungen, Reiteration und Performanz. Er beschreibt die Situation wie folgt:

Da diese weibliche Unterpräsenz in der Spitze der tatsächlichen Unterpräsenz in der Breite entspricht, ist nicht klar, inwieweit die erstere die letztere bedingt, oder die letztere die erstere. Dessen ungeachtet, darf sie als signifikanter soziodemographischer Faktor m.E. nicht übersehen werden, gerade weil das Rapschaffen als freiwillige [...], prinzipiell themenoffene und weitestgehend körperlose [...] ästhetische Sprachpraxis de facto kein Privileg heterosexueller Männer ist, sondern auch den Frauen [...] jederzeit möglich wäre.“<sup>304</sup>

Wolbring beschäftigt sich an derselben Stelle damit, wie „weibliche Unterpräsenz über sprachästhetische Kennzeichen der Textsorte plausibilisiert werden“<sup>305</sup> kann. Der Begriff der Unterpräsenz ist daher auch ambivalent, weil es auch darauf ankommt, wie weibliche Rapperinnen und Texterinnen mit dieser Chance, medial-performativ sichtbar und präsent sein zu können, umgehen. Auch die Wahrnehmung einer soziopolitischen Bewusstheit spielt im Rap von weiblichen Protagonistinnen eine zentrale Rolle, also das eigene Bewusstsein über ein System wie der patriarchale, postkoloniale Spätkapitalismus. Einige wenige *Conscious-Rapperinnen*, die zum *Pop Rap* wechseln, nehmen andere Regeln im Genrewechsel an. Dies geschieht gemäß einer Haltung der Akzeptanz einer Abhängigkeit von oft männlichen Produzenten und den inhärenten Macht-Mechanismen des *Mainstream-Marktes*, in dem der *Booty-Shake* (mit dem Hintern wackeln) mehr Einnahmen verspricht als eine engagierte Gegenwehr gegen sexualisierte Bildervorgaben eines männlichen (oder sogar weiblichen) Managements. An dessen Hinterfragung ist das andere Extrem des *Pop Rap*, vertreten durch die *Porno-Rapperinnen*, nicht interessiert. Dazu meint Gruber: „[...] die Darstellung von Sexualität ist fast immer auch an weitere Referenzen auf Machtstrukturen gekoppelt. [...] Frauen nutzen das inhärente machtdemonstrierende Potenzial [...]“<sup>306</sup> Dieser Satz ist zweideutig. Nutzen manche Frauen das inhärente machtdemonstrierende Potenzial, um es zu hinterfragen oder um es zu kopieren? Es gibt beide Richtungen und eine große Pluralität an Qualitäten, was diese

---

<sup>303</sup> Siehe Wolbring, Fabian (2014), S. 32

<sup>304</sup> Ebd. S. 75

<sup>305</sup> Ebd., S. 75

<sup>306</sup> Siehe Gruber, Johannes (2017), S. 153–154

Frage betrifft, denn „inwieweit die jeweiligen Inszenierungen dabei männlich geprägte Strukturen übernehmen, sie ironisch brechen oder offen kritisch hinterfragen ist individuell sehr unterschiedlich [...].“<sup>307</sup> Im weiblichen *Conscious Rap* Brasiliens gibt es auch aufgrund der körperbetonten Kultur des Landes die Pluralität an Haltungen von *Body Positivity*. Sie reicht von unterschiedlichen Übernahmen aus dem Popfeminismus über indigene und LGBT Identitätsentwürfe bis zu radikalfeministischen Repräsentationen mit Ablehnungen allzu femininer Darstellungen. Die Dekonstruktion von Machtverhältnissen wird daher in allen Texten unterschiedlich stark kritisiert.

## 5.6 Bilderdekonstruktion als Infragestellen von Machtstrukturen

Durch die Modifikation oder sogar Ablehnung vorgegebener reduzierter Bilder von Weiblichkeit kann sich nach 2010 in der Rezeption von feministischem Frauenrap mehr bewegen, während Rezipient\_innen von Mainstream-Rap kritisch gesehen immer noch mehrheitlich *Gender*-Klischees erwartet. Nicht nur im Ursprungsland USA, sondern gerade auch in Ländern mit spät sich entwickelnden *Gender*-Debatten wie Brasilien existiert ein anhaltender, wenn auch langsamer Einfluss emanzipatorischer Diskurse auf den weiblichen Rap. Es entsteht zunehmend die Frage, „inwiefern im Hip-Hop affirmativ bzw. progressiv mit Konstruktionen von sozialen und kulturellen Identitäten umgegangen wird und wo von den Hip-Hoppers Widerstandspotenziale im Hip-Hop entdeckt werden.“<sup>308</sup> Was zunächst auf die Männer in diesem Genre bezogen war, kann ebenfalls auf die jüngere Frauengeneration übertragen werden, da der Inhalt der Gegenwehr gegen reduzierende Bilder im jüngeren Rap eine feministische Note bekommt. Während männliche *Gangsta*-Rapper die Machtposition in der Beschreibung von *Gender*-Beziehungen fast wie selbstverständlich und vermutlich auch zu oft unbewusst reiterieren, geschieht dies deutlich seltener im *Conscious Rap*, wie es bei Criolo aus São Paulo zu beobachten ist. Bei dem erfolgreichsten Rapper der 2010er Jahre fließen kritische *Gender*-Fragen in die männlichen Aussagen mit ein. Wie erwähnt ist der *Conscious Rap* grundsätzlich gegen die Strategie der Reduzierung auf das Körperliche, wie auch immer sie gemeint sein mag. Trotz Ermüdungstendenzen seitens wissenschaftlicher *Gender*

---

<sup>307</sup> Ebd., S. 215

<sup>308</sup> Siehe Menrath, Stefanie (1999), S. 7

*Studies*, diesen Umstand immer wieder beschreiben zu müssen, darf seine Erwähnung nicht außer Acht gelassen werden. So schreibt auch Gail Wilson Woldu: „Image in popular performance culture has at least two goals: to make a statement and to attract attention. For women, this often centers on sex appeal and the verity that sex sells, no matter how noxious or debasing the marketing.“<sup>309</sup>

Die Minderheiten im brasilianischen Rap arbeiten dennoch seit 2010 in zunehmender Zahl an einer Gegenpositionierung. Der Begriff der Subversion wirkt etwas abgegriffen und schon zu schwach, weil er zu oft benutzt wurde. So würde ein stärkerer und tiefer angelegter Begriff aus der Theorie Judith Butlers besser passen: Der der Dekonstruktion: Die radikale Infragestellung von jeglichen vorgegebenen Identitätskonstruktionen im Rahmen des dekonstruktiven Feminismus. Wie es schon Derrida in der Film-Dokumentation über die Dekonstruktion sagte: „Dekonstruktion passiert im Laufe des Geschehens, nicht erst im Nachhinein“. <sup>310</sup> In der textuellen und performativen Praxis lässt sich diese Aussage auch auf jenen dekonstruktiven Feminismus in seiner kulturellen Praxis übertragen, der etwas radikaler jene durch eine lange Zeit hindurch entstandenen medialen Bilder von Frauen und auch Männern infrage stellt. Dies geschieht im brasilianischen weiblichen *Conscious Rap*, indem der Ausweg indigener, schwarzer und LGBT Performerinnen zunächst das Bewusstwerden von Freiräumen darstellt, die performativ zur Sichtbarwerdung und Subjektwerdung führen können. Dieser kollektive Kampf wird dabei insbesondere in den komplexen Texten deutlich, wodurch die Diskurse um *Race, Class, Gender* ein Werkzeug des brasilianischen *Conscious Rap* geworden sind.

Eine Gegenwehr gegen binäre Bilder ist bei heterosexuellen Performerinnen wesentlich ambivalenter als bei queeren Künstlerinnen. Rollen können imitiert oder gar gewechselt werden, Geschlechterbilder wie jene im *Conscious Rap*, aber ebenso im weiblichen *Gangsta Rap* oder gelegentlich im Crossover mit dem *Pop Rap* können im queeren Bereich leichter zugespitzt und umgedreht werden, sodass die Konstruktionen bewusst werden. Dabei bleibt die Bildersprache oft noch patriarchal geprägt, aber sie wird von reiner Fremdbestimmung zur Selbstbestimmung im Rahmen vom *empowerment*. Es geht

---

<sup>309</sup> Siehe Hilson Woldu, Gaile: Women, Rap and Hip Hop. The Challenge of Image. In: Friedman Jonathan (ed.) (2013), *The Routledge History of Social Protest In Popular Music*, S. 173

<sup>310</sup> Siehe Dick, Kirby, Kofman, Amy Ziering (2002/2011), Derrida. Kapitel-Menüpunkt 4. Dekonstruktion, frei übersetzt aus dem Französischen und der englischen Synchronisation



gemäß Butler in Identitätsdiskursen und *Gender*-Diskursen um Machtstrukturen. Das wird bei *Pop Rap* und *Conscious Rap* sehr unterschiedlich interpretiert. Männliche Macht wird in der *Pop Rap*-Performanz sehr oft verschleiert, da die Gesamtperformanz oft ablenkt von dem, was spezifisch in den sehr unterschiedlichen Texten zu finden ist. Den Spieß gesamtperformativ nur umzudrehen reicht nicht aus, um dahinterliegende (Macht-)Strukturen zu sehen und zu hinterfragen. *Conscious Rap* bleibt oft im Schatten des kommerziellen Ruhms von *Pop Rap*. Das Spektrum an sogenanntem feministischem Rap in Brasilien ist mittlerweile dennoch gewachsen. Seine Performanzen verlieren sich im anderen kommerzielleren popfeministischen Rap in Umkehrungen der Verhältnisse. Diese erwünschen oft keine Hinterfragung, sondern profitable Verkaufszahlen an Tickets, Klicks und Tonträgern. Die Frage, ob Musik überhaupt etwas verändern kann an Machtkonstellationen von *Gender*-Ordnungen und Strukturen, bleibt unbeantwortet. Es wird aber im *Conscious Rap* der Versuch unternommen, feministischem dekonstruktivem Denken der Gegenwart zu einer Verbreitung und somit breiteren Akzeptanz zu verhelfen. Durch stetige Modifikationsversuche der Rapperin-Identitäten im alternativen, medial oft anders strukturierten Bereich des *Conscious Rap* gibt es nach der Jahrtausendwende mehr Chancen, die Machtkonstellationen im Bereich *Gender* und Musik performativ etwas mehr ins Bewusstsein zu bringen.

Emanzipatorische Einflüsse haben ihre Geschichte, die nicht nur aus den USA kommen, sondern auch aus den spezifischen Entwicklungen in Brasilien, wo der schwarze Feminismus als gesamte Erscheinung zusammen mit LGBT und Indigenen-Bewegung noch recht jung ist. Es stellt sich im Rap die Frage nach der Weiblichkeit an dem Punkt, wo sie nicht von Männerfantasien, d.h. auch dem *male gaze* medial geschaffen wurde, sondern von selbstbewussten Frauen. Es kommt auf die Selbstbestimmung an, und dabei auch um die Aneignung der Produktionsverhältnisse. Durch Selbstermächtigung kann Sexismus thematisiert werden, ohne dabei zu reiterieren. Das Übertriebene und Überspitzte von Körperlichkeit führte im westlichen Rap auch zu einer Infragestellung von *Gender*-Identitäten, auch in der Performanz von Menschen, die sich den LGBT-Gruppen zugehörig fühlen. Johannes Gruber zitiert Friedrich und Klein in üblicher Orientierung zur USA, in einer Betrachtung des weiblichen Teils der Old School:

Bereits in den 1980er Jahren thematisierten Frauen im US-amerikanischen Hip-Hop Sexismus, indem sie sich „mit sexuellen Anspielungen und sexuell aufgeladenen

Inszenierungen nicht nur gegen den neuen Konservatismus auflehnen, sondern auch im männlich dominierten Feld des Hip-Hop Weiblichkeit selbstbewusst, frivol und mitunter zynisch in Szene setzen. (Kl/Fr)<sup>311</sup>

Selbstbestimmung von inszenierter Identität hat eine andere Wirkung als fremdbestimmte Formen. Diese Differenzierung ist manchmal schwer nachzuweisen. Fremdbestimmung bedeutet auch Reiteration seitens der Frauen selbst. Sie kann dann wie Selbstbestimmung aussehen. Dieser kleine feine Unterschied führt im weiblichen Rap oft zu Irritationen auch in der Rezeption. Es gibt historisch und oberflächlich gesehen eine ursprüngliche Kontrastdichotomie zweier Extreme, die sich heute komplizierter lesen, aufgrund genannter Vermischungen gemäß der Butlerschen Ebene der Reiteration. Auch in Brasilien wurden die Extreme sowohl im weiblichen *Gangsta Rap* als auch im *Conscious Rap* vor 30 Jahren noch als Antagonistinnen wahrgenommen, jene

[...] aus dem US-amerikanischen Hip-Hop abgeleiteten beiden konträren Typen der „lady“ als stolze, starke, sich selbst und ihrem Umfeld treue Frau bzw. der „bitch“, die hauptsächlich auf sexueller Ebene Kontakt mit Männern sucht und hat, und die den vorgeblich männlichen Sexualtrieb zu ihrem Vorteil ausnutzt.<sup>312</sup>

Bei genauer Lektüre und gesamter Wahrnehmung des *Conscious Rap* in Brasilien stellt sich heraus, dass diese Dualismen gegenwärtig einer Diversifizierung unterliegen und, dass sie entsprechend ihrer reinen Polarität ihrer damit einhergehenden Wertungen nicht mehr haltbar sind, denn die alte „Lady-Bitch-Dichotomisierung genügt nicht als Modell für eine Kategorisierung.“<sup>313</sup>

Diese Dichotomie war zuvor Modell einer späteren komplizierten Verdrehung von Lady-Bitch Rollen der Gegenwart. Sie ist deshalb etwas kompliziert, weil viele mit dem Thema der Performanz, der Zitate und Reiterationen und wie sie im Hip-Hop funktionieren, nicht vertraut sind. Nur diese Bilder so stehen zu lassen, hilft nicht dabei, tiefere Machtstrukturen von *Gender*-Identitätsdiskursen zu analysieren. Das betrifft rein textuell auch die politische postkolonial-feministische Performanz im engagierten Rap, d.h. die betont gemeinsame Thematisierung von *Race, Class, Gender*. Auch wenn der Text in dieser Arbeit im Vordergrund steht, bleibt es eine Tatsache, dass Text und Körperdarstellung natürlich für die mediale Existenz zusammen geplant werden, gegenwärtig also mit

---

<sup>311</sup> Siehe Gruber, Johannes (2017), S. 2013–214

<sup>312</sup> Ebd., S. 217

<sup>313</sup> Ebd., S. 217

wesentlich mehr Diversität. Politische Aussagen und selbstbewusste Körperpräsenz zielen auf die eigene Bewusstheit ab, sodass allmählich, seit ungefähr zwanzig Jahren, eine neue Generation an ‚medialen Aktivistinnen‘ auf der Bühne des heutigen lusophonen brasilianischen *Conscious Rap* erscheint. Die Bedeutung des Begriffs *conscious* bezieht sich nun in der *Black Music* zunehmend auf *Gender*-Diskurse. Die herangezogenen Rapperinnen sind nur für ein Sub-Genre repräsentativ und sie repräsentieren zunehmend eine Pluralität in einem neuen, jungen Feminismus zusammen mit der Queer-Bewegung nach der dritten Welle. Dabei stellt sich die Frage, was heutige Rapperinnen, aber auch kritische Kulturwissenschaftler\_innen unter gegenwärtigem Feminismus in Brasilien verstehen. Auch dort wächst eine selbstbewusste Generation an Feministinnen heran, die eine geistige und körperliche Selbstbestimmung deklarieren. Es bleibt zu hoffen, dass feministischer *Conscious Rap* als Spiegel der erstarkenden emanzipatorischen Diskurse in Brasilien langfristig etwas bewirkt und vorgegebene, auf den Körper reduzierende Identitätsbilder als Reiterationen kritisch sehen kann. Heutige Pluralität und Diversität von dekonstruktivem Feminismus mit Rap als Genre zu kontextualisieren, gäbe diesem Sub-Genre die Bedeutung, die es verdient. Der neue plurale Feminismus kann nur da als politischer Aktivismus in der Rap-Musik herausgefiltert werden, wo sich *Conscious Rap* gesamtperformativ deutlich vom Mainstream der Objektivierung absetzt. Manchmal stehen die kritischen Haltungen in einer Diskrepanz zur körperlichen und ebenso zur textlichen Performance. Nähern sich Identitätsbilder dabei zu sehr an massentaugliche Images der Objektivierung und ihrer Darstellungsweisen an, fällt er heraus aus dem sichtbaren Qualitätsmerkmal inhaltlich komplexer Texte, was das Sub-Genre ausmacht: politischer Rap innerhalb eines heute fortgesetzten Widerstands gegen lange herrschende Normen mithilfe von reflektierter Performanz. Es wird behauptet, dass in diesem weiblichen, indigenen und queeren *Conscious Rap* noch Protest gegen eine Geschlechter-Normativitätskultur geäußert, d.h. performt wird, oft aber mit neuen – mitunter auch ambivalenten – Mitteln, die die ältere Generation an Feministinnen nicht sofort akzeptiert. Erst als neues, eher postmodern beeinflusstes Feld engagierter Musik kann dieses Sub-Genre als eine Form kulturellen Widerstands in Diversität anerkannt werden. *Conscious Rap* existiert in der westlichen und US-amerikanisch geprägten Kultur des massentauglichen Rap nur am Rande. Es kann die These formuliert werden, dass weiblicher, indigener und queerer brasilianischer

*Conscious Rap* sich gegenwärtig nicht als Popkultur versteht, sondern als ein durch Musik verlängerter Arm eines politisch-kulturellen Aktivismus. Diese Form von Engagement liest sich als ‚Praktischer Feminismus der dritten/vierten Welle‘. Diese auch als ‚radikaler Feminismus‘ auftretende Ausprägung ist oft eine nicht intellektuelle und nicht-akademische Antwort auf der Suche nach heutigen Formen von kulturell-politischer ‚Aufklärung‘. Diese Verbindung würde Sinn ergeben, um wichtige Begriffe politischen oder zumindest engagierten Denkens in einen neuen und gegenwärtig wieder gesellschaftskritischen kulturellen Kontext von erweiterten weiblichen Identitätsbildern setzen zu können. Dies muss nicht in Definitionskämpfen münden, wie die Postmoderne-Debatte in den 1990er Jahren. Im Gegensatz zu theoretischen Debatten könnte hier vom *Conscious Rap* als Form von praktisch aufklärerischem, oder appellartigem Engagement für mehr Freiheit von festgelegten Identitäten ausgegangen werden, um aufzuzeigen, dass schwarze Musikkultur politisches Bewusstsein ohne literarisch-intellektuellen Kontext einer weißen europäischen Bildungselite transportieren kann.

## **5.7 Feministische Diskurse, Konzepte und Theorieansätze mit dem *Conscious Rap* Brasiliens**

Im weiblichen *Conscious Rap* in Brasilien lassen sich die hier geschilderten gesellschaftlichen Situationen von vornehmlich schwarzen sowie indigenen und weißen Frauen im Hintergrund mehrfacher Theorien, Diskurse und Konzepte interpretieren und einrahmen. Das Subalterne einer ursprünglich postkolonialen Theoriebildung erhält seinen Analyse- und Diskursraum durch den Fokus auf brasilianischen Rap, weil dieser politische Hintergrund in der Musikform eine wichtige identitätsbildende Rolle spielt. Erkenntnisse der *Postcolonial Studies* beziehen sich eingrenzend auf die Erkenntnisse Gayatri Spivaks. Das Konzept des Subalternen filtert die Problematik der Hierarchiebildung in den herrschenden Dichotomien heraus, beleuchtet und analysiert diese. Der weibliche feministische Rap ist de facto *Black Music* und wird durch die textuellen Beiträge weißer Rapperinnen oder indigener Frauen solidarisch ergänzt. Daher werden hier eher verbindende Elemente als sie trennende gesucht. Die Kritik vonseiten des schwarzen Feminismus an weißen Mittelschichtsfrauen und ihren Privilegien lässt sich bei den politischen Rapperinnen ebenso beobachten. Diese Rapperinnen sehen sich genauso wie

schwarze Feministinnen im *Black feminist thought* nicht als privilegiert, sondern als doppelt kolonisiert an. Gayatri Spivaks Formulierung des sprechenden Subalternen führt zu der Feststellung, dass Rapper\_innen als gesellschaftliche Instanzen wahrgenommen werden können durch sichtbare Performanz. Auch Judith Butler spricht vom Sprechakt als dem Moment, zu dem man Subjekt wird.

Dekonstruktiver schwarzer Feminismus geht von Versuchen aus, die zuvor blockierte Subjektwerdung voranzutreiben. Rapperinnen versuchen durch diese Tätigkeit des Textens und Performens gegenwärtig eine symbolische Dekolonisierung einzuleiten, weil sie sich von der Verdammung zum Schweigen gemäß ihrer untergeordneten und unterdrückten sozialen Position in der gesellschaftlichen Hierarchie befreien wollen. Durch die Nutzung des Status einer medial professionellen Texterin, Performerin und Sängerin erweitert sich – und das ist hier ebenfalls eine These – der etwas schwache Terminus ‚Sprachrohr‘ seitens feministisch eingestellter brasilianischer Frauen im Sinne eines kollektiven Phänomens der ‚medialen Subjektwerdung‘. An dieser Stelle wäre zu fragen, ob die Kritik der schwarzen Feministinnen aus dem angloamerikanischen Raum (seit Audre Lorde im zweite-Welle-Feminismus bis hin zu bell hooks in der dritten Welle), aber auch der Gayatri Spivaks am ‚weißen Mittelstandsfeminismus‘ bei engagierten, auch radikalen weißen Rapperinnen greifen würde. Sie bringen in erster Linie das Schicksal des weiblichen ‚Subalternen‘ im politischen weiblichen *Conscious Rap* solidarisch zum Ausdruck. Möglicherweise ist der politische Frauen-Rap in Brasilien ein außergewöhnliches Phänomen an Kollektivität. Weiblicher/LGBT-politischer Rap verweist in diesem Land auf Schnittmengen an Positionen im kollektiven Sinne einer auch sozialen Strömung. Hier gilt es, die von Butler und Spivak entwickelten poststrukturalistischen, konstruktivistischen sowie dekonstruktivistischen Konzepte in der Praxis einer gelebten Kultur anzuwenden und diese synergetisch zu verschmelzen. Was den Aspekt des Postkolonialen in Brasilien betrifft, „so verstehen sich sowohl Feministinnen als auch postkoloniale Theoretikerinnen vielfach als IdentitätspolitikerInnen.“<sup>314</sup> Das heißt, es sollten beide recht nahestehende Denkrichtungen methodisch für eine praktische Analyse einer subaltern geprägten Musik-Performanz engagierter Frauen des lusophonen Brasiliens nutzbar gemacht werden. Lusophone Rapperinnen im *Conscious Rap*

---

<sup>314</sup> Siehe Menrath, Stefanie (1999), S. 18

Brasiliens lassen sich gegenwärtig als Anhängerinnen eines modernen, pluralen Feminismus mit anti-essentialistischem Bewusstsein erkennen, während sie zugleich einen strategischen Essentialismus ganz im Sinne der Diskurse *Race, Class, Gender* praktizieren.

Bei einer Verschmelzung der Konzepte und Theorien Butlers und Spivaks sollte dem Konstruktivismus der beiden Kulturwissenschaftlerinnen Beachtung geschenkt werden, denn Identitäten und die genannten Diskurse werden im Rap zunächst sehr oft als Erfahrungsinhalte beschrieben, bevor sie als System hinterfragt werden. Durch den Fokus auf einen ‚strategischen Essentialismus‘ können Bilder überhaupt erst diskursiv im konstruktivistischen Sinn verortet werden. Ohne ihn können keine Entstehungsweisen von Identitätsdiskursen festgehalten werden. Binaritäten und Dichotomien sind, wie Spivak konstatiert, ‚strategische‘ Konstruktionen, die es aufzudecken gilt. Sie münden seit Jahrhunderten in konstruierte Identitäts- und Weiblichkeitsbilder. Diese sind auf den ersten Blick begrenzt, aber die Interpretationen ihrer Genese können soziologisch erweitert und vertieft werden. Rap-Texte und ihre Performanz in Brasilien sind der reale Rap der Gegenwart mit vielen Mischformen an Identitätskonstruktionen, die performativ graduell bewusste und teilweise unbewusste Dichotomien zu bedienen scheinen, während die Texter\_innen und Performer\_innen sich in den eigenen Widerständen gegen diese Konstruktionen winden. *Conscious Rap* ist demnach auch bei Frauen eine komplexe Gesamtkonstruktion eines Sub-Genres, in der nicht nur puristische oder radikale Feministinnen ihren Aktivismus und auch ihre Kontakte zur Bewegung der LGBT thematisch zeigen, sondern am anderen Ende der Skala auch Künstlerinnen performen, für die das postmoderne Spiel mit dem Begriff ‚Feminismus‘ existiert. Kulturwissenschaftlich betrachtet nimmt auch Stephanie Menrath Abstand von einer essentialistischen Identitätsabbildung der ‚Feministin‘ per se. Sie schreibt im Verweis auf Judith Butlers konstruktiv-dekonstruktives Konzept:

Butler dekonstruiert Weiblichkeit in ihrer Materialität und weist die Vorstellung zurück, dass es eine natürliche Verbundenheit unter Frauen durch ihre ‚Weiblichkeit‘ gebe. Die Identität der Frau hat als Subjekt des Feminismus ausgedient, denn sie basiert auf einer ‚Metaphysik der Substanz‘.<sup>315</sup>

---

<sup>315</sup> Ebd., S. 22

Butlers starke Abgrenzung zu essentialistischen Vorstellungen von Frauen in ihrer sogenannten Weiblichkeit stellt einen nachhaltigen Bruch mit dem früheren Feminismus dar. Butler hat aber zugunsten der Existenz einer generell gut zu heißenden feministischen Bewegung die gesellschaftspolitische Ebene der ‚Kategorie Frau‘ relativiert. Schon in ihrem Beitrag zu der Debatte „Streit um Differenz“ erwähnt sie gleich nach der Argumentation und Verteidigung des Konzepts der Dekonstruktion ihre persönliche Bejahung des Feminismus als kollektive Bewegung, aber eben ohne Wiederverwendung alter Begrifflichkeiten:

Anscheinend gibt es innerhalb des Feminismus eine gewisse politische Notwendigkeit, als und für Frauen zu sprechen – eine Notwendigkeit, die ich nicht in Frage stellen möchte. Zweifellos funktioniert die Repräsentationspolitik auf diesem Wege und in diesem Land sind [...] Bemühungen um eine Lobby ohne Rückgriff auf eine Identitätskategorie tatsächlich unmöglich. Ich bin also damit einverstanden, dass Demonstrationen, legislative Bemühungen und radikale Bewegungen Forderungen im Namen der Frauen stellen müssen.<sup>316</sup>

Auf diese Haltung bezogen wäre der feministische Rap im Gewand des heutigen jungen weiblichen *Conscious Rap* eine radikale Form einer kulturellen Bewegungswiederbelebung, die aber nicht puristisch existiert, sondern als kulturelle Ausprägung eines pluralen Feminismus mittels populär stark wirkender visuell-akustischer Performance sowie Text-Musik. Diese Rapperinnen stellen in der Tat kollektive Forderungen an die patriarchal geprägten Ungleichheitsstrukturen (im Sinne der Diskurse *Race, Class, Gender*). Auch dies kann Judith Butler in ihrer radikalen Haltung zum früheren Feminismus schwer von der Hand weisen. Bewegungen ändern sich. Sie müssen nicht in einer Abwehr gegen eine ‚falsche Identitätspolitik eines feministischen Pseudo-Subjekts‘ für inexistent erklärt werden. Das scheinen Butlers eigene Konzepte von Poststrukturalismus sowie ihre konstruktiven und dekonstruktiven Ausprägungen auch nicht zu wollen. Das Infragestellen ist eine Grundhaltung und zugleich Haupteigenschaft der Dekonstruktion, beziehungsweise des (de)konstruktiven Feminismus auch in kulturell übernommenen Diskursen. Es darf angenommen werden, dass (de)konstruktiver Feminismus oder Poststrukturalismus hinsichtlich intersektional ausgerichteter *Gender Studies* gegenwärtig die passendsten Analysewerkzeuge für engagierten weiblichen *Conscious Rap* darstellen. Es wird einem jedoch nicht leicht gemacht, da selbst Spivak im Lexikon Eintrag so zitiert wird, dass „die Dekonstruktion keine Anwendungspraxis eingeplant habe. Die Aufhebung von Bedeutung,

---

<sup>316</sup> Siehe Benhabib, Fraser, Butler et al. (1998), Streit um Differenz, S. 48

d.h. dieser wichtige semiotische Schritt in der Dekonstruktion, lässt sich ihrer Meinung nach nicht pragmatisch-politisch nutzen.“<sup>317</sup> Für den feministischen/LGBT-Rap bedeutet dies, im Kampf um Umdeutung von patriarchal-kolonialen Identitätsbildern zumindest eine eigene Konstruktionshinterfragung in der Praxis der *Race-, Class-, Gender*-Diskurse im 21. Jahrhundert kollektiv in die Wege zu leiten.

Puristische, traditionell kritische gesellschaftspolitische Botschaften sind in diesem 21. Jahrhundert einer neuen Form von Infragestellen von Geschlechterkonstruktionen auch populärkulturell und massenmedial gewichen. Diskursive Unterwanderung von hegemonialen Dichotomien eines vorherrschenden Systems und seinen Machtverhältnissen war demnach von Anfang an Merkmal von *Race-, Class-, Gender*-Diskursen. Die Rolle des politischen Musikers oder der Musikerin ohne dekonstruktive Ansätze könnte gegenwärtig nicht mehr performativ kritisch wirken. Dekonstruktion ist bei Intellektuellen, aber auch in der Praxis ein *common sense* geworden. Zusätzlich gibt es eine spätkapitalistische Musiker\_innenprofilierung (nicht nur) im Rap, die rein inhaltlich betrachtet Minoritätspolitik betreibt, aber letztlich dennoch als populäres Medium produziert werden muss. Der *Conscious Rap* unterliegt also auch einem Spagat, feministisch-postkolonial-politisch wirken zu wollen und dabei trotz seines inhaltlichen textuellen Anspruchs den Mechanismen der Musikindustrie folgen zu müssen, mit deren Regeln sich die engagierten Rapper\_innen auch in Brasilien immer wieder auseinanderzusetzen haben.

## **6 Ausgewählte Künstlerinnen – 23 Projekte im Porträt**

In diesem Kapitel soll die Vielfalt der Rap-Projekte anhand von einzelnen künstlerischen Konzepten präsentiert werden. Auf die Frage, warum Porträts der Künstlerinnen wichtig und relevant sind, kann geantwortet werden, dass gerade im Genre des Rap und insbesondere des *Conscious Rap* (neben *Gangsta Rap*) der Lebensweg und die eigene Geschichte sehr prägend sind für die Inhalte und die Performanz der Rapperinnen. Die Autorinnen sind sogenannte *Cantautoras*, also solche, die selbst schreiben und performen. Sie präsentieren sich als lebendige Kulturschaffende und als reale Personen

---

<sup>317</sup> Siehe Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung, Eintrag Spivak, Gayatri, S. 375



hinter den Texten und der Musik. Somit verleihen die Porträts der Künstlerinnen dem Untersuchungskorpus Lebendigkeit und Individualität. Sie eröffnen den Weg, diese Verbindung als Gesamtperformanz zeigen zu können, insbesondere den Zusammenhang zwischen ihrem Leben und der textuellen Performanz im autobiographischen Sinn. Dieser Punkt bezieht sich auch auf das Konzept des Standpunktes der sprachlichen Sichtbarkeit, dem sogenannten *Lugar de Fala*<sup>318</sup>. *Conscious Rap* funktioniert nicht durch Design oder künstliche Identitäten oder gar Kunstfiguren. Das ‚Leben-Schreiben‘, also die sogenannte ‚*Escrevivência*‘<sup>319</sup> ist die Übernahme des Begriffs eines recht neuen Genres der Literatur in die Produktion von Musiktexten im Rap, der diese autobiographische Schreibweise schon in seinen Anfängen pflegte. Im Englischen wird dafür der Begriff ‚Life-Writing‘ verwendet. Mit den Porträts soll auch darauf hingewiesen werden, dass politische Rapperinnen in aller Konsequenz ihres ‚Leben-Schreibens‘ zum größten Teil in anderen gesellschaftlichen Bereichen sozial engagiert sind. Dies umfasst Tätigkeiten wie Online-Publikationen über pädagogische Arbeit mit Jugendlichen in den Favelas bis hin zu Umwelt- und identitätspolitischen Aktivitäten im Rahmen der Politik rund um Menschenrechte für Indigene, Afrobrasilianer\_innen sowie LGBT im Lande auch mit internationaler Resonanz. Die hier vorgestellten Porträts sollen diese Zusammenhänge verdeutlichen und zeigen, dass kultureller und gesellschaftspolitischer Aktivismus gerade im *Conscious Rap* ineinandergreifen und zusammengehören.

---

<sup>318</sup> Siehe Djamilia Ribeiros Beitrag zu *Lugar de Fala* mit ihrer Referenz auf Gayatri Spivaks Theorie der ‚Stimme der Subalternen‘, von der sie grundsätzlich die Kämpfe von Subalternen, Machtlosen wie schwarzen sowie indigenen Frauen konzeptionell ableitet. Es geht um die ‚Stimme‘ als Sichtbarkeit und Hörbarkeit im gesellschaftlichen Raum von Macht, in dem Schwarze und Indigene nicht wahrgenommen wurden. Ihnen wird das Recht auf Stimme und Gehört werden im kolonialen Denken abgesprochen. *Lugar de Fala* ist das Konzept der Subjektwerdung durch sprachliche Performanz gegen das Zum-Schweigen-bringen und die Unterdrückung im patriarchal-kolonialen System. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6851/conceicao-evaristo>, abgerufen am 28.1.2021 In Rap-Kursen und pädagogischen Anleitungen wird diese Herangehensweise des autobiografischen Festhaltens von Erfahrungen schwarzer Frauen sehr zentral. Die Autorin Conceição Evaristo erfand den Begriff *Escrevivência* als eine Methode des autobiographischen engagierten Schreibens afrobrasilianischer Frauen in ihrer Magisterarbeit im Jahre 1995. Diese Schreibmethode soll helfen, als schwarze Frau in der Unterdrückung eine Stimme zu finden und die Zustände des Rassismus und Sexismus sowie die post-koloniale Kritik daran im Sinne von *race, class, gender* Diskursen sichtbar zu machen. Schreiben wird als ein Akt der Befreiung aus dem Schweigen gesehen.

<sup>319</sup> Siehe die Begriffserklärung bei der Autorin Conceição Evaristo, die eine autobiographische Schreibweise der schwarzen Frauen als Genre ins Leben gerufen hat. Evaristo ist berühmt geworden durch die Kurzgeschichten der Lebenserfahrungen von Schwarzen in Brasilien. Im Englischen heißt dies ‚Life-Writing‘. Dieses ‚Lebensschreiben‘ ist eine zentrale Literatur geworden, findet sich aber auch im *Conscious Rap* der Frauen und Männer wieder.

Eine Erweiterung des *Conscious Rap* zu einer Art kulturellem und gemeinsam realisiertem Aktivismus in Brasilien kann gerade über die Präsentation der Porträts verdeutlicht werden. Zu den Künstlerinnen zählen gegenwärtig immer mehr Indigene, da Rap auch für sie ein Weg ist, gehört und gesehen zu werden im Sinne einer Identitätspolitik, die als kollektive Musikkultur mit performativer Ebene in die lokalen und globalen Medien ausstrahlt. Der Bezug auf die visuelle Performanz mittels medienwirksamer Details wie Frisuren und Kleidungsstil soll den Zusammenhang zwischen Musikerin und ihrem Statement zu bestimmten Haltungen im ‚schwarzen Feminismus‘ und ebenso im intersektionalen Feminismus aufzeigen. Kleidung und Image-Fotoshooting ist heutzutage ein fester Bestandteil medialer Performanz. Im Rap der engagierten Frauen lässt sich die Gesamtperformanz daher als Gegenkonzept zu heteronormativer Körperlichkeit von Musikerinnen im Pop-Mainstream aufzeigen. Diese *Conscious*-Rapperinnen bestimmen in einem Rahmen von *Empowerment*/,Selbstbemächtigung‘ über die Abweichungen von der Norm, wie Frauen in der Popmusik auszusehen haben. Zudem konzipieren sie ihre Bezüge zur Identitätspolitik, d.h. ihre Afrodeszendenz oder indigenen Wurzeln, selbst und stärken damit ihre mediale Performanz als von männlicher Norm unabhängige Künstlerinnen. Die Selbstdarstellungen der Künstlerinnen über die eingefügten Fotos dienen als Eindruck gelebter medialer Freiheit, sich selbst mit seinem eigenen Entwurf von Identität im *Conscious Rap* präsentieren zu können. Sie zeigen den visuellen *lugar de fala* in ihrer Diversität in der *Conscious Rap*-Szene der Frauen. Dabei ist die Heterogenität auffällig weiter gefasst als beim männlichen Rap. Selbst männlich wirkende Kleidung und Haarstile spiegeln den intersektionalen Feminismus wider, da davon ausgegangen werden kann, dass frei gewählte Formen von Widerstand gegen heterosexuelle Normen an Weiblichkeitsbildern bei allen politischen Performerinnen in unterschiedlichen Ausprägungen vorliegen. So sollen die Porträts und die visuelle Darstellung der Künstlerinnen im Einzelnen die Argumentation unterstützen, dass weiblicher *Conscious Rap* in Brasilien eine gesamtperformativ gelebte kulturelle Form von intersektionalem Widerstand im Rahmen von *Race, Class, Gender* geworden ist.

## A's Trinca



Im Umgangssprachlichen bedeutet das Wort *Trinca* in erster Linie den Zusammenschluss von drei ähnlichen Objekten oder Personen, aber auch ‚Riss‘<sup>320</sup> oder ‚Bruch‘. Die erste Bedeutung verweist auf die Gründung der Rap-Formation, die 2000 von Nay Lopes, Kel Fidelis und Nina in São Paulo ins Leben gerufen wurde<sup>321</sup>, während der DJ, seinerzeit X-Jay, zusätzlich dazu kam, aber die Dreierzahl sich auf die Frauen bezieht und der zweite Begriff Bruch oder Riss ein Hinweis auf die kritische Haltung zur patriarchalen Norm sein könnte. Der Bruch bezieht sich auf Normen und Erwartungen, kann aber auch auf die Rolle der nicht angepassten Rapperin in der Männerdomäne bezogen sein. Da die Frauen eine recht heterosexuell wirkende Körperbetonung aufweisen, spielen sie mit dem Femininen und dem dennoch inhaltlich gemeinten Engagement für ihre Anerkennung als weibliche Rapper. 2013 wurde zunächst ein Kollektiv mit dem Namen *MCS Mulheriu Clã* (*Mistress of Ceremony* des Frauen-Klans) gegründet. Das Wort *Clã*, deutsch Klan, bezieht sich umgangssprachlich im aktuellen Sprachgebrauch auf die *Peergroup* des eigenen Umfeldes, aber auch in der Tradition des Begriffs aus früherer Geschichte der indigenen Völker Amerikas auf die Sippe mit gemeinsamen Vorfahren. Erst später, im Jahre 2016 wurde das Projekt namens *A's Trinca* bekannter. Es gewann in dem Jahr den *Prêmio Sabotage* in der Kategorie MC sowie den *Prêmio Liberdade de Expressão* (Preis der

---

<sup>320</sup> Siehe [www.dicionarioinformal.com.br](http://www.dicionarioinformal.com.br), abgerufen am 20.3.2020

<sup>321</sup> Siehe <https://g1.globo.com/sp/bauru-marilia/noticia/2019/06/04/as-trinca-leva-o-rap-da-zi-de-sao-paulo-ao-palco-do-sesc-bauru.ghtml>, abgerufen am 20.3.2020

Meinungsfreiheit).<sup>322</sup> Noch 2019 existierte diese Formation mit den Gründungsmitgliedern, die sich als Feministinnen gegen die Objektifizierung von Frauen einsetzen und engagierte Texte vermitteln. Sie brachten eine CD mit dem Titel *Identidade Lado A* und eine EP *Trinca de A's*<sup>323</sup> heraus. Visuell performen die Frauen in hochgeschnittenen, femininen Oberteilen mit Camouflage-Look und unauffälligen Frisuren offener langer Haare, die an die *Old School*-Schlichtheit der 1980er Jahre der US-amerikanischen Rapperinnen erinnert.

## Bia Ferreira



Die 1993 in Minas Gerais geborene Multiinstrumentalistin Bia Ferreira studierte Musik am Konservatorium und spielt seit ihrer Kindheit Klavier. Später kam ihr jetziges Hauptbegleitinstrument, die Gitarre, hinzu. Sie spielt in ihren heutigen Projekten aber auch den E-Bass oder das *Cavaquinho* (eine Ukulele, die ursprünglich aus Portugal stammt und im 18. Jahrhundert nach Brasilien kam) oder an der Percussion. Sie lebt in São Paulo. Seit 2011 ist sie in der Öffentlichkeit sichtbar und beschäftigt sich in ihrem Engagement als schwarze Feministin mit Fragen der Benachteiligung, Unterdrückung und Diskriminierung nicht nur schwarzer, sondern auch indigener Menschen in der brasilianischen Gesellschaft. Sie bringt im Sinne eines modernen Feminismus ihrer eigenen Texte, Kompositionen und auch Gastmusikerinnen sowie Projekte in die Öffentlichkeit und artikuliert stets ihre Beschäftigung mit der Frage der Subalternität der Frauen in Brasilien. Sie nennt ihre Musikrichtung daher MMP: *Música da mulher preta*, d.h. Musik der schwarzen Frau. Ihr

---

<sup>322</sup> Siehe [www.diadamusica.com.br/astrinca](http://www.diadamusica.com.br/astrinca), abgerufen am 12.5.2018

<sup>323</sup> Siehe [www.jcnet.com.br/noticias/cultura/2019/06/549750-bauru-recebe-rap-de-a-s-trinca.html](http://www.jcnet.com.br/noticias/cultura/2019/06/549750-bauru-recebe-rap-de-a-s-trinca.html), abgerufen am 20.3.2020

Stil ist ein weicher, melodischer und stilistisch abgeänderter Rap-Gesang, der mit dem *Hip Hop Drum*-Stil, mit Soulfunk-Elementen aus der US-Afrokultur sowie mit brasilianischer Interpretation und Stilikombi kombiniert wird. Oft tritt sie wie eine sogenannte *Cantautora* nur in Begleitung mit akustischer Gitarre auf, mit der sie zugleich virtuos Leadgitarre, Bassbegleitung und Rhythmus spielen kann. Im Vergleich zu vielen anderen Rapperinnen ist sie auch eine Instrumentalistin und begleitet sich gemäß der brasilianischen ‚*unplugged*-Kultur‘ gerne selbst, während andere Instrumente in den Hintergrund rücken. Damit verbindet sie Rap auch mit Folk -Musik-Elementen. In den früheren Soloauftritten, die per Video festgehalten sind, trug sie oft männliche Cargo Hosen und hochgeschnittene T-Shirts sowie schmale, eher kurze *Rasta-Dread*-Zöpfe. In der Zeit nach 2019 trägt sie zunehmend Elemente der Afrokultur wie kleinere afrikanische lange Dreads und afrikanische Kleidung. Wie bei einigen anderen *Conscious*-Rapperinnen wird hiermit nicht nur die Identität der schwarzen Kultur in Brasilien, sondern die der Afrodeszendenz performativ und visuell vermittelt.<sup>324</sup>

## Brisa Flow



Brisa Flow ist Tochter chilenischer Exilanten indigener Herkunft, die während der Militärdiktatur in Chile nach Brasilien geflüchtet waren. Die bisexuelle Künstlerin wurde 1987 in

---

<sup>324</sup> Siehe [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bia\\_Ferreira](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bia_Ferreira), abgerufen: 16.1.2020 sowie <https://cinform.com.br/2017/07/bia-ferreira-nao-possa-me-dar-ao-luxo-de-falar-de-amor/>, abgerufen: 16.1.2020

Minas Gerais geboren. Sie verbrachte ihre Jugend in Belo Horizonte und ging 2012 nach São Paulo, wo sie ihre künstlerischen Träume des Textens und Singens im Genre des Rap realisieren wollte.<sup>325</sup> Sie ist Multiinstrumentalistin und schreibt von jeher ihre eigenen Texte. Der Song *Mosaico* stammt wie *Senso Incomum* („seltenes Gefühl“) von dem Album *Newen* aus dem Jahr 2016. Flow ist in Ihrer Gesamtperformanz als *Conscious*-Rapperin etwas softer im Vergleich zu ihren Kolleginnen. Sie singt fließend, schnell und weich, wobei in ihrer Musik ebenfalls recht weiche, eher langsame Beats vorherrschen. In ihrem Album *Selvagem Como o Vento* („wild wie der Wind“) aus dem Jahre 2018 wird auch ihr Engagement für die Erhaltung der Natur Lateinamerikas und für den Schutz der indigenen Bevölkerung sichtbar, zum Beispiel in dem Song *Fique viva* ‚Bleib am Leben‘). In den meisten Videos zeigt sich Brisa Flow mit ihrem Gesicht im Mittelpunkt. Sie betont in ihrer medialen Performanz auch ihre Äußerlichkeit im Hinblick auf ihre indigene Schönheit. In der medialen Darstellung ihrer Person zeigt sie sich dabei zwar sehr feminin, aber nicht extrem körperbetont. Trotz ihrer körperlichen Ausstrahlung fehlen aber Hinweise auf *Sex sells*-Aspekte in ihrem *Conscious Rap*. Ihre visuelle Performanz ist dabei zurückhaltend und verweist mehr auf ihre textuellen Inhalte. Sie identifiziert sich laut einem Interview mit der schwarzen Kultur Brasiliens und sieht sich in ihrer indigenen Identität nicht als weiße Frau.<sup>326</sup> Politisch ist das im Sinne des ‚strategischen Essentialismus‘ eine passendere Positionierung, da Indigene und Brasilianer\_innen mit Afrodeszendenz in Brasilien strukturelle Unterdrückung, Benachteiligung und Diskriminierungserfahrung miteinander teilen. Flow arbeitet als studierte Musikwissenschaftlerin und neben ihrem musikalischen Engagement auch noch als Lehrerin für Musikanthropologie. Damit möchte sie sich nicht nur auf die Rap-Szene konzentrieren, zumal die Zeiten für offenen Kultur-Aktivismus Indigener und Schwarzer sowie LGBT nach den Wahlen 2018 in Brasilien schwieriger geworden seien.<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> Siehe [www.bocadaforte.com.br/destaque-bf/brisa-flow-vida-carreira-transcendencia-e-album-novo](http://www.bocadaforte.com.br/destaque-bf/brisa-flow-vida-carreira-transcendencia-e-album-novo), abgerufen am 13.4.2020 und [www.rapnacional.com.br/mulheres-no-rap-conheca-a-mineira-brisa-flow/](http://www.rapnacional.com.br/mulheres-no-rap-conheca-a-mineira-brisa-flow/), abgerufen am 20.6.2018

<sup>326</sup> Ebd. die Websites der Magazine

<sup>327</sup> Siehe [www.itaucultural.org.br/brisa-flow-e-sua-resistencia-nao-domesticada](http://www.itaucultural.org.br/brisa-flow-e-sua-resistencia-nao-domesticada), abgerufen am 13.4.2020

## Dory de Oliveira



Dory de Oliveira wurde 1985 in São Paulo geboren. Sie ist seit 2005 aktive Künstlerin, Autorin, Sängerin, Komponistin und MC auf der Bühne. Sie arbeitet seither in unzähligen gemeinsamen Projekten und lancierte 2013 ihr erstes Video *É lá vamos noiz* („Und da gehen wir“). Sie ist als schwarze Lesbe militant feministisch eingestellt und engagiert sich in ihren Texten dementsprechend für die LGBT-Bewegung in Brasilien. Wie sehr viele Rapperinnen ist sie in der Szene der Metropole vernetzt und kooperiert zum Beispiel mit Luana Hansen, die hier auch porträtiert wird. Da sie stets Rap und Aktivismus miteinander verbindet, betont sie die sehr kritischen Inhalte in ihren Texten. Es geht ihr um Aufdeckung des strukturellen, aber auch des Alltagsrassismus gegen schwarze Menschen in der brasilianischen Gesellschaft bis hin zur Kritik an der Exekutiven im Lande, die an den oft tödlichen Ausgängen von sozialen Konflikten durch die *PM/Polícia Militar* in den Favelas der Metropole schuld sei. Sie präsentiert höchst unterschiedliche Texte, oft mit sehr ernsten und schwierigen sozialpolitischen Themen, andererseits aber auch mal solche über die lesbische Liebe als schöne Seite des Lebens. Oliveira sieht sich grundsätzlich als ‚Verfechterin der Suche nach Gerechtigkeit‘. Wie etliche Mitstreiter\_innen kooperiert sie mit dem Zusammenschluss der *Frente Nacional de Mulheres no HipHop*, der nationalen Front der Frauen im *Hip-Hop*, einer Vernetzung, die ermöglichen soll, dass Frauen in dieser männlich dominierten Sparte ihre eigenen Werke in die Öffentlichkeit bringen können. Es geht ihr wie allen *Conscious*-Rapperinnen um die autonome Repräsentation in den Medien mit eigener Performanz, die sie durch ihren kulturellen

Aktivismus in der queeren Bewegung in São Paulo wesentlich erweitert hat.<sup>328</sup> Ihre gesamte visuelle Performanz verweist auf die Position der *Butch*, also einer männlichen Rollenübernahme bei Lesben. Sie ist im Auftritt und im Kleidungsstil sehr maskulin orientiert, mit Männerhemden und der im Rap üblichen Football Cap US-amerikanischer Art, die vor allem von den männlichen Künstlern der *Old School* als Zeichen eines kollektiven politischen Genres gilt und vor allem seit dem frühen Rap der 1970er/1980er Jahre getragen wird.

### **Guerrilheiras / Relato Verdadeiro**



Das Projekt besteht aus fünf Rapperinnen, die alle Projekt-Autorinnen sind: Clara de Noronha, Líria Regina (*Guerrilheiras*), Yala Souza (*Relato Verdadeiro*), Ariane Passos (*Flor' Marias*) sowie Anne Souza. Dieses Projekt lancierte 2017 ihren gemeinsam komponierten Rap-Song *Conto de Vigário* („Lügengeschichte“), während alle Rapperinnen aber auch Solokarrieren verfolgen. Das Frauenprojekt ist im Bundesstaat Sergipe angesiedelt, und zwar in seiner Hauptstadt Aracaju.

Clara de Noronha ist mit Soloprojekten in Netz vertreten, aber es gibt keine biografischen Angaben zu der Rapperin. Líria Regina veröffentlichte zuletzt 2019 weitere Sololieder, es lassen sich aber auch bei ihr keine weiteren Informationen zur Person finden. Yala Souzas Aktivitäten lassen sich mit ihrem Künstlernamen Relato Verdadeiro bis zum Jahre 2015 mit einigen Songs und Videos zurückverfolgen. Flor' Marias rappt seit 2009 und stammt

---

<sup>328</sup> Siehe [www.facebook.com/biografia](http://www.facebook.com/biografia) Dory de Oliveira, abgerufen am 29.2.2020, sowie <http://acervobf.bocadaforte.com.br/reportagens/dory-oliveira-luto-pelo-que-eu-sou.html>, abgerufen am 29.2.2020



ebenfalls aus Aracaju. Auch über sie fehlen genauere Angaben, ähnlich wie bei Anne Souza, die als Lyrikerin im Projekt bezeichnet wird. Als Gruppenprojekt wirken diese Musikerinnen über den hier vorgestellten Song, dessen engagierter Inhalt auch als Interpretation im Internet zu finden ist. Visuell ist an dem Gruppenfoto ablesbar, dass sich die Rapperinnen eher in neutralem Straßen-Alltagsoutfit präsentieren und dabei ihre selbstbestimmte Weiblichkeit ohne Körperbetonung zeigen. Auch im Video zeigt sich das Kollektiv zwar feminin, mit Schminke und Kleidern, aber in einem unauffälligen, universellen Kleidungsdesign.<sup>329</sup>

### Issa Paz und Sara Donato



Issa Paz und Sara Donato wurden in den frühen 1990ern in São Paulo geboren und arbeiten seit ihrer Jugend als lesbische Rapperinnen mit eigenen Produktionen. Seit den mittleren 2010er Jahren arbeiten sie mit eigenen pädagogischen Projekten in der Metropole, um weiblichen Jugendlichen das engagierte Rappen näher zu bringen. Gemäß ihrem Projekt *Rap Plus Size* gibt es die Webseite mit dem Namen ihrer Kollaboration [www.raplusize.wixsite.com](http://www.raplusize.wixsite.com). Es gibt drei fortgesetzte Projekte, die den Frauenrap als sogenannten *Rap autoral* (Autor\_innenrap), also Rap mit eigenen Urheberrechten, fördern. Ein Projekt heißt *Dominação, a Batalha* („Kampf der Herrschaft“) von Issa Paz, ein Wettbewerb im Freestyle Rappen für Frauen, bei dem zu einem vorgegebenen Themenrahmen improvisiert wird und die Siegerin anschließend demokratisch auserkoren wird. Ein weiteres Projekt heißt *Oficina do Rap* (Werkstatt des Rap), bei dem sie

---

<sup>329</sup> Siehe [www.zonasuburbana.com.br/rappers-de-sergipe-se-unem-em-cypher-conto-do-vigario-contra-festas-que-utilizam-mulheres-como-mercadoria/](http://www.zonasuburbana.com.br/rappers-de-sergipe-se-unem-em-cypher-conto-do-vigario-contra-festas-que-utilizam-mulheres-como-mercadoria/), abgerufen am 20.6.2018, sowie [www.brasilhiphop.com.br/?s=guerrilheiras](http://www.brasilhiphop.com.br/?s=guerrilheiras), abgerufen am 21.1.2020

zusammen mit Sara Donato Kurs-Formen in Schulen anbietet und in dem die wesentlichen Bestandteile des Rap unterrichtet werden: Texten und Reimen, *Escrevivência*<sup>330</sup> (*Life-writing*, ‚das Leben schreiben‘), dann das Erlernen des kompositorischen Teils: Rhythmus, Sprechgesang sowie Musikproduktion. Das dritte genannte Projekt heißt *Liga Feminina dos MCs – SP*. Es stammt von Issa Paz und ihrem Kollektiv *Respeita Tiu* (‚Respekt, Freundchen‘) aus dem Jahre 2014, gegründet in Rio de Janeiro. Zielgruppe sind Frauen von 12 bis 29 Jahren. In einem landesweit angelegten *Freestyle*-Wettbewerb geht die Siegerin, also die Sängerin als weibliche MC, aus einem Zweikampf hervor. Das Kollektiv *Rap Plus Size* hat 2019 ein Album veröffentlicht: *A Grandiosa Imersão em Busca do Novo Mundo* (‚Über das grandiose Eintauchen auf der Suche nach der Neuen Welt‘). Zuvor hatte Paz 2015 das Soloalbum *A Arte da Refutação* (‚Über die Kunst der Widerlegung‘) publiziert, von dem die hier vorgestellten Songtexte stammen. Visuell präsentieren sich die Künstlerinnen in wenig femininem Outfit. Issa Paz kleidet sich in maskulinen Shirts und in männlich weiter Kleidung. Paz hat mal längere, mal kurze, punkig gestylte Haare. Sara Donato trägt schmale *Dread-Locks* als kollektives Zitat eines afrokulturellen Bewusstseins. Sie bevorzugt feminine Kleidung mit tief ausgeschnittenen Oberteilen. Beide wählen schwarz als bevorzugte Farbe.<sup>331</sup>

---

<sup>330</sup> Siehe das Konzept der afrobrasilianischen Professorin und Autorin Conceição Evaristo: *Escrevivência – a escrita de nós*. Übersetzung: Das Über-Leben schreiben – unser Schreiben.

<sup>331</sup> Siehe <https://rateyourmusic.com/artist/issa-paz>, abgerufen am 3.2.2020 sowie <https://soundcloud.com/rapplussize/sets/issa-paz-e-sara-donato-rap-plus-size>, abgerufen Juli 2016 und <https://rapplussize.wixsite.com/rapplussize/sobre>, abgerufen am 3.2.2020

## Katú Mirim



Katú Mirim wurde 1986 in São Paulo geboren. Sie hat einen schwarzen und einen indigenen Elternteil. Die lesbische Künstlerin wurde als Kind adoptiert und erfuhr dies erst im Alter von dreizehn Jahren. Ihre Vorfahren väterlicherseits kommen vom Stamm *Boe Bororo*. Zunächst erforschte sie tiefgehend ihre indigenen Wurzeln, befasste sich mit ihrer Identität und der heutigen politischen Problematik der Indigenen in Brasilien. Ihre Vorfahren lebten im Mato Grosso und wurden versklavt. Mirim entschied sich in den 2010er Jahren mit diesem Wissen und ihrer gefundenen Identität dazu, Künstlerin und Aktivistin zu werden. Heute ist sie sehr vielseitig, da sie als Cantautora/Singer/Songwriter, Schauspielerin, Performerin und Rapperin arbeitet. 2017 wurde sie mit ihrem Song *Aguyjevete* bekannt, mit einem politischen Songtext, der von dem Widerstand der Indigenen und auch Schwarzen in der Gegenwart Brasiliens handelt. Sie erhielt in dem Jahr weitere hohe Aufmerksamkeit im Internet mit ihrem nur schwer abrufbaren YouTube-Video *#ÍndioNãoÉFantasia*, in dem sie ihre politische Haltung ihrer Identitätspolitik nochmal deutlich machte. Noch im gleichen Jahr gründete sie die Bewegung *Visibilidade Indígena* (Indigene Sichtbarkeit), mit dessen Wirken sie sich für die Rechte indigener Völker einsetzt. Mirim nimmt in verschiedenen Rollen an zahlreichen Events teil. Sie ist Aktivistin in der Verbindung von LGBT und Indigene, einer neuen brasilianischen Bewegung. 2019 gründete sie das Kollektiv *Tibira- indigenas lgbtq*.<sup>332</sup>

---

<sup>332</sup> Siehe <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kat%C3%BA>, abgerufen am 6.4.2021

Mirim lebt stets in der Auseinandersetzung mit ihren politischen Statements, denn sie wurde nach ihrem bislang bekanntesten Video *#ÍndioNãoÉFantasia* häufig attackiert. Dies kann ein Grund dafür sein, dass dieses Video nicht mehr abrufbar ist. Mirim ist radikal in ihrer politischen Haltung eines ‚strategischen Essentialismus‘. Sie sagt in ihrer Konsequenz: „ein Indianerkostüm zu Karneval tragen ist keine Würdigung, sondern Rassismus.“<sup>333</sup> In einem Interview in der Zeitschrift *Catraca Livre* im Jahre 2019 führt sie dazu aus, dass Identitätspolitik in ihren Augen alle intersektionalen Aspekte betreffe und dass der Schmuck und die Kleidung von Indigenen ihr Leben, ihre Kultur sei: „Das Karnevalskostüm des Indigenen zu tragen, ist Rassismus, weil es unsere Race diskriminiert, Stereotype des ‚Folklore-Indigenen‘ und die Hypersexualisierung der indigenen Frau stärkt.“<sup>334</sup> Visuell in ihrer Gesamtperformance zeigt sich die indigene Künstlerin mit der Gesichts- und Körperbemalung sowie der Haartracht ihrer Ethnie. Sie betont damit ihre Identität als Nachfahrin der Ureinwohner Brasiliens wesentlich deutlicher als andere indigene Rapperinnen (siehe *Brisa Flow* und *Souto MC*).

## Kell Smith



Kell Smith wurde 1993 in São Paulo geboren und ist als Singer/Songwriter bekannt.<sup>335</sup> Sie wurde in kurzer Zeit als Vertreterin der aktuellen *Nova MPB* (*Nova Música Popular Brasileira* / neue brasilianische Populärmusik) auf besondere Weise populär, und zwar indem sie mit ihrer Parteinahme für den Feminismus in Brasilien durch nur einen zentralen Song Flagge zeigte, mit einem Stilwechsel, der gleichzeitig einen ‚Ausflug‘ in das

---

<sup>333</sup> Zitat im Original: „Usar fantasia de índio não é homenagem, é racismo.“

<sup>334</sup> Siehe <https://catracalivre.com.br/cidadania/usar-fantasia-de-indio-nao-e-homenagem-e-racismo-diz-ativista>, abgerufen am 6.4.2021: „Usar fantasia de índio é racismo porque discrimina nossa raça, fortalece o estereótipo do índio folclore e a hipersexualização da mulher indígena.“

<sup>335</sup> Siehe [https://pt.wikipedia.org/wiki/Kell\\_Smith](https://pt.wikipedia.org/wiki/Kell_Smith), abgerufen am 2.2.2021

Rap-Genre darstellte und einen breiten Rezeptionsradius erreichte. Ihr Erfolg ist ein Beispiel dafür, dass gezielt lancierte Einzelsongs im Engagement für Menschenrechte und Gleichstellung über den medialen Kanal eines Pop-Feminismus<sup>336</sup> eine Bewusstwerdung auch ohne kollektive Anbindung an weitere politische Aktivitäten erreichen können. Kell Smith solidarisiert sich über die Anleihe aus dem politischen Rap mit der Frauenbewegung in Brasilien ebenso wie mit den *Gender*-Diskursen in der männlich dominierten schwarzen Musik. Die populärmusikalische Künstlerin kann zu einer moderaten Vertreterin des brasilianischen Pop-Feminismus gezählt werden. Sie provoziert nicht mit übermäßiger Darstellung ihrer Sexualität, wie es im heutigen Pop-Feminismus die Regel geworden ist. Sie thematisiert *Gender*-Diskurse eher beiläufig in Songs wie *Princesa*, bei dem es trotz der Thematisierung von Narzissmus und dem Spiel mit Weiblichkeitsklischees um Empowerment geht, da das Idealbild der *Princesa*, also die Märchenfigur der Prinzessin, dezent dekonstruiert wird. Dieser eine hier vorgestellte Rap-Song mit dem Titel *Respeita as mina* erfuhr (nicht nur) in der Rapper\_innen-Szene in Brasilien viel Anerkennung. Der Song war Lied des Jahres 2017 in Brasilien.<sup>337</sup> Die Grundhaltung von Kell Smith ist nicht nur in diesem Werk, sondern auch in anderen Songtexten der *Nova MPB*, feministisch und engagiert. Ihr Ausflug in das Genre des Rap hat ihren erfolgreichsten Song hervorgebracht, und gleichzeitig jenen mit der stärksten politischen Botschaft ihres Repertoires.

---

<sup>336</sup> Siehe [www.lehmanns.de/shop/nocategory/43759941-9783865967602-popfeminismus-fragezeichen](http://www.lehmanns.de/shop/nocategory/43759941-9783865967602-popfeminismus-fragezeichen), abgerufen am 2.2.2021. Pop-Feminismus wird in dieser Publikation von Katja Kauer aus dem Jahre 2009 als Performanz „auf kultur-praktischer Ebene“ untersucht. „Das ideologische Konstrukt ‚Feminismus‘ trifft auf die kulturelle Formation ‚Pop‘.“ Pop-Feminismus ist eine Erscheinung der 2000er Jahre bis dato. Er wird von Populärkünstlerinnen als Raum für Selbstermächtigung und selbstbestimmte Sexualität benutzt, während die Grenzen zu sexualisierter Darstellung von Frauenkörpern verschwimmen.

<sup>337</sup> Siehe [www.opusentretenimento.com/programacao.php?id=3145&evento=KELL+SMITH](http://www.opusentretenimento.com/programacao.php?id=3145&evento=KELL+SMITH), 6.1.2021

## Karol Conka



Karol Conka, eine der bekanntesten und erfolgreichsten Rapperinnen Brasiliens, wurde 1987 in Curitiba geboren. In einem sehr persönlichen Interview 2017 in einer Frauenzeitschrift erklärte sie, schon mit 18 Jahren Mutter geworden zu sein und, dass sie einen recht schweren Weg in ihrer Jugend bis zum Erfolg als Künstlerin gehen musste.<sup>338</sup> Mit dem Schreiben hat sie schon früh als Kind begonnen. Sie gehört zu den ersten Rapperinnen, die als *Cantautoras* bezeichnet werden, also *Singer/Songwriter* mit eigenen Produktionen. Ihre Karriere begann schon 2009 mit der ersten inzwischen nur noch schwer recherchierbaren CD „Karol Conka“, aus der das erste hier vorgestellte Lied stammt. Ihre Rap-Karriere kann in verschiedene Phasen eingeteilt werden. Am Anfang war sie textuell, aber auch visuell mehr am *Conscious Rap* mit entsprechenden politischen Texten sowie maskuliner Rapper-Kleidung orientiert. Diese frühe Phase ist in dieser Arbeit aufgrund der inhaltlichen Orientierung am *Conscious Rap* relevant. Auch das zweite Lied „Bate a poeira“ aus der 2013 erschienenen CD „Batuk Freak“ kann noch als feministischer *Conscious Rap* bezeichnet werden, befindet sich aber schon im Wandel hin zu verwässertem *Mainstream Rap* mit der Note einer (oberflächlichen) Form des Pop-Feminismus.<sup>339</sup> Dennoch zeigen die Texte noch lyrische Performanz mit gesellschaftskritischer Note. Die späte CD „É o poder“ von 2015 weist schon eine andere textuelle und visuelle Performanz auf. Obgleich Conka gemäß eigener Beschreibung Feministin geblieben

---

<sup>338</sup> Siehe <https://claudia.abril.com.br/famosos/karol-conka-nossa-convivencia-me-fez-crescer-como-mulher/>, abgerufen am 3.1.2021

<sup>339</sup> Siehe die Definition des heutigen populärkulturellen Feminismus bei Katja Kauer aus dem Jahre 2009: [https://content.schweitzeronline.de/static/catalog\\_manager/live/media\\_files/representation/zd\\_std\\_orig\\_\\_zd\\_schw\\_orig/034/177/792/9783865967602\\_content\\_pdf\\_1.pdf](https://content.schweitzeronline.de/static/catalog_manager/live/media_files/representation/zd_std_orig__zd_schw_orig/034/177/792/9783865967602_content_pdf_1.pdf), abgerufen am 2.2.2021

ist, fehlen in der späten dritten Phase die Texte von der Qualität der ersten beiden CDs. Auch sprachlich sowie inhaltlich sind die ersten Texte linguistisch verständlicher, dabei aber thematisch komplexer. Daher wurden hier die frühen Texte aus ihrer textuell interessanteren Phase des *Conscious Rap* gewählt. Später benutzt die Künstlerin einen für Nicht-Muttersprachler\_innen unverständlichen regionalen Slang sowie einen starken Soziolekt. Zudem fehlen (bei erfolgter Übersetzung unter linguistischen Schwierigkeiten) thematische Bereiche aus dem schwarzen Feminismus zugunsten solcher, die ein auf sich selbst reduziertes Empowerment vor allem durch Betonung der Sexualität und damit einhergehender sexualisierter Körpersprache vermitteln. Die späte Interpretation des Begriffs ‚Feminismus‘ im neuen Feld des Pop-Feminismus wird aus der Sicht eines diskursiven dekonstruktiven schwarzen Feminismus in dem Moment problematisch, als Conka mit einer *Booty Shaking*-Rapperin (Annita), die sehr sexualisiert performt, im Jahre 2017 ein Duett produzierte. Es kann davon ausgegangen werden, dass Ruhm, Glamour und Reichtum die Textproduktion zu zugunsten eines weichen Pop-Feminismus stark beeinflusst haben. Conkas visuelle Performanz ist ähnlich aufwändig und ihre Art, sich zu kleiden, Fantasy-orientiert wie jene von Björk oder der frühen Lady Gaga. Conka legt gesamtperformativ-ästhetisch sehr viel Wert auf auffällige Kostüme, ganz im Spirit der brasilianischen Bühnenkultur eines Ney Matogrosso der 1970er Jahre. Conka zeigt sich insgesamt schwer greifbar in ihrer Performanz eines postmodernen Pop-Feminismus mit seiner sehr offenen Haltung zum sexualisierten und zugleich selbstkontrollierten Körper im hier ambivalenten *Empowerment*-Diskurs. Sie gibt Interviews über ihre politische, feministische Haltung ebenso überzeugt wie sie 2016 ein Duett mit der Radikalfeministin und *Funkeira* MC Carol gesungen hat: *100 % Feminista*. Dieser Song wird bei der Präsentation von MC Carol hier in Kapitel 7 (7.4.3) vorgestellt.

## Luana Hansen



Luana Hansen wurde 1981 in São Paulo geboren. Die lesbische Künstlerin arbeitet seit Ende der 1990er Jahre als engagierte Musikerin und Sängerin, etwas später dann auch als Menschenrechtsaktivistin. Sie arbeitet als Produzentin und MC, also als Rapperin auch mit anderen engagierten brasilianischen Rap-Künstler\_innen zusammen, zum Beispiel mit *Sabotage*, der wie sie viel Wert auf gehaltvolle Texte legt. Später kooperiert sie auch mit *Sharylaine*, zum Beispiel bei dem Song *Flor de mulher*. Mittlerweile hält sie Vorträge über schwarzen Feminismus. Sie verbindet ihr Engagement mit den eigenen Texten, in denen sie diverse Aspekte der brasilianischen Realität aus der Perspektive einer kollektiven Bewegung eines neuen schwarzen Feminismus im Kampf um Menschenrechte zusammenführt.

Visuell präsentiert sich Luana Hansen oft in Unisex-Sportbekleidung, lockeren weiten Unisex-Sporthosen sowie Sneakern und Tätowierungen. Sie trug zunächst eine *Crossover*-Friseur mit ausrasierten Seiten der Punkkultur (wie auf dem Foto) zusammen mit schmalen langen Rasta-Locken der Afrokultur.<sup>340</sup> Nach 2018 trägt sie lange, schmal geflochtene helle Zöpfe, die an die afrikanische Haarkultur angelehnt sind. Dazu kleidet sie sich seitdem mit langen Hemden über schwarzen Oberteilen, dazu mit kurzen Hosen sowie Sneakern. Ihr Outfit ist eine Mischung aus dezent femininer Rapper-Kleidung, die später zunehmend Elemente der Erinnerung an ihre Afrodeszendenz aufweist. Dadurch wirkt sie in ihrer Erscheinung weicher.

---

<sup>340</sup> Siehe [https://pt.wikipedia.org/wiki/luana\\_hansen](https://pt.wikipedia.org/wiki/luana_hansen), abgerufen am 28.10.2018 sowie [www.geledes.org.br/mulher-negra-e-lesbica-conheca-mc-luana-hansen-e-seu-rap-feminista/](http://www.geledes.org.br/mulher-negra-e-lesbica-conheca-mc-luana-hansen-e-seu-rap-feminista/), abgerufen am 28.10.2018



## MC Carol



MC Carol wurde 1993 in Niterói bei Rio de Janeiro geboren. Zusammen mit der Rapperin Karol Conká performt sie im Jahre 2016 einen Text über ihre positive Haltung zum modernen schwarzen Feminismus. MC Carol wird gemäß der Bezeichnung und Genre-Unterscheidungen in Brasilien als *Funkeira* tituliert. Somit gilt sie als eine Art Rapperin im Sinne des Rio Funk, einer brasilianischen Form des Hip-Hop: „*Rio Funk* (auch *Favela Funk* oder *Baile Funk*, in Brasilien meist einfach nur *Funk* oder *Funk Carioca*) nennt man eine in den 1990er Jahren sehr populär gewordene Form des Hip-Hop aus Brasilien.“<sup>341</sup> Da sie den Rap als politisches Sprachrohr für den *feminismo negro* benutzt, gehört sie als engagierte Feministin mit intensiver Textbotschaft in Anlehnung an den *Conscious Rap* in diese Dissertation. MC Carol betont im Gesangstil und im Inhalt die politische Rolle des *Rio Funk* als Teil eines politischen Hip-Hop. Durch ihre Durchsetzungskraft in der Männerdomäne des *Baile Funk* / *Rio Funk* sticht sie besonders hervor. Sie ist mittlerweile die erfolgreichste *Funkeira*. Sie arbeitet auch als politische Aktivistin, denn sie ist Mitglied der *PCdoB* (*Partida Comunista do Brasil*) und wirkte auch im Umfeld der am 14.3.2018 ermordeten Stadtverordneten Marielle Franco. 2018 kandidierte sie als Abgeordnete im Staat Rio de Janeiro. Im Jahre 2019 hatte sie eine Filmrolle als ‚Brenda‘ im Film *No Coração do Mundo* (‚Im Herzen der Welt‘).<sup>342</sup> MC Carol vereint im gemeinsamen Song mit der Rapperin Karol Conká ihre Kräfte für die brasilianische Bewegung des schwarzen

---

<sup>341</sup> Siehe [https://de.wikipedia.org/wiki/Rio\\_Funk](https://de.wikipedia.org/wiki/Rio_Funk), abgerufen am 17.2.2021. Diese Musikrichtung ist sehr subversiv und als Counter Culture berüchtigt, weil sie Aufruhr unter den Favela-Bewohner\_innen gegen die Exekutive stiftet und politisch die Erstarkung der Favelas fördert. *Rio Funk* hat auch Bezüge zum *Gangsta Rap*.

<sup>342</sup> Siehe [www.pt.wikipedia.org/wiki/MC\\_Carol](http://www.pt.wikipedia.org/wiki/MC_Carol), abgerufen am 20.3.2020

Feminismus. MC Carol zeichnet sich durch ein hohes Selbstbewusstsein auch hinsichtlich ihres Körperumfangs aus und kämpft gegen die Diskriminierung von schwarzen Frauen, die nicht dem genormten Schönheitsideal der promoteten Magerkeit entsprechen. Sie kommuniziert dabei ihren Anspruch auf *Sexyness* und schwarze Schönheit sowie ihr Bewusstsein als streitbare schwarze Feministin.<sup>343</sup>

## Mulamba



Mulamba, zu deutsch Schlampe, wurde 2015 in Curitiba gegründet und umfasst 2019 sieben meist multiinstrumentale Musikerinnen: Amanda Pacífico (vocal), Cacau de Sá (vocal), Caro Pisco (Drums), Naíra Debértolis (Bass, Gitarre und Geige), Érica Silva (Bass, Gitarre und Geige) Nat Fragoso (Gitarre) und Fernanda Koppe (Cello). Das Projekt sieht sein politisches Engagement im Bereich des brasilianischen Feminismus und wurde anlässlich einer Erinnerungsfeier für die 2001 verstorbene berühmte lesbische Sängerin Cássia Eller gegründet. Danach entschied sich die Combo, in Namen der feministischen Inhalte als Gruppe zusammen zu bleiben. Ihr Musikstil, insbesondere die Nutzung manueller Instrumente ohne Elektronik, ist im Vergleich zu vielen anderen Rapper\_innen eine seltenere Form von Rap, der an den *Jazz Rap* der 1980er Jahre in New York erinnert, dabei aber stilistisch auf brasilianische Musikkultur basiert. Sie rappen die Texte zwar im Sinne des *Conscious Rap*, aber auf musikalisch-kompositorischer Ebene bieten sie eine gelungene Kombination aus *Carimbó*, *Samba*, *Classic Rock*, *Blues*, *Rap* und auch klassischer Musik. Als Band voller Diversität verstehen sich *Mulamba* als Spiegel unterschiedlicher Lebenserfahrungen, Lebensläufe und Haltungen, indem sie einen

---

<sup>343</sup> Siehe <https://blackbraziltoday.com/mc-carols-turn-black-fat-and-from-the-ghetto/>, abgerufen am 20.3.2020

reichhaltigen gemeinsamen Bandstilmix realisieren. Ebenso gemeinsam ist ihr Anspruch, sich als Teil einer feministischen Bewegung für die Gleichheit der Geschlechter sowie gegen Gewalt gegenüber LGBT in Brasilien einzusetzen, indem sie die Ungerechtigkeiten bis hin zu dem Problem der Femizide in ihren Texten thematisieren.<sup>344</sup> Sie haben im Jahre 2018 ein Album mit gleichnamigem Titel *Mulamba* veröffentlicht. Als politische Aktivistinnen agieren sie in den sozialen Netzwerken und durch starke Internetpräsenz. Für den Song *P.U.T.A.* erhielten sie kurz nach ihrer Gründung, im Jahre 2016, 2,8 Millionen Klicks bei YouTube.<sup>345</sup>

## Nega Gizza



Nega Gizza wurde 1977 in einer Favela in Rio de Janeiro geboren. In den 1990er Jahren, im Alter von 15 Jahren, entdeckte sie den Rap. Gizza wurde vom sehr erfolgreichen Rapper der frühen Stunde sowie Autor, MV Bill, als *Backing* Sängerin entdeckt. Während dieser Zusammenarbeit förderte er ihr Talent. Sie war sehr jung, als sie einen Bruder auf dramatische Art durch das gefährliche Favela-Leben verlor. Gemäß ihrer *Escrevivência*, ihrer biografischen Hinweise, litt sie sehr unter dem Verlust. Ende der 1990er Jahre trat sie aus dem Schattendasein als *Backing*-Sängerin heraus. Gizza entschied sich, Rapperin mit eigener Medienpräsenz zu sein und gewann schon kurz danach, im Jahre 2001 den wichtigsten Preis für Rap in Lateinamerika, den *Prêmio Hutúz*. 2002 veröffentlichte sie als

---

<sup>344</sup> Siehe [www.brasildefatopr.com.br/2017/03/14/banda-mulamba-sementes-e-flores-da-primavera-feminista](http://www.brasildefatopr.com.br/2017/03/14/banda-mulamba-sementes-e-flores-da-primavera-feminista), abgerufen am 13.5.2020

<sup>345</sup> Siehe <https://jornaldoguara.com.br/2019/06/24/mulamba-e-a-banda-delas-protagonismo-feminino-na-criolina/>, abgerufen am 13.5.2020 sowie [www.plural.jor.br/noticias/cultura/mulamba-entre-tons/](http://www.plural.jor.br/noticias/cultura/mulamba-entre-tons/), abgerufen am 13.5.2020

eine der ersten *Cantautoras* ihre CD *Na Humildade* (in der Demut), aus der die hier vorgestellten Songs stammen. Sie gewann dann 2003 einen weiteren Musikpreis, den *Prêmio Orilaxé*. Etwas später, mit inzwischen stärkerem politischem Bewusstsein, wurde sie zusammen mit MV Bill Gründerin einer NGO, die sich vornehmlich der Förderung von Rapmusik in den Favelas verschrieb: *CUFA (Central Única das Favelas / Vereinigte Zentrale der Favelas)*. Ihre Aktivitäten umfassen in erster Linie Kulturarbeit, aber auch Bildung, Sport, und die Förderung von Bürgerengagement. Unter diesem Dach werden auch Videos und Shows produziert, die von Jugendlichen dort erarbeitet werden. In diesem Kontext ist Gizza auch eine der wenigen weiblichen Produzentinnen in der Rap-Szene Brasiliens. Im Jahre 2009 erhielt die vielseitige Künstlerin nochmal den *Prêmio Hutúz*, dieses Mal als beste Solokünstlerin der Dekade.<sup>346</sup>

In ihrer visuellen Performanz zeigt sich Nega Gizza in femininem Stil, mit zurückhaltenden Kleidern, lackierten Fingernägeln sowie einer Afro-Frisur. Ihr gesamter Look und auch ihr Cover Design lehnen sich an die 1970er Jahre der Afrokultur der USA an, wie bei einigen ihrer Kolleginnen. Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass sie Bezüge zum *Afrofuturismo/Afrofuturism*<sup>347</sup> herstellen. Die 1970er Jahre bedeuten für viele Schwarze eine Zeit des Aufbruchs hin zu einer eigenen Kultur und Wahrnehmung ihrer Rechte. Somit dient die Afro-Frisur als politisches, kollektives Stilelement der *Black Power*-Bewegung des gesamten *Black Atlantic* und wird auf eigene Art in die afrobrasilianische Kultur integriert.

---

<sup>346</sup> Siehe [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nega\\_Gizza](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nega_Gizza), abgerufen am 11.4. 2018

<sup>347</sup> Siehe <https://en.wikipedia.org/wiki/Afrofuturism>, abgerufen am 30.5.2022

## Preta Rara



Preta Rara wurde 1987 in Santos im Bundesstaat São Paulo geboren und lebt heute in der Stadt São Paulo. Zunächst arbeitete sie fast zehn Jahre in dieser Stadt als Hausangestellte für die weiße Mittelschicht. Ihre Erfahrungen in diesem Beruf, in dem zu 60 % schwarze Frauen tätig sind, schrieb sie in der Internet-Publikation ‚*Eu, empregada domestica*‘ (Ich, Hausangestellte) nieder, die mit 140 Millionen Klicks großen Erfolg in Brasilien hatte und noch weiterentwickelt wird. Parallel dazu gründete sie mit 20 Jahren eine der ersten weiblichen Rap-Formationen in Santos: *Tarja Preta*. Sie absolvierte außerdem 2011 (nach der Phase als Hausangestellte) ein Studium der Geschichte an der Katholischen Universität von Santos und arbeitete neben ihrer Karriere als Musikerin und Texterin des engagierten *Conscious Rap* sechs Jahre als Geschichtslehrerin an einer Kollegschule. Sie hat immer gerne lyrische Texte verfasst, hatte ein frühes Talent dafür, welches sie dann nach der Publikation weiterhin mit großem Erfolg in die Rap-Musik transferierte. Schon 2015 erschien ihr Album ‚*Audácia*‘, von dem die beiden hier vorgestellten Songs stammen. Sie betreibt ein eigenes Modelabel namens *Audácia Afro Moda* und arbeitet auch als Modell *Plus Size*.<sup>348</sup> Sie engagiert sich politisch gegen verschiedene Aspekte von Rassismus, Machismo und Diskriminierung schwarzer Frauen in Brasilien, wie zum Beispiel den Hass gegen korpulente schwarze Frauen oder die schlechte Behandlung schwarzer Arbeiterinnen.<sup>349</sup>

---

<sup>348</sup> Siehe <https://midianinja.org/author/pretarara/>, abgerufen am 6.5.2020

<sup>349</sup> Siehe <https://revistacult.uol.com.br/home/preta-rara-faz-do-desconforto-seu-motor-criativo/>, abgerufen am 3.7.2017

Visuell präsentiert sich Preta Rara zunächst mit bunt gefärbtem geflochtenem Haar und afrikanischen Accessoires, Gesichtsbemalung und Kopfbedeckungen wie Turbane. Dazu trägt sie oft afrikanische Kleidung und betont dadurch ihre Verbindung zur Afro-deszendenz. Sie benutzt kollektive Elemente, die ein Bewusstsein die afrikanische Geschichte und Kultur evozieren. Seit 2018 präsentiert sie sich zudem mit einer Afro-Frisur, die dieses schwarze politische Bewusstsein unterstreicht.

## Psicopretas Vol. 1



Das Rap-Projekt *Psicopretas Vol. 1* ist die erste Formation von zwei Projekten mit diesem Namen, die meistens zusammen genannt werden, hier aber separat behandelt werden, da die Künstlerinnen und Autorinnen nicht identisch sind. Dieses erste Projekt wurde im Jahre 2018 mit dem einen gemeinsamen Song Vol. 1 sichtbar. Es besteht aus den Autorinnen und MCs Sistah Chilli, Danna Lisboa, Bia Doxum, Anarka, Dory de Oliveira und Cris SNJ<sup>350</sup>, die alle auch seit einigen Jahren unter ihrem eigenen Namen Soloprojekte lancierten und teilweise schon länger in der Rap-Szene in São Paulo aktiv sind. Nach Angaben des Vinyl-Online-Portals [www.discogs.com](http://www.discogs.com) haben beide Formationen unter demselben Projektnamen ihre beiden Songs Vol. 1 und Vol. 2 als Vinylsingle veröffentlicht. Ihre Medienpräsenz und Bekanntheit führte Interneteinträgen zur Folge zu vielen Einladungen für Gigs vor allem im Süden Brasiliens. Ihre starke Affinität zur US-amerikanischen schwarzen Bürgerrechtsbewegung und speziell zu deren legendärer Führungsfigur Angela Davis, die die Bewegung seit den 1970er Jahren bis heute mitprägt, lässt das Doppelprojekt durch die Platzierung ihres Porträts auf dem Cover der Single

---

<sup>350</sup> Siehe [www.discogs.com/de/Various-Psicopretas-12/release/13770359](http://www.discogs.com/de/Various-Psicopretas-12/release/13770359), abgerufen am 29.2.2020

deutlich erkennen.<sup>351</sup> Auch In der Gegenwart mischt sich Angela Davis noch aktiv in die problematische soziale Lage der Schwarzen Brasiliens ein. Davis unterstützt vor allem die in Brasilien erstarkende schwarze feministische Bewegung. So besuchte sie das Land im Oktober 2019, wo sie auf einem Kongress in São Paulo sprach. Sie glaubt trotz der schwierigen Lage an die Erstarkung der schwarzen Bürgerrechtsbewegung im Land.<sup>352</sup> Ihre Medienpräsenz stärkt die schwarzen Frauen und Männer und verbindet die demokratischen Bewegungen. Die gemeinsame Geschichte innerhalb des *Black Atlantic* in Verbindung mit der Gegenwart wird von diesen schwarzen Rapper\_innen und Aktivist\_innen Brasiliens medial in einem Akt der Solidarität mit der US-amerikanischen Bürgerrechtlerin vermittelt.

Auf visueller Ebene lehnen sich diese Rapperinnen eher an den maskulinen Kleidungsstil der US-Rapper an. Sie betonen damit ihre Ablehnung allzu femininer sexualisierter Aufmachung im Mainstream-Rap Brasiliens und stellen sich gegen eine Objektifizierung schwarzer Frauen in diesem Musikgenre.

## Psicopretas Vol. 2



Die Projektgruppe *Psicopretas* ist wie erwähnt eine Zusammenarbeit einiger Rapperinnen in einer kurzzeitigen Formation. Diese zweite Projektgruppe, *Vol. 2*, besteht aus: Yzalú, Gabi Nyarai, Alinega, Meg Pedrozzo/Tmhç, Sistah Chilli und Monna Brutal.<sup>353</sup> Im Jahre

---

<sup>351</sup> Siehe [www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/angela-davis/](http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/angela-davis/), abgerufen am 27.5.2020; US-amerikanische Aktivistin, Bürgerrechtlerin, Feministin, politische Philosophin und Autorin.

<sup>352</sup> Siehe [www.cartacapital.com.br/sociedade/o-brasil-ainda-me-da-esperanca-declara-angela-davis/](http://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-brasil-ainda-me-da-esperanca-declara-angela-davis/), abgerufen am 26.5.2020

<sup>353</sup> Siehe [www.discogs.com/de/Various-Psicopretas-12/release/13770359](http://www.discogs.com/de/Various-Psicopretas-12/release/13770359), abgerufen am 29.2.2020

2018 schrieb die Projektgruppe im Zuge der politischen Veränderungen in Brasilien einen Text gegen die sich wieder stärker ausbreitenden rassistischen und misogynen Angriffe im Lande. Auch diese Formation zeichnet sich durch engagierte Einzelbeiträge mit jeweils längeren Songtexten aus. Hinzu kommt, dass sich die einzelnen Aussagen auch mal kontrovers verhalten, insbesondere bei der Haltung zur Gegengewalt als Antwort auf die Gewalt gegen schwarze Menschen, hier speziell bezogen auf Frauen. Die meisten der Autorinnen glauben an die Wirkkraft gesellschaftskritischer Worte über den performativen Akt anstelle der Favorisierung auf Gewalt. Die Performanz in der Sprache enthält mitunter Aufrufe zu aggressivem oder gar gewalttätigem Handeln, während andere Künstlerinnen in diesem performativen Aspekt des Gegenangriffs keinen Sinn erkennen. Wie in der Arbeit deutlich wird, gibt es gerade in großen Projekten unterschiedliche performative Haltungen zu *hate speech* (gemäß dem Konzept von Judith Butler). Diese unterschiedlichen Standpunkte sind im Interpretationskapitel abgebildet und wurden vom Projekt selbst so stehengelassen.

In Bezug auf die optische Medienpräsenz gibt es bei dieser Projektgruppe weniger einheitliche Präsentationen im Vergleich zu den *Psicopretas* Vol. I. Ihr Stilmix reicht vom femininen Glitzer-Look der 1970er Jahre bis hin zur maskulinen Rapper-Kleidung mit Schirmmütze und weiten Oberteilen sowie den typischen weiten Rapper-Hosen im Stil der US-amerikanischen Mode. Die Frisuren orientieren sich auch am afrikanischen Zöpfchen-Stil langer Haare, der immer wieder die Rückbesinnung auf die Afrodeszendenz hervorhebt.



## Rima Dela – Cypher #1



Im Jahre 2017 gab es ein erstes Frauenrap-Projekt rund um den Raum von São Paulo unter der Initiative von Issa Paz und Sara Donato mit dem Titel *Rima Dela-Cypher #1* von Soul di Rua. Mitglieder sind Issa Paz, Sara Donato, Brisa Flow, Anarka, Bia Doxum, Clara Lima und Alinega, AltNiss. Mittlerweile haben sich weitere drei Projekte gegründet, die den Namen Cypher als sich wiederholenden Zusatz des Projektnamens haben, der weitergezählt wird, also als Cypher #2 etc. Es entstanden weitere Besetzungen im Projekt *Rimas & Melodias* mit dem Song *Cypher*. Der Begriff *Cypher* steht für den gemeinsamen Song als Projekt. Während die einzelnen Künstlerinnen des größten Projekts im Internet zu finden sind, gibt es zu dem ganzen Frauenprojekt aus dem Raum São Paulo wenig spezifische Angaben. Es findet sich eine nachhaltige Medienpräsenz dieses einzelnen Songs von diesem Projekt. Die Vernetzung der Rapperinnen brachte in längeren Zeiträumen nur sehr wenige Songs hervor.

Durch die Unterschiedlichkeit der Mitglieder lassen sich keine einheitlichen Angaben zum visuellen Auftritt machen. Die Frauen bewegen sich auch im *Queer*-Bereich und kleiden sich mal maskulin (Issa Paz), mal eher feminin (Sara Donato). Sie legen viel Wert auf die Afrokultur der Haare mit geflochtenen Zöpfen oder schmalen *Rasta Dreads*, auch gefärbten Haaren, einige tragen Tätowierungen. Insgesamt ist die visuelle Performanz der *Cantautoras* nicht überbetont feminin. Ihre tendenziell radikalfeministische Haltung mit oft *queeren* Positionen stellt sich gegen den Verkauf des weiblichen Körpers, indem weite Hosen, also US-amerikanische maskuline *Rapper Pants*, sowie *Hip Hop Sneaker* bevorzugt werden.<sup>354</sup>

---

<sup>354</sup> Quelle: [www.laboratoriofantasma.com/blog/4-cyphers](http://www.laboratoriofantasma.com/blog/4-cyphers), abgerufen am 18.2.2020, sowie <http://cyberspaceandtime.com/FvbYAsKyFTs.video+related>, abgerufen am 18.2.2020

## Rima Dela – Cypher #2



Dieses Projekt gehört zu einem radikalisierten *Conscious Rap*, der eine Zäsur der demokratischen Kultur Brasiliens nach dem Mord an der Stadtverordneten Marielle Franco in Rio de Janeiro im März 2018 sieht. Diese Projektgruppe besteht aus den Künstlerinnen Mel Duarte, Bianca Hoffmann, Souto Mc, Cris SNJ und Killa Bi. Der Text dieses einen publizierten Songs wurde kurz nach der Erschießung der schwarzen *LGBT*-orientierten Menschenrechtsaktivistin und Politikerin im Frühsommer 2018 verfasst und drückt in seiner Wut eine direkte Reaktion auf den Mord aus. Er drückt auch die kämpferische Haltung einiger radikalisierter politischer Rapperinnen aus. Mit Chris SNJ hat dieses Projekt eine der ältesten politischen Rapperinnen, die bereits in den 1980er Jahren ihre Karriere begonnen hatte – zunächst in Männerformationen, dann auch solo mit eigenen Texten. Das Vinyl Album ist über die Händlerplattform [www.discogs.com](http://www.discogs.com) mit jeweils beiden Projekten der Rima Dela unter *Cypher #1* und *Cypher #2* gelistet.<sup>355</sup> Beide Projekte haben unterschiedliche Besetzungen.

In der visuellen Performanz präsentieren sich die Rapperinnen als straff koordiniertes Projekt mit maskuliner Kleidung, abrasierten Haaren, teilweise militärisch wirkenden Jacken und Hosen, so, wie sie auch im *Gangsta Rap* zu finden sind.

---

<sup>355</sup> Siehe [www.discogs.com/de/search/?q=Rima+Dela+cypher&type=artist](http://www.discogs.com/de/search/?q=Rima+Dela+cypher&type=artist), abgerufen am 5.3.2020

## Rimas & Melodias



*Rimas e Melodias* ist ein Projekt, das aus den MCs und Autorinnen Drik Barbosa, Karol de Souza, Tatiana Bispo, Stefanie Roberta, Tássia Reis, AltNiss sowie der Djane Mayra besteht und 2015 in São Paulo gegründet wurde. Die meisten Frauen des Projekts waren ähnlich den anderen Projekten schon zuvor mit Soloprojekten landesweit bekannt geworden.<sup>356</sup> Die beiden hier vorstellten Songtexte stammen aus dem Jahre 2017. Die meisten Frauen des Projekts fingen wie viele schon als Jugendliche an, sich aktiv für Rap, R&B und Neo-Soul zu interessieren, was ihre Orientierung zu US-amerikanischer Musik betrifft. Üblicherweise fangen Rapper\_innen mit Livesessions an, finden sich dort zu Kollektiven und entwickeln dann ihren Stil bis hin zu den Aufnahmen. Die Songs werden erst im Nachhinein, nach den freien Jamsessions fixiert. Erst dann entscheiden sich die Künstler\_innen, auch ein Video und ein Album zu produzieren. So war es auch bei *Rimas & Melodias*. Gerade bei so großen Projekten ist die Wirkkraft kollektiv vermittelter Diskurse des *Feminismo negro* und postkolonialer Haltungen recht stark, auch, wenn es selten eine größere Anzahl an Songs gibt, die nachhaltig im Netz kursieren. Manchmal sind es sogar nur ein bis zwei schlagkräftige, textlastige Produktionen. Dies lässt sich erst nach einigen Jahren der Medienpräsenz feststellen, wenn diese zentralen Produktionen noch gut im Internet zu finden sind. Die hier vorgestellten Songs stammen von der EP<sup>357</sup> namens *Rimas & Melodias* aus dem Jahre 2017.<sup>358</sup>

---

<sup>356</sup> Siehe [https://pt.wikipedia.org/wiki/Rimas\\_%26\\_Melodias](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rimas_%26_Melodias), abgerufen am 24.2.2020

<sup>357</sup> EP bedeutet Extended Play. Es ist eine Miniversion einer Long Play Schallplatte, die nur wenige Songs hat und ebenso auf 33 Umdrehungen abgespielt wird.

<sup>358</sup> Siehe [www.vice.com/pt/article/rqbyn7/rimas-melodias-grupo-cypher-minas](http://www.vice.com/pt/article/rqbyn7/rimas-melodias-grupo-cypher-minas), abgerufen am 18.6.2020

Visuell präsentieren sich die Rapperinnen in Diversität und Individualität. Der sonst recht homogene Look bei Nachahmung männlicher Formationen ist hier aufgelöst und nicht dominant. Grundsätzlich sind *Conscious Rap*-Musikerinnen eher divers in ihrer Gesamtpersonalität, mal unisex, mal feminin, auch sehr häufig mit langem geflochtenem Haar oder kleinen Dreadlocks. Dieser kollektive Haar-Stil erinnert an die im *Conscious Rap* geteilte Identitätsorientierung zur Afrodeszendenz. Sie verleiht den Afrobrasilianerinnen eine gemeinsame kulturell verwurzelte Ästhetik. Die Kleidung wirkt bei dieser Formation unauffällig und ‚natürlich‘ und ohne besondere sexuelle Körperbetonung. Man könnte sagen ‚brasilianisch‘, da Afrobrasilianerinnen auch im Alltag nicht sehr hochgeschlossene Kleidung bevorzugen. Die Rapperinnen spielen dabei auch mit im Rap der Frauen üblichen Unisex-Stilen, da sie gerne maskuline Anteile in der Kleidung zeigen, diese ideenreich mit ihrem individuellen Stil vermischen, bei dem sie auch weiblichere Kleidung tragen. Dadurch entsteht eine Mischung aus den Identitätsanteilen Brasilien-Afrika-USA, die durch Elemente wie Farbintensität, Frisuren und Hip-Hop-Einflüssen zum Ausdruck kommen.

## Sara Donato



Sara Donato wurde 1991 in São Carlos, einem Stadtteil von São Paulo, geboren. Sie hat 2016 zusammen mit Issa Paz das Rap Projekt *Rap Plus Size* gegründet, eine Kombination aus Rap-Projekten und Aktivismus. Neben diesem Projekt mit Issa Paz arbeitet Donato auch an Soloprojekten und arbeitete 2019 an einer Solo-EP.<sup>359</sup> Die beiden hier vorgestellten Songs stammen aus ihrer Schaffensphase im Jahre 2012 (*Prostitutas audiovisuais*)

---

<sup>359</sup> Siehe [www.acordacultura.org.br/artigos/14032014/coletivos-de-cultura-reacendem-interesse-por-obra-de-carolina-maria-de-jesus](http://www.acordacultura.org.br/artigos/14032014/coletivos-de-cultura-reacendem-interesse-por-obra-de-carolina-maria-de-jesus), abgerufen am 10.6.2020 sowie [www.365femalemcs.com/portraits/sara-donato](http://www.365femalemcs.com/portraits/sara-donato), abgerufen am 14.6.2020

sowie 2013 (*A Bela*), bevor sie das Projekt *Rap Plus Size* mit Issa Paz gründete.<sup>360</sup> Im Vergleich zu dem gemeinsamen Projekt, das Einträge auf diversen Internetportalen hat, finden sich zu der Solokarriere von Sara Donato nur wenige Informationen. Aber auch in ihren früher publizierten Songs wird deutlich, dass sie sich von Anfang an für feministisches Denken stark gemacht hat und dies in ihrem Rap thematisiert. Visuell präsentiert sich die Rapperin zurückhaltend, mischt feminine Anteile mit eher unauffälligem maskulinem Rapper-Look. Sie trägt oft unisex Oberteile, auch mal eine feminine Samtjacke. Wie schon im kollektiven Gedächtnis und der Identitätsdarstellung vieler Kolleginnen trägt Donato eine afrikanische Haarfrisur mit langen dünnen Zöpfen, hier ebenfalls das zentrale Symbol der Afrokultur.

## Souto MC



Souto MC wurde 1995 in Staat São Paulo geboren. Ihr Vater gehört dem indigenen Stamm der Kariri an.<sup>361</sup> Ihre Mutter wird von ihr nicht als indigen erwähnt. Zunächst war nur der Feminismus ein wichtiges Thema bei der jungen Rapperin, aber später wurde ihr die eigene Herkunft und die Kultur der indigenen Völker bewusst, zumal diese nun mehr denn je in Brasilien bedroht sind. Die Künstlerin bezeichnet sich als weiß und indigen.<sup>362</sup> Andere Rapperinnen mit indigenen Wurzeln wie beispielsweise Brisa Flow oder Katú

---

<sup>360</sup> Quelle siehe [www.youtube.com/watch?v=qSck-jj7T3A](https://www.youtube.com/watch?v=qSck-jj7T3A), Solo-Song *O que me resta*, abgerufen am 25.2.2020

<sup>361</sup> Siehe [www.natura.com.br/blog/mais-natura/souto-mc-fala-de-ancestralidade-indigena-em-ritual](https://www.natura.com.br/blog/mais-natura/souto-mc-fala-de-ancestralidade-indigena-em-ritual), abgerufen am 8.7.2020

<sup>362</sup> Siehe [www.polifoniaperiferica.com.br/2015/02/28/souto-mc-lanca-single-so-pra-comecar/](https://www.polifoniaperiferica.com.br/2015/02/28/souto-mc-lanca-single-so-pra-comecar/), abgerufen am 8.7.2020

Mirim sehen sich dagegen als schwarze Frauen. Ihre Identitätssicht scheint also unterschiedlich zu sein. Souto MC ist für den Rahmen dieser Arbeit ausgewählt, weil ihre Identitätspolitik als Indigene einen wichtigen Standpunkt in der Diversität der Rapper\_innen-Szene darstellt. Ihr erstes Album *Ritual* entstand 2019 und widmet sich der Kultur ihrer indigenen Vorfahren. Die hier vorgestellten Texte sind in der Schaffensperiode im Jahre 2018 als Einzelproduktion entstanden. Sie startete ihre Karriere mit 14 Jahren ähnlich früh wie viele Rapper\_innen. Sie ist aktuell mehr denn je entschiedene engagierte und politische Rapperin, die in ihren Texten sowohl die kollektive Stärke des Feminismus als auch die Identitätspolitik der indigenen Völker betont. Auf dem spät entstandenen Foto zeigt sie sich deshalb mit der Bemalung der Ethnie der Akitiri. Seit den beiden hier vorgestellten sehr erfolgreichen Songs ist sie sehr politisch geblieben und thematisiert in Interviews vermehrt die Zerstörung Brasiliens und die Bedrohung der Naturvölker. Seit einiger Zeit verstärkte sie den Kontakt zu den Kariri, die auch im Staat São Paulo leben.<sup>363</sup> Der strategische Essentialismus kommt auch bei indigener Identitätspolitik stark zum Tragen. Souto MC entwickelte sich in ihrer Karriere visuell und gesamtperformativ mehr in Richtung indigener Identitätspolitik, sicher auch im Zuge der Entwicklung in Brasilien, die mehr Engagement, Gegenwehr gegen die Auslöschung indigener Völker und Aktivismus politischer Künstler\_innen hervorbringt. Mit dem Älterwerden und zunehmendem Bewusstsein bewegen sich Rapper\_innen wie sie immer stärker in den Bereich eines ‚kulturellen Aktivismus‘.

---

<sup>363</sup> Siehe [www.natura.com.br/blog/mais-natura/souto-mc-fala-de-ancestralidade-indigena-em-ritual](http://www.natura.com.br/blog/mais-natura/souto-mc-fala-de-ancestralidade-indigena-em-ritual), abgerufen am 8.7.2020

## Tábata Alves



Tábata Alves wurde 1985 in der Stadt São Paulo geboren, wo sie heute noch lebt und als Rapperin aktiv ist. 2013 war sie Jurastudentin. Seit 2007 tritt sie in der Öffentlichkeit auf. Sie gründete das Kollektiv *Lado Sujo da Freqüência* (die schmutzige Seite der Häufigkeit), in dessen Umfeld sie Rap-Projekte in ihrer Stadt fördert sowie auch audiovisuelle Produktionen organisiert. Sie ist mit zahlreichen Musikkolleg\_innen in der Jugendförderung des Rappens in der Metropole engagiert. Zusätzlich arbeitet sie mit dem Kollektiv an Sozialprojekten zur Inklusion von sozial benachteiligten Jugendlichen der Favela im Osten der Stadt. Sie engagiert sich seit 2007 gegen den Klimawandel und gegen die Abholzung des Regenwaldes. Ihr Augenmerk liegt auf der Verbindung von Kultur und Bildung. Ihre Hauptschaffensphase ist gemäß der Interneteinträge in den mittleren 2000er Jahren bis frühen 2010er Jahren datierbar. In jener Zeitspanne lancierte sie auch ihr nun nicht mehr erhältliches Album *Pra Fortalecer* („Zum Stärken“), aus dem ihre bekanntesten Songs *Ataca* („Angriff“, der Text ist nicht auffindbar) sowie *Mundo Frio* hervorgingen. Beim brasilianischen Musiktextportal Vagalume ist nur noch der letzte Song veröffentlicht. Sie hat einen eigenen Blog: [www.femininaemfoco.blogspot.com](http://www.femininaemfoco.blogspot.com). In dem Blog schrieb sie über ihr Interesse an den portugiesischsprachigen Lyrikerinnen/Autorinnen der Moderne Florbela Espanca, Clarice Lispector, Cora Coralina, Adélia Prado und Alice Ruiz.

Visuell präsentiert sich Tábata Alves in Hoodies und Unisex-Kleidung, mit langen geflochtenen Haaren als Zeichen für die Afrokultur und ist nur dezent geschminkt.<sup>364</sup>

## Tássia Reis



Tássia Reis wurde 1989 in Jacareí im Staat São Paulo geboren, wo sie heute noch lebt. Sie begann ihre Karriere zunächst mit Tanz, dann war sie schon 2011 *Backing Voice* der Sängerin Clawdia Ejara, bis Reis anfing, selbst Texte zu schreiben und solo zu singen. Reis ist eine der ersten Rapper\_innen der sogenannten *Nova Música Popular Brasileira (nova MPB)*.<sup>365</sup> 2013 lancierte sie mit *Meu Rapjazz* ihren ersten Videoclip als selbstständige Rapperin. 2014 folgte ihre erste EP *Tássia Reis*, auf der sie schon ihr besonderes musikalisches Crossover von eigenen Rap-Texten mit anderen Musikstilen wie Jazz, Soul, R&B, Pop und *Música Popular Brasileira (MPB)* realisierte. Reis gründete zudem 2013 zusammen mit sechs anderen Künstlerinnen das relativ große feministische Rap-Projekt *Rimas e Melodias*. Sie arbeitet mit Transgender-Musiker\_innen und -Sänger\_innen zusammen, was ihre Offenheit für *LGBT* aufzeigt. Das Album, von dem die hier vorgestellten Songs stammen, trägt den Titel *Outra Esfera* („Andere Sphäre“) aus dem Jahre 2016. Tássia Reis ist bis dato eine der erfolgreichsten Rapper\_innen und Texter\_innen Brasiliens. Textuell ist Reis im schwarzen Feminismus und Queer-Bereich

---

<sup>364</sup> [www.facebook.com/literaturadoRap/posts](https://www.facebook.com/literaturadoRap/posts), 4.Mai 2013, Zeitungsabbildung *gada da periferia*, abgerufen 21.2.2020 und <https://vaiserrimando.com.br/tabata-alves-musica-nao-vim-pra-arrastar-participacao-zinho/>, abgerufen am 8.12.2018 sowie <http://obviousmag.org/naufrago/2015/o-rap-realista-e-eloquente-de-tabata-alves.html>, abgerufen am 8.12.2018 und [www.rapnacional.com.br/tabata-alves-do-morro-doce-pra-fortalecer/](http://www.rapnacional.com.br/tabata-alves-do-morro-doce-pra-fortalecer/), abgerufen am 13.2.2019

<sup>365</sup> Siehe [www.virgula.com.br/musica/10-artistas-da-nova-musica-br-que-voce-vai-ouvir-pela-primeira-vez-em-2018/](http://www.virgula.com.br/musica/10-artistas-da-nova-musica-br-que-voce-vai-ouvir-pela-primeira-vez-em-2018/), abgerufen am 24.2.2021. Diese sogenannte neue Entwicklung der *MPB*, der *Musica Popular Brasileira* umfasst eine junge Generation im Land, die in den 2010er Jahren erschienen. Dazu gehört u.a. auch das Erstarken eigenständiger Frauen in der Popmusik und auch der Rap der Frauen.



engagiert, also in der Verbindung von *Gender* und *LGBT* mit postkolonialem Denken. Sie ist bekannt für ihre Vielseitigkeit, was ihre lange Karriere bis dato immer weiter gefördert hat. Sie produziert sich unabhängig. Ihr Album *Próspera* erschien 2019.

Reis performt visuell mit eher femininem Kleidungsstil, bunten Haaren und *Glitterlook* der 1970er Jahre, was auch wie erwähnt eine Andeutung zum *Afrofuturism* sein könnte. Sie zeigt sich mit wechselndem Outfit, mal mit Afro-Frisur, mal unterschiedlich gefärbt, mit langen afrikanischen Zöpfen oder zuletzt auch mit ganz kurzen Haaren. Reis ändert vergleichsweise häufig ihren visuellen Stil.<sup>366</sup>

## 7 Rap-Texte – 37 Songs übersetzt und interpretiert

### 7.1 Thematische Einteilungen im Rahmen von *Race, Class, Gender*

Die Einteilung der 40 Rap-Texte orientiert sich an den Strukturen des intersektionalen Feminismus, erfährt aber zusätzlich zu seinen taxonomisch relevanten Kernthemen bzw. Diskursen *Race, Class, Gender* einige Ergänzungen. So stellten US-amerikanische Kulturwissenschaftler\_innen zum Thema ‚Frauen im Rap‘ fest: „These themes include the sections of gender, race and class.“<sup>367</sup> Es bietet sich aber an, diese im intersektionalen Sinne bezogen auf den brasilianischen Frauenrap zu erweitern. Das wurde ebenfalls in dem umfassenden wissenschaftlichen Beitrag zu Feminismus und *Womanism* im US-amerikanischen Rap und Hip Hop formuliert: „Such as color, class, sexuality, nationality, religion, education or ideology.“<sup>368</sup> Diese intersektionalen Themen ermöglichen eine erweiterte Lesart und Analyse von Text-Performanz im feministischen *Conscious Rap*. Brasilien wirkt dabei mit seiner eigenen Geschichte auf die spezifischen Mikro- und Makrostrukturen im Leben der Rapperinnen, die ihre Texte ganz im Sinne des biographischen Schreibens, einer in Brasilien gerne ausgeübten Form der *Escrivivência*

---

<sup>366</sup> Siehe [www.last.fm/de/music/Tassia+Reis](http://www.last.fm/de/music/Tassia+Reis), abgerufen am 4.7.2017 sowie [https://pt.wikipedia.org/wiki/Tássia\\_Reis](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tássia_Reis), abgerufen am 23.4.2020 sowie [www.vice.com/de/topic/tassia-reis](http://www.vice.com/de/topic/tassia-reis), abgerufen am 4.7.2017

<sup>367</sup> Siehe Philips, Layli/Reddick-Morgan, Kerri/Stephens, Dionne Patrica (2005), *Oppositional Consciousness Within an Oppositional Realm: The Case of Feminism and Womanism in Rap and Hip Hop, 1976–2004* in: *The Journal of American History* Vol. 90, No. 3 [www.jstor.org/stable/20064000?read-now=1&seq=7#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/20064000?read-now=1&seq=7#page_scan_tab_contents), S. 6, abgerufen am 29.1.2021

<sup>368</sup> Ebd., S. 7

nach dem Konzept von Conceição Evaristo gestalten. Dabei verdeutlichen die thematischen und auch diskursiven Kategorien die Botschaften der Künstlerinnen. Die Diskursinhalte wirken bei ihrer Analyse zunächst aus soziologischer Sicht repetitiv, aber sie sind mit Leben gefüllt durch die umfangreichen Beschreibungen der schwarzen Frauen. So schreiben die Autorinnen in dem oben genannten Beitrag: „Black women in defense of ourselves. [...] No one will speak for us but ourselves.“<sup>369</sup> Dieses autobiografische Schreiben in Verbindung mit dem kollektiven Aktivismus hinter den Textbotschaften kann den übergeordneten Themen-Clustern zugeordnet werden. Dabei werden jeweils Schwerpunkte erkennbar, gleichzeitig wird aber deutlich, dass die Musikerinnen und Autorinnen eigentlich alle Diskurse in ihren Texten miteinander verbinden und dies im intersektionalen Blick auf den heutigen schwarzen Feminismus geschieht.

## 7.2 Race-Diskurse: Blackness und *Miscigenação*

### 7.2.1 *Preta Rara Negra Sim!*

#### *Negra Sim!*<sup>370</sup> (2015)

*Mulher negra brasileira codinome mulata  
Nos comparavam com um ser sem alma  
Pra gringos somos atração  
Se vem de fora, já querem por a mão  
No carnaval eu represento samba no pé  
eu mostro meu talento  
Mas não confunda não se iluda  
Eu tenho alma e coração  
e e não sou feita só de bunda  
Épocas passadas nos fomos usadas  
Pros portugueses  
quando eles não arrumavam nada  
Se encantavam com a pele escura  
Quando não estava com as negras  
eles usavam as mulas  
Sendo assim o nome surgiu  
Generalizando toda Preta do Brasil  
É um esculacho é o que eu acho  
Se vou pra fora*

#### Schwarze ja!

Schwarze brasilianische Frau, Codename Mulattin  
Sie haben uns mit Wesen ohne Seele verglichen  
Für die Gringos sind wir eine Attraktion  
Wenn sie herkommen, wollen sie Hand anlegen  
Beim Karneval repräsentiere ich den Samba zu Fuß  
Ich zeige mein Talent  
Aber verwechsle es nicht, täusche dich nicht  
Ich habe Seele und Herz  
Ich bestehe nicht nur aus meinem Po  
In den vergangenen Epochen wurden wir benutzt  
von den Portugiesen  
als sie nichts zustande gebracht haben  
waren sie verzaubert von der dunklen Haut  
Wenn sie nicht mit den Schwarzen zusammen waren  
benutzten sie die ‚Maultiere‘  
So war es, da tauchte dieser Name auf  
Alle Schwarzen Brasiliens über einen Kamm scheren  
Es ist eine Verwirrung, nicht anders sehe ich das  
Wenn ich rausgehe

---

<sup>369</sup> Ebd., S. 7

<sup>370</sup> Quelle: [www.vagalume.com.br/preta-rara/negra-sim.html](http://www.vagalume.com.br/preta-rara/negra-sim.html), 19.12.2020 / [www.youtube.com/watch?v=sNSW\\_XWmFT8](https://www.youtube.com/watch?v=sNSW_XWmFT8), 7.1.2021

<i>minha carne tem um preço alto</i>	hat mein Fleisch einen hohen Preis
<i>Se me chamarem de nequinha</i>	Wenn sie mich kleine Süße nennen
<i>assim me anima</i>	so beseelt mich das
<i>Mas se chama de mulata ai arruma briga</i>	Wenn sie mich Mulattin nennen, bringt das Streit
<i>Pela pele pelo cabelo tirarão conclusões</i>	Aus Haut und Haaren ziehen sie Schlüsse
<i>A hipocrisia impera no meio dos vilões</i>	Heuchlerei herrscht unter den schäbigen Personen
<i>Vou falar bem alto pra todo mundo ouvir</i>	Ich werde laut sprechen, damit mich alle Welt hört
<i>Sou fruto dessa terra</i>	Ich bin Frucht dieses Landes
<i>que a cor predomina sim</i>	in dem die Farbe überwiegt, ja
<i>Não tenha vergonha do que você é</i>	schäme dich nicht dafür, was du bist
<i>Se eu não tive orgulho, não estaria de pé</i>	Wenn ich keinen Stolz hätte, würde ich nicht stehen
<i>Sou mais uma mulher negra que relata</i>	Ich bin eine weitere schwarze Frau, die berichtet
<i>Sou muito mais do que uma simples mulata</i>	Ich bin viel mehr als eine simple Mulattin
<i>Negra Sim, Não sou Mulata</i>	Schwarze, ja, ich bin keine Mulattin
<i>Hey! Corrijam suas palavras</i>	Hey! Korrigiert eure Wörter
<i>Negra Sim, Não sou Mulata</i>	Schwarze, ja, ich bin keine Mulattin
<i>Nos somos negras não importa o que haja</i>	Wir sind Schwarze, wie auch immer
<i>No país do carnaval olha o que já mudou</i>	Schau, was sich im Karnevalsland verändert hat
<i>A pretinha, Já, já tem o seu valor</i>	Die süße Schwarze, Junge, hat schon ihren Wert
<i>Não chega a tanto com um jogador de futebol</i>	Für einen Fußballspieler bin ich nicht gut genug
<i>Tudo que consegue um filho por baixo do lençol</i>	Alles, was ein Sohn unter dem Laken erreicht
<i>Vira famosa na tv fazendo graça</i>	Sie wird berühmt im TV, Amusement bringend
<i>Protagonista negra ganha</i>	Schwarze Protagonistin wird dafür bezahlt
<i>pra apanhar na cara</i>	ins Gesicht geschlagen zu werden
<i>É xingada pela cor e o cabelo pixaim</i>	Wegen der Hautfarbe, des krausen Haars verhöhnt
<i>Se olha no espelho e não tenha vergonha de si</i>	Wenn du in den Spiegel schaust, schäm dich nicht
<i>Se não tenho razão venha me corrigir</i>	Wenn ich nicht recht habe, komm und korrigier mich
<i>Meu rap é pesado fazendo você agir</i>	Mein Rap ist stark, bringt dich zum Handeln
<i>Se minha voz em algum momento falhar</i>	Wenn meine Stimme in einem Moment mal versagt
<i>Se junte a nós e faça continuar</i>	Schließ dich uns an und mach weiter damit
<i>O que somos, o que merecemos</i>	was wir sind, was wir verdienen
<i>Aceitando a sua cor até não querendo</i>	Akzeptier deine Farbe, selbst wenn du sie nicht willst
<i>Se no passado sofremos</i>	Wenn wir in der Vergangenheit gelitten haben
<i>hoje vai ser diferente</i>	So wird es heute anders sein
<i>Tratadas como Mulher</i>	Behandelt wie eine Frau
<i>Preta que pesa na mente</i>	Eine Schwarze, die den Verstand abwägt
<i>Inspiração papel e caneta na mão</i>	Inspiration, Papier und Stift in der Hand
<i>Vou escrever a real</i>	Ich werde die Wirklichkeit schreiben
<i>sem esquecer de nada não</i>	Ohne auch nur etwas zu vergessen
<i>Não vou deixar ninguém me humilhar</i>	Ich lasse mich von niemanden erniedrigen
<i>Pela cor que tenho, pelo jeito de falar</i>	Wegen meiner Farbe oder meiner Art zu sprechen
<i>Se não entende o porque da minha revolta</i>	Wenn du es nicht verstehst, es ist meine Gegenwehr
<i>Preste atenção</i>	Achte darauf
<i>Olhe a sua volta</i>	Schau dich um
<i>Oportunidade de emprego</i>	Die Möglichkeit zu arbeiten

<i>não é pra qualquer um</i>	gilt nicht für jeden
<i>Sem o cabelo liso não arrumo trampo algum</i>	Ohne glattes Haar kriege ich überhaupt keine Arbeit
<i>É assim que a sociedade nos trata</i>	So ist es, wie die Gesellschaft uns behandelt
<i>Valor é só no carnaval</i>	Wir haben nur zu Karneval einen Wert
<i>quando acaba isso passa</i>	Wenn der aufhört, ist dies vorbei
<i>Eu me esforço eu estudo e tenho educação</i>	Ich bemühe mich, ich studiere und habe Bildung
<i>Não sou menos que loira</i>	Ich bin nicht weniger wert als eine Blondine
<i>sem discriminação</i>	ohne Diskriminierung
<i>O negão não é nada sem uma loirinha</i>	Der schwarze Kerl ist nichts ohne eine kleine Blonde
<i>E os brancos não vivem sem uma pretinha</i>	die Weißen leben nicht ohne eine süße Schwarze
<i>Eu não entendo o que vem acontecendo</i>	Ich verstehe nicht, was geschehen ist
<i>Fugindo da raça</i>	Vor der ‚Race‘ flüchtend
<i>clareando os filhos com tempo</i>	mit der Zeit die Kinder aufhellend
<i>Movimento negro</i>	Schwarze Bewegung
<i>as muitos por aqui se identifique-se</i>	So viele hier, die sich damit identifizieren und
<i>Informe-se sobre si</i>	sich über sich selbst informieren
<i>Se quiser me condenar</i>	Wenn du mich verurteilen willst
<i>pensa nas suas palavras</i>	denke über deine Worte nach
<i>Vou repetir</i>	Ich werde es nochmal sagen
<i>Negra sim! Não sou Mulata!</i>	Schwarze, ja! Ich bin keine Mulattin!

### Interpretation „Schwarze ja“

Schon in ihrer ersten Zeile des Songs zielt Preta Rara auf das nationale (Außen-)Bild der typischen brasilianischen Frau ab, die im Sprachgebrauch vornehmlich der Weißen innerhalb und außerhalb von Brasilien rassistisch als ‚Mulattin‘ bezeichnet wird. Es folgt eine kulturelle Kritik dieser Bezeichnung mit Betrachtung des begrifflichen Hintergrunds der Bezeichnung ‚Mulatte‘ bzw. ‚Mulattin‘. Der Begriff ‚Mulatte‘ wurde in Kolonialzeiten geprägt, und lässt sich etymologisch auf Bezeichnungen aus der Nutztierzucht zurückführen. Dort werden die Nachkommen aus einer Kreuzung verschiedener Arten als unfruchtbare Hybride bezeichnet. So entstehen bei einer Kreuzung von Pferdestute und Eselhengst sogenannte Maultiere (lat. *Equus Mule*)<sup>371</sup> als Nachkommen. Diese Tiere werden oft als unrein und minderwertig betrachtet, obwohl sie als Nutztiere sehr wertvolle Dienste leisten. Die biologische Bezeichnung für Maultier fand auch mit dem Wort ‚Muli‘ Eingang in die deutsche Sprache, mit bisweilen negativer Konnotation. Der

---

<sup>371</sup> Die aus der Kreuzung hervorgehenden Maultiere sind einerseits seltener, aber wichtig ist die biologische und somit metaphorische Tatsache, dass Maultiere nicht so wertvolle Dienste leisten. Dieser Tatbestand wird im rassistischen Denken auf die ‚Mulata‘ übertragen. Sie war nicht wichtig auf dem Feld als Sklavin, aber gut genug für den schnellen Sex.

Wortstamm findet sich auch noch im Portugiesischen in der Bezeichnung ‚Mula‘ für ‚Esel‘. Im kolonialen, rassistischen Sprachgebrauch wurde die daraus abgeleitete Bezeichnung ‚Mulatte‘ bzw. ‚Mulattin‘ auf die Nachkommen zweier Menschen unterschiedlicher Hautfarbe übertragen.<sup>372</sup> Diese Begriffe setzten sich in zahlreichen Sprachen durch und sind bis heute gebräuchlich. Sie sind nicht nur in ihrer Analogie zur Genetik falsch hergeleitet, sondern werden auch als diskriminierend wahrgenommen, weshalb die Bezeichnung inzwischen als das ‚M-Wort‘ kodiert wird.

Preta Rara beschreibt die kulturellen Implikationen eines beladenen Begriffs in der bitteren Gegenwart der brasilianischen schwarzen Frau, während sie selbst einen hellen Verwandtschaftsanteil aufweist. In den Augen der ‚Gringos‘, also der Weißen, war dieser Begriff immer rassistisch motiviert und wurde als Erbe der portugiesischen Kolonialherren in die Gegenwart transferiert. Die kulturelle Kritik bei Preta Rara zeigt die Verbindung zwischen ‚weißem Denken‘ als rassistischem Denken und dem Vorzeige-Image einer ganzen Nation auf, wodurch die unrühmliche Geschichte aller Afro-Brazilianer\_innen komplett verzerrt, wenn nicht sogar geleugnet wird. ‚Ich habe Seele und Herz‘ und ‚ich bestehe nicht nur aus meinem Po‘, sagt Preta Rara und appelliert an das Gebot der Menschlichkeit gegen die reale Objektifizierung der schwarzen Frau, der auch sprachlich Gewalt angetan wird. Es geht hier auch um die „Wegnahme des Subjektstatus sowie Reduzierung auf die Existenz eines Objekts, welches von der dominierenden Seite beschrieben wird. Es ergibt sich eine doppelte Dimension aus Macht und Gewalt.“<sup>373</sup> Die Benutzung und Reduzierung der schwarzen Frauen helleren Typs führte auch historisch zu einer Generalisierung der idealen Brazilianerin in ihrer von weißen Kolonialherren vorgenommenen ‚Wertabstufung‘: Schwarze Frauen wurden vornehmlich für die Sklavenarbeit auf den Plantagen benutzt und sogenannte ‚Mulattinnen‘, jene hellhäutigen Frauen (also ‚Mulattinnen‘ im geläufigen, aber rassistischen Sprachgebrauch) nur als sexuelle Objekte betrachtet. Das bedeutet natürlich, dass alle schwarzen Frauen sexuell gebraucht wurden und dass aus der sexuellen Benutzung schwarzer Sklavinnen

---

<sup>372</sup> Siehe Kilomba, Grada (2019), *Memórias da plantação*. S. 13: “palavra originalmente usada para definir o cruzamento entre um cavalo e uma mula, isto é, entre duas espécies animais diferentes, que dá origem a um terceiro animal, considerado impuro e inferior.”

<sup>373</sup> Siehe Kilomba, Grada (2019), S. 10: “Objecto: (...) Isto é, identidades que são retiradas da sua subjectividade e reduzidas a uma existência de objecto, que é descrito e representado pelo dominante. Reduzir o termo á sua forma masculina revela uma dupla dimensão de poder e violência.”

jene ‚Mulattinnen‘ hervorgingen. Es entstand aber eine perfide Hierarchisierung, indem hellhäutige Frauen dann als reine Sexobjekte eingestuft wurden, während Schwarze in erster Linie als Arbeiter-Sklavinnen bezeichnet wurden. Dadurch entstand eine Wert-hierarchisierung innerhalb eines somit abgestuften, aus der Kolonialzeit stammenden Objektstatus, aber letztendlich werde, so Rara, die schwarze Frau in allen Schattierungen zum wertlosen Sexobjekt reduziert (und vergewaltigt). Diese Geschichte verschleiern, wurde die hellhäutig-schwarze Frau – reduziert auf ihre Körperlichkeit – im 20. Jahrhundert und darüber hinaus bis heute zum brasilianischen Schönheitsideal erkoren. Rara wehrt sich gegen all diese rassistischen Einstufungen durch den Begriff *Mulata*, der sogar offiziell auch in der nationalen Literatur benutzt wird. Rara wehrt sich gegen diese Macht durch Sprache und Anrufung: ‚Mein Fleisch hat einen hohen Preis‘, ‚wenn sie mich Mulattin nennen, bringt das Streit‘. Preta Rara sagt bewusst, dass ‚die schwarze Bevölkerung in Brasilien überwiegt‘ und dass sich ‚niemand dafür schämen sollte‘. Durch ihr Bestehen auf den politisch benutzten Begriff ‚Schwarzsein‘ bestätigt sie auch den historisch recht jungen Kampf der brasilianischen *Black Power*-Bewegung, die weit nach den 1960er Jahren aus den USA zum Ende der Militärdiktatur auch nach Brasilien kam, um den Kampf gegen Rassismus in einem Land zu etablieren, in dem ausgerechnet die Mehrheit auch der weiblichen Bevölkerung afro-brasilianischen Ursprungs ist, die von vielen weißen Brasilianer\_innen wie eine Minderheit diskriminiert wird. ‚Schau, was sich im Land des Karnevals schon verändert hat‘, sagt Rara hoffnungsfroh im Jahre 2017, noch vor der Rückkehr der extremen Rechten in Brasilien, die von einer Elite weißer Männer angeführt wurde, um die alten Werte aus der Kolonialzeit wieder heraufzubeschwören. Rara plädiert für das politische Motto des bewussten Schwarzseins. Im Sinne des berühmten Bekenntnisses ‚Say it loud, I’m black and I’m proud‘<sup>374</sup>, deklamiert sie: ‚ich werde sehr laut sprechen, damit mich alle Welt hört‘ [...] ‚wenn ich keinen Stolz hätte, würde ich [hier] nicht stehen‘ – ‚Akzeptiere deine Farbe, selbst wenn du sie nicht willst. Wenn wir in der Vergangenheit gelitten haben, so wird es heute anders sein.‘ Sie deutet

---

<sup>374</sup> Zitat von dem Soul- und Funkmusiker und Aktivisten James Brown (1968) auf dem Funkalbum *A Soulful Christmas*. Der Text wurde zur Hymne der Bürgerrechtsbewegung in den USA, der durch den Hip Hop weiter zitiert wurde und eben durch Rap auch nach Brasilien weitergegeben wurde, zumal der brasilianische Rap nie eine angebliche Rassenabstufung akzeptiert hatte, sondern die ‚One-Drop‘-Theorie der USA. Diese besagt, dass ein Mensch schwarz ist, unabhängig von der biologischen Herkunft seiner Familie, wenn auch nur ein einziger Vorfahr schwarz war. One Drop – ein Tropfen schwarzes Blut also, als Metapher.

hier auf die Chance der Subjektwerdung hin, „auf das Recht, Subjekt zu sein – politisch, sozial und individuell – anstelle einer Fleischwerdung des Andersseins, eingesperrt in der Domäne der Objektifizierung.“<sup>375</sup> Durch ihre Sicht auf die soziale Wirklichkeit schwarzer Frauen in Brasilien konstatiert sie, dass schwarze Frauen hierarchisch unter dem sogenannten *gendered racism*<sup>376</sup> leidet: ‚so, wie die Gesellschaft uns behandelt‘. Sie kritisiert immer wieder die Objektifizierung der brasilianischen Frauen speziell im Karneval, wo ihnen nur ein reduzierter Wert als Tänzerin zugesprochen wird. Dabei bezieht sie sich auf das Bild der *Mulata*, der schönen sexuell aufreizenden Frau, nicht auf das der ‚Schwarzen‘, die historisch die arbeitende Sklavin darstellt. Nach Sueli Carneiro, einer schwarzen Intellektuellen, steckt hinter der Aufhellung die „Annäherung an das Ideal des weißhäutigen Menschen, der als hellhäutiger Phänotyp mehr soziale Akzeptanz erfährt als der dunklere Typ“<sup>377</sup>. Auch Preta Rara, ebenfalls eine studierende und gebildete Frau, kritisiert den Ursprung der ‚Aufhellungspolitik‘ Brasiliens (*Branqueamento*), die auf das vermeintliche Ideal einer ‚Rassendemokratie‘ aufbaut, einem Gesellschaftsmodell in der Mitte des 20. Jahrhunderts, entwickelt vom Soziologen Gilberto Freyre: ‚Vor der *Race* flüchtend, mit der Zeit die Kinder aufhellend‘ bezieht sich Rara abschließend nochmal auf die politische Dimension des Begriffes ‚Schwarze Frau‘. So deklamiert sie: ‚Schwarze Bewegung‘ – ‚denke nach‘ – ‚Schwarze, ja! Ich bin keine Mulattin‘.

### 7.2.2 A's Trinca *Padrões de Farsa*

#### *Padrões da Farsa*<sup>378</sup> (2017)

*Eles nos querem sensuais*  
*Cabelos longos, lisos, loiro*

#### Die Normen der Farce

Sie wollen uns sinnlich  
Lange Haare, glatt, blond

---

<sup>375</sup> Siehe Kilomba, Grada (2019), *Memórias da plantação*. S. 83: „Tem – se direito a ser sujeito – político – social e individual – em vez de encarnação da alteridade, encarverada no domínio da objectificação.“

<sup>376</sup> Siehe die ausführliche Begriffserklärung, die sich auf einen zentralen Aspekt des intersektionalen Feminismus bezieht. Die Kombination von Geschlecht und Hautfarbe führt zu bestimmten Stereotypen von Frauen und bestimmten Einschreibungen: [https://en.wikipedia.org/wiki/Gendered\\_racism](https://en.wikipedia.org/wiki/Gendered_racism)

<sup>377</sup> Siehe Carneiro, Sueli (2011), *Racismo, Sexismo e desigualdade no Brasil*. S. 66 - 69: In diesem Kapitel wird die sogenannte *Miscigenação*, dt. die ‚Vermischung‘ als Ideal hin zu einer allmählichen Verweißlichung/Aufhellung (pt. *embranquecimento* oder *branqueamento*) der Hautfarbe abgelehnt. Sie führt zur Fragmentierung der Identität von Afrobrasilianer\_innen und fördert die Ungleichheit zwischen den Menschen, so Carneiro.

<sup>378</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/as-trinca/padroes-da-farsa](http://www.letras.mus.br/as-trinca/padroes-da-farsa), abgerufen am 12.5.2018 / [www.youtube.com/watch?v=10FMF-mVJ6w&list=PLwrUpe9Tz3IhIv9IvViZALslcs55Fr\\_UL&index=199](https://www.youtube.com/watch?v=10FMF-mVJ6w&list=PLwrUpe9Tz3IhIv9IvViZALslcs55Fr_UL&index=199), 5.1.2021

<i>Salto alto e corpo escultural</i>	Hoher Absatz und bildschöner Körper
<i>Fale somente o que eles querem ouvir</i>	Sag nur das, was sie hören wollen
<i>Cause no sexo oposto desejos sexuais</i>	Verursache im anderen Geschlecht sexuelle Wünsche
<i>E mostre a maior quantidade de pele possível</i>	Und zeige soviel Haut wie möglich
<i>Não porque você queira mostrar</i>	Nicht, weil Du es zeigen willst
<i>Mas porque assim eles se excitam</i>	Sondern auf diese Weise erregen sie sich
<i>Bem longe dos manequins, cintura fina, quadris</i>	Entfernt von den Mannequins, schmale Taille & Becken
<i>Cabelo liso, salto alto, ideias fúteis enfim</i>	Glattes Haar, hohe Hacken, kurzum teuflische Ideen
<i>Pra que vim? Quebrar regras</i>	Wofür bin ich gekommen? Um Regeln zu brechen
<i>então escuta e me diz</i>	Also, hör zu und sage es mir
<i>Escravas da magreza, indústria da beleza, Paris</i>	Sklaven der Magerkeit, Schönheitsindustrie, Paris
<i>E seus padrões comerciais, capas de revistas,</i>	seine kommerziellen Normen, Magazincover
<i>Tratam mulheres normais, como se fossem banais</i>	Sie behandeln normale Frauen, als wären sie banal
<i>Nos olham da cabeça aos pés depois desviam o olhar</i>	Mustern uns vom Kopf bis Fuß, dann blicken sie weg
<i>Mas marginal tem estilo,</i>	Aber das Marginale hat Stil
<i>e ninguém consegue imitar</i>	und niemand kann das imitieren
<i>Debocham das nossas roupas</i>	Sie verspotten unsere Kleidung
<i>só porque não entendeu</i>	nur, weil sie nicht verstehen
<i>Que o seu padrão europeu</i>	dass deine europäische Norm
<i>nunca se encaixou com meu</i>	niemals zu meiner passt
<i>Mas quando vê na TV não é mera coincidência</i>	Wenn man es im TV sieht, ist es nicht nur Zufall
<i>Nosso estilo maloca já se tornou tendência</i>	Unser verrückter Stil wurde schon zur Tendenz
<i>Eles não querem ideologia, querem marionetes</i>	Sie wollen keine Ideologie, sie wollen Marionetten
<i>Mulher pensante quebra regras</i>	Eine denkende Frau bricht die Regeln
<i>por isso eles não investem</i>	aus diesem Grund investieren sie nichts
<i>É sempre a mesma luta provar que somos capaz</i>	Es ist derselbe Kampf, zu beweisen, dass wir fähig sind
<i>Constantemente, incessantemente, sempre mais</i>	Ständig, unaufhörlich, immer mehr
<i>Mina de quebrada que canta um rap sempre assusta</i>	Frau des Blocks, die Rap singt, schreckt immer auf
<i>Chega na tela mostra ideia, além de mostrar a bunda</i>	Im Bildschirm Ideen, jenseits vom Hinternwackeln
<i>Abra sua mente e escuta, rap também é musica</i>	Öffne Deinen Geist, hör zu, Rap ist auch Musik
<i>Popular periférica, desfrute dessa cultura</i>	der Peripherie, er zieht Nutzen aus dieser Kultur
<i>E pra que eles iriam querer alguém</i>	Es hilft denen, die hingehen und jemanden möchten
<i>com capacidade de gerar opinião</i>	mit der Fähigkeit, eine Meinung zu bilden
<i>Vomitando ideologia na mente daqueles</i>	Ideologie erbrechend in die Geister jener
<i>que eles levaram anos pra manipular</i>	die Jahre brauchten um zu manipulieren
<i>Nariz largo, boca carnuda, olhos arredondados</i>	Lange Nase, fleischige Lippen, runde Augen
<i>Palavreado sem censura típica da rua</i>	Geschwätz ohne die übliche Zensur der Straße
<i>Vivência de quebrada monto e desmonto</i>	Die Lebensart der Brüche, aufgebaut und abgebaut
<i>Mas a ancestralidade não passa</i>	Aber die Vorfahren verschwinden nicht
<i>Pele pigmentada, sou a verdade na raça</i>	Pigmentierte Haut, ich bin die Wahrheit der ‚Race‘
<i>Etnias misturadas, nascida em terra sagrada</i>	Gemischte Ethnien, auf heiligem Boden geboren
<i>Declamo rimas fraseadas, descontrolo minha alma</i>	Phrasierte Reime, meine Seele gerät außer sich
<i>Padrões da farsa, não comprarão minhas palavras</i>	Normen der Komödie, sie kaufen meine Worte nicht
<i>Meu empenho não inspira capa de revista</i>	Mein Einsatz inspiriert kein Magazincover
<i>Não titubeia pra não perder a linha, prossiga!</i>	Schwanke nicht, verliere nicht die Spur, mach weiter
<i>Aumentam questionamentos, o que fazer primeiro?!</i>	Es stellt sich die Frage, was zuerst zu tun ist?



<i>Desviam pensamentos do sentido verdadeiro</i>	Sie entfernen Denkweisen im Sinne der Wahrheit
<i>Comparações que definem, superficiais emoções</i>	Vergleiche, die definieren, oberflächliche Emotionen
<i>Quanto mais teatrais, melhores indicações</i>	Je theatralischer, desto bessere Anzeichen
<i>Não vale mérito ou próprias opiniões</i>	Wertloser Verdienst, oder die eigenen Meinungen
<i>Vale créditos, engula sem palpitações</i>	Es zählt das Ansehen, schlucke es, ohne Herzklopfen
<i>Modelos fragmentados, orientados, pra serem julgados</i>	Zerstückelte Vorbilder, orientiert um verurteilt zu werden
<i>Por ambos os lados, imperfeitos, desclassificados</i>	Für beide Seiten, unvollkommen, deklassifiziert
<i>Palco, teatro, atrativo sem salto</i>	Bühne, Theater, attraktiv, ohne Stöckelschuh
<i>No mastro, tanto trabalho crucificado</i>	Am Mast, soviel gekreuzigte Arbeit
<i>E vocês ai achando que eles querem mulher fora desses padrões?</i>	Und dann denkt ihr, dass sie eine Frau wollen außerhalb dieser Normen?
<i>Padrões da farsa!</i>	Normen der Farce!

### **Interpretation „Die Normen der Farce“**

Wie bei der Rapper\_innen-Kollegin Bia Ferreira und ihrem Song ‚Miss Beleza Universal‘ geht es auch in diesem Text um die Kritik an der Schönheitsnorm des westlichen und hellhäutigen ethnischen Frauentyps, die von brasilianischen Männern entworfen wird. Die Norm führt aber weiter, da es auch um Forderungen von Seiten der Männer geht, nämlich zu reizen und den Körper als Sexobjekt einzusetzen. Dies geschieht in den Augen der *Conscious*-Rapperinnen unfreiwillig. Es gilt, diese Norm mit Widerstand zu durchbrechen. Sie wehren sich, wie moderne ‚Sklavinnen der Magerkeit und der Schönheitsindustrie‘ behandelt zu werden. Stolz auf ihre zwar marginale, aber dennoch bedeutende Gegenbewegung als Feministinnen im Rap stellen sie sich gegen die europäische Norm, die von den Medien in Brasilien verbreitet und propagiert wird. Tiefergehend bezieht sich die Kritik auf die patriarchale Haltung, in schwarzen Frauen keine denkenden Menschen zu sehen, sondern die Objektifizierung der (schwarzen) Frau beizubehalten und sie als Puppen zu betrachten, ‚sie wollen Marionetten‘.<sup>379</sup> Aber sie üben auch Kritik am sogenannten Po-Wackeln anderer Rapperinnen, die dem Mainstream gehorchen und sich anpassen. Weiterhin beschreiben sie die ethnische Realität in Brasilien: ‚Pigmentierte Haut, die Wahrheit der *Race*, gemischte Ethnien, auf heiligem Boden.‘ Der Begriff ‚Mischung‘ verweist auf die lange Geschichte Brasiliens als Sklavenhaltergesellschaft, und mit dem Begriff ‚heiliger Boden‘ zeigen sie auf, dass sie stolze Afro-Brazilianerinnen sind,

---

<sup>379</sup> Siehe hooks, bell (1994). Kapitel: das Einverleiben des Anderen, S. 33 ff

denen das Land aus ihrer Sicht ebenso gehört. Sie sind in der Mehrzahl, denn Brasilien hat eine mehrheitlich schwarze Bevölkerung. Das Gegenbild, die europäische Blondine als Idealbild, ist eine unrealistische und unterdrückende Norm der weißen Bevölkerung. Die schwarzen Rapperinnen lachen darüber, es ist für sie eine ‚Komödie‘. Zuletzt betonen sie, dass sie die ganze Arbeit im Lande leisten, dass sie sich opfern mit ‚so viel gekreuzigter Arbeit‘. Trotz dieser Realität bleibt es bei der Diskriminierung: der weiße Brazilianer akzeptiert keine Frauen außerhalb seiner formulierten europäischen Norm.

### 7.2.3 Katú Mirim Aguyjevete

#### *Aguyjevete*<sup>380</sup>

*Creio que, pelo Brasil inteiro  
Vai levantar, ou já levantou  
Índios esclarecidos como eu  
Que levantará sua voz  
Em prol da sua raça  
Nós reclamamos a injustiça, a calúnia  
a pobreza, a fome  
Que a civilização nos trouxe  
Eles acham que eu devo  
abandonar isso aí  
Que devo voltar para casa  
Ficar quietinho, e deixar alheio  
o sofrimento dos meus irmãos  
Vou falar, toda licença  
Eu vim te apresentar  
A verdadeira história  
que eles tentam camuflar  
O Brasil tem genocídio, dor,  
massacre e escravidão  
Mas isso não aparece na sua televisão  
Com arma na mão, e cruz no pescoço  
Mataram mais de mil parentes  
lá no Mato Grosso  
Absurdo é dono da terra  
ter que lutar por demarcação  
E os ratos chamam isso de grande revolução  
Meu grito ecoará,  
arreventará sua janela*

#### Dankeschön

Ich glaube, ganz Brasilien  
wird aufstehen, oder ist schon aufgestanden  
Aufgeklärte Indigene wie ich  
die ihre Stimme erheben  
für ihre beste ‚Race‘  
Wir klagen die Ungerechtigkeit, Verleumdung an  
Die Armut, den Hunger  
den die Zivilisation uns brachte  
Sie finden, dass ich  
dies alles verlassen sollte  
dass ich nach Hause zurückkehren sollte  
Schön still bleiben, und hinter mich lassen  
all das Leid meiner Brüder und Schwestern  
Ich werde sprechen, mit aller Erlaubnis  
Ich kam, um dir dies zu präsentieren  
die wahre Geschichte  
die sie versuchen zu verdecken  
Brasilien hat den Genozid, den Schmerz  
Massaker und Sklaverei  
Aber dies ist in eurem TV nicht zu sehen  
Mit der Waffe in der Hand und dem Kreuz am Hals  
Töteten sie mehr als tausend Verwandte  
dort im Mato Grosso  
Es ist absurd, dass derjenige der Herr des Landes ist  
der für die Abgrenzung kämpfen muss  
Die Ratten nennen dies die große Revolution  
Mein Schrei wird ein Echo finden  
wird dein Fenster zerbersten

---

<sup>380</sup> Siehe [www.letras.mus.br/katu-mirim/aguyjevete/](http://www.letras.mus.br/katu-mirim/aguyjevete/), abgerufen am 7.4.2021 sowie [www.youtube.com/watch?v=M4czt2327vA](https://www.youtube.com/watch?v=M4czt2327vA), abgerufen am 7.4.2021

<i>Meu sangue é meu orgulho, não é sua aquarela To fora que agora nossos povos se unirão Então corre agora são vocês que fugirão São vocês que fugirão Maraca, cocares, tambores, turbantes A Terra tremerá como nunca tremeu antes Maraca, cocares, tambores, turbantes A Terra tremerá como nunca tremeu antes</i>	Mein Blut ist mein Stolz es ist nicht dein Aquarell Ich bin draußen denn nun vereinen sich unsere Völker Also läuft jetzt Nun seid ihr es, die flüchten werden Ihr seid es, die flüchten werden Rasseln, Kopfschmuck, Trommeln, Turbane Das Land wird so erschüttert wie nie zuvor Rasseln, Kopfschmuck, Trommeln, Turbane Das Land wird so erschüttert wie nie zuvor
<i>Aldeia, quilombola, são fortes, são resistência Mas se um desiste, enfraquece, tem consequência Bolsonaro gritou “Fora quilombola e aldeia” Ei, se racismo é crime, por que ele não ta na cadeia? Racismo velado, nosso povo sendo massacrado Racismo velado, nunca somos protagonizados Racismo velado é bandeirante sendo exaltado Racismo velado, chega de ficar calado Meu povo vai ser exaltado Racismo velado Maraca, cocares, tambores, turbantes A Terra tremerá como nunca tremeu antes Minha vida vai ser a que eu fiz Vai ser essa luta</i>	Dorf, Quilombola, sie sind stark, sind Widerstand Aber wenn einer aufgibt, schwach wird dann hat das Konsequenzen Bolsonaro schrie Weg mit den Quilombolas und den Dörfern Hey, wenn Rassismus ein Verbrechen ist Warum ist er dann nicht im Gefängnis? Verschleierter Rassismus, unser Volk wird massakriert Verschleierter Rassismus Wir spielen nie die Hauptrolle Verschleierter Rassismus Es ist der hochbejubelte Pionier Verschleierter Rassismus Es reicht mit dem Stillschweigen Mein Volk wird gepriesen werden Verschleierter Rassismus Rasseln, Kopfschmuck Trommeln, Turbane Das Land wird erschüttert wie nie zuvor Mein Leben wird so sein, wie ich es will Es wird dieser Kampf sein

### **Interpretation „Dankeschön“**

Das Wort *Aguyjevete* entstammt der indigenen Sprache *Guarani* und bedeutet ‚Danke schön an die Götter‘.<sup>381</sup> Diese Sprache wird von relativ vielen Indigenen Brasiliens gesprochen und findet sich daher auch in speziellen Online-Wörterbüchern wieder. Dieses Dankeschön könnte sich auf die Tatsache beziehen, dass Katú Mirim durch ihr erst

---

<sup>381</sup> Siehe <https://de.glosbe.com/gn/de/aguyje>, abgerufen am 10.4.2021

in später Jugend gefundenes Selbst endlich Worte findet, sich mit der indigenen Sprache identifizieren zu können und ihre Spiritualität über die Verbindung mit den indigenen Göttern zu leben. Es ist auch ein Dankeschön an die wachsende Bewusstwerdung der Ureinwohner Brasiliens, sich als Kollektiv zu verstehen und politisch aktiv zu werden, um die selbst erfahrenen Genozide in die Weltöffentlichkeit zu tragen. Mirim spiegelt mit ihrer individuellen Geschichte die von vielen Indigenen wider, die eben nicht in den Wäldern, sondern weit weg von ihren Lebensräumen leben, gerade auch, um als Aktivistin arbeiten zu können. Mirim glaubt an die neue, mediale Macht der Aufstände Schwarzer und Indigener im neuen Jahrtausend und somit an die wachsende Sichtbarkeit der Unterdrückten eines neoliberalen Systems, das Natur und Ureinwohner bedroht und zerstört. ‚Wir klagen die Ungerechtigkeit und Verleumdung, die Armut, den Hunger an‘. Seit der letzten Regierungsübernahme sind die Missstände wieder dramatisch gestiegen. Brasilien war im Ranking der Länder mit hoher Hungerquote wieder nach oben gerückt. Die Regierung ignorierte die internationale Kritik an der destruktiven Handlungsweise des Agrobusiness, das die Naturräume der Indigenen vereinnahmt, die Bevölkerung abwertet und sogar tötet, wenn sie das Land ihrer Urahnen verteidigen.<sup>382</sup> ‚Sie finden, dass ich all dies verlassen soll [...] schön still bleiben [...] ich werde sprechen!‘ Mirim zeigt hier die Verschmelzung von *Conscious Rap* und Aktivismus. Der kulturelle Kanal des Rap wurde mit den Jahren immer mehr zum Sprachrohr auch mal von verfolgten und unterdrückten Minderheiten in Brasilien, je mehr die Zerstörung und das Töten vorangeschritten war. ‚Brasilien hat den Genozid, den Schmerz, Massaker und Sklaverei.‘ Die Vergangenheit findet ihre Kontinuität in der Gegenwart, während ‚dies in eurem TV nicht zu sehen ist.‘ Die Kolonialzeit ist die Vergangenheit, der Genozid heute steht in dieser politischen Linie: ‚mit der Waffe in der Hand und dem Kreuz am Hals / töteten sie mehr als tausend Verwandte.‘ Mirim kritisiert die Verdrehung historischer Tatsachen anhand des Wechsels der Perspektive durch Begriffe, dass zum Beispiel Massentötungen als Revolution tituliert werden. Die Rapperin und Aktivistin verstärkt ihre Identitätspolitik als individuellen und zugleich kollektiven Aufschrei. ‚Mein Schrei wird ein Echo finden [...] denn nun vereinen sich unsere Völker.‘ Mirim glaubt an die Verschiebung der Machtverhältnisse: ‚Ihr seid es, die flüchten werden.‘ Sie glaubt an die Veränderung Brasiliens durch eine laute und bunte

---

<sup>382</sup> Siehe <https://taz.de/Zerstoerung-des-Amazonas-Regenwalds/15804546>, abgerufen am 12.10.2021

Menge, die für das reale Brasilien der Diversität steht. ‚Bolsonaro schrie: weg mit den *Quilombolas* und den Dörfern.‘ Sie nennt dies ‚verschleierten Rassismus‘, gerade, weil dieser oft nicht offen und direkt artikuliert wird, sondern durch Exklusionstaktiken, also den Ausschluss anderer, nicht weißer Menschen aus den Ebenen der Macht. Auch Sueli Carneiro beschreibt in dem Buch *Escritos de uma vida* die unzähligen Aspekte einer „Logik der Exklusion, die auf der ewigen Grundlage des Rassismus jene Strukturen der Macht in Brasilien immer wieder weiterführt, sodass die Ausgeschlossenen nie zu hören waren.“<sup>383</sup> Ebenso wird bei Carneiro der aktivistische Aspekt des Hip-Hop erwähnt, der „neue Akteur\_innen mit großer Macht der Stimmgebung in der Öffentlichkeit, und auch Mobilisierung“ zeigt. Hier, so Carneiro, „findet der kulturelle Kampf und Widerstand gegen rassistische und kulturelle Exklusion statt, als Modell einer Auseinandersetzung [...] auch mit der Instrumentalisierung der Kultur.“<sup>384</sup> Katú Mirim gehört zu einer Generation, die die Medien und somit die Sichtbarkeit als ‚Gegenkultur‘ über die Internetkanäle, aber auch viele Events nutzen kann. Sie ist nur eine von zahlreichen indigenen Rapper\_innen der Gegenwart. Sie ruft: ‚Es reicht mit dem Stillschweigen / Mein Volk wird gepriesen werden [...] Rasseln, Kopfschmuck, Trommeln, Turbane / Das Land wird erschüttert wie nie zuvor.‘ Sie agiert in angriffslustiger Performanz und verbindet damit die aktuelle Identitätspolitik Schwarzer und Indigener auf kultureller Ebene, die vor allem im politischen Rap und dessen sprachlicher und visueller Performanz internationale Aufmerksamkeit gewinnt.

#### 7.2.4 Katú Mirim *A busca*

##### *A Busca*<sup>385</sup> (2021)

*Quando eu nasci  
o Estado já tinha um plano  
todo traçado  
Eu nasci, e eles já queriam  
ver meu corpo enterrado  
Me jogou na favela, sem canto,  
sem língua, me deixou sem memória*

##### Die Suche

Als ich geboren wurde  
hatte der Staat schon einen Plan  
Alles entworfen  
Ich war geboren, und sie wollten schon  
meinen Körper begraben sehen  
mich in die Favela setzen, ohne Gesang  
ohne Sprache, mich ohne Erinnerung lassen

---

<sup>383</sup> Siehe Carneiro, Sueli (2019), *Escritos de uma vida*, S. 280

<sup>384</sup> Ebd., S. 269

<sup>385</sup> Siehe [www.letras.mus.br/katu-mirim/a-busca/](http://www.letras.mus.br/katu-mirim/a-busca/), abgerufen am 7.4.2021 sowie [www.youtube.com/watch?v=arOX7N8HIYg](https://www.youtube.com/watch?v=arOX7N8HIYg), abgerufen am 7.4.2021

<i>Pois quem não sabe de onde vem</i>	klar, wer nicht weiß, woher er kommt
<i>Não cobra justiça a história</i>	kann keine Gerechtigkeit der Geschichte einfordern
<i>E eu vou buscar</i>	und ich werde suchen
<i>(Então vai, não desiste)</i>	(also, geh, gib nicht auf)
<i>O que é meu</i>	danach, was mir gehört
<i>(Vai lá buscar o que é seu)</i>	(geh suchen, was deins ist)
<i>O que eu meu</i>	danach, was meins ist
<i>Eu vou lutar</i>	Ich werde kämpfen
<i>Ahhhhh</i>	Ahhhh
<i>Um dia olhei pro espelho</i>	Eines Tages schaute ich in den Spiegel
<i>e vi toda a terra roubada</i>	und ich sah all das geraubte Land
<i>Também vi caravelas chegando,</i>	Ich sah auch die Schiffe anlanden
<i>criança gritando e sem entender nada</i>	Schreiendes Kind, ohne etwas zu verstehen
<i>Ouvi a reza da igreja</i>	Ich hörte das Gebet der Kirche
<i>que silenciava</i>	das den Schrei aus dem Wald
<i>o grito da mata</i>	zum Schweigen brachte
<i>Ouvi meus ancestrais cantando</i>	Ich hörte meine Vorfahren singen
<i>Levanta que é retomada!</i>	Erhebt euch von dem, das zurückerlangt wurde
<i>Filha de aldeia e quilombo</i>	Tochter des Dorfes und des Quilombos
<i>Te querem é na margem</i>	Sie wollen dich an den Rand drücken
<i>Na beira de estrada</i>	am Straßenrand
<i>Oh Brasil, cadê sua memória</i>	Oh, Brasilien, wo ist dein Gedächtnis
<i>A pátria amada é terra roubada</i>	Bewaffnete Nation und geraubtes Land
<i>Diz que índio só anda pelado</i>	Sie sagen, der Indigene geht nur nackt
<i>E vive da caça e não faz mais nada</i>	lebt von der Jagd und tut sonst nichts
<i>Fake news do livro de história</i>	Fake News aus dem Geschichtsbuch
<i>Anda de mãos dadas</i>	Hand in Hand gehend
<i>Com o Estado que mata</i>	mit dem Staat, der tötet
<i>Sua faculdade me exclui</i>	Eure Fakultät hat mich ausgeschlossen
<i>pois no seu dicionário</i>	denn in eurem Wörterbuch
<i>eu sou autodidata</i>	bin ich Autodidaktin
<i>Mas o grito é de revolta</i>	Aber der Schrei beruht auf Revolte
<i>Com dois pés na porta</i>	mit zwei Füßen in der Tür
<i>que faz retomada!</i>	die die Zurückerlangung ermöglicht
<i>Juventude lutando por mais</i>	Die Jugend kämpft für mehr
<i>Tudo é nosso, nós somos capaz</i>	Alles ist unser, wir sind in der Lage
<i>Se aumentar os passos</i>	wenn wir die Schritte erhöhen
<i>eles ficam para trás</i>	Sie bleiben zurück
<i>É tipo corrida de jogos vorazes</i>	Wie eine Art Glücksspiel-Rennen
<i>E eu não quero saber se concorda</i>	Ich will nicht wissen, ob du übereinstimmst
<i>Cuidado que a corda é colonizada</i>	Vorsicht mit dem Strick, er ist kolonisiert
<i>Enquanto você aponta o dedo</i>	Während du mit dem Finger zeigst
<i>A arma do Estado já tá engatilhada</i>	ist die Waffe des Staates schon getriggert
<i>Então respeita a memória,</i>	Also, respektiere das Gedächtnis
<i>e escute a história de boca fechada</i>	Hör auf die Geschichte des geschlossenen Mundes
<i>A flecha tá indo pro alvo</i>	Der Pfeil fliegt zum Ziel

<i>E quando acertar</i>	Und wenn wir es richtig machen
<i>não vai sobrar mais nada!</i>	Wird nichts mehr übrigbleiben!
<i>E eu vou buscar</i>	Und ich werde suchen
<i>O que é meu</i>	danach, was meins ist
<i>(O que é nosso é hora de retomar)</i>	(es ist die Zeit für uns, es uns zurückzunehmen)
<i>O que eu meu</i>	Das, was meins ist
<i>Eu vou lutar</i>	Ich werde kämpfen
<i>(Sim, nós vamos lutar)</i>	(Ja, wir werden kämpfen)
<i>E eu vou buscar</i>	Ich werde suchen
<i>O que é meu</i>	danach, was meins ist
<i>O que eu meu</i>	danach, was meins ist
<i>Eu vou lutar</i>	Ich werde kämpfen
<i>(Avisa lá)</i>	(Mache darauf aufmerksam)
<i>Pois rasgo minha certidão</i>	Denn ich zerreiße meine Urkunde
<i>Não preciso do Estado uma declaração</i>	Ich brauche vom Staat keine Erklärung
<i>O seu plano falhou</i>	Euer Plan ist gescheitert
<i>Sou a confirmação</i>	Ich bin die Bestätigung

### **Interpretation „Die Suche“**

In diesem Text geht es der indigenen Aktivistin und Performerin um das *Empowerment* der indigenen Bevölkerung angesichts der Verschleierungstaktik der politischen Klasse, was die Geschichte Brasiliens und vor allem die Kolonisierung des Landes anbelangt. Mirim sieht sich durch die Verdeckung der Landesgeschichte ihrer Identität beraubt, was nicht nur individuell geschieht, sondern kollektiv. ‚Sie wollten schon meinen Körper begraben sehen.‘ Dieses Bild kann auch in Übertragung gelesen werden, als Hinweis auf den Genozid an der Urbevölkerung. Mirim pendelt sprachlich zwischen der Aufforderung an das Land Brasilien, die Landesgeschichte neu schreiben zu müssen, dabei ihre eigene Geschichte und ihre Selbstsuche nach außen zu kommunizieren und der Absicht, über einen performativen Akt, einer kollektiv gestalteten Aufklärungswelle das ganze Land zu erfassen und eine Bewusstseinsveränderung bei den Kolonisierten hervorzurufen. Dies wäre ihr Schritt hin zur Gerechtigkeit. ‚Wer nicht weiß, woher er kommt / kann keine Gerechtigkeit der Geschichte einfordern.‘ Es geht um das Deutlichmachen eines historischen Aktes des Verschwindens der Urbevölkerung der ‚Neuen Welt‘, die ja keine neue Welt mehr war. Brasilien ist schließlich das kolonisierte Land der Indigenen und keineswegs eine unbesiedelte, neu entdeckte Welt. Mirim kritisiert das Verschwinden der wahren Geschichte aus dem Denken und der Darstellung des Landes. Durch das Finden

ihrer Sprache, der Suche nach Herkunft entwickelt sich bei der Künstlerin auch das Bedürfnis, dieses Wissen kollektiv zu teilen, indem sie sich damit sichtbar macht. ‚Und ich werde suchen (also gib nicht auf) danach, was mir gehört.‘ Es ist zunächst die Selbstsuche, dann die Aufforderung an alle indigenen Menschen. Diese Selbstbemächtigung ist eine Art symbolischer Landnahme dessen, was ihr an Identität geraubt wurde. Durch aktive Performanz in der Identitätspolitik auf kultureller Ebene gestaltet sich die Suche zu einer gemeinsamen Konfrontation jener ihrer Identität beraubten Indigenen (und Schwarzen) mit jenem weißen Bevölkerungsteil Brasiliens, der von jeher von der Ausbeutung des reichen Landes profitiert hat, weil er es den Urvölkern (und den schwarzen Sklaven) geraubt beziehungsweise vorenthalten hatte. Mirim sieht ihre autobiografische Suche im Kontext der Biografie des ganzen Landes. ‚Eines Tages schaute ich in den Spiegel / und sah all das geraubte Land / Ich sah auch die Schiffe anlanden.‘ Sie sieht das Bild der Entdecker, der Europäer, Portugiesen in den Karavellen, sie nennt die ideologischen Machtpfeiler des Systems, so, wie es im Entdeckungszeitalter an Einfluss gewann: die Kirche und ihre Missionierung der von den Portugiesen als ‚Primitive‘ und ‚Gottlose‘ bezeichneten Menschen. ‚Das Gebet der Kirche / brachte den Schrei aus dem Wald zum Schweigen.‘ ‚Oh, Brasilien, wo ist dein Gedächtnis / Bewaffnete Nation und geraubtes Land.‘ Mirim beschreibt die jahrhundertelange Fortsetzung der Machtkonstellation, mit der die europäischen Kolonialherren Brasilien immer anders darstellten: Das Töten von Indigenen und der Raub ihrer Lebensgrundlage durch das hoch organisierte Agrobusiness, das Eindringen in die Regenwälder, deren Abholzung, das Zurücklassen von landlosen Indigenen und nicht zuletzt deren Tötung wird hier thematisiert. Andererseits wird ein Klischeebild der Indigenen verbreitet, wie in den Jahrhunderten zuvor. Sie werden ‚nur nackt‘ gezeigt, ‚von der Jagd lebend‘ und als Leute, die ‚nichts tun‘. In ihrer Analyse macht Mirim klar, dass dies alles ‚Hand in Hand‘ funktioniert. Sie sieht eine mediale Verblendung der weißen Bevölkerung, eine Verzerrung der Realität und der Geschichte und ebenso jene Wiederholung von Unterdrückungsmechanismen im rassistischen Denken, die von schwarzen Intellektuellen auch als ‚Vergangenheit in der Gegenwart‘ angeprangert wird und einem Fortführen von kolonialem Denken im 21. Jahrhundert entspricht.<sup>386</sup> Sie sieht in der jungen Generation eine Möglichkeit, medial

---

<sup>386</sup> Siehe Kilomba, Grada (2020), *Memorias de plantação*, S. 25



und performativ für ihre wahre Identität zu kämpfen und damit eine Verschiebung der medialen Macht über sprachliche Performanz zu provozieren, durch die das koloniale Denken in Brasilien zurückgedrängt werden könnte. Hier zeigt sich auch das Konzept des *Lugar de fala*: Bei diesem Konzept geht es um das zuvor Ungehörte von gesellschaftlich zum Schweigen verdammt Menschen – Subalternen – und insbesondere Frauen, die in patriarchalen Gesellschaften kein ‚Ort des Sprechens‘ inne haben. Dieser Ort ist im metaphorischen Sinn jene gesellschaftliche Position, von der aus Menschen eigentlich sprechen und vor allem, gehört werden. Diese erweiterte Bedeutung über die Position der Sprechenden bekommt enorm Gewicht, weil das Schweigen und Nicht-Gehört-Werden einer kulturellen Wegnahme und Auslöschung von Identität gleichzusetzen ist. Da es im ‚Nicht-Ort‘ kein Subjekt gibt, das das Recht und die Freiheit hat, aus dem lange erzwungenen Schweigen hervorzutreten, stellt sich die Frage, ob es überhaupt bei Subalternen jemals einen ‚Lugar de fala‘ geben könnte und, wie er ermöglicht werden kann.<sup>387</sup> ‚Hör auf die Geschichte des geschlossenen Mundes‘ Der ‚Ort des Sprechens‘ ist ein performativer Akt der Revolte, so sieht es die Rapperin. Es geht ihr um die Veränderung der Kultur des Landes und das ‚Scheitern des Planes‘, die Zerstörung weiter mit Geschichtsverzerrung ideologisch unterfüttern zu können. ‚Euer Plan ist gescheitert / Ich bin die Bestätigung‘: Durch ihre Subjektwerdung und ihr Sprechen zeigen Mirim und ihre Weggefährtinnen, dass Aktivismus mit konsequenter Identitätspolitik auf kultureller Ebene in der Zeit der Medien eine Möglichkeit darstellt, Gegendiskurse von *Race, Class, Gender* erfolgreich zu verbreiten und dadurch diskursiv geführte Machtverteilungen zu beeinflussen, vielleicht zu verschieben.

### 7.2.5 Bia Ferreira *Miss Beleza Universal*

#### *Miss Beleza Universal*<sup>388</sup> (2018)

*Mode on high tech*

*Modelo ocidental*

*Magra, clara e alta*

*Miss beleza universal*

*É ditadura!*

#### Miss Schönheit der Welt

Mode in High-Tech

Das westliche Modell

Mager, hell und groß

Miss Schönheit der Welt

Das ist Diktatur!

---

<sup>387</sup> Siehe Ribeiro, Djamilia (2019), *Lugar de fala*. São Paulo. Polenlivros.

<sup>388</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/bia-ferreira/miss-beleza-universal](http://www.letras.mus.br/bia-ferreira/miss-beleza-universal), abgerufen am 21.1.2020 / [www.youtube.com/watch?v=e96vtTAozq4](https://www.youtube.com/watch?v=e96vtTAozq4), 6.1.2021

<i>Quanta opressão</i>	Wie viel Unterdrückung
<i>Não basta ser mulher</i>	Es reicht nicht, Frau zu sein
<i>Tem que tá dentro do padrão</i>	Sie muss der Norm entsprechen
<i>Miss beleza, miss universal</i>	Miss Schönheit der Welt
<i>É ditadura!</i>	Das ist Diktatur
<i>Quanta opressão</i>	Wie viel Unterdrückung
<i>Não basta ser mulher</i>	Es reicht nicht, Frau zu sein
<i>Tem que tá dentro do padrão</i>	Sie muss der Norm entsprechen
<i>Miss beleza, miss beleza universal</i>	Miss Schönheit der Welt (3x)
<i>Não basta ser mulher</i>	Es reicht nicht, Frau zu sein
<i>Tem que tá dentro do padrão</i>	Sie muss der Norm entsprechen
<i>Foda-se o padrão!</i>	Scheiß auf die Norm
<i>Miss beleza, miss beleza universal</i>	Miss Schönheit der Welt
<i>Miss beleza, patriarcado passa mal</i>	Miss Schönheit, das Patriarchat fühlt sich schlecht an
<i>Miss beleza, miss beleza universal</i>	Miss Schönheit, Miss Schönheit der Welt
<i>Miss beleza, patriarcado passa mal</i>	Miss Schönheit, das Patriarchat fühlt sich schlecht an
<i>Miss beleza, miss beleza universal</i>	Miss Schönheit, Miss Schönheit der Welt
<i>Miss beleza, até o patriarcado cair</i>	Miss Schönheit, bis das Patriarchat fallen wird
<i>As grades do sistema que me prendem</i>	Die Stufen des Systems packen mich
<i>limitam esse espaço dessa</i>	begrenzen diesen Raum von
<i>ordem e progresso</i>	Ordnung und Fortschritt
<i>Numa nacionalidade mista, chico science</i>	In einer gemischten Nationalität, Chico Science
<i>Me diria onde se afoga, a democracia</i>	wo sie erstickt, die Demokratie
<i>A democracia é ditadura disfarçada</i>	Die Demokratie ist eine verummte Diktatur
<i>A democracia</i>	Die Demokratie
<i>A queda da hierarquia é anarquia</i>	Der Fall der Hierarchie ist Anarchie
<i>Finda-se o governo, fode o capital</i>	Die Regierung sollte enden, scheiß auf das Kapital
<i>É pouco fomento pra tanta burocracia</i>	Wenig Förderung für viel Bürokratie
<i>Escravos de nós mesmos e</i>	Wir selbst sind Sklaven dessen
<i>o que podemos comprar, pagar</i>	was wir kaufen und bezahlen können
<i>Miss beleza, miss beleza universal</i>	Miss Schönheit, Miss Schönheit der Welt (3x)

### **Interpretation „Miss Schönheit der Welt“**

Bia Ferreira klagt die weltweit geltenden Regeln der Schönheitsindustrie direkt in den ersten Zeilen an. Sie verweist auf das Schönheitsideal der westlichen Modeindustrie, das nach dem Vorbild weißhäutiger, extrem schlanker und hochgewachsener Frauen europäischer Ethnien entwickelt wurde. Dabei zielt ihre Kritik auf den Umstand ab, dass die Vorgaben jede Abweichung von diesem weißen Ideal ausblenden, entwerten und somit diskriminieren. Dieser Druck auf abweichende körperliche Gegebenheiten und insbesondere auf dunkelhäutige, normalgewichtige Frauen bezeichnet sie als Diktatur im System

des die Norm vorgebenden Patriarchats. „Der Schönheitsstandard fokussiert blauäugige, blonde, dünne Frauen, die nicht als schön angesehen werden würden ohne ihr Gegenteil, die schwarzen Frauen mit afrikanischen Merkmalen wie dunkler Haut, breiten Nasen und vollen Lippen sowie krausem Haar.“<sup>389</sup> Das weitverbreitete, geradezu universelle Schönheitsideal wirkt entsprechend mit voller Wucht auf die Gefühlswelt der davon Ausgeschlossenen. In den letzten Strophen bezieht sie diese generelle Situation auf sich selbst und auf ihr Leben in den patriarchalen und westlich orientierten Machtstrukturen in Brasilien, die sie als falsche Demokratie bezeichnet. Dies könnte sich auch auf das vermeintliche Ideal der „Rassendemokratie“ beziehen, das von Gilberto Freire 1933 postuliert wurde und die Vermischung der Hautfarben als positive demokratische Entwicklungsmöglichkeit darstellte, in der Realität der Gegenwart aber kaum so wahrgenommen wird. Anstelle dessen herrsche eine Verbindung aus Rassismus und Sexismus, so Bia Ferreira. In der letzten Strophe bezieht sie auch das spätkapitalistische System mit ein, indem sie den Konsum als modernes Sklaventum bezeichnet, der zusammen mit dem System eines rassistischen und sexistischen Patriarchats die brasilianische Gesellschaft auszeichnet.

### 7.2.6 Rimas & Melodias *Elza*

*Elza*<sup>390</sup> (2017)

Elza

(Drik Barbosa)

*Eu vim do planeta fome*

Ich kam vom Planeten Hunger

*Vivo, sonho, elza*

Ich lebe, träume, Elza

*Trago esperança nos olhos*

Ich trage Hoffnung in den Augen

*Vivo, canto, elza*

Ich lebe, singe, Elza

*Sou verdade, sou alma!*

Ich bin Wahrheit, Seele

*Meu canto é luz que aflora*

Mein Gesang ist auftauchendes Licht

*Meus passos marcam a história*

Meine Schritte markieren Geschichte

*Passado foi cheio de espinhos*

Die Vergangenheit war voller Dornen

*mas meu nome é agora*

aber mein Name gilt jetzt

*Minha voz encanta e alerta*

Meine Stimme bezaubert und warnt

*Alfinetes e sonhos*

Stecknadeln und Träume

*Cantei amor que nem caetano*

Ich sang die Liebe, die nicht mal Caetano...

*E acreditei nos sonhos*

und ich glaubte an die Träume

---

<sup>389</sup> Siehe Hill Collins, Patricia (2000), *Black Feminist Thought*, S. 98

<sup>390</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/rimas-e-melodias/elza/](http://www.letras.mus.br/rimas-e-melodias/elza/), abgerufen am 24.2.2020 / [www.youtube.com/watch?v=UXxFylAWA1Q](https://www.youtube.com/watch?v=UXxFylAWA1Q), abgerufen am 7.1.2021

<i>Dirigindo a minha vida</i>	Mein Leben lenkend
<i>E não permito freios</i>	und ich erlaube keine Zügel
<i>Mulher negra, vivida</i>	Schwarze, erfahrene Frau
<i>Sempre vencendo os medos</i>	immer die Ängste besiegend
<i>Vim do fronte da guerra</i>	Ich kam von der Kriegsfront
<i>Sempre pronta pra guerra</i>	Immer parat für Krieg
<i>Levo amor na minha voz</i>	Ich bringe Liebe in meiner Stimme
<i>E a coragem próspera</i>	Und gedeihender Mut
<i>A carne mais barata</i>	Das billigere Fleisch
<i>Sempre venceu as treta</i>	es hat den Kampf immer gewonnen
<i>Santo Deus me fez forte!</i>	Der Heilige Gott machte mich stark!
<i>Resisti! Mulher preta!</i>	Ich widerstand! Schwarze Frau!
<i>O amor me ensinou muito</i>	Die Liebe lehrte mich viel
<i>A dor foi minha escola</i>	Der Schmerz war meine Schule
<i>Chorei nas avenidas</i>	Ich weinte in den Straßen
<i>Reinventei minha história</i>	Ich habe meine Geschichte neu erfunden
<i>Recomecei do zero</i>	Ich habe wieder von Null angefangen
<i>Sempre que foi preciso</i>	immer, wenn es nötig war
<i>Passado foi cheio de espinho</i>	Die Vergangenheit war voller Dornen
<i>Mas meu nome é agora!</i>	Aber mein Name gilt jetzt!
<i>Hey hey</i>	Hey, hey
<i>Meu nome é agora</i>	Mein Name gilt jetzt
<i>Hey hey</i>	Hey, hey
<i>Viva elza!</i>	Hoch lebe Elza!
 (Tatiana Bispo)	
<i>Uuh, divina ela passar</i>	Huh, die Göttliche geht vorüber
<i>Uuh, divina elza vai cantar</i>	Huh, die göttliche Elza wird singen
<i>Uuh, com sua luz sempre a brilhar</i>	Huh, mit ihrem Licht immer leuchtend
<i>Uuh, majestade força a inspirar</i>	Huh, majestätische Kraft, die inspiriert
<i>Espírito livre pra cantar</i>	Freier Geist zum Singen
<i>Menina faceira</i>	Freches Mädchen
<i>Voz forte para nos mostrar</i>	Eine starke Stimme, um uns zu zeigen
<i>A rainha é brasileira</i>	Die Königin ist Brazilianerin
<i>Let go let go'utras elzas</i>	Let go let go andere Elzas
<i>A nossa é linda, é a verdadeira</i>	Unsere ist schön, sie ist die Wahrheit
<i>Se somos fogo ardendo pra lutar</i>	Als wären wir Feuer, das brennt um zu kämpfen
<i>Reverencio a referência</i>	Ich verehere die Referenz
 (Tássia Reis)	
<i>Quem ouve dizer</i>	Wer hört es sagen
<i>Não consegue entender</i>	der es nicht versteht
<i>Como sobrevivi</i>	wie ich überlebt habe
<i>(Elza, elza)</i>	(Elza, Elza)
<i>Sou o que tinha que ser</i>	Ich bin, was ich sein musste
<i>E batalhei pra ter a chance de existir</i>	Ich kämpfte für die Chance zu existieren
<i>Cês no berço de ouro</i>	Ihr in der goldenen Wiege

*enquanto eu carregava as lata*

*Descobri meu tesouro*

*e aprendi a juntar as prata*

*Sou a força do mundo*

*mas cês me queria fraca*

*mas eu não sou fraca!*

*Influenciando gerações*

*trazendo indagações*

*Escancarando os portões*

*quebrando de novo os grilhões*

*Não botaram fé, que uma mulher*

*Preta como a noite é a revolução*

*E agora que é, aplaudam de pé*

*Preu acreditar que foi evolução*

*Diga como é*

*vencer sem escoriação?*

*E outras vir a ser sem tanta humilhação*

*E hoje ver crescer tantas que já são*

*Pra uns é dom*

*pra muitas é uma missão, hey!*

(Stefanie)

*Eu já pastei, eu me virei*

*Só pra chegar, onde eu cheguei*

*Por isso agora, estou na hora*

*De dar um clique*

*em quem pisar no que eu plantei*

*Canais na madrugada sem censura*

*Mais preocupada com meu filho*

*e sua temperatura*

*Acham que eu tô na esbórnia na loucura*

*Passei a noite em claro em busca de uma cura*

*Texto fora do contexto, será que a vida me testa*

*Há quem fale q eu não presto*

*não conhece e me detesta*

*Tô sem tempo precisando de uma festa*

*preguiça pra debate*

*Visando meu futuro, zen,*

*tomando meu chá matte*

*Os bad vibe não me abate*

*os good vibe tão comigo, a gente atrai*

*Quem trai cai né, então sai, dou bye-bye*

*O que vem de baixo*

*não me atinge disse elza, não nos lesa*

*Entregamos a Deus os*

*que fingem na nossa reza*

während ich die Blechdose trug

Ich habe meinen Schatz entdeckt

und gelernt, wie man Silber zusammenbringt

Ich bin die Kraft der Welt

aber ihr wollt mich lieber schwach

Aber ich bin nicht schwach!

Generationen beeinflussend

Fragen stellend

Die Tore öffnend

Nochmal die Eisenfesseln brechend

Sie setzten kein Vertrauen darauf, dass eine

schwarze Frau, wie die Nacht, die Revolution ist

Jetzt ist sie es, standing ovations

damit ich glaube, dass es Evolution war

Sag, wie es ist

zu gewinnen ohne blaue Flecken?

und andere, die ohne soviel Demütigung kommen

und heute so viele wachsen zu sehen, die schon sind

Für einige ist es ein Geschenk

Für viele ist es eine Mission, hey!

Ich habe es hinter mir, habe mich umgedreht

nur, um dort anzukommen, wo ich ankam

Deshalb jetzt, es ist an der Zeit

Ein Mausclick

Wer auf das tritt, was ich gepflanzt habe

Kanäle im Morgengrauen ohne Zensur

Mehr bekümmert um meinen Sohn

und seine Temperatur

Sie denken, ich bin in der Saufparty, im Wahnsinn

Ich verbrachte die Nacht wach, auf der Suche nach

Heilung

Text außerhalb des Kontexts, ob das Leben mich testet

Manche Leute sagen, ich sei schlecht

Sie kennen mich nicht und hassen mich

Ich habe keine Zeit mehr, ich brauche eine Party

Faulheit für Debatten

Mit Blick auf meine Zukunft, Zen

meinen Mate Tee trinkend

Die schlechte Stimmung bringt mich nicht um

Die good vibes sind auf meiner Seite, es zieht Leute an

Wer verrät, fällt, geht raus, ich sage Bye bye

Was von unten kommt

berührt mich nicht, sagte Elza, verletzt uns nicht

Wir übergeben diejenigen an Gott

die unsere Gebete nur vortäuschen

(Karol de Souza)

*Bato no peito bem forte  
Eu vim pra falar de amor  
A torcida falou mal de mim  
Eu venci o rancor  
Fiz meu corre, vim da fome  
Ainda tô que tô  
Os melhor se reconheceram em mim  
Louis armstrong viu meu flow  
tudo bem, se impressionou  
com meu dom  
Por amor eu fiquei  
do lado do jogador  
Da paixão, fui refém  
Minha voz me consagrou  
Do começo ao fim do mundo  
mulher preta e sem senhor  
Dificuldades eu supero  
se eu abro meu peito e berro  
Sou o jazz e o samba num só som  
Sou mais que verde amarelo  
meu corpo é amor sincero*

Ich schlage mir richtig fest auf die Brust  
Ich kam, um über Liebe zu sprechen  
Die Fangemeinde sprach schlecht über mich  
Ich habe die Gehässigkeit gewonnen  
Ich habe meinen Weg gemacht, kam vom Hunger  
Ich bin immer noch die, die ich bin  
Die Besten erkannten sich in mir wieder  
Louis Armstrong sah meinen Flow  
Alles in Ordnung, sie waren  
von meinem Geschenk beeindruckt  
Aus Liebe habe ich mich  
auf die Seite des Spielers geschlagen  
Aus Leidenschaft wurde ich zur Geisel genommen  
Meine Stimme hat mich geweiht  
Vom Anfang bis zum Ende der Welt  
Schwarze Frau und ohne Herr  
Schwierigkeiten überwinde ich  
Wenn ich mein Herz öffne und schreie  
Ich bin Jazz und Samba in nur einem Sound  
Ich bin mehr als Grün-Gelb  
Mein Körper ist ehrliche Liebe

(Alt Niss)

*Com dor no ventre eu venci a corrida  
Se eu sou pra sempre é pela minha história  
Piso com força em terra de bacana  
Minha voz é faca e minha glória  
Quantos por mim passaram  
pisaram e tiraram?!  
Minha voz se foi e eu  
fui nada em troca do seu status  
Mas quem ficou, quem gritou  
quem ditou quem amou, quem?  
Quem da lama levantou  
cada vez que foi preciso  
Sou uma em um milhão  
mas sou todas dentro de mim, sou  
Amei, amei, amei  
porque amo o que eu vejo no espelho  
Vim das margens, sou estopim  
E vou cantar até o fim*

Mit Schmerzen im Bauch gewann ich das Rennen  
Wenn ich für immer bin, dann für meine Geschichte  
Ich trete mit Kraft auf die schöne Erde  
Meine Stimme ist ein Messer, mein Ruhm  
Wie viele sind an mir vorübergegangen  
Traten nach mir und nahmen  
Meine Stimme ist weg und ich  
war nichts im Tausch mit ihrem Status  
Aber wer blieb, wer schrie  
Wer diktierte, wer liebte, wer?  
Wer aus dem Schlamm sich erhob  
jedesmal, wenn es nötig war  
Ich bin eine unter Millionen  
aber ich bin alle in mir, ich bin  
Ich liebte, liebte, liebte  
weil ich das liebe, was ich im Spiegel sehe  
Ich kam von den Rändern, ich bin eine Zündschnur  
Ich werde bis zum Ende singen

## Interpretation „Elza“

Die Projektformation Rimas & Melodias widmet diesen Song als gemeinsamen Beitrag der größten brasilianischen Samba-Sängerin und -Texterin Elza Soares. Schon in den ersten Zeilen wird deutlich, dass die Lebensgeschichte dieser Frau als ein Beispiel für Überwindung schwerer Zeiten und vieler persönlicher Rückschläge gesehen wird, aus denen sie gestärkt und selbstbewusst wieder hervorgegangen ist. Die zum Zeitpunkt des Textes über 80jährige Elza Soares (geboren 1930 in einer Favela in Rio de Janeiro<sup>391</sup>) ist bekannt für ihre gesellschaftskritischen Texte und ihre Eigenständigkeit, so dass sie als eine weibliche Ausnahmepersönlichkeit in der Kultur Brasiliens der letzten 70 Jahre angesehen wird und zugleich durch ihre kritischen und auch feministischen Inhalte für die Folgegenerationen ein großes Vorbild darstellt.<sup>392</sup> Rimas & Melodias beschreiben in jedem einzelnen Textbeitrag, wie stark sie Elza in Verbindung mit ihrem eigenen Leben sehen. Einer ihrer Schlüsselbegriffe, der auf die Lage der Schwarzen im Land aufmerksam machen sollte, war ‚Der Planet Hunger‘, was als Antwort auf eine Interviewfrage an die junge Elza im Jahre 1953 stammt, von welchem Planeten sie denn käme, und der seitdem häufig zitiert wurde.<sup>393</sup> Weitere Inspirationen sind die von ihr formulierten Hoffnungen auf Chancen im Leben schwarzer Frauen mit einer ‚Vergangenheit voller Dornen‘, aber auch ‚Schritte, die Geschichte markieren‘ und die kollektiv empfundenen, oft schweren Geschichten ‚schwarzer erfahrener Frauen‘.

Das Bild des ‚billigeren Fleisches‘ verweist auf Elzas berühmtes Lied *A Carne* (erste Zeile *A carne é mais barrato no mercado quando é carne negra* / ‚Das Fleisch ist billiger auf dem Markt, wenn es schwarzes Fleisch ist‘). Hier erinnert das ‚billigere Fleisch‘<sup>394</sup> an Schwarze auf dem Sklavenmarkt und steht in Fortsetzung des anhaltenden Kampfes gegen Rassismus und Sexismus.

An anderer Stelle wird Elza Soares als ‚Göttliche Elza‘ bezeichnet, als ‚Licht‘, als ‚Inspiration‘ und als ‚freier Geist‘. Sie verkörpert für schwarze Frauen – aber auch für

---

<sup>391</sup> Siehe [https://de.wikipedia.org/wiki/Elza\\_Soares](https://de.wikipedia.org/wiki/Elza_Soares), abgerufen am 18.6.2020

<sup>392</sup> Siehe [www.deutschlandfunkkultur.de](http://www.deutschlandfunkkultur.de), abgerufen am 18.6.2020

<sup>393</sup> Siehe [www.taz.de/Aktuelle-Musik-Aus-Brasilien](http://www.taz.de/Aktuelle-Musik-Aus-Brasilien), vom 18.11.2019, abgerufen am 18.6.2020

<sup>394</sup> Siehe Soares, Elza (2002), CD: *Do Coccix até o Pescoço*. Dubas Musica. Lied *A Carne*, Lied von Marcelo Yuca, Seu Jorge, Ulisses Cappelletti

Männer – eine ‚Königin‘. Die Rapperinnen des Projekts erwähnen ihre tiefe Verbindung, die sie durch die Kraft und den Stolz, die Würde dieser Frau und ihre Lebensleistung empfinden und sehen gleichzeitig die Fortschreibung eines rassistischen Landes: ‚nochmal die Eisenfesseln brechend / Sie setzten kein Vertrauen darauf / dass eine Frau, schwarz wie die Nacht, die Revolution ist / Jetzt ist sie es / standing ovations.‘ Sie wird als jemand gesehen, die eine Mission erfüllt, die für alle schwarzen Frauen im Land Gültigkeit hat. Die Rapperinnen des Projekts erzählen auch von sich und ihrer Kraft des Überlebens, während Elza Soares als Mensch gesehen wird, der sich im Namen aller Frauen ‚nicht verletzen‘ lässt. Erst spät in dem Werk wird Freiheit im doppelten Sinn, nämlich postkolonial und feministisch, erwähnt, wenn gefordert wird, eine schwarze Frau ohne Herr‘ zu sein. ‚Ich bin Jazz und Samba in nur einem Sound / Ich bin mehr als grün-gelb / Mein Körper ist ehrliche Liebe‘. Mehr als grün-gelb (die Farben der Nationalflagge) zu sein, bedeutet, über ihre politischen Grenzen hinaus Bedeutung erlangt zu haben. Zuletzt heißt es hier, ganz im Sinne ihrer Mission als kollektive Identitätsfigur: ‚Ich bin eine unter Millionen / ich bin alle in mir.‘ Im Folgenden klingt der Satz ‚*Black is beautiful*‘ aus der Black Power Bewegung der USA des letzten Jahrhunderts indirekt an: ‚Weil ich das liebe, was ich im Spiegel sehe.‘ Die Ausdauer der Lebenskämpferin und die Ikonenhaftigkeit der Grande Dame, Ihre Musik mit starker Wirkkraft und als Mission gipfelt noch einmal in den letzten Zeilen: Sie schreibt, sie käme von den Rändern, sie sei eine Zündschnur. Und sie würde bis zum Ende singen.

### 7.2.7 Souto MC Mambo

#### **Mambo**<sup>395</sup> (2017)

*Retorno como um tornado, trabalho dobrado  
Pra não arreperder do que eu tenha me tornado  
Nada me é tomado, muito menos dado  
Venenos em dardos, brinco como dados  
As incomodados estamos na tela  
Sem forjar os dados e sem dollabellas  
Tragam prateados e dólar pra elas  
Caminhos fechados, rotas paralelas  
Da queda, levante, avante, revanche*

#### **Mambo**

Ich komme zurück wie ein Orkan, doppelte Arbeit  
um nicht zu bedauern, was aus mir geworden ist  
Mir wird nichts genommen, geschweige denn gegeben  
Gifte in den Pfeilen, ich spiele mit Gegebenheiten  
Die Belästigten sind auf dem Bildschirm  
Ohne Geschehnisse zu schmieden, ohne Dollabellas  
Bringt ihnen Silber und Dollar  
Verschlossene Wege, parallele Pfade  
Vom Fall, Aufstand, vorwärts, Revanche

---

<sup>395</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/souto-mc/mambo/](http://www.letras.mus.br/souto-mc/mambo/), abgerufen 19.3.2018 / [www.youtube.com/watch?v=0Lb-4yS4ebo](https://www.youtube.com/watch?v=0Lb-4yS4ebo), 7.1.2021



<i>Tô da preguiça distante</i>	Ich komme aus der entfernten Faulheit
<i>Vivendo cada instante relevante</i>	Jeden relevanten Moment lebend
<i>Pra não ser só lembrança de estante</i>	Mehr als nur ein Bücherschranksouvenir sein
<i>Nessa constante fiz da lírica um achado</i>	In dieser Konstante mache ich den Text zum Fund
<i>Independente do que tenham me taxado</i>	Unabhängig davon, was sie mir an Steuern nehmen
<i>Dedo na cara com um toque debochado</i>	Finger im Gesicht mit einer spottenden Anmerkung
<i>Afiando minha lírica como um machado</i>	Meine Texte wie eine Axt schärfend
<i>E nem pensem que nós vamos aliviar</i>	Glauht bloß nicht, dass wir locker lassen werden
<i>Eu lembro dos seus olhos vindo me avaliar</i>	Ich erinnere, wie sein Blick mich abschätzig ansah
<i>Não vou esquecer do preço que achou que eu valia</i>	Ich vergesse den Preis nicht, den ich doch wert war
<i>Não preciso da sua assinatura</i>	Ich brauche deine Unterschrift nicht
<i>pra me validar</i>	um mich zu bestätigen
<i>E essa caneta ceis não pega</i>	Und diesen Stift nehmt ihr nicht
<i>Peca, quem acha que pega praga</i>	Sünde, wer ihn findet, bekommt die Pest
<i>Nos verso que brota e broca</i>	In den Versen, die sprießen und bohren
<i>Meu brilho ninguém apaga</i>	Meinen Glanz kann niemand auslöschen
<i>Refinada igual adegada</i>	Verfeinert, wie eingekellert
<i>pinga sou uma tragada</i>	Bin ein guter Tropfen, ein Zigarettenzug
<i>Quem não guenta com a mandiga</i>	Wer mit der Hexe nicht zurechtkommt
<i>do patuá não leva nada</i>	der nimmt nichts mit vom Kreolischen
<i>Letra vem regrada, não regrada, carregada</i>	Das Wort kommt gemäßigt, nicht gemäßigt, geladen
<i>Desde a psico eu tenho minhas bic engatilhada</i>	Seit den Psicós halte ich mein Gewehr bereit
<i>Encorajada, rajada, sem lorota manjada</i>	Ermutigt, vollgefüllt, ohne begreifbares Geschwätz
<i>Sem parar pra respirar</i>	Ohne anzuhalten, um zu atmen
<i>e só nadar pra não morrer ilhada</i>	Es ist nur Schwimmen, um nicht isoliert zu sterben
<i>Segura esse mambo, eles tremem igual jambo</i>	Halte diesen Mambo, sie zittern wie beim Jambo
<i>Respeita meu trampo e paga minha quantia</i>	Meinen Job respektieren und mein Geld bezahlen
<i>Me livrando do que me prendia</i>	Mich befreien von dem, was mich gefangen hielt
<i>Quem disse que eu não chegaria</i>	Wer sagte, dass ich nicht ankommen würde

### **Interpretation „Mambo“**

Das Musikgenre des Mambo hat sich nach 1930 in Kuba entwickelt. Ursprünglich bezeichnete das vermutlich kreolische Wort ein „religiöses Gespräch (insbesondere ein Gebet) oder eine heilige Handlung. Es stammt aus dem afrikanisch geprägten Kuba.“<sup>396</sup> All diese Hinweise können auf die Absicht von Souto MC zutreffen, insbesondere eine Identität des Kreolischen in ihrer Sprache sowie des Indigenen in ihrer Identität aufzuzeigen. Es könnte auf die Bedeutung der kulturellen Mischung hinweisen, da der Mambo eine Verbindung mehrerer musikalischer Stile in Kuba ist. Die Einleitung des Songs

---

<sup>396</sup> Siehe Zitat: <https://de.wikipedia.org/wiki/Mambo>, abgerufen am 12.7.2020

besteht aus einem Mambo Musiksample, das die Idee der Interkulturalität vermittelt. Grundsätzlich ist Selbstbehauptung im Rap-Business aber auch ein zentrales Thema in dem Song. Souto MC erweitert ihren Rap-Stil um den Aspekt der Interkulturalität, so, wie sie im multikulturellen Brasilien existiert. Wer mit Dollabella gemeint sein könnte, ist unklar. Souto MC beschreibt die problematische Darstellung von Frauen in den Massenmedien: ‚Die Belästigten sind auf dem Bildschirm. Ihre Wege sind verschlossen.‘ Sie selbst erarbeitet sich im Bewusstsein von Unterdrückungsmechanismen in der Medienindustrie – Belästigung, Sexualisierung, Objektifizierung – ihren eigenen Weg, der im Kampf der Sprache und der Demonstration ihrer Identität liegt. Souto MC beschreibt ihren Fall und ihr Wiederaufstehen. Sie sieht ihre Songs als Rache und nutzt ihre ‚Texte‘, die sie ‚wie eine Axt schärft‘. Sie kämpft gegen Spott, abschätziges Blicke und für ihre Unabhängigkeit: ‚Ich brauche deine Unterschrift nicht, um mich zu bestätigen.‘ Dies verweist auf die häufig zu beobachtende Unfreiheit von Frauen in den Musikmedien sowie deren Management, das von Verträgen und Bedingungen aus Männerhand geprägt ist. Damit erinnert sie an die Zeit, in der Frauen bei Dokumenten die Unterschrift ihrer Ehemänner benötigten.

Souto MC betont ihre kritischen Inhalte und ihre auf Unabhängigkeit aufgebaute Karriere im männlich dominierten Rap. Sie beschreibt sich als Besonderheit, auch als ‚Hexe‘, die ihre unabhängige Rolle als Frau sichtbar macht. Sie bezieht sich damit auf jene Frauen, die einer „systematischen Frauenverfolgung ausgesetzt waren. In Europa wurden in etlichen Jahrhunderten Frauen gefoltert und getötet. [...]“<sup>397</sup>

Die Verfolgung von Hexen im Sinne von Personen, die vermeintlich Schadenzauber ausführen, ist in vielen Ländern und Kulturen, z. B. in Lateinamerika, Südostasien und vor allem in Afrika, auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch aktuell. Seit 1960 sind vermutlich mehr Menschen wegen Hexerei hingerichtet oder umgebracht worden als während der gesamten europäischen Verfolgungsperiode.<sup>398</sup>

Souto MC überträgt das Motiv der Hexe auf die Misogynie und nicht zuletzt auf die Femizide in Brasilien. Zugleich schreibt sie über das Kreolische, im Bild des Patuá – ein linguistischer Begriff für die Kreolsprache der Karibik, die durch ihre Vermischung zweier Sprachen verschiedene Identitäten vereinigt. Beide Aspekte sind für ihre Identitätspolitik

---

<sup>397</sup> Siehe Heft des Autonomen Frauen- und Lesbenreferats: Hexen. Frauen-Ringvorlesung SS 1987, Universität zu Köln, S. 5

<sup>398</sup> Siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Hexenverfolgung> – unter „Hexenverfolgung heute“. Abgerufen am 4.1.2022

des Interkulturellen zentral und prägen ihr Bewusstsein als Frau mit teilweise indigenen Wurzeln.<sup>399</sup> Sie erwähnt auch ihr gestiegenes Selbstwertgefühl durch die Arbeit mit dem Projektnamen *Psicosouto*, da sie sich auch im radikalfeministischen Rap-Projekt *Psicopretas* beteiligte, das auch hier vorgestellt wird. Das Gefühl des Kollektiven bei politischen Künstlerinnen als Gruppe (wie den *Psicopretas*) ermutigt sie darin, als Frau in der männlich geprägten Rap-Szene ihren Weg zu gehen. Sie betont mit dem Doppelbegriff des Mambo Jambo ihre Mischung, die sie verteidigt, und die andere Männer ‚zittern lässt‘. Es ist die Kombination aus indigenen und weißen Wurzeln, mit der sie ihre erstarkte Identität zeigt. Sie ‚befreit sich dabei von dem, was sie gefangen hielt‘. Die Gefangenschaft deutet auf ihre Situation des Aufstands aus der Unterdrückung von Indigenen und ebenso von Frauen hin. Sie hat endlich Erfolg und erntet die Früchte ihrer Arbeit, auch gegen patriarchale oder rassistische Stimmen. Sie endet den Text mit einem hoffnungsvollen Ausblick und fragt, wer sage, dass sie nicht ankommen würde.

### 7.3 Gender-Diskurse: Normen und Weiblichkeitsbilder

#### 7.3.1 Sara Donato *A Bela*

##### *A Bela*<sup>400</sup> (2013)

*E ela é bela, tão bela que as fera  
se amança pra doma a bela...  
Que de bela, só a face  
por dentro é só futilidade  
Enganando os trouxas  
pois vive na falsidade  
É tão bela que não se encantam por ela  
E sim que nela se apegam  
por sua beleza externa  
Que é mera perfeição  
pros olhos que veem de fora  
E com os olhos te desejam  
e te devoram  
Há quem diga que beleza  
poem a mesa com certeza  
E que mulher bonita é sinônimo de magreza*

##### Die Schöne

Und sie ist schön, so schön, dass die Bestie  
es liebt, die Schöne zu zähmen  
Wie schön, nur das Gesicht  
innendrin ist nur Belanglosigkeit  
Die Trottel zum Narren halten  
weil sie in der Unwahrheit lebt  
Sie ist so schön, dass man sie nicht liebt  
Und, ja, sie klammern sich daran  
wegen ihrer äußeren Schönheit  
Das ist reine Perfektion  
für die Augen, die von außen sehen  
und mit den Augen begehren  
und dich verschlingen  
Manche Leute sagen, dass Schönheit  
den Tisch sicher deckt  
dass eine schöne Frau ein Synonym für Magerkeit ist

---

<sup>399</sup> Siehe [www.natura.com.br](http://www.natura.com.br), abgerufen am 8.7.2020

<sup>400</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/sara-donato/a-bela](http://www.letras.mus.br/sara-donato/a-bela), abgerufen am 25.2.2020 /  
[www.youtube.com/watch?v=lrRqPll8pzw](https://www.youtube.com/watch?v=lrRqPll8pzw), 7.1.2021

<i>Existe um padrão de beleza imposto pela sociedade</i>	Schönheitsnorm, von der Gesellschaft auferlegt
<i>E muitos o seguem como se fosse a verdade</i>	und viele folgen ihr, als wäre es die Wahrheit
<i>A bela se esquecendo do que realmente importa</i>	Die Schöne vergisst das, was wirklich wichtig ist
<i>Traindo seus princípios pelo que te conforta</i>	Verrat an den Prinzipien durch das, was sie tröstet
<i>Se rebolar é bem mais fácil então pra que estudar?!</i>	Improvisieren ist viel einfacher, also wozu studieren?
<i>Silicone X neurônios uma guerra a declarar</i>	Silikon X Neuronen einen Krieg zu erklären
<i>Se quer chama atenção, pow,</i>	Wenn du Aufmerksamkeit willst, pow,
<i>pra ganha ibope?</i>	um Ruhm zu erlangen?
<i>Só anda com quem tem carro</i>	Du gehst nur mit dem, der ein Auto hat
<i>Beleza e bom sim, mas se vai com a idade</i>	Schönheit ist gut, ja, aber du wirst älter
<i>Caráter é eterno e sem prazo de validade</i>	Charakter gilt ewig und hat kein Verfallsdatum
<i>Será que vieram ao mundo</i>	Kann es sein, dass sie auf die Welt kamen
<i>castradas de sentimentos</i>	von Gefühlen kastriert
<i>mergulhadas na cegueira</i>	eingetaucht in Blindheit
<i>pra caírem em esquecimento</i>	um in die Vergessenheit zu fallen
<i>Culpar a quem, a culpa não é de ninguém</i>	Wen soll man beschuldigen, niemand hat Schuld
<i>só resta a frustração</i>	es bleibt nur die Frustration
<i>Será que foi sua criação</i>	Es kann sein, dass es deine Schöpfung ist
<i>talvez seja defeito de fabricação</i>	vielleicht ist es ein Fabrikationsfehler
<i>A bela se torna fera</i>	Die Schöne verwandelt sich in eine Bestie
<i>se olha no espelho e não se vê</i>	Sie guckt in den Spiegel und sieht sich nicht
<i>Transtornada vive achando</i>	Gestört lebt sie und findet
<i>que precisa emagrecer</i>	dass es nötig ist, mager zu werden
<i>Queria ser como as mulheres que admira na tv</i>	Sie will sein wie die Frauen, die sie im TV bewundert
<i>Mas o photoshop não concerta</i>	Aber Photoshop stimmt nicht mit dem überein
<i>o que tem dentro de você</i>	was in deinem Inneren ist
<i>E as cicatrizes do corpo podem se controlar</i>	die Narben des Körpers können sie kontrollieren
<i>Possíveis de esconder e fáceis de maquiar</i>	möglich, sie zu verstecken und zu überschminken
<i>Porém dores da alma difíceis de disfarçar</i>	aber Seelenschmerzen sind schwer zu verbergen
<i>Teimam em atormentar</i>	Sie beharren darauf, dich zu quälen
<i>e sua alma fragilizar...</i>	und deine Seele zu schwächen
<i>Foi ao olhar no espelho que percebeu</i>	Durch den Blick in den Spiegel wurde dir klar
<i>que ser pior inimigo era você e não eu</i>	dass der schlimmste Feind du selbst warst, nicht ich
<i>bela, bela, bela</i>	Schöne, Schöne, Schöne
<i>você escolhe o que vai ser</i>	Du hast die Wahl, was sein wird
<i>dormindo com um monstro</i>	wenn du mit dem Ungeheuer schläfst
<i>que existe em vc...</i>	das in dir existiert...
<i>bela, bela, bela</i>	Schöne, Schöne, Schöne

### **Interpretation „Schöne“**

Im feministischen Rap wird oft jene Norm kritisiert, die von der westlichen und auch weißen Gesellschaft medial an Körperformen und Schönheitsidealen vermittelt wird, mit der Frauen unter Druck gesetzt werden. Die lesbische Sichtweise oder die LGBT-

Bewegung hinterfragt wesentlich vehementer dieses Schönheitsdiktat, als die heterosexuellen Vertreterinnen in den Musikmedien. Sara Donato, die als Duett mit Issa Paz an anderer Stelle präsentiert wird, beginnt ihren Songtext zunächst mit einem Verweis auf das Märchen ‚Die Schöne und das Biest‘, jenem bekannten französischen Volksmärchen aus dem 18. Jahrhundert.<sup>401</sup> Donato verdichtet aber die psychologischen Inhalte der beiden Figuren, der guten Schönen und des in ein Biest verwandelten Prinzen, indem sie dieses Doppelbild auf die beiden Seiten einer Person bezieht. Im feministischen Sinn ist bei Donato die Schöne nur außen schön und blendet mit ihrer Äußerlichkeit die Umwelt. ‚Innendrin nur Belanglosigkeit‘. Schönheit ist in ihren Augen die Hülle, während das Seelenleben leer erscheint. ‚Eine schöne Frau ist ein Synonym für Magerkeit / diese Schönheitsnorm, von der Gesellschaft auferlegt.‘ Donato kritisiert hier auch die aktive Rolle der Frauen dabei, ihr Leben auf das körperliche Äußere auszurichten und auf die Bildung des Geistes zu verzichten, weil dieser im Entwurf und der Reiteration von Geschlechterrollen sehr oft nicht als relevant für eine schöne Frau gemäß der Norm eingestuft wird. Donato spricht von Selbstbetrug, Verrat und Wirklichkeitsverdrängung, von Flucht in den Materialismus. Dann spricht sie ein Problem an, bei dem sich Lesben in ihrem Ausbruch aus der heterosexuellen Schönheitsnorm für das weibliche Geschlecht mit eigenen Regeln verhalten. Sie achten auch auf Körperlichkeit, aber nicht im Rahmen männlicher Vorstellungen und vor allem nicht mit der Abwertung älterer heterosexueller Frauen: ‚Was bleibt von der körperlichen Person übrig, wenn sie alt wird?‘ ‚Charakter gilt ewig und hat kein Verfallsdatum‘. Sie nennt diese Einbahnstraße des Körperkults ‚Blindheit‘, aber andererseits auch ein Drama, in dem beide Geschlechter gefangen sind. Sie bedient sich der Dichotomie von Innenleben versus Außenleben im Bild des französischen Märchens, indem sie die Schöne und das Tier als zwei Seiten einer Seele sieht, bei denen die gefällige Person mit den Abgründen ihres abstoßenden Inneren kämpfen muss. Das geschieht bei Donato, wenn die schöne Frau ihr Inneres, ihre Psyche nicht reingehalten hat, sondern für nicht existent erklärt: ‚Durch den Blick in den Spiegel wurde dir klar / dass der schlimmste Feind du selbst warst.‘ Der Verdrängungsmechanismus ist gemäß Donatos Sicht fatal für das Altern. Das Tier ist das hässliche Innenleben, ‚das

---

<sup>401</sup> Siehe die Quelle zum ursprünglichen Märchen bei [https://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_Schöne\\_und\\_das\\_Biest\\_\(Volksmärchen\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Schöne_und_das_Biest_(Volksmärchen)), abgerufen am 9.6.2020. Semantisch wäre ‚Tier‘ statt ‚Biest‘ richtiger, hat sich aber nicht durchgesetzt.

Photoshop nicht verbergen kann'. Das Drama der fehlenden Introspektion vollzieht sich vor dem Hintergrund herrschender und sehr machtvoller *Gender*-Normen, deren Inhalte auf das rein Ästhetische abzielen, aber nicht den Charakter einer Frau als gesamten Menschen zeigen können. Bezeichnend ist hier nicht nur die patriarchale Vorgabe, sondern auch die Rolle, die die Frauen selbst einnehmen. Die heteronormativ geprägte Frau, die nur Männern gefallen will und sich strikt an Mode- und Körpervorgaben hält, reiteriert ganz eigenverantwortlich die Weiblichkeitsbilder der Gesellschaft. Dies sei ein unbewusster Zustand, so Donato. ‚Sie guckt in den Spiegel und sieht sich nicht‘. ‚Aber Seelenschmerzen sind schwer zu verbergen / sie beharren darauf, dich zu quälen‘. Donato spitzt den Kontrast von schön und hässlich innerhalb derselben Person in Anlehnung an das Märchenbild zu. Donatos Andeutung mit der ‚Magerkeit‘ verweist auf das Krankheitsbild der Magersucht, die auch in Brasilien um sich greift. Dabei schlummern der Schrecken und die Ursache jener Krankheit im Inneren, in der Seele, während nach Außen in einer Zwangskontrolle der Körper von den Betroffenen manipuliert wird. Es ist dieser Kontrollverlust nach Außen, die Fremdbestimmung, auf die mit der einzigen Möglichkeit einer Selbstkontrolle (der Nahrungsverweigerung) geantwortet wird. Der Lügenzustand angeblicher Selbstbestimmung lässt sich lange aufrechterhalten, bis es nicht mehr geht. Das innere Monster taucht desto stärker wieder auf, je länger eine Frau es zugunsten des Äußeren verdrängt hatte, nur um zu gefallen und dem Diktat der ewigen Jugend zu gehorchen. Donato arbeitet mit appellativen Sätzen: ‚Du hast die Wahl, was sein wird, wenn du mit dem Monster schläfst, das in dir existiert.‘ Die Rapperin ruft allzu angepasste Frauen dazu auf, von der Blindheit des Systems zu den Sehenden zu wechseln und dies in Eigenverantwortung zu tun. Sie warnt beim Thema Rollenkonformität ganz im intersektionalen Sinn vor dem Altern und dem realen Lebensverlauf einer Frau, mit Blick auf die mögliche Befreiung von Normen und der Emanzipation von patriarchalen Mustern, insbesondere der eigenen Reduzierung auf den Körper als Akt der Gewalt an sich selbst.

### 7.3.2 Mulamba Mulamba

#### Mulamba<sup>402</sup> (2017)

*Eu sou o mastro da bandeira da revolução  
Os restos do cavalo de Napoleão  
Eu sou a brasa que matou Joana d'Arc  
As 5 balas de John Lennon, reles cidadão  
O lixo humano, escória da sociedade  
Sou o que como e quem  
eu deixo de comer  
Nasci do limbo  
e bailei pra essa cidade  
Sou quem dá vida  
aos monstros que eu quero ter  
Você vai lembrar  
quando eu te olhar lá de cima  
Vai reconhecer e vai respeitar minhas cinzas  
Eu sou aquilo que ninguém mais acredita  
Eu sou a puta, eu sou a santa e a banida  
Sou a bravura e os surtos de Anita Garibaldi  
Bandeira baixa ou bandeira que agita  
Sou como rua e becos podres da cidade  
Eu sou os filhos mal paridos da nação  
Sou a coragem até no grito dum covarde  
O que não basta, não se estende  
eu sou um furacão  
Você vai lembrar quando eu te olhar lá de cima  
Vai reconhecer e vai respeitar minhas cinzas  
Agora o meu papo vai ser só com a mulherada  
"Nós não é" saco de boxe  
pra levar tanta porrada  
Todo dia umas 10 morrem, umas 15 são estupradas  
For as que ficaram em casa  
e por nada são espancadas  
Qual que é o teu problema?  
É fé pequena ou mente ruim?  
Quem foi que te ensinou a tratar uma mulher assim?  
Agora fica esperto porque a coisa vai mudar  
Se for tirar farinha com as mulher  
pode apanhar!  
Você vai lembrar quando eu te olhar lá de cima  
Vai reconhecer e vai respeitar minhas cinzas*

#### Schlampe

Ich bin der Fahnenmast der Revolution  
Die Reste von Napoleons Pferd  
Ich bin die Glut, die Jeanne D'Arc tötete  
Die 5 Schüsse von John Lennon, einfacher Bürger  
Menschlicher Müll, Abschaum der Gesellschaft  
Ich bin, was ich esse  
und was ich übrig lasse  
Ich wurde in der Vorhölle geboren  
und tanzte für diese Stadt  
Ich bin diejenige, die Leben schenkt  
den Monstern, die ich haben will  
Du wirst dich erinnern  
wenn ich auf dich schaue, da von oben herab  
Du wirst meine Asche erkennen und respektieren  
Ich bin das, was niemand mehr glaubt  
Ich bin die Hure, bin die Heilige und die Verbannte  
Ich bin Tapferkeit, die Ausbrüche von Anita Garibaldi  
Niedrige oder wehende Flagge  
Ich bin wie die Straße, modrige Gassen der Stadt  
Ich bin die schlecht erzogenen Kinder der Nation  
Ich bin der Mut, sogar im Schrei eines Feiglings  
Was nicht genug ist, wird nicht verlängert  
Ich bin ein Orkan  
Du wirst es erinnern, wenn ich von oben schaue  
Du wirst meine Asche erkennen und respektieren  
Ich werde nur noch mit den Frauen sprechen  
Wir sind kein Sandsack  
der so viel Prügel einstecken muss  
Jeden Tag sterben ca. 10, ca. 15 werden vergewaltigt  
Diejenigen, die zuhause geblieben sind  
und für nichts geschlagen werden  
Was ist dein Problem?  
Ist es Kleingeist oder Böswilligkeit?  
Wer hat dich gelehrt, eine Frau so zu behandeln?  
Jetzt pass auf, weil die Sache sich verändern wird  
Wenn du mit den Frauen Ärger haben willst  
Wirst du dir eine Tracht Prügel einfangen  
Du wirst dich erinnern, wenn ich auf dich schaue  
Du wirst meine Asche erkennen und respektieren

---

<sup>402</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/mulamba/mulamba](http://www.letras.mus.br/mulamba/mulamba), abgerufen am 4.7.2017 / [www.youtube.com/watch?v=353TNXlcUrA](https://www.youtube.com/watch?v=353TNXlcUrA), 7.1.2021

## Interpretation „Schlampe“

Der Song trägt den Namen des Projektes und ist die Bezeichnung für eine Frau, die nicht den Normen entspricht, sich gehen lässt, unangepasst ihre Umwelt irritiert, die aber auch für Männer verfügbar ist. Trotz deutlich negativer Konnotation ist der Begriff ambivalent in seiner Wertigkeit, zeigt Böses wie Gutes und steht ebenso für revolutionären Geist. An einer Textstelle ist der Begriff nur böse, eher destruktiv verwendet: ‚ich bin die Glut, die Jeanne D’Arc tötete / die 5 Schüsse auf John Lennon‘. (...) ‚Ich wurde in der Vorhölle geboren (...) ich bin diejenige, die Leben den Monstern schenkt, die ich haben will.‘ Prägnant verwendet wird der Begriff aber meistens im Kontext mit dem revolutionären Geist unangepasster Frauen, die durch die Macht bestimmter ihnen aufoktroierter Stigmatisierungen verurteilt wurden. Mulamba spitzt die patriarchale Einengung freiheitlich lebender Frauen dabei so zu, dass die männliche Bezeichnung ‚Schlampe‘ mit ihrer Schuldzuweisung als Fremdbezeichnung bewusst werden kann. Zudem bietet Mulamba die weibliche Perspektive bezogen auf das Weltgeschehen an. Das Projekt spricht von revolutionären Frauen, die zu historischen ‚Geistern‘ werden, die eine Stimme bekommen und so auf die Welt herabschauen. Gut und schlecht zugleich, füllten diese Geister all die weiblichen Rollen und Funktionen, die in der Gesellschaft zur einseitigen Bezeichnung führten. In einer Reihe von Situationen und Bildern erscheint dieser ‚Geist‘ in Kontexten, in denen Frauen die Welt mitgestalteten. ‚Du wirst dich erinnern‘, so werden eher die Männer angesprochen, ‚wenn ich auf dich schaue, von da oben herab‘. ‚Ich bin Hure, bin die Heilige und die Verbannte‘. Diese vielen Gesichter und Aktivitäten in der Geschichte werden aus ihrer Perspektive zu einer allwissenden Stimme der unkonventionellen Frauen. Diese wird im Text als lyrisches ‚Ich‘ realisiert und ermöglicht den Perspektivenwechsel, eben in die der heiligen Frau aus der Sicht der (historischen) Frau. Die konkrete Trägerin des Geistes, als die freie Frau außerhalb der vorgegebenen Rollen, wurde verfolgt und geopfert, zerstört und ausgelöscht. Der revolutionäre weibliche Geist schaut auf die Männer und ihre Taten herab, er lässt sie nicht mehr in (falschem) Frieden leben. In der Mitte des Textes wird in seiner indirekten Konkretisierung dieses Geistes Anita Garibaldi angeführt, die Frau des italienischen Freiheitskämpfers Giuseppe Garibaldi, eine in Italien eingebürgerte brasilianische Revolutionärin des 19. Jahr-



hunderts.<sup>403</sup> Diese Frau steht für eine moderne, freiheitsliebende starke Persönlichkeit, die in die Geschichte eingegangen ist und bis dato von brasilianischen Feministinnen verehrt wird. Mulamba nennt diesen Geist an der Textstelle ‚ich bin die Tapferkeit, die Ausbrüche von Anita Garibaldi‘. Es geht um das Überleben eines freiheitlichen, revolutionären weiblichen Geistes, der in der Menschheitsgeschichte immer existierte.

Im letzten Abschnitt wird der Text konkreter mit dem Blick auf die Gegenwart Brasiliens anhand der Thematisierung der Vergewaltigungsrate und der auch recht hohen Rate an Femiziden im Vergleich zu anderen lateinamerikanischen Ländern. Wieder wird aus der Perspektive einer Frau gefragt: ‚diejenigen, die Zuhause geblieben sind und für Nichts geschlagen werden / Was ist dein Problem? / Ist es Kleingeist oder Böswilligkeit? / Wer hat dich gelehrt, eine Frau so zu behandeln?‘ Es wird mit einer Veränderung der Frauenkämpfe in der Gegenwart argumentiert, mit Gegenwehr und *Empowerment*, was auf die erstarkende feministische Bewegung in Brasilien hindeutet: ‚Wenn du mit den Frauen Ärger haben willst / wirst du eine Tracht Prügel einfangen / Du wirst dich erinnern, wenn ich auf dich schaue, da von oben herab / du wirst meine Asche erkennen und respektieren‘. Hier schließt Mulamba den Ritt durch die Zivilisationsgeschichte ab mit dem des historischen Bewusstseins der Frauenbewegung als kollektive Geschichte, deren Spuren als ‚Asche‘ bezeichnet werden, die symbolisch weiterexistiert und nicht verschwindet.

### 7.3.3 Bia Ferreira *Não se precisa ser Amélia*

#### *Não precisa ser Amélia*<sup>404</sup> (2018)

*Estrela que brilha, clareia a trilha  
Ilumina e guia o meu caminhar  
Alumeia um pouquinho esse meu caminho  
Me dê uma luz, tá difícil enxergar  
Quanto mais eu ando, mais escuro fica  
Me dê uma dica pra poder seguir  
Não sei o que faço*

#### Du musst nicht Amélia sein

Der leuchtende Stern, erhellt und wandert  
Beleuchtet und führt mich auf meinem Weg  
Er gibt meinem Weg ein wenig Licht  
Gib' mir ein Licht, es ist schwierig zu erblicken  
Je mehr ich gehe, umso dunkler wird es  
Gib mir einen Hinweis, dem ich folgen kann  
Ich weiß nicht, was ich machen soll

---

<sup>403</sup> Siehe [www.wikipedia.org/wiki/Anita\\_Garibaldi](http://www.wikipedia.org/wiki/Anita_Garibaldi), abgerufen am 19.5. 2020

<sup>404</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/bia-ferreira/nao-precisa-ser-amelia](http://www.letras.mus.br/bia-ferreira/nao-precisa-ser-amelia), abgerufen am 21.1.2020 / [www.youtube.com/watch?v=psxSY400Pn8&list=PL6J5aa0cUzhG8zu47oUrKp5ro4LirWAFi&index=371](https://www.youtube.com/watch?v=psxSY400Pn8&list=PL6J5aa0cUzhG8zu47oUrKp5ro4LirWAFi&index=371), 6.1.2021

<i>Se ando, se paro, se corro se sigo, se fico aqui</i>	ob ich gehen soll, halten soll, laufen soll ob ich folgen soll, ob ich hierbleiben soll
<i>Tome minha boca pra que eu só fale Aquilo que eu deveria dizer A caneta, a folha, o lápis Agora que eu comecei a escrever Que eu nunca me cale O jogo só vale quando todas as partes puderem jogar</i>	Nimm meinen Mund, um nur das zu sagen was ich sagen sollte Der Stift, das Blatt, der Bleistift Jetzt, da ich angefangen habe zu schreiben werde ich nie wieder schweigen Das Spielt gilt nur wenn alle Teilnehmer spielen dürfen
<i>Sou mulher, sou preta, essa é minha treta Me deram um palco e eu vou cantar Canto pela tia que é silenciada Dizem que só a pia é seu lugar Pela mina que é de quebrada Que é violentada e não pode estudar Canto pela preta objetificada Gostosa, sarada, que tem que sambar Dona de casa limpa, lava e passa Mas fora do lar não pode trabalhar A dona de casa limpa, lava e passa A dona de casa Não precisa ser Amélia pra ser de verdade Cê tem a liberdade pra ser quem você quiser Seja preta, indígena, trans, nordestina Não se nasce feminina, torna-se mulher E não precisa ser Amélia pra ser de verdade Cê tem a liberdade pra ser quem você quiser Menos preta, indígena Não se apropria Quer ser preta dia a dia Pra polícia cê num é</i>	Ich bin eine Frau, eine Schwarze, das ist meine Falle man gab mir eine Bühne und ich werde singen Ich singe für die zum Schweigen gebrachte Tante Man sagt, dass nur das Spülbecken ihr Platz sei für das Mädchen, das zerbrochen wurde Die vergewaltigt wird und nicht studieren kann Ich singe für die verdinglichte Schwarze Hübsch, gesund, die Samba tanzen muss Eine Hausfrau macht sauber, wäscht und bügelt aber außerhalb des Heims darf sie nicht arbeiten Die Hausfrau macht sauber, wäscht und bügelt Die Hausfrau Man muss keine Amélia sein, um wahr zu sein Du hast die Freiheit, die zu sein, die du sein willst Ob schwarz, indigen, trans oder aus dem Norden Du wirst nicht als Frau geboren, du wirst es Und du musst keine Amélia sein, um wahr zu sein Du hast die Freiheit, die zu sein, die du sein willst außer du bist schwarz, indigen die passt nicht Wenn du jeden Tag schwarz sein willst für die Polizei bist du es

### **Interpretation „Du musst nicht Amélia sein“**

„Du musst nicht Amélia sein“ ist ein brasilianisches Sprichwort. Es bezieht sich auf den Kontext eines Karnevalsliedes von Mario Lago namens ‚Amélia‘ von 1973<sup>405</sup>, in dem eine zu passive Frau an der Seite ihres Mannes beschrieben wird. Bia Ferreira fordert hier dazu auf, diese passive Rolle in einer patriarchalen Ordnung und Hierarchisierung nicht mehr

---

<sup>405</sup> Siehe youtube, Song von Mario Lago, *Amélia*, abgerufen am 19.1.2020

einzunehmen. Damit bestärkt sie Frauen, ihr Leben verantwortlich und aktiv in die Hand zu nehmen und nicht die traditionelle Rolle einzunehmen.

Gegenwärtig verspüren die Frauen in Brasilien aber eine Gegenreaktion gegen aktive Frauen durch die restaurative patriarchalische Politik im Lande. Der Druck gegen emanzipatorische Tendenzen steigt wieder. Ferreira lässt sich zunächst von positiven Zeichen, dem Licht der Sterne, auf ihrem Weg leiten. Aber schon in der zweiten Strophe wird die Dunkelheit geschildert, in der sie sich gesellschaftlich wiederfindet. Die gefährdete Handlungsfähigkeit, nicht zu wissen, wie und ob sie einen Weg im finster, also politisch schwierigem Land hat, wird dadurch deutlich. Sie agiert und lebt als schreibende Aktivistin und sieht dies als ihre Lebensaufgabe, so sichtbar in der dritten Strophe. In einem Zwischensatz besteht sie darauf, dass sie an dem ‚Spiel‘ des gesellschaftlichen Mitredendürfens teilhaben will. In der vierten Strophe reklamiert sie, als Frau und als Schwarze für sich selbst den Ausbruch aus der engen Rolle durch Singen und Texten zu wagen. Sie kritisiert, stets eine untergeordnete Rolle in der brasilianischen Gesellschaft zugesprochen zu bekommen. Als Afro-Brazilianerin beschreibt sie die Rolle ihrer eigenen Tante als Beispiel für die stark eingegrenzte Lebenssituation der schwarzen Frau im privaten Haushalt, der angeblich ihr Platz sei. Aber auch mit drastischeren Worten benennt sie die Situation der Gewalt gegen Schwarze. Sie kritisiert dabei die Objektivierung, die auch in der Nationalmusik, dem Samba, passiere. Sie ruft als Rapperin und Texterin dazu auf, den eigenen Weg hin zur wirklichen Freiheit zu erkämpfen, einer wahren Freiheit von der Last eines nationalen Erbes einer Sklavenhaltergesellschaft, die ihr selbst über hundert Jahre nach der Abschaffung der Sklaverei nie die vollen Rechte einer weißen Frau zuerkennt. Die Rapperin spricht hier eine tiefliegende Denkweise in der brasilianischen Gesellschaft an, in der die Höherwertigkeit des Weißseins durch soziale Strukturen fortgesetzt wird. Diese Strukturen sind intrinsisch, d.h. auch die schwarze Frau in Brasilien perpetuiert ihre Abwertung und passt sich den binären, hierarchisierenden Strukturen an. Es ist sehr schwer, sich davon zu emanzipieren.

Die Diskurse rund um diese Normen werden auch gemäß Butler und Derrida als jene Hierarchisierung von Werten in binärem Denken in die Gesellschaft implementiert. Darunter fällt im schwarzen feministischen Gegen-Diskurs die Kritik an der negativen Benennung von Schwarzsein und Frausein als doppelt ‚anders sein‘, wie es Djamilia

Ribeiro beschreibt.<sup>406</sup> Die von Bia Ferreira eingeforderte Freiheit bedeutet, sich im Empowerment dieser doppelten Abwertung bewusst zu werden. Es gibt dabei das große Hindernis, als Schwarze oder auch Indigene nie zur Norm zu passen, stets die ,andere der anderen zu sein'<sup>407</sup> Ribeiro und weitere schwarze Intellektuelle nehmen den Begriff *Le Deuxième Sexe* (dt. ,Das andere Geschlecht') von Simone de Beauvoir als Ausgangspunkt und formulieren die Position der schwarzen Frau als eine andere des anderen Geschlechts um. Gesellschaftlich und diskursiv werden schwarze und indigene Frauen noch einmal entwertet und ins soziale Abseits gedrängt. Das führt zu institutionell festgesetzten Diskriminierungen, die in Brasilien zwar rechtlich als abgeschafft gelten, aber die Diskriminierungen knüpfen noch an alte Verhaltensweisen aus frühen Zeiten an, die juristisch nicht geahndet werden. Am Schluss erwähnt Ferreira daher die Gefahr, die von der brasilianischen Polizei ausgeht, die einen neuen Rassismus mit alten Werten praktiziert: ,Wenn du jeden Tag schwarz sein willst / für die Polizei bist du es.' Damit meint Ferreira den rassistisch motivierte Fokussierung auf Schwarze als grundsätzlich krimineller Teil der Gesamtbevölkerung. Schwarz wird in ihren Worten gleichgesetzt mit Gesetzesbruch. Durch deren strukturell praktizierten Rassismus und Sexismus enden Begegnungen mit der Exekutive im Land daher oft sehr negativ.

### 7.3.4 Kell Smith *Respeita as mina*

#### *Respeita as mina*<sup>408</sup> (2017)

*Short, esmalte, saia, mini blusa*  
*Brinco, bota de camurça, e o batom?*  
*tá combinando!*  
*Uma deusa, louca,*  
*feiticeira, alma de guerreira*  
*Sabe que sabe e já chega sambando*  
*Calça o têniszin, se tiver afim, toda toda*  
*Swag, do hip hop ao reggae*  
*Não faço pra buscar aprovação alheia*  
*Se fosse pra te agradar a coisa tava feia*

#### Respektiere die Frauen

Shorts, Nagellack, Kleid, kurze Bluse  
Ohrring, Wildlederstiefel, und der Lippenstift?  
Das ist vereinbart!  
Eine Göttin, eine Verrückte  
eine Hexe, die Seele einer Kriegerin  
Sie wissen, dass sie wissen, und genug Samba tanzend  
Zieh die Sneaker an, wenn alles perfekt ist, die ganze  
coole Ausstrahlung, von Hip Hop bis Reggae  
Ich erbitte keine Zustimmung von anderen  
Wenn es dir gefallen würde, wäre es hässlich

---

<sup>406</sup> Siehe Ribeiro, Djamila (2019), *Lugar de fala*, S. 33 ff

<sup>407</sup> Ebd., S. 33 ff

<sup>408</sup> Quelle: [www.vagalume.com.br/kell-smith/respeita-as-mina.html](http://www.vagalume.com.br/kell-smith/respeita-as-mina.html), abgerufen am 21.12.2020 / [www.youtube.com/watch?v=vjzKTYZMO\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=vjzKTYZMO_8), 6.1.2021

<i>Então mais atenção, com a sua opinião</i>	Also mehr Vorsicht mit deiner Meinung
<i>Quem entendeu levanta a mão</i>	Wer das verstanden hat, hebe die Hand
<i>Respeita as mina</i>	Respektiere die Frauen
<i>Toda essa produção não se limita a você</i>	Diese ganze Produktion ist nicht auf dich beschränkt
<i>Já passou da hora de aprender</i>	Es ist höchste Zeit zu lernen
<i>Que o corpo é nosso nossas regras</i>	dass der Körper uns gehört, unsere Regeln
<i>Nosso direito de ser</i>	Unser Recht zu sein
<i>Sim respeito é bom bom</i>	Ja, Respekt ist sehr gut
<i>Flores também são</i>	Blumen sind es auch
<i>mas não quando são dadas</i>	aber nicht, wenn sie gegeben werden
<i>Só no dia 08 03</i>	Nur am 8. März
<i>Comemoração não é bem a questão</i>	Gedenken ist nicht wirklich das Thema
<i>Dá uma segurada e aprende</i>	Warte doch mal und lerne
<i>Outra vez saio e gasto um din</i>	Ich gehe raus und gebe etwas Geld aus
<i>sou feliz assim</i>	Auf diese Art bin ich glücklich
<i>Me viro ganho menos e</i>	Ich verdiene weniger und
<i>não perco um rolezin</i>	ich verpasse keine Party
<i>Cê fica em choque por saber</i>	Du wirst schockiert sein, wenn du herausfindest
<i>Que eu não sou submissa</i>	dass ich nicht unterwürfig bin
<i>E quando eu tenho voz cê grita:</i>	Und wenn ich meine Stimme benutze, dann schreist du:
<i>"ah lá a feminista!"</i>	„Hier ist noch eine Feministin!“
<i>Não aguenta pressão arruma confusão</i>	Du hältst den Druck nicht aus, fängst an zu streiten
<i>Para que tá feio irmão!</i>	Hör auf, Bruder, du machst dich lächerlich!
<i>Não leva na maldade não</i>	Versteh mich nicht falsch, nein
<i>Não lutamos por inversão</i>	Wir kämpfen nicht für eine Umkehrung
<i>Igualdade é o "x" da questão,</i>	Gleichheit ist der zentrale Punkt der Angelegenheit
<i>então aumenta o som!</i>	Also, drehe den Sound hoch!
<i>Em nome das marias, quitérias,</i>	Im Namen der Marias, Quitérias,
<i>da penha silva</i>	der Penha Silva
<i>Empoderadas, revolucionárias</i>	Ermächtigt, Revolutionärinnen
<i>Ativistas, deixem nossas meninas</i>	Diese Aktivstinnen lassen unsere Mädchen
<i>serem super heroínas!</i>	zu Superheldinnen werden!
<i>Pra que nasça uma joana d'arc por dia!</i>	Jeden Tag die Geburt einer Jeanne D'Arc!
<i>Como diria Frida: "eu não me kahlo!"</i>	So sagte es Frida: „Ich halte nicht meinen Mund!“
<i>Junto com o bonde saio pra luta</i>	Zusammen mit meinen Mädels gehe ich raus zum Kampf
<i>e não me abalo</i>	und nichts kann mich niedermachen
<i>O grito antes preso na garganta</i>	Der Schrei, der zuvor im Hals steckte
<i>já não me consome</i>	frisst mich jetzt nicht mehr auf
<i>É pra acabar com o machismo</i>	Es geht um die Beendigung des Machismus
<i>E não pra aniquilar os homens</i>	und nicht darum, die Männer auszulöschen
<i>Quero andar sozinha</i>	Ich will alleine gehen
<i>porque a escolha é minha</i>	weil das meine Wahl ist
<i>Sem ser desrespeitada</i>	ohne respektlos behandelt zu werden
<i>e assediada a cada esquina</i>	und auf Schritt und Tritt schikaniert zu werden

<i>Que possa soar bem</i>	Das mag gut klingen
<i>correr como uma menina</i>	Laufen wie ein Mädchen
<i>Jogar como uma menina</i>	Spielen wie ein Mädchen
<i>Dirigir como menina</i>	Fahren wie ein Mädchen
<i>ter a força de uma menina</i>	Die Kraft eines Mädchens haben
<i>Se não for por mim</i>	Wenn nicht für mich
<i>mude por sua mãe ou filha!</i>	Dann ändere es für Deine Mutter und Tochter!

### **Interpretation „Respektiere die Frauen“**

In ihrem einzigen Rap-Song spricht Kell Smith von der Freiheit einer westlichen Frau in einem angenommenen demokratisch-freiheitlichen System, sich zeigen zu dürfen, wie sie will. So banal es klingt, dieses Bild der Shorts und der kurzen Bluse einer typischen Brasilianerin ist ebenfalls das Symbol einer selbst erkämpften Freiheit als moderne Frau. Es geht hier bei der Beschreibung um lapidar wirkende Äußerlichkeiten wie ‚Ohringe, Nagellack, kurze Bluse, Wildlederstiefel‘, aber genauer gesehen geht es um die Befreiung von sexueller Reduktion durch den männlichen Blick, hin zur selbstbestimmten Wahl der Äußerlichkeiten. Smith sieht und beschreibt dabei mit einer weiblichen heteronormativ geprägten Sichtweise und ergänzt ihre Beschreibungen mit positiven Bildern der ‚Göttin, einer gewagt Verrückten / einer Hexe / die Seele einer Kriegerin‘. Das sind Rollen oder Weiblichkeitsbilder, die nicht in der psychologischen Bedeutung patriarchaler Bilder (zum Beispiel der Nymphomanin / einer bösen Alten) aufgeladen sind, sondern im Sinne von Lebenslust und Mut gemeint ist. Die Hexe evoziert in diesem Kontext eher das Bild einer selbstständigen, autonomen Frau im feministischen Wissen um Hexen und nicht als patriarchales Schimpfwort.

Smith gehört zwar zur Gruppe der weniger kritischen Frauen im Hinblick auf Normen und Vorgaben, und bedient sich des weiblichen Blicks auf die Weiblichkeitsbilder. Sie gesteht ihnen schöne und gute Kleidung zu. Aber sie arbeitet trotzdem gegen die körperliche Reduzierung und Objektivierung von Frauen, wenngleich sie sie eng mit schöner und guter Kleidung verbindet. Sie ergänzt die Reihe um die kämpferische Frau mit der ‚Seele einer Kriegerin‘, wie sie in vielen Rap-Texten engagierter Frauen gezeichnet wird. Dieses Weiblichkeitsbild verweist auf die verdrängte Geschichte der schwarzen Brasilianerinnen und ebenso indigenen Frauen im Widerstand gegen die Kolonialmächte. Sie springt dann zur Gegenwart mit dem Blick auf moderne Frauen. Sie ist dabei nicht radikalfeministisch.

Wie auch in anderen politischen Texten von Smith geht es um das weiche Empowerment und die Emanzipation gegen sich wiederholende Restriktionen seitens der Kollegen in der männlich dominierten schwarzen Musik: ‚Coole Ausstrahlung, von Hip Hop bis Reggae.‘

‚Der Körper gehört uns‘: Damit distanziert sie sich von Fremdbestimmung und Abhängigkeiten von männlichen Meinungen und Besitzansprüchen, verweist aber auch auf die Abtreibungsdebatte, denn historisch stammt dieser Satz von den Gegner\_innen der Abtreibungspolitik der katholischen Kirche in Brasilien. Smith pendelt etwas zwischen politischen Statements wie dem Erwähnen des 8. März, des internationalen Frauentags und der Freiheit des Konsums. Beim Thema Geld und Konsum, dem Partyleben und dem Anspruch auf Spaß zieht sie sich zurück auf eher als traditionell weiblich wahrgenommene Verhaltensweisen in einer materiellen Gesellschaft. Andererseits betont sie ihren Anspruch, eine Feministin im Kampf um Gleichheit der Geschlechter zu sein und diese im Bereich des Feminismus durchsetzen zu wollen, der als gemäßigt bezeichnet werden kann. Was eher wie marktconformer Popfeminismus auftritt, sieht sie als ‚Revolution‘ an. Sie erwähnt ebenfalls die Aktivistinnen des Empowerment mit ihren Vorkämpferinnen, wie sie oft im *Conscious Rap*, dem Smith sich hier annähert, genannt werden: Jeanne D’Arc und Frida Kahlo. Im aktuellen Portugiesisch gibt es auch seit den 2010er Jahren die Redewendung des erwähnten Hashtags: „Frida, não me Kahlo“<sup>409</sup>, der vor allem auf T-Shirts verbreitet wird und deutlich macht, dass es gerade bei der ganz jungen Frauengeneration eine kollektive Übereinkunft des Willens zu sprechen und somit eines sprachlichen Empowerments gibt. Die unterwürfige Rolle des unterlegenen, schweigenden Objekts wird zum sprechenden Subjekt. „So sagte Frida: Ich halte nicht meinen Mund!“ Diesen Satz bezieht sie zugleich auf ihre Rolle als weiche Aktivistin. „Der Schrei, der zuvor im Hals steckte, frisst mich jetzt nicht mehr auf / Es geht um die Beendigung des Machismo / und nicht darum, die Männer auszulöschen.“ Smith zeigt hier ihre differenzierte Haltung zu den Männern in der modernen, sich weiter entwickelnden Gesellschaft, in der es bei den Männern auch Mitkämpfer und Verbündete gibt. Sie spricht von Taten durch Worte, vom Sprechakt, der Performanz im Zuge von *Empowerment*. Sie bemüht sich um eine populärkulturelle Verbreitung der *Gender*-Diskurse auch

---

<sup>409</sup> Siehe <https://naomekahlo.com/>, abgerufen am 17.2.2021. Diese Website einer brasilianischen NGO benennt sich nach dem Hashtag des Wortspiels in portugiesischer Sprache und vermischt Inhalte des Pop-Feminismus mit literarischen Informationen des Feminismus seit dem 20. Jahrhundert.

im eher angepassten Bereich der binären *Gender*-Dichotomie vieler heterosexueller Popfeministinnen. Es geht Smith um die Freiheit, als Mädchen respektiert zu werden, feminin sein zu dürfen, ohne unter Objektifizierung leiden zu müssen. Sie bleibt in ihrer Binarität verhaftet, kämpft aber darin um Veränderung und Weiterentwicklung mit dem Bewusstsein, dass ihre Form eines ‚weichen‘, gemäßigten Feminismus auch für die nächste Generation gilt und zu einer ‚sanften Revolution‘ führen kann.

## 7.4 Schwarzer Feminismus

### 7.4.1 Preta Rara Jericó

#### *Jericó*<sup>410</sup> (2015)

*Resultado de uma explosão  
como a super nova  
À prova, não coloque-me  
à galope vasta  
Cefálica, tico e teco  
ouço um eco no meu walk talkie  
Cabeças vazias em busca de Ibope  
Jorge, salve guerreiro  
também quero dinheiro  
Desde minha infância  
aquele cobertor que tinha meu cheiro  
Pega, leva, fica à vontade  
experimenta nosso produto  
Mas com calma, não é de graça  
tem que pagar um preço justo*

*Corpos extremamente egoístas  
que retém ganância  
Conquistaram espaços, roubaram  
mas não me representaram  
Pulsante igual carótida  
de Davi matando Golias  
Cheguei, peguei meu pote de ouro  
no final do arco-iris*

*O soro que me salva e me protege  
todos os dias  
Substância produzida*

#### Jericho

Das Ergebnis einer Explosion  
wie eine Supernova  
Zum Wettkampf, setz mich nicht ein  
in den breiten Galopp  
Cephalisch, das hin und her  
Ich höre ein Echo in meinem Walkie Talkie  
Leere Köpfe auf der Suche nach Anerkennung  
Jorge, Salve Krieger  
ich will auch Geld  
Seit meiner Kindheit  
hatte jene Decke meinen Geruch  
Nimm, nimm, fühl dich frei  
Probiere unser Produkt  
Aber mit der Ruhe, es ist nicht umsonst  
du musst einen gerechten Preis zahlen

Extrem egoistische Körper  
die an der Gier festhalten  
eroberten Räume, raubten  
aber sie repräsentierten mich nicht  
gleich der pulsierenden Halsschlagader  
des David, als er Goliath tötete  
ich kam an, nahm meinen Topf voll Gold  
am Ende des Regenbogens

Das Gegengift, das mich rettet und schützt  
alle Tage  
Die erzeugte Substanz

---

<sup>410</sup> Quelle: [www.vagalume.com.br/preta-rara/jerico.html](http://www.vagalume.com.br/preta-rara/jerico.html), abgerufen am 19.12.2020 / [www.youtube.com/watch?v=yY22g7LU3TI](https://www.youtube.com/watch?v=yY22g7LU3TI), 7.1.2021



<i>nossa vasos da musicalidade</i>	unsere Gefäße der Musikalität
<i>E se os caças bombardeiam</i>	und wenn die Kämpfer
<i>nossos campos e verdes pastos</i>	unsere Felder und grünen Weiden bombardieren
<i>Destruindo a cultura</i>	die Kultur zerstörend
<i>de nossas crianças sem esperança</i>	die unserer Kinder ohne Hoffnung
<i>Tóxicas palavras rodeiam minha boa vontade</i>	Giftige Worte umgeben meinen guten Willen
<i>À vontade não me sinto</i>	Ich fühle mich nicht wohl
<i>ao som da falsa verdade</i>	zum Sound der falschen Wahrheit
<i>Divindades sem origem</i>	Gottheiten ohne Ursprung
<i>vendidas à altos preços</i>	Zu hohen Preisen verkauft
<i>Tecnologia misturada</i>	Gemischte Technologie
<i>com um português virado do avesso</i>	mit einem auf den Kopf gestellten Portugiesisch
<i>Aos puros de coração</i>	Für die Herzensreinen
<i>desejo força e experiência</i>	wünsche ich Kraft und Erfahrung
<i>Aos bravos guerreiros</i>	Den mutigen Kriegerern
<i>ofereço meu estrategema</i>	biete ich meine Kriegslist an
<i>Não necessariamente na ordem indicada</i>	Nicht notwendigerweise in angegebener Ordnung
<i>Aconselho um pouco mais de estudo</i>	Ich rate zu etwas mehr Studium
<i>à cada ação realizada</i>	für jede verwirklichte Handlung
<i>Pelo amor "ò God"</i>	im Namen der Liebe ,Oh Gott‘
<i>Deus meu lord, que ninguém me toque</i>	Mein Gott, lass niemanden an mich heran
<i>Cobre meu caminho</i>	Sichere meinen Weg
<i>com teu sagrado manto santo</i>	mit deinem gesegneten heiligen Mantel
<i>Estereotiparam, rotularam</i>	Sie erschufen Stereotype, etikettierten
<i>o corpinho de boneca</i>	den kleinen Körper einer Puppe
<i>A circunferência feminina</i>	Der weibliche Körperumfang
<i>alcançou o nível dos cueca</i>	erreichte das Niveau der Jungs
<i>Generais da guarda imperial</i>	Die Generäle der kaiserlichen Wache
<i>e seus bravos soldados</i>	und ihre mutigen Soldaten
<i>Procuram minha casa mata</i>	Sie suchen mein Waldhaus
<i>atirando pra todos os lados</i>	und zielen überall hin
<i>E dadas as circunstâncias</i>	und angesichts der Umstände
<i>repouso num mantra absoluto</i>	ruhe ich im absoluten Mantra
<i>Em busca da tão sonhada Jericó</i>	auf der Suche des so erträumten Jericho
<i>para os humildes e justos</i>	für die Bescheidenen und Gerechten
<i>Oh tiraram minha terra de mim</i>	Oh, sie nahmen mir mein Land
<i>Tiraram meu povo de mim</i>	Sie nahmen mir mein Volk
<i>E eu luto mesmo assim</i>	Und trotzdem kämpfe ich
<i>Em nome da majestade embalsamada</i>	im Namen der balsamierten Majestät
<i>em seu próprio ego</i>	in seinem eigenen Ego
<i>Priorizo a paciência</i>	bevorzuge ich Geduld
<i>deitada em cama de pregos</i>	liegend auf einem Bett aus Nägeln

<i>Pro diabo até te carrego se estiver no meu itinerário Temerável augos, sagas e friamente implacável</i>	Sogar zum Teufel werde ich dich tragen wenn es auf meiner Route liegen sollte Furchterregende Krankheiten, Sagen kalt und unbarmherzig
<i>Loucos ditadores que mudaram a história À glória roubada criptografada em nossa vã memória Monarcas melancólicos e católicos à cada esquina Traidores destinados à forca e à guilhotina</i>	Verrückte Diktatoren, die die Geschichte änderten zum gestohlenen verschlüsselten Ruhm in unserer vergeblichen Erinnerung Melancholische Monarchen und katholische, überall Verräter, bestimmt für die Stärke und für die Guillotine
<i>Sem frase, sem curativo, sem gase Infecciona as chagas abertas da cultura sem base Conflitam-se ocidentes e orientes sempre doentes Glorioso sentado no trono e no front de batalha o povo sem dentes</i>	Ohne Worte, ohne Heilmittel, ohne Gase Infiziert die offenen Wunden einer Kultur ohne Fundament Okzident und Orient im Konflikt immer Kranke Der Glorreiche sitzt auf dem Thron und an der Kampffront das Volk ohne Zähne
<i>Baionetas, tiros, facadas, corpos aos montes Sinfonia de espadas coagula o sangue no horizonte Conte à mim o que te deixa mais satisfeito Um abraço do inimigo o ódio ardendo no peito</i>	Bajonette, Schüsse, Stiche, haufenweise Körper Sinfonie der Schwerter gerinnt das Blut am Horizont Sag mir, was dich am glücklichsten macht Eine Umarmung des Feindes Der Hass, der in der Brust, im Herzen brennt
<i>Oh tiraram minha terra de mim Tiraram meu povo de mim E eu luto mesmo assim</i>	Oh, sie nahmen mir mein Land Sie nahmen mir mein Volk Und trotzdem kämpfe ich

### **Interpretation „Jericho“**

Preta Rara bedient sich mit dem Titel *Jericó* einer von ihr vorgenommenen symbolischen Parallele zwischen der Landnahme Brasiliens und der biblischen Stadt zu Zeiten der Antike. „Im Buch Josua ist Jericho die erste Stadt, die von den Israeliten nach der Überquerung des Jordans eingenommen wird.“<sup>411</sup> Außer dieser Parallele, eine befestigte Stadt gemäß des Alten Testaments eingenommen zu haben, wären weitere Details aus dem Alten Testament aber irreführend. In diesem Bild geht es aber um eine Parallele zur

---

<sup>411</sup> Siehe [www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/jericho-at/ch/5049439d659325618adcca531eed2a69/](http://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/jericho-at/ch/5049439d659325618adcca531eed2a69/), abgerufen am 6.5.2020

Geschichte Brasiliens, das in der Kolonialzeit von den Portugiesen blutig erobert und eingenommen wurde. Dieses Motiv wird auch auf die sich fortsetzende Übernahme der Kultur übertragen. Preta Rara erwähnt in diesem Songtext viele historische Details als starke Bilder im fast schon expressionistischen Sinn. Viele Beschreibungen sind in diesem Bezug daher sehr intensiv formuliert. Sie bedienen sich oft der Ereignisse der früheren Kolonialgeschichte, der Landnahme der ‚Neuen Welt‘ durch die Entdecker und Kolonisatoren. Diese Landnahme eines – so gesehen – modernen Jericho, der *Terra Nova*, danach Brasilien genannt, wird somit von der Autorin parabelhaft als Gegenwartszustand einer Fremdbestimmung dargestellt. Sie sieht sich im Dorf der geflüchteten und nun frei lebenden Sklaven, dem *Quilombo*, in einem abgeschotteten Haus und kämpft gegen die Eindringlinge. Das Haus im dichten Wald könnte ihr Rapperinnen-Dasein darstellen und die Eindringlinge die weiße Mainstreamkultur, die die Stimmen der Freiheitskämpfer\_innen in der Afrokultur zunichtemachen wollen. Rara spricht in ihrer Rolle als historische Aufklärerin über die wahre Geschichte Brasiliens, die sie im Rap-Texten realisieren kann. Sie beschreibt die Vergangenheit in der Gegenwart: die Landnahme ist hier der heutige Rassismus, der von den Nachfahren der Europäer oder der Portugiesen dazu führt, dass ihre eigene Identität immer wieder angegriffen und entwertet wird. Die Parabel deutet darauf hin, dass es eine Art historische Linie von der historischen Sklaverei bis hin zur Gegenwart gibt, in der Preta Rara sich als Freiheitskämpferin mit Anspruch auf die Erzählung der Wahrheit betrachtet.

Rara sieht sich als Vertreterin einer kollektiven afrobrasilianischen Historie in Bezug auf die wahre, oft von Weißen falsch dargestellte Geschichte Brasiliens. Sie spricht von gegenwärtig anhaltender Zerstörung der afro-brasilianischen Kultur, die ‚die Hoffnung unserer Kinder zerstört‘. Rara erwähnt die Angriffe und Verleugnungen sowie Verzerrungen der brasilianischen Geschichtsdarstellung, die sie als schwarze Geschichtslehrerin tiefgehend kennt. Dieses Wissen wendet Rara hier an und sie appelliert an ihre Rezipient\_innen: ‚Ich rate zu etwas mehr Studium.‘ Diejenigen, die die Wahrheit kennen, sind für sie ‚mutige Krieger‘, aufgeklärte Menschen. Sie verbindet das postkoloniale kritische Denken mit der Stereotypisierung der schwarzen Frauen in Brasilien, obgleich dieser Aspekt nicht Schwerpunkt dieses Textes ist. Historische Motive dominieren in dem Text. Rara zeigt einen Rückblick auf die Aristokratie, auf die Verbindung zwischen ihrem

Haus und dem Quilombo geflüchteter Sklav\_innen. Sie verbindet das Bild zu ihrer eigenen Gegenwart, zum Traum eines ‚befreiten Jericho‘, in diesem Sinne frei von Rassismus und ewigem Hass gegen Afrobrasilianer\_innen. ‚Sie nahmen mir mein Land, mein Volk, und trotzdem kämpfe ich‘. Hier soll die Sklavengeschichte als Verlust der afrikanischen Herkunft und Identität verstanden werden, auch als sich fortsetzende Geschichte der Kämpfe der afrobrasilianischen Identität angesichts des Erbes einer ehemaligen Sklavenhaltergesellschaft. ‚Mein Land‘ wäre demnach genau das Brasilien, das in Wirklichkeit mehrheitlich von Afrodeszendent\_innen bewohnt ist. Preta Rara verteidigt als Geschichtslehrerin und engagierte Rapperin ihr Gegenbild des Landes, sie muss dafür kämpfen und ist Angriffen ausgesetzt. Sie holt die Geschichte in die Erinnerung: Diktatoren, Monarchen, das Missionieren durch die katholische Kirche. Bei dem Satz ‚infiziert die offenen Wunden, einer Kultur ohne Fundament, (...) immer Kranke, der Glorreiche sitzt auf dem Thron, und an der Kampffront, das Volk ohne Zähne‘ assoziiert man das Werk ‚Die offenen Adern Lateinamerikas‘ von Eduardo Galeano. Dort werden die Ausbeutungsverhältnisse der Eroberungsländer mit ihren früheren Kolonien bis dato beschrieben.<sup>412</sup> Auch Rara bezieht historische Bilder auf die Gegenwart. Die Gewalt von damals wird in die heutigen gesellschaftlichen postkolonialen Zustände transferiert. Letztlich liest sich hinter ihrer Verteidigung der echten, wahren Kultur des Landes Brasilien auch ihre eigene Selbstfindung als schwarze Musikerin. Sie glaubt an die Durchsetzungskraft der afrobrasilianischen Kultur, die vor allem in der Musikkultur sichtbar ist. Diese Kultur gibt ihr die Möglichkeit, zu kämpfen und die Stimme der Afrobrasilianer\_innen hörbar zu machen. Dieses laute Erklängen der schwarzen Kultur durch das Getöse kolonialer Stimmen und Lügen hindurch ist die Botschaft ihres Engagements.

---

<sup>412</sup> Siehe [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), abgerufen am 6.5.2020, Galeano, Eduardo, ein uruguayischer Journalist. Er veröffentlichte 1971 sein Hauptwerk ‚Die offenen Adern Lateinamerikas‘, das die kolonialen Ursprünge der Beziehungen zu Lateinamerika und Europa sowie dann die neoimperiale und postkoloniale Fortsetzung der Ausbeutung des Kontinents durch die ehemaligen Kolonialländer, den nun reichen Westen, thematisiert. Es wurde in einigen Ländern seinerzeit nicht veröffentlicht, d.h. zensiert.

## 7.4.2 Luana Hansen *Flor de mulher*

### *Flor de Mulher*<sup>413</sup> (2014)

*(A cada duas horas uma mulher  
é assassinada no país)  
Mulher, no topo da estatística  
32 Anos, uma pobre vítima  
Vivendo num sistema machista e patriarcal  
Onde se espancar uma mulher é natural  
A dona do lar, a dupla jornada,  
Sempre oprimida, desvalorizada  
Até quando eu vou passar despercebida  
A cada 5 minutos uma mulher é agredida  
E você, pensa que isso é um absurdo  
A cada hora 2 mulheres sofrem abuso  
Sai pra trabalhar, pra quê?  
Pra ser encoxada por um zé feito você  
Que diz: “eu não consegui me controlar,  
Olha o tamanho da roupa que ela usa, rapá!”  
A culpada, em todos os lugares,  
Violentada, por gestos, palavras, e olhares  
Alvo do mais puro preconceito  
Já que tá ruim, ela que não fez direito!  
Objeto de satisfação do prazer  
Desapropriada da opção do querer  
Agredida em sua própria residência  
Julgada sempre pela aparência  
Numa situação histórica e permanente,  
A sociedade que se faz indiferente  
Questão cultural, força corporal,  
Visão moral, pressão mental  
Levanta sua voz e me diz qual é que é  
É embassado ou não é... Ser mulher!?  
(Se eu sou mulher estou pronta pra lutar)  
(Se eu sou mulher eu vou sempre avançar)  
(Se eu sou mulher ninguém vai me parar,  
Ninguém vai me parar!)  
A raiz é o espelho  
Do que eu digo  
E a semente espalha  
Tudo o que é dito  
Do seu jardim nasceu a flor desobediente  
Enquanto ela existir vai ser diferente*

### Die Blume der Frau

(Alle zwei Stunden wird  
in diesem Land eine Frau ermordet)  
Die Frau, oben in der Statistik  
32 Jahre alt, ein armes Opfer  
das im machistischen und patriarchalen System lebt  
Wo es natürlich erscheint, eine Frau zu verprügeln  
Die Hausfrau, die doppelte Arbeitszeit  
Immer unterdrückt, entwertet  
Bis wann werde ich unbeachtet bleiben  
Alle 5 Minuten wird eine Frau beleidigt  
Und Du denkst, dass dies absurd sei  
Alle 2 Stunden erleiden Frauen Missbrauch  
Rausgehen zum Arbeiten, wozu?  
Damit ein Typ wie du seinen Penis an mir reibt?  
Der sagt: ‚ich kann mich nicht kontrollieren,  
Schau, welche knappen Shorts sie trägt, Junge!‘  
Die Schuldtragende, allerorts  
Vergewaltigt, durch Gesten, Worte und Blicke  
Ziel des allerklarsten Vorurteils  
Da sie eh schlecht ist, machte sie es eh nicht richtig!  
Objekt der Befriedigung von Lust  
Enteignet von Ihrer Option des Wollens  
Angegriffen in ihrem eigenen Haus  
Immer wegen ihres Aussehens verurteilt  
In einer historisch permanenten Situation  
Die Gesellschaft, die sich gleichgültig verhält  
Eine kulturelle Frage, körperliche Kraft  
Moralische Sichtweise, geistiger Druck  
Erhebe deine Stimme und sag mir, welches was ist  
Es ist verschwommen oder nicht...Frau sein!?  
(Ich bin eine Frau und bereit zu kämpfen)  
(Ich bin eine Frau, ich werde immer vorwärts gehen)  
(Ich bin eine Frau und niemand wird mich aufhalten,  
niemand wird mich aufhalten!)  
Die Wurzel ist der Spiegel  
dessen, was ich sage  
und die Saat breitet sich aus  
Alles, was gesagt wird  
in deinem Garten entsteht die widerspenstige Blume  
Solange sie existiert, wird es anders sein

---

<sup>413</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/mc-luana-hansen/flor-de-mulher](http://www.letras.mus.br/mc-luana-hansen/flor-de-mulher), abgerufen 4.2.2020 und [www.youtube.com/watch?v=i6svlPrVUWE](https://www.youtube.com/watch?v=i6svlPrVUWE), 7.1.2021

<i>Escluindo e criando</i>	Ausgrenzend und erschaffend
<i>Saltando barreiras</i>	Hürden überspringend
<i>A faraó, a verdadeira</i>	Die Pharaonin, die Wahre
<i>Valente imperatriz, revolucionária</i>	Die mutige Herrscherin, Revolutionärin
<i>A pioneira, nunca retardatária!</i>	Die Pionierin, niemals Zuspätgekommene
<i>Se gruda nós pura ousadia</i>	Wenn sie läuft, unsere reinste Furchtlosigkeit
<i>A venenosa, erva daninha</i>	Das giftige Unkraut
<i>Lider nata na estrina</i>	Auserwählte Anführerin in der Estrina
<i>Mulher ipanema, heroína</i>	Die Frau Ipanema, Heldin
<i>No grito e no ferro</i>	Im Schrei und im Eisen
<i>Que nunca se entrega</i>	Die sich niemals ausliefert
<i>Quebrando o tabu</i>	Das Tabu brechend
<i>Destruindo as regras</i>	Regeln zerstörend
<i>Autêntica, polêmica, combatente</i>	Authentisch, polemisch, kämpferisch
<i>Coloca a mulher sempre a frente</i>	Die Frau hat immer Vorrang
<i>Enigmática, apoiada pela fé</i>	Rätselhaft, unterstützt vom Glauben
<i>Decidida, sabe sempre o que quer</i>	Entschieden, die immer weiß, was sie will
<i>Estrategista, de uma mente brilhante</i>	Strategin, mit einem brillierenden Geist
<i>Forte, corajosa, cativante</i>	Stark, mutig, einnehmend
<i>Guerreira, campeã, atrevida</i>	Kriegerin, Vorkämpferin, frech
<i>Na luta diária pra ser reconhecida</i>	Im täglichen Kampf, um gesehen zu werden
<i>A dona do seu corpo imponente</i>	Die Herrin über ihren imposanten Körper
<i>A favor da liberdade eliminando o preconceito</i>	Zugunsten der Freiheit, das Vorurteil löschend
<i>Inteligente, merecedora de respeito</i>	Intelligent, die den Respekt verdient
<i>A trabalhadora, a chefe de família,</i>	Arbeiterin, Chefin der Familie
<i>A produtora, a feminista</i>	Produzentin, die Feministin

### **Interpretation „Blume der Frau“**

Der Titel des Songs von Luana Hansen bezieht sich auf ein klassisches literarisch-kulturelles Bild der Frau als Blume im Sinne, dass sie als Natur gesehen wird, im Gegensatz zur Kultur des Mannes. Hansen geht daher von einem traditionellen Motiv der Frau als Naturwesen aus, in all ihrer Zartheit, im Kreislauf des Lebens auf der Erde, die auch Mutter Erde genannt wird. Sie bezieht sich zunächst auf die Schönheit, aber auch Schutzbedürftigkeit der Frau im Motiv der Blume. Mit dem Motiv der Blume kann einiges assoziiert werden, denn sie kann bewundert, geschützt, aber auch gepflückt, getreten oder zertreten werden. Mit diesem Symbol der Blume wird ihre Eigenschaft des Sensiblen und auch Angreifbaren angedeutet. Aber es bedeutet auch die Standhaftigkeit einer Blume, ihre Fähigkeit, sich durch Saat zu vermehren, neues Leben zu schenken und im Kreislauf der Erde daher eine zentrale Rolle einzunehmen. Andererseits gibt es auch

Unkraut, das widerstandsfähig ist und ohne anmutige Ästhetik. Insgesamt spielt Hansen einerseits mit dem essentialistischen Bild der Blume in Bezug zum Femininen und der kulturell ihr zugeordneten Naturverbundenheit der Frau. Andererseits gibt sie ihr weitere Charakteristika wie Stärke, natürliche Macht im ökologischen Kreislauf sowie Widerstandsfähigkeit. Hansens Bilder von der Blume beziehen sich auf ihre unterschiedlichen Funktionen und ihr oft erlittenes Schicksal. Es werden genau jene Zerstörungskräfte genannt, die eine Blume als Symbol für die Frau zertreten können und die negativen Kräfte, denen sie ausgesetzt ist. Im patriarchalen System erkennt Hansen diese Kräfte in Form von Gewalt, von Missbrauch und Unterdrückung. Verschiedene Aspekte struktureller und psychischer Unterdrückung werden in direkten Worten hintereinander gereiht. ‚Die Hausfrau / die doppelte Arbeitszeit / immer unterdrückt und entwertet.‘ Genannt wird die prekäre Rolle der Hausfrau, die in ihrem Privatbereich schlecht behandelt wird und häuslicher Gewalt ausgesetzt ist, ohne dass die Täter zur Rechenschaft gezogen werden. ‚Ich bin eine Frau / bin bereit zu kämpfen / Ich werde immer vorwärts gehen.‘ Im Zuge der Rechtlosigkeit und umgekehrten Schuldzuweisung bei Missbrauch oder sexuellen Angriffen wendet sich Hansen ihrer eigenen Gegenhaltung, dem Aufruf zum Kampf gegen dieses strukturelle System zu. Sie sieht sich als Aktivistin gegen ein patriarchales Gesellschaftssystem als Machtsystem über das weibliche Geschlecht, nimmt das Bild der Blume dann noch einmal auf und erweitert ihre Eigenschaft als beständig und überlebensfähig. In den nachfolgenden Bildern ‚die Pharaonin, die Wahre / Die mutige Herrscherin, Revolutionärin‘ arbeitet sie all das Positive von Frauen heraus und nennt auch historische Funktionen weiblicher Machtphasen im alten Ägypten bis hin zu einer assoziierten Fortsetzung der Machtmöglichkeiten in der jüngsten Geschichte mit dem Begriff ‚Revolutionärin‘. Es sind Bilder von Heldinnen, die nicht nur weibliche Macht, sondern auch ein Stück Freiheit leben und denen nicht nur ihr Geist, sondern auch ihr Körper gehört. Hierarchisch ordnet sie diese Frauen an der Spitze der sozialen Leiter an. Sie sind mächtig, führen an, haben einen großen Geist. Hansen dreht dadurch die Sichtweise auf die abgewertete Stellung der Frau in Brasilien um. Aber sie begrenzt sich dabei nicht auf jene Frauen, die sozial höher stehen, sondern bezieht sich auch auf die normale Arbeiterin, der sie im Zuge der komplexen Charakterisierung des Symbols der starken Blume und somit einer Aufwertung und Umkehrung der Bedeutungen ihre Würde versucht zurückzugeben.

### 7.4.3 MC Carol 100% Feminista

#### 100% Feminista<sup>414</sup> (2016)

*Presenciei tudo isso dentro da minha família  
Mulher com olho roxo espancada todo dia  
Eu tinha uns cinco anos, mas já entendia  
Que mulher apanha se não fizer comida  
Mulher oprimida, sem voz, obediente  
Quando eu crescer eu vou ser diferente*

*Eu cresci, prazer Karol bandida  
Represento as mulheres  
100 por cento feminista*

*Represento aqaltune, represento carolina  
Represento dandara e xica da silva  
Sou mulher, sou negra, meu cabelo é duro  
Forte, autoritária  
E às vezes frágil, eu assumo  
Minha fragilidade não diminui minha força  
Eu que mando nessa porra  
Eu não vou lavar a louça  
Sou mulher independente  
não aceito opressão  
Abaixa sua voz, abaixa sua mão*

*Mais respeito  
Sou mulher destemida  
Minha marra vem do gueto  
Se tavam querendo peso  
Então toma esse dueto  
Desde pequenas aprendemos  
Que silêncio não soluciona  
Que a revolta vem à tona  
Pois a justiça não funciona  
Me ensinaram que éramos insuficientes  
Discordei, pra ser ouvida o grito  
Tem que ser potente*

*Eu cresci, prazer carol bandida  
Represento as mulheres  
100 por cento feminista  
Eu cresci, prazer carol bandida*

#### 100 % Feministin

Ich erlebte dies alles in meiner Familie  
Die Frau mit violetterm Auge, jeden Tag verprügelt  
Ich war ungefähr fünf Jahre alt, ich verstand schon  
was die Frau kriegt, wenn sie nicht das Essen macht  
Unterdrückte Frau, ohne Stimme, unterwürfig  
Wenn ich erwachsen bin, werde ich anders sein

Ich wurde erwachsen, mit Vergnügen Karol, die Banditin  
Ich repräsentiere die Frauen  
100 Prozent Feministin

Ich repräsentiere Aqaltune, und Carolina  
Ich repräsentiere Dandara und Xica und Silva  
Ich bin Frau, bin schwarz, mein Haar ist hart  
Stark, autoritär  
Manchmal schwach, nehme ich an  
Meine Fragilität verringert nicht meine Stärke  
Ich bin es, die in diesem Chaos bestimmt  
Ich werde nicht das Geschirr spülen  
Ich bin eine unabhängige Frau  
Ich akzeptiere keine Unterdrückung  
Senke Deine Stimme, senke Deine Hand

Mehr Respekt  
Ich bin eine mutige Frau  
Mein Selbstbewusstsein kommt aus dem Ghetto  
Falls sie es abwägen und Gewicht haben wollen  
Hört also dieses Duett  
Seit der Kindheit lernten wir  
dass Schweigen keine Lösung ist  
dass die Revolte an die Oberfläche kommt  
Die Justiz, klar, funktioniert nicht  
Sie lehrten uns, dass wir mangelhaft sind  
Ich war dagegen, schreien, um gehört zu werden  
Du musst stark sein

Ich wurde erwachsen, mit Vergnügen, Carol, die Banditin  
Ich repräsentiere die Frauen  
100 Prozent Feministin  
Ich wurde erwachsen, mit Vergnügen, Carol, die Banditin

---

<sup>414</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/mc-carol/100-feminista](http://www.letras.mus.br/mc-carol/100-feminista), abgerufen am 24.3.2018 / [www.youtube.com/watch?v=BlnVXmIZ76A](https://www.youtube.com/watch?v=BlnVXmIZ76A), 6.1.2021



<i>Represento as mulheres</i>	Ich repräsentiere die Frauen
<i>100 por cento feminista</i>	100 Prozent Feministin
<i>Represento nina, elsa, dona celestina</i>	Ich repräsentiere Nina, Dona Celestina
<i>Represento zeferina, frida, dona brasilina</i>	Ich repräsentiere Zeferina, Frida, Dona Brasilina
<i>Tentam nos confundir</i>	Sie versuchen uns zu verwirren
<i>Distorcem tudo que eu sei</i>	Verzerren alles, was ich bin
<i>Século XXI e ainda querem nos limitar</i>	XXI. Jahrhundert und sie begrenzen uns immer noch
<i>Com novas leis</i>	mit neuen Gesetzen
<i>A falta de informação enfraquece a mente</i>	Das Fehlen von Information schwächt den Geist
<i>Tô no mar crescente porque eu faço diferente</i>	Ich bin im ansteigenden Meer, weil ich es anders mache

### **Interpretation „100 % Feministin“**

MC Carol steigt in ihrem Text unmittelbar mit einem der Hauptprobleme der Geschlechterungleichheit ein, nämlich der physisch schwächeren Position der Frau, die im Privathaushalt der ehelichen Gewalt des Mannes ausgesetzt ist. Wie im autobiografischen Porträt erwähnt, erfuhr sie diese Realität schon als kleines Kind und erkannte etwas später das System dahinter, das sie als Unterdrückung der Frauen sieht. Sie entschloss sich früh, einen anderen Weg gehen zu wollen und im Feminismus eine Form von Widerstand leben zu können. Mit der Figur der Aqualtune möchte sie die Tradition der starken afrikanischen Frau aufzeigen. Diese historische Person war Prinzessin und ebenso Großmutter eines aufbegehrenden Sklaven des ersten *Quilombos*: „Sie kämpfte 1665 militärisch gegen ihre Verschleppung, wurde dann aber nach Recife in Brasilien gebracht und versklavt. Sie war Großmutter von Zumbi, dem berühmten Anführer entflohener Sklaven im ersten *Quilombo*, einem freien Widerstandsdorf Ende des 17. Jahrhunderts.“<sup>415</sup> Mit Dandara wird Zumbis Gattin aus dem berühmten *Quilombo Palmares* erwähnt, einer ebenso starken Persönlichkeit einer in die Freiheit geflüchteten Sklavin in Brasilien in der Zeit um 1694.<sup>416</sup> So fährt MC Carol in ihrem Text fort und identifiziert sich als starke, stolze, autoritäre, aber auch mal schwache schwarze Frau in der Generationsnachfolge dieser Vorbilder. MC Carol will selbstbestimmt sein, weil sie in vollster Verantwortung für ihre Freiheit und Unabhängigkeit leben will. „Ich akzeptiere keine Unterdrückung / Senke deine Stimme, senke deine Hand: Sie erklärt in kurzen

---

<sup>415</sup> Quelle: [www.pt.wikipedia.org/wiki/Aqualtune](http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Aqualtune), abgerufen am 18.3.2020

<sup>416</sup> Quelle: [www.pt.wikipedia.org/wiki/Dandara](http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Dandara), abgerufen am 18.3.2020

Worten, dass sie insbesondere keine Unterdrückung durch Gewalt akzeptiert. Es geht ihr nicht um Gewalt auf der Straße, sondern um häusliche Gewalt, deren Dunkelziffer insbesondere auch bei der schwarzen Bevölkerung recht hoch liegt.<sup>417</sup> Carol ruft sehr eindringlich ins Mikrofon ‚Ich bin eine mutige Frau / mein Selbstbewusstsein kommt aus dem Ghetto.‘ Sie fordert mehr Respekt, sie hat ein auf Erfahrung ruhendes Selbstbewusstsein. Carol spricht von einem versagenden Rechtssystem in dem Zusammenhang von Minderbewertung des weiblichen Geschlechts. Sie gibt als schwarze starke Frau ihrem Geschlecht bewusst ihre Stimme und thematisiert ihre Rolle als schwarze weibliche MC, da sie sich als Repräsentantin einer feministisch eingestellten Generation junger Frauen sieht. ‚Sie versuchen, alles zu verwirren / Verzerrern alles, was ich bin.‘ Statt Aufklärung herrsche in ihren Augen im 21. Jahrhundert immer noch Verzerrung der Realität der Identitätsfrage schwarzer Frauen. Mit Verwirrung könnte darauf angespielt werden, dass die Frauen selbst getäuscht werden sollen vonseiten patriarchaler Normvorgaben. ‚Das Fehlen von Information schwächt den Geist.‘ Im digitalen Zeitalter herrschen die Lügen und *Fake news* der sozialen Netzwerke. Carol deutet an, dass dieser Umstand zu falschem Wissen – auch über die eigene Identität – führe. Im Satzsatz erwähnt sie die wachsende Bewegung und sieht das Bild des ‚ansteigenden Meeres‘ des Widerstands durch den wachsenden Feminismus in Brasilien.

#### 7.4.4 Rimas & Melodias *Manifesto*

##### *Manifesto / Pule, Garota*<sup>418</sup> (2017)

(Stefanie)

*Ele vem comendo sua mente*

*na pressão psicológica*

*Na relação te deprecia*

*e isso não tem lógica*

*E você acredita em cada palavra dita*

*Perdendo sua identidade*

*de si já desacredita*

*Não é mais a mesma fita*

##### *Manifest / Spring, Mädchen*

Er kommt und isst deinen Verstand

unter psychologischem Druck

In der Beziehung hat er dich herabgewürdigt

und das ist unlogisch

Und du glaubst an jedes gesagte Wort

Du verlierst dabei deine Identität

Du verlierst schon den Glauben an dich

Es ist nicht mehr dasselbe Band

---

<sup>417</sup> Siehe auch hooks, bell (2000), Kapitel ‚Ending Violence‘, S. 61 ff

<sup>418</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/rimas-e-melodias/manifesto/](http://www.letras.mus.br/rimas-e-melodias/manifesto/) abgerufen am 29.2.2020 / [www.youtube.com/watch?v=opcrBeEdW9I](https://www.youtube.com/watch?v=opcrBeEdW9I), 7.1.2021

*mas não consegue enxergar  
Do jeito que tá não dá  
a que ponto cê vai chegar  
Até quando vai aceitar, vai acatar  
o que ele impõe, ele não propõe  
Sem direitos, mas aqui a gente se opõe  
Capaz de te fazer sentir errada, manipulador  
Se soubesse que era cilada  
fugia da dor  
Pra mim isso não é amor  
quem ama não põe medo, aponta o dedo  
Com vergonha você guarda seus segredos  
Quem devia te acolher  
te dar abrigo, ser amigo  
Embaixo do mesmo teto, vivendo com o inimigo  
Tá correndo perigo sem coragem de renunciar  
Esse som é pra anunciar  
gaslighting é a denúncia*

(Tássia Reis)

*Querem saber quanto eu peso  
Querem saber quanto eu meço  
Eu não quero nem saber  
Digo isso nos meus versos (vai)  
Minha sina é manifesto, pelas mina  
Meu protesto, minha rima  
O padrão te contamina  
Eu tô no Rap ou no Miss Universo?  
Decida, ou eu ou minha autoestima  
Qual das duas vai querer fuder?  
Me engana e ainda me subestima  
Mas a decisão não virá de você  
Foi o estopim, sua mão sem sim  
Pegando em mim  
Na maldade  
Não tem que ser assim  
Mas se eu for dar um fim  
Não respondo por mim  
Da minha parte!  
Cês tem mania de propriedade  
Manter-se intacto é prioridade  
Parece um pacto de integridade  
Garantir ser macho de verdade  
O estado da veracidade  
Apoia merdas e atrocidades  
Se tu enxerga a realidade*

aber man kann es nicht erkennen  
Auf die Weise, wie es ist, geht es nicht  
zu dem Punkt, an dem du anlangst  
Bis wann wird er es akzeptieren, er wird angreifen  
Was er auferlegt, schlägt er ja nicht vor  
Ohne Rechte, aber wir opponieren dagegen  
Manipulierer, er kann dich falsch fühlen lassen  
Wenn ich wüsste, dass es eine Falle ist  
würde ich vor dem Schmerz davonlaufen  
Für mich ist das keine Liebe  
Wer liebt, macht keine Angst, zeigt nicht auf einen  
Mit Scham verbirgst du deine Geheimnisse  
Wer dich aufnehmen sollte  
sollte dir Unterschlupf geben, dir Freund sein  
Unter demselben Dach, mit dem Feind leben  
Du läufst Gefahr, ohne Mut zum Rückzug  
Dieser Sound dient dazu, es bekanntgeben  
Gasbeleuchtung ist die Klage

Wollt ihr wissen, wieviel ich wiege  
Wollt ihr wissen, wieviel ich messe  
Ich will es aber gar nicht wissen  
Ich sage das in meinen Versen (los)  
Mein Schicksal ist Manifest, für die Mädels  
Mein Protest, mein Reim  
Die Norm verschmutzt dich  
Bin ich im Rap oder bei Miss Universum?  
Entscheide, entweder ich oder mein Selbstwertgefühl  
Welche von den beiden wird er vögeln wollen?  
Betrügt mich und unterschätzt mich immer noch  
Aber die Entscheidung wird nicht von dir kommen  
Es war die Zündschnur, deine Hand ohne Ja  
Auf mir herumhacken  
in der Bosheit  
Es muss nicht so sein  
aber wenn ich ein Ende machen will  
Ich antworte nicht für mich selbst  
Für meinen Teil!  
Ihr habt die Besitzmanie  
Unversehrt bleiben ist eine Priorität  
Es sieht aus wie ein Pakt der Integrität  
Garantie, ein echter Macho zu sein  
Der Zustand der Wahrhaftigkeit  
Unterstützt Scheiße und Gräueltaten  
Wenn du die Realität erkennst

<i>E não faz nada</i>	und nichts machst
<i>Cê é um grande covarde</i>	dann bist du ein großer Feigling
(Drik Barbosa)	
<i>Todas temos feridas</i>	Wir haben alle Wunden
<i>que pomadas não curam</i>	die Salben nicht heilen können
<i>Nem médicos, estratégicos</i>	auch keine Mediziner und Strategen
<i>Perfuram no íntimo</i>	Sie bohren im Intimen
<i>Sentimos que somos fraturas</i>	Wir fühlen uns wie Frakturen
<i>Nos causam dor os assédios</i>	Belästigungen verursachen Schmerz in uns
<i>Censuram os nossos passos</i>	Sie zensieren unsere Schritte
<i>São monitorados como BBB</i>	Sie überwachen wie Big Brother Brasil
<i>Não importa qual seu DDD</i>	Deine Ferndirektwahl ist nicht so wichtig
<i>Assusta</i>	Es erschreckt
<i>Quantas delas morrem nos abortos</i>	Wie viele von ihnen bei den Abtreibungen sterben
<i>A culpa</i>	Die Schuldzuweisung
<i>Do estupro vai pra roupa que cê usa</i>	der Vergewaltigung verweist auf deine Kleidung
<i>Em ditadura de beleza, dita a dura realidade</i>	In der Diktatur der Schönheit diktiert harte Realität
<i>Nascer mulher certeza</i>	Als Frau geboren und sicher
<i>que vão te chamar de louca</i>	dass man sie verrückt nennen wird
<i>Tenta calar sua boca</i>	Er wird versuchen, dich zum Schweigen zu bringen
<i>beijar sua boca a força</i>	und deinen Mund zum Küssen zwingen
<i>Questionam nossa força</i>	Sie stellen unsere Kraft infrage
<i>nos oprimem com força</i>	und unterdrücken uns mit Gewalt
<i>São vários danos, vários</i>	Es gibt verschiedene Schäden, verschiedene
<i>Boicotam nossos planos</i>	Sie boykottieren unsere Pläne
<i>Diferem os salários</i>	Differenzieren die Gehälter
<i>Põe debaixo dos panos</i>	kehren es unter den Teppich
<i>Nos querem maleáveis e influenciáveis</i>	Sie wollen uns formbar und beeinflussbar
<i>Fracas e tão sensíveis</i>	Schwach und so sensibel
<i>Brinquedo pros covardes</i>	Spielzeug für die Feiglinge
<i>Basta desses Zé Mayer</i>	Es reicht mit diesen Zé Mayers
<i>Cês mexeram com todas</i>	Ihr manipuliert alle
<i>Meu trampo tá nos flyer</i>	Mein Job steht auf dem Flyer
<i>Meu din, minha responsa</i>	Mein Geld, meine Verantwortung
<i>Quero os dólar na conta</i>	Ich will die Dollars auf dem Konto
<i>Foda-se os faz de conta</i>	Scheiß auf die Illusionen
<i>Não sou princesa, sou leoa</i>	Ich bin keine Prinzessin, ich bin Löwin
<i>e pra caçar tô pronta</i>	und zum Jagen bin ich bereit
<i>Querem levantar voz</i>	Ihr wollt die Stimme erheben?
<i>Mas noiz levanta mais</i>	Aber wir sind lauter
<i>Não sirvo só pra aquecer</i>	Ich bin nicht nur zum Anheizen
<i>os seus lençóis, vaza</i>	deiner Laken da, geh raus
<i>Querem levantar voz</i>	Sie wollen die Stimme erheben
<i>Mas noiz levanta mais</i>	Aber wir sind lauter

*Tamo no frente, somos fonte  
revolucionárias*

(Alt Niss)

*Se manipula, domina  
Não passará  
Quem bota a mão e se aproveita  
Não passará  
Opressor só na lábia não prosperará  
Quer se crescer, cê não é nada  
e nunca será!  
Não que eu jogue mandinga ou energia  
Nem faça simpatia e cês merecia  
Mas cavam suas próprias covas  
e afasta os guia  
Cê tá cheio de ódio do poder das mina  
Se achou que eu ia pedir sua ajuda (não)  
Se achou que não seguraria a bronca  
Que acreditei que ainda foi minha culpa  
Mas eu sou só minha, não, nunca fui sua  
Levei muito tempo  
Pra entender que não era amor  
Só me sabotou, só se apoiou  
Cê só me sugou  
Descobriu que eu sou grande agora? (ahn?)  
Alt Niss tá brilhando agora? (não!)  
Cê tava olhando pro umbigo  
enquanto eu fazia a bomba  
pra fuder o mundo dos cara*

(Tatiana Bispo)

*Fica calmo, respira  
Isso deve estar demais pra você, né?  
Vou cantar bem mansinho pra ver  
se o machinho aí consegue entender  
Não estamos dispostas a recuar  
não tem nada que nos enfraqueça  
Nem adianta chamar os amiguinhos  
pra te dar ibope, não abaixo a cabeça  
Se cai uma no chão, tem mais seis  
bem do lado pra dar contenção  
Quero ver ser o valente otário  
que pra uma mulher vai levantar a mão  
A gente pode chorar, dor transborda do coração  
Imagina estar sendo humilhada  
por ele que teve sua dedicação  
Tristeza clara no olhar, dor transborda do coração*

Wir sind ganz vorne, wir sind die Quelle  
der Revolutionärinnen

Wenn er manipuliert, dominiert er  
Er kommt damit nicht durch  
Wer die Hand hebt und das ausnutzt  
Er kommt damit nicht durch  
Unterdrücker nur der Redekunst wird nicht gedeihen  
Du willst erwachsen werden, du bist ein Nichts  
Und wirst es niemals sein  
Nicht, dass ich hexen könnte oder Energie geben  
Habe nicht mal Mitleid und du hast es verdient  
Aber du schaufelst dir dein eigenes Grab  
und beseitigst die Führer  
Du bist voller Hass gegen die Macht der Frauen  
Du dachtest, ich würde dich um Hilfe bitten (nein)  
Du dachtest, ich würde nicht den Ärger behalten  
dass ich glaubte, es sei immer noch meine Schuld  
Ich besitze nur mich selbst, nein, ich war nie Dein  
Ich brauchte viel Zeit  
zu verstehen, dass es keine Liebe war  
Er hat mich sabotiert, hat nur sich selbst geholfen  
Du hast mich einfach leer gesaugt  
Du hast entdeckt, dass ich jetzt groß bin? (Oder?)  
Alt Niss leuchtet jetzt? (Nein!)  
Du hast Nabelschau betrieben  
während ich die Bombe baute  
um die Welt der Typen zu zerstören

Bleib ruhig, atme durch  
Das dürfte für dich zu viel sein, nicht?  
Ich werde sehr schön singen, um zu sehen  
ob der kleine Macho da es verstehen kann  
Wir sind nicht bereit, einen Rückzieher zu machen  
Es gibt nichts, was uns schwächen könnte  
Es macht keinen Sinn, die kleinen Freunde zu rufen  
um dir Ruhm zu geben, senke ich nicht meinen Kopf  
Wenn eine zu Boden fällt, folgen sechs hinterher  
direkt an ihrer Seite, um sie aufzufangen  
Ich will das sehen, die mutige Gans sein  
die für eine Frau die Hand heben wird  
Wir können weinen, das Herz läuft vor Schmerz über  
Stell dir vor, gedemütigt zu werden  
durch ihn, der ihre Hingabe hatte  
Klare Traurigkeit im Blick, das Herz läuft vor Schmerz über

*Imagina estar sendo o melhor de você  
e em troca ter humilhação  
Mas a dor vai cessar  
e a ferida um dia vai cicatrizar  
Juntas estamos mais fortes  
nos dando suporte, vai ser ruim segurar  
A gente se cuida, não estamos sozinhas  
Dá tchau pra sua paz, a gente quer mais  
Respeite as guerreiras rainhas*

(Karol de Souza)

*Eu me sinto insegura, meu comportamento muda  
Olha só que loucura, eu vivo com medo  
Sociedade injusta, essa cidade me assusta  
Mas sou do tipo que luta, eu cansei de ter medo  
Eu me lembro da Cláudia  
arrastada na rua  
de porcos na viatura e flores na sepultura  
Sinto ódio por dentro, trago conhecimento  
Sou empoderamento, eu mantenho a postura  
Eu me lembro de várias, que vocês esqueceram  
é noiz no fio da navalha  
desde o navio negreiro, mas  
Minha voz não se cala, e pro seu desespero  
Eu tô afiando a navalha  
eu já nem sei o que é medo!  
Eu já nem sei o que é medo*

(Djamila Ribeiro)

*Romper silêncios  
é o primeiro passo para a cura  
Quanto tempo você não escuta  
o som da própria voz?  
Por medo de incomodar  
a gente cala as justiças  
Mas dá pra promover mudanças no conforto?  
Assumimos, então  
que trazemos narrativas de incômodo  
Queremos que nossas palavras  
cortem como navalha a sua indiferença  
Deixe a sua consciência intranquila  
cause conflitos e tempestades  
Eparrei! (Orixá)  
Desconforto é incômodo necessário  
O som das nossas rimas  
vai perturbar o teu sono  
Desestabilizar a sua calma*

Stell dir vor, das Beste von dir zu sein und zu geben  
und im Gegenzug Demütigung zu erleben  
Aber der Schmerz wird vergehen  
und die Wunde wird eines Tages vernarben  
Zusammen sind wir stärker  
uns Unterstützung geben, es wird schwer sein  
Wir passen auf uns auf, wir sind nicht allein  
Sag Tschüss zu deinem Frieden, wir wollen mehr  
Respektiere die königlichen Kriegerinnen

Ich fühle mich unsicher, mein Verhalten ändert sich  
Schau, welch Irrsinn, ich lebe mit Angst  
Ungerechte Gesellschaft, diese Stadt ängstigt mich  
Ich bin der Kämpfertypus, zu müde, Angst zu haben  
Ich erinnere mich an Cláudia  
die auf die Straße geschleift wurde  
an die Schweine im Auto und die Blumen im Grab  
Ich fühle innen Hass, ich verschlinge Wissen darüber  
Ich bin Empowerment, ich stehe bereit  
Ich erinnere mich an etliche, die ihr vergessen habt  
und wir auf Messers Schneide  
seit dem Sklavenschiff, aber  
meine Stimme schweigt nicht, und für deine Verzweiflung  
schärfe ich gerade mein Messer  
und ich weiß nicht einmal mehr, was Angst ist!  
Ich weiß nicht einmal mehr, was Angst ist

Das Schweigen brechen  
ist der erste Schritt zur Heilung  
Wie lange hast du nicht  
dem Klang deiner Stimme zugehört  
Aus Angst zu stören  
halten wir den Mund  
Aber können wir Veränderung im Komfort fördern?  
Wir nehmen also an  
dass wir unbequeme Erzählungen bringen  
Wir wollen, dass unsere Worte  
wie Klinge eure Gleichgültigkeit zerschneiden  
Lasst ihr Gewissen unruhig werden  
Verursache Konflikte und Unwetter  
Sei gegrüßt! (Orixá)  
Unbehagen ist ein notwendiges Ärgernis  
Der Klang unserer Reime  
wird deinen Schlaf stören  
deine Ruhe destabilisieren

<i>E ao mesmo tempo mostrar a nós a força da quebra A felicidade de se autodefinir Sim, vou olhar para mim E desta vez vou gostar do que eu vejo E direi para mim o quanto eu sou incrível Vou falar, gritar e me emocionar quando enxergar Dandara em mim E essa voz vai ser coletiva vai ultrapassar fronteiras tirar a venda dos meus olhos Conceição Evaristo um dia disse: Nossa voz estilhaça a máscara do silêncio Então fale, destranque, deságue Dá medo, eu sei, mas fale Às vezes a gente acha que o muro é muito alto Mas pule, garota Você não vai nem arranhar os joelhos</i>	und gleichzeitig zeigt es uns die Stärke des Bruchs Das Glücklichein des sich selbst Definierens Ja, ich werde mich anschauen Dieses Mal werde ich mögen, was ich sehe Und mir selbst sagen, wie unglaublich ich bin Ich werde sprechen, schreien und mich begeistern wenn ich Dandara in mir sehe Und diese Stimme wird kollektiv sein sie wird Grenzen überwinden die Augenbinde abnehmen Conceição Evaristo sagte eines Tages: Unsere Stimme sprengt die Maske des Schweigens Also rede, entsperre, entfessele Es macht Angst, ich weiß, aber sprich Manchmal denken wir, dass die Wand sehr hoch ist Aber spring, Mädchen Du wirst dir nicht einmal die Knie zerkratzen
---	--

### **Interpretation „Manifest / Spring, Mädchen“**

Dieser Textbeitrag vom Rimas & Melodias nennt sich Manifest, weil er eine Aufforderung für schwarze Frauen ist, aufzustehen und sich gegen die patriarchale Ordnung zur Wehr zu setzen. Es ist eine Anklage gegen jede Form von Gewalt seitens der Männer, auf Mikroebene gegen häusliche Gewalt im seelischen wie im physischen Sinne, in heterosexuellen Beziehungen innerhalb des gemeinsamen Haushalts, auf den Straßen und in der Öffentlichkeit. Natürlich gibt es Gewalt in Beziehungen bei Schwarzen ebenso wie bei weißen Familien. Schwarze Autorinnen fingen aber an, dies auch zu thematisieren und als *Gender*-Problematik eben bei Afroamerikanerinnen zu benennen, weil zuvor niemand darüber sprach. So schreibt bell hooks, dass insbesondere die private Beziehungsverflechtung bei Afroamerikaner\_innen im Zuge des *Black Feminism* in den USA in den späten 1980er Jahren zu einem zentralen Thema von Bedeutung avancierte.<sup>419</sup> Es gibt in Brasilien auch immer mehr Vertreterinnen einer kulturellen Rezeption des *feminismo negro* in der Musik, der nun, seit den 1990er Jahren, in der *Nova Musica Popular Brasileira* (nova MPB) für mehr Gehör und Sichtbarkeit der Problematik der Unterdrückung schwarzer Frauen in Brasilien kämpft. Dies spiegelt sich im *Conscious Rap* wie diesem

---

<sup>419</sup> Siehe hooks, bell (2000), *Feminism Is For Everybody*. Kapitel ‚Ending violence‘, S. 61–67

deutlich wider. Im Text des Rap-Projektes werden die Details dieser Machtverhältnisse genauer beschrieben, insbesondere die Selbstaufgabe und Verlorenheit des Gewaltopfers: ‚er isst deinen Verstand / unter psychologischem Druck‘. Die Frau befindet sich in der *Gender*-Hierarchie in einer unterlegenen Position. So schreibt die Rapperin: die Frau ‚glaubt an jedes seiner Worte, verliert ihre Identität und den Glauben an sich‘. Schon bei Simone de Beauvoir wurde das Phänomen der kompletten Selbstaufgabe der Frauen in der Ehe thematisiert.<sup>420</sup> In dem Songtext wird diese Selbstaufgabe über die Dynamik in der Beziehung beschrieben. Sie bekomme Angst vor ihm, er ‚greift an‘. Der Rap-Text geht aber selbst schnell zur Aufforderung über, sich zu wehren und den sozialen Zustand der Abhängigkeit zu beenden. Wie alle *Conscious Rap*-Texte hat auch dieser stark appellativen Charakter: Die ‚Besitzmanie‘ des Mannes müsse zunächst ‚als Realität erkannt‘ werden, dann aber kommt der performative Moment als Message des Rap: ‚wenn du dann nichts machst / dann bist du ein großer Feigling‘. Weiterhin wird das Kollektive des Gewaltproblems benannt: ‚Wir haben alle Wunden‘, in einem System, in dem alle Frauen sich ‚überwacht‘ und kontrolliert fühlen. Abermals wird das Thema der illegalen Abtreibung nach Vergewaltigungen und deren Todesrate erwähnt. Die patriarchale Schuldzuweisung wird auch hier deutlich ‚sie verweisen auf deine Kleidung‘ inmitten der ‚Diktatur der Schönheit‘, die hier ihre dunkle Seite hat, nämlich wieder die Objektifizierung von Frauen im System. Weiter in den Einzelbeiträgen des Textes werden die Ungerechtigkeiten genannt, von der Gehaltsungleichheit über sexuelle Belästigung<sup>421</sup> bis zu systematischer Manipulation, Sabotage und Kontrolle sowie Hass gegen Frauen. Die Rapperinnen schreiben mit starken Worten über die Gegenwehr durch Selbstbemächtigung insbesondere durch eigenes Geld, die Suche nach Unabhängigkeit, aber auch die Bereitschaft, sich zu wehren und anzugreifen, mit Worten und Taten. Sie sehen die neuen Optionen einer Unabhängigkeit in einer männerdominierten brasilianischen Gesellschaft mit all ihrem Hass gegen Frauen. ‚Ich besitze nur mich selbst, ich war nie Dein‘. Sie sprechen dann von Mut, trotz aller Traurigkeit und Enttäuschung, ‚aber der Schmerz wird vergehen / und die Wunde wird vernarben / Zusammen sind wir stärker.‘ In Solidarität mit den feministischen Mitkämpferinnen verzichten diese Frauen auf den

---

<sup>420</sup> Siehe De Beauvoir, Simone (1949), *Das andere Geschlecht*. Kapitel des zweiten Teils: Situation, ab S. 516

<sup>421</sup> Siehe [https://pt.wikipedia.org/wiki/José\\_Mayer](https://pt.wikipedia.org/wiki/José_Mayer), abgerufen am 30.6.2020: (im Hinweis auf den Telenovela Schauspieler Zé Meyer, der sexueller Belästigung beschuldigt wurde)



Pseudofrieden, also auf einen Frieden, der eher als ein Stillhalten und Schweigen wahrgenommen wird: ‚Wir passen auf uns auf / wir sind nicht allein / Sag Tschüss zu deinem Frieden, wir wollen mehr‘. Auch wird die Verbindung zum Schwarzsein in einer rassistischen Gesellschaft ohne echte Aufarbeitung und Erinnerungskultur als historische Realität aufgezeigt. Die Fortsetzung der Einstellungen und des alten Denksystems des Kolonialismus klingt wie ein Schrecken ohne Ende, in dem die koloniale Vergangenheit in die Gegenwart transferiert und somit performativ wiederholt wird, und so führt die Darstellung in diesem Rap zu einem Weckruf: denn ‚seit dem Sklavenschiff‘ bestehe die Identitätssuche und die Erinnerung, ‚die ihr vergessen habt‘. Die Frauen wollen keine Angst mehr haben. Zum Abschluss des Gruppentextes kommt die Soziologin Djamila Ribeiro zu Wort, die zu diesem Projekt mit einem Aufruf gemäß des Songtitels beigetragen hat: Es gehe um den Sprung in die Sichtbarkeit und Hörbarkeit der Stimme der schwarzen Brasilianerin. Auf Portugiesisch heißt dies nicht nur bei Ribeiro in ihrem ‚*Lugar de fala*‘, (Der Ort des Sprechens)<sup>422</sup>: ‚Das Schweigen brechen / ist der erste Schritt der Heilung‘. Ribeiro beschreibt die Details der Schritte im Konzept des ‚*Lugar de fala*‘ als wichtigste Form des *Empowerments*, wobei klar wird, was in kollektiver Konsequenz damit gemeint ist, nämlich der Aufstand gegen die strukturelle Macht der Männer durch Hörbarkeit des ‚Ortes des Sprechens‘ über Sprache, Worte und letztlich performative Akte, also auch durch jene Performanz in der weiblichen Rap-Musik als Teil der Bewegung: ‚Lasst ihr Gewissen unruhig werden / verursache Konflikte und Unwetter / Sei gegrüßt Orixá!‘ (Ein Glaubensbekenntnis durch einen Gruß an die afrikanisch-brasilianischen Gottheiten des Candomblé, als Identitätsbekundung der Afrodeszendenz.) Ribeiro betont hier ‚die Selbstdefinition‘, die Selbstliebe als Frau und zugleich schwarz. ‚Ich werde mögen, was ich sehe / (...) ich werde sprechen, schreien und mich begeistern‘. Sie zitiert hier Conceição Evaristo, die schon beschriebene afro-brasilianische zeitgenössische Schriftstellerin, die durch ihre Literatur der Gegenwart in der Bewegung der Afrobrasilianer\_innen in Brasilien zentral geworden ist. Sie gebe, so Ribeiro, den schwarzen Frauen des Landes eine starke, gut hörbare Stimme.<sup>423</sup> Ribeiro gedenkt der

---

<sup>422</sup> Siehe [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lugar\\_de\\_fala](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lugar_de_fala), abgerufen am 25.3.2021

<sup>423</sup> Siehe [https://pr.wikipedia.org/wiki/Conceição\\_Evaristo](https://pr.wikipedia.org/wiki/Conceição_Evaristo), abgerufen am 30.6.2020:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Concei%C3%A7%C3%A3o\\_Evaristo](https://en.wikipedia.org/wiki/Concei%C3%A7%C3%A3o_Evaristo), abgerufen am 25.3.2021. Wie schon in einem vorherigen Kommentar erwähnt, ist diese Schriftstellerin eine zentrale Figur in der zeitgenössischen Literatur schwarzer Frauen. Sie hat die sogenannte *Escrevivência* entwickelt.

Afrodeszendenz als Identitätsmerkmal, sie spricht vom Andenken an Dandara, der Frau des Zumbi im *Quilombo Palmares* während der Sklaverei, sie schreibt vom ‚Abnehmen der Augenbinde / unsere Stimme sprengt die Maske des Schweigens‘. Das Bild der Maske des Schweigens erinnert an die brutale Mundsperrung, die Sklav\_innen tragen mussten. Ribeiro ruft auf zum ‚Reden, Entsperren, Entfesseln‘. Es ist ein Appell an den Aufstand durch Worte und an die Überwindung der Angst, die eigene Sprache performativ laut zu gebrauchen, indem Frauen eben mutig ‚springen‘ sollten, ganz wie der Songtitel mit ‚*Pule, Garota* (‚Spring, Mädchen‘) es meint. Die junge Soziologin Djamila Ribeiro wird im Folgenden hier erwähnt und nicht im Porträt, da sie keine Rapperin ist. Djamila Ribeiro ist in den letzten Jahren neben der älteren Philosophin Sueli Carneiro<sup>424</sup> und der ebenfalls älteren Schriftstellerin Conceição Evaristo noch bekannter geworden, und zwar als die aktuelle junge Stimme einer wachsenden Anzahl jener aus den Wissenschaften kommenden Aktivistinnen des *Feminismo negro* in Brasilien, und international gesehen, des *Black Feminism* (im Kontakt auch mit Angela Davis in den USA). Ribeiro lehnt ihre Theorieansätze und die Praxis an den US-amerikanischen dekonstruktiven *Black Feminism* an.<sup>425</sup>

#### 7.4.5 Psicopretas Volume 2

##### Volume 2<sup>426</sup> (2018)

[Yzalú]

*Eu burlei o sistema de várias maneira*

*Eles me temem*

*sou da maloca prolifera*

*Liga pique original*

*das aresta marginal, cafuza*

*Bem diferente das publicidade Jequiti*

*Eu propus um feat com os fera*

*Depois descobri quem eles querem*

*São as bela e os parça chegado*

*Banca de esteio é mato e nesses estreitos*

*Sobra o anonimato*

*pras Latifah zica da periferia*

##### Band 2

Ich verspottete das System auf verschiedene Weise

Sie fürchten sich vor mich

ich stamme aus der produktiven Maloca

Verbinde den originalen Schwung

der Randgegenden, eine Mischung (Indio, Schwarze)

Sehr anders als die Jequiti Reklame

Ich schlug ein Spektakel mit den Raubtieren vor

Danach entdeckte ich, wen sie wollen

es kamen die Schönen und die guten Freunde

Stützpunkt ist der Busch und diese Engpässe

es bleibt die Anonymität übrig

für all die Latifahs, tolle Frau der Peripherie

---

<sup>424</sup> Siehe [www.geledes.org.br/tag/sueli-carneiro/](http://www.geledes.org.br/tag/sueli-carneiro/), abgerufen am 25.3.2021 sowie [https://en.wikipedia.org/wiki/Sueli\\_Carneiro](https://en.wikipedia.org/wiki/Sueli_Carneiro), abgerufen am 25.3.2021

<sup>425</sup> Siehe weiteres unter [https://pt.wikipedia.org/wiki/Djamila\\_Ribeiro](https://pt.wikipedia.org/wiki/Djamila_Ribeiro), abgerufen am 30.6.2020

<sup>426</sup> Siehe [www.letras.mus.br/narceja-producoes/psicopretas-vol-2/](http://www.letras.mus.br/narceja-producoes/psicopretas-vol-2/), abgerufen am 19.12.2020 / [www.youtube.com/watch?v=55D5yCCwLxY](http://www.youtube.com/watch?v=55D5yCCwLxY), 7.1.2021

*Dona Clementina, Jovelina espia*  
*Cês nem vem tentar, meu bem*  
*nós somos dessa cria*  
*Essa cena é hype, né?*  
*Nós aqui é premier*  
*No mano a mano, pergunto*  
*Meu mano, tu tá argumentando*  
*que as mina não rima ainda?*  
*No game eu tô trampando há uns tempos*  
*Cês gostem ou não, ganhei meu respeito*  
*E de cabeça erguida vivendo*  
*No mic X-Woman, vai vendo!*

[Gabi Nyarai]

*Tipo bruxa de Salém, pretona periculosa*  
*Num país que é preto*  
*cês sonha com buceta rosa*  
*No touch my hair, no touch my body*  
*Pra racista é paulada*  
*nóis te pega, te explode*  
*As preta reunida veio pra fazer bilhões*  
*Muito branco falando, poucas reparações*  
*Afroempreendedoras*  
*dona do próprio negócio*  
*Autoestima, autoamor*  
*hoje se tornaram sócio*  
*Cês abafaram nossa história*  
*Pra esconder potencial*  
*Fez parecer que desde sempre*  
*É cana ou cafezal*  
*Retomando o trono, coroa e tradição*  
*Se for pra jorrar sangue*  
*não é o nosso, não*  
*Que a família real é a do mundo real*  
*E já que é uma guerra, pegue seu arsenal*  
*Lírico, poético, de fácil entendimento*  
*Se não for pelo acesso*  
*nós tá é perdendo tempo*

[Alinega]

*É o crime 77, original favela*  
*Sou psicopreta*  
*das vilã que num dá guela*  
*(Então diz)*  
*Quantas Matheusa ainda vão ter que partir?*  
*E quantas Marielle ainda vão ter que morrer?*  
*Pra fazer boy entender*

Dona Clementina, Kundschafterin Jovelina  
Ihr versucht es noch nicht einmal, mein Lieber  
Wir sind aus dieser Brut  
Diese Szene ist ein Hype, nicht?  
Wir hier sind der Chef  
Von Bruder zu Bruder, frage ich  
Mein Bruder, du argumentierst  
Dass die Mädels noch nicht reimen?  
Ich ackere im Spiel seit einiger Zeit  
Ob ihr mögt oder nicht, ich gewann meinen Respekt  
und mit aufrechtem Haupt lebe ich  
X-Woman am Mikrofon, ihr werdet sehen!

Typus Hexe von Salem, große gefährliche Schwarze  
In einem Land, das schwarz ist  
träumt ihr von einer rosa Möse  
No touch my hair, no touch my body  
Für einen Rassisten ist sie eine Schlampe  
wenn wir dich kriegen, sprengen wir dich hoch  
Schwarze vereinigen sich, um Billionen zu machen  
Viele Weiße sprechen, aber wenig Wiedergutmachung  
Afro-Unternehmerinnen  
Chefin des eigenen Geschäfts  
Selbstachtung, Selbstliebe  
heute wurden sie zu Partnerinnen  
Ihr verschweigt unsere Geschichte  
um das Potenzial zu verstecken  
Sie haben es so aussehen lassen, als ob  
immer schon Zuckerrohr oder Kaffee gewesen wäre  
Den Thron wiedererlangen, die Krone, die Tradition  
Wenn es darum geht, Blut zu vergießen  
so nicht mit uns, nein  
die reale Familie ist die der realen Welt  
Es ist schon ein Krieg, nimm dein Arsenal  
Lyrisch, poetisch, von einfachem Verständnis  
Wenn es nicht für den Zugang ist  
sonst verlieren wir Zeit

Es ist das Verbrechen 77, original Favela  
Ich bin Psychoschwarze  
der Schurkinnen, die einem etwas Geraubtes geben  
(also, sag es)  
Wieviele Matheusa werden noch gehen müssen?  
Wieviele Marielles werden noch sterben müssen?  
Um dem Jungen zu verstehen zu geben

*Hip hop num é banheiro químico  
É o loló, é o pó, é a química  
Fazendas, hortas, sarjetas, celas, clínicas  
Presídios empretecidos, pretos trazem falecido  
Antes do nome segundo a estatística  
Quero vê-los na estica, não esticando mais um  
Pretas executivas e não executadas  
Quem é mais preto ou quem é menos preto  
enquanto sobe mais um  
Num é Twitter isso aqui  
fi, é vivência de quebrada  
Respeito pra ter conceito  
num é só chegar pra ser aceito  
Os canas querem acertos  
senão é só desacerto  
Matando flores do gueto, é  
Pra morrer basta tá vivo  
ou basta ser LGBTI e preto?  
Minha mãezinha, me abençoe pr'eu sair  
Que eu nem sei mais se eu volto  
O inimigo tem barca, tem moto  
Arma na palma e também tem voto  
Caneta pronta pra assinar óbito  
Racistas morrem na punheta  
e eu sócia da Loto  
Num é mais Bibi Perigosa, agora é Alitreta  
Nós é plaqtudum, flow tiro de escopeta  
Bem problemática, tipo Neguinho do Kaxeta  
Todo ouro e poder pras bucepreta*

[Meg Tmthc]

*Entraram quatro caras na favela, mano  
Todos atirando  
Acho engraçado que a Globo fica:  
Mais um troféu do ano  
Fica tranquila porque  
o Governo já está cuidando  
Mano, o que é que tem na minha cor?  
É muita melanina pra você?  
Racistas não sabem o que é amar  
racistas não sabem  
Você não sabe o que é passar por isso  
Consigo ver o ódio no seu olhar  
Será que pra Deus somos iguais?  
Vocês gostam de ser rivais  
Eu criei você, você me criou  
Somos a cópia perfeita que faltava no amor*

dass Hip Hop ein chemisches Bad ist  
Es ist die Klebstoffdroge, der Koks, es ist die Chemie  
Bauernhöfe, Gärten, Dachrinnen, Zellen, Kliniken  
Schwarze Gefängnisse, Schwarze tragen den Namen  
verstorben, gemäß der Statistik  
Ich will sie schön sehen, nicht mehr verrecken sehen  
Schwarze in der Exekutive, und nicht exekutiert  
Wer mehr oder weniger schwarz ist  
Während ein anderer aufsteigt  
In einem ist hier Twitter  
Freund, es ist die Erfahrung einer Gebrochenen  
Respekt, um ein Konzept zu haben  
einer reicht nur aus, um akzeptiert zu werden  
Die Polizisten wollen Treffer  
sonst ist es nur ein Missverständnis  
Blumen abtöten im Ghetto, ist so wie  
um zu sterben, reicht es nur zu leben  
oder reicht es, LGBTI oder schwarz zu sein?  
Mein Mütterchen, segne mich für meine Abreise  
da ich nicht einmal weiß, ob ich zurückkehre  
Der Feind hat einen großen Schlitten, ein Motorrad  
Eine Waffe i. d. Hand u. auch eine Stimme zum Wählen  
Den Stift bereit, um für den Tod zu unterschreiben  
Rassisten sterben beim Masturbieren  
und ich bin Lotto-Partnerin  
Eine mehr ist Bibi Gefährlich, jetzt Alitreta  
Wir sind Plaqtudium, fließender Schuss der Waffe  
Ziemlich schwierig, Typ Schwarzer aus Kaxeta  
Alles Gold und alle Macht der schwarzen Vulva

Bruder, vier Jungs kamen in die Favela rein  
Alle am Schießen  
Ich finde es erstaunlich, dass Globo dann sagt:  
Noch eine Jahrestrophäe mehr  
Bleib ruhig und gelassen  
Die Regierung kümmert sich schon  
Bruder, was hast du gegen meine Hautfarbe?  
Zu viele dunkle Pigmente für dich?  
Rassisten wissen nicht, was Lieben ist  
Rassisten wissen es nicht  
Du weißt nicht, was man durchmachen muss  
Ich kann deinen Hass in deinem Blick sehen  
Kann es sein, dass wir vor Gott gleich sind?  
Ihr mögt es, Rivalen zu sein  
Ich habe dich erschaffen und du mich  
Wir sind die perfekte Kopie, die in der Liebe fehlte

*Esse problema todo que você criou*

*Somos reflexo daquilo*

*que nos machucou*

*Não vou ser aquilo*

*que eles querem que eu seja*

*Todo mundo pode ser o que quiser ser*

*O que quiser ser*

*Preta, quanto amor perdeu*

*que te corroe*

*Cadê o seu valor? Seja seu próprio amor*

*Não aceite menos do que entregou*

*É que pra moldar o mundo*

*tem que vir de dentro*

[Sistah Chilli]

*Encaixe pra boca de fascista é a guia*

*Aqui é poucas ideia, nem gasto diplomacia*

*Dobra e soca no teu cu*

*esse papo de supremacia*

*Nem troco ideia pra verme*

*anencéfalo, sem teoria*

*Antifascista, antirracista*

*que você teme e desvia*

*Minha pele quente é convite*

*só se for pra tua vala fria*

*Enche essa boca de merda*

*se acha rei do universo*

*Mas quando o preto tá no topo*

*(aah) racismo reverso?*

*Minha ancestralidade que fode a tua vaidade*

*Eu me incorporo imperial, heresia pra sociedade*

*Discute no Twitter papo de tonalidade*

*Que divide nossa luta*

*com seu ego e vaidade*

*Chegamos como dedo na ferida*

*e tiros de Beretta*

*E tá pra nascer um pé de breque*

*que cala uma psicopreta*

Dieses Problem, das du erschaffen hast

Wir sind ein Spiegelbild dessen

was uns verletzt hat

Ich werde nicht diejenige sein

die sie haben wollen

Die ganze Welt darf so sein, wie sie will

wie sie sein will

Schwarze Frau, wie viel Liebe du verloren hast

die dich zerfressen hat

Wo ist dein Wert? Sei es deine eigene Liebe

Akzeptiere nicht weniger, als du gegeben hast

Und das, womit man die Welt umgestalten kann

muss von innen kommen

Das Sprachrohr des Faschisten ist der Leitfaden

Hier gibt es wenig Ideen, keine Diplomatie

Bück dich und steck es dir in den Hintern

dieses Gerede von Überlegenheit

Meine Ideen tausche ich mit keinem Ungeziefer

Hirnlosigkeit, ohne Theorie

Antifaschist, Antirassist

wovor du dich fürchtest und wovon du abweichst

Meine heiße Haut ist eine Einladung

nur, wenn es in deinen kalten Graben geht

Fülle deinen Mund mit Scheiße

wenn du dich als König des Universums fühlst

Aber, wenn der Schwarze an der Spitze ist

(aah) ist das umgekehrter Rassismus?

Meine Vorfahren schießen auf deine Eitelkeit

Ich werde imperial, Ketzerei der Gesellschaft

Ich diskutiere bei Twitter, Gespräch der Tonart

die unseren Kampf zerteilt

mit deinem Ego und deiner Eitelkeit

Wir kommen an als Daumen in der Wunde

und Schüsse aus der Berreta

und es steht ein Durchbruch bevor

der eine Psicopreta zum Schweigen bringt

[Monna Brutal]

*Branco e seu bando de MCs Hannah Montana*

*Bolos de bosta se achando montanhas*

*Branco pagando de Jack e passando vergonha*

*Tu deve ser amigo da branca mingau com Fanta*

*Deve ser sobrinho da tia racista*

*Deve ser filho do branco faixa preta*

*Apropriadores não sentiram nossas dores*

Weiße und ihre MC Bande Hannah Montana

Scheißhaufen, die sich für Berge halten

Weiße bezahlen Jack und schämen sich

Du bist wohl Freund von weißem Brei mit Fanta

Du bist wohl Neffe der rassistischen Tante

Bist wohl Sohn des Weißen mit schwarzem Gurt

Die Geldgeber haben unseren Schmerz nicht gespürt

<i>Estamos indo buscar sua cabeça pra pôr na bandeja Enche a boca pra dizer que o preço foi pago Ironia? Numa era em que brota MC fazendo apologia a ato nazista Me pergunta o porquê de eu não ser a pacifista É que minha pele ocupa a maioria das covas prisões e periferias Feria mamãe África, a branca etnia Tu esqueceu que os teus estupraram as nossas índias? Coincidência sua apologia ao estupro nas rimas Depois pergunta por que sempre queremos sair arrancando picas Represento Katrina, Kell e Cunanny 808, um salve pra Nanny Isso é Monna Brutal, derramar de sangue Psicopreta deixa nazista em pane Psicopreta pensante pisando em putos Buscando diamantes Racista bom é racista jorrando sangue Bang bang bang Dory já disse: É o levante Devolvendo a chicotada explodindo a casa grande</i>	Wir werden deinen Kopf kriegen um ihn auf das Tablett zu legen Füll den Mund, sag', dass der Preis gezahlt wurde Ironie? In einer Ära, in der MCs sprießen die sich entschuldigen für die Nazi-Tat und mich fragen, warum ich keine Pazifistin bin Es ist so, dass meine Hautfarbe die meisten Gräber füllt Gefängnisse und Peripherien Die weiße Ethnie hat Mutter Afrika verletzt Hast du vergessen, dass die deinigen Unsere Indiofrauen vergewaltigt haben? Eine Koinzidenz ist deine Entschuldigung für die Vergewaltigung in den Reimen Danach frage, warum wir immer gehen wollen, Schwänze auszureißen Ich repräsentiere Katrina, Kell und Cunanny 808, eine Salve für Nanny Dies ist Monna Brutal, Blut vergießend Psychoschwarze, lässt Nazi im Stich Psychoschwarze, denkend, nach Jungs tretend Diamanten holend Ein guter Rassist ist der, der Blut verströmt Bang, Bang, bang Dory sagte es schon: es ist der Aufstand Es ist die Rückgabe der Peitsche das Herrenhaus explodieren lassen
--	---

### **Interpretation „Band 2“**

Der Songtext „Volume 2“ der zweiten Gruppe mit dem Projektnamen *Psicopretas* umfasst zahlreiche Slang-Ausdrücke, die kaum übersetzbar sind. Ebenso zeigt er recht unterschiedliche Standpunkte zur Gewaltfrage als Antwort auf die alltägliche Unterdrückung von Schwarzen in Brasilien und insbesondere gegen schwarze Frauen. Auch in diesem Text werden Diskurse des Schwarzseins und Frauseins im Hintergrund des Erinnerns an die Fortsetzung von Gewalt als System aus einer kolonialen Vergangenheit zum zentralen Motiv. Immer wieder wird der Rap hier als Mittel der verbalen Gegenwehr gegen das Vergessen zitiert. Schon der erste Satz in diesem Song von der *Cantautora* Yzalú vermittelt eine Distanzierung vom gesamten Rassismus wie auch von Misogynie, das hier

als System bezeichnet wird. Zunächst bleibt offen, ob sie die Gesellschaft allgemein oder speziell die Musikindustrie als ein System meint. Yzalú erwähnt ihre spezifische Identität als sogenannte *Cafuza*. Sie benutzt damit einen abwertenden Begriff, der auf eine Mischung aus indigener und schwarzer Herkunft verweist.<sup>427</sup> Der Begriff stammt aus der Sprache eines kolonialen rassistischen Hintergrunds und wird von Yzalú eher als Provokation benutzt. Als Rapperin sieht sie sich in Verbindung mit starken schwarzen Frauen. Sie identifiziert sich mit Frauen aus der Musik wie Queen Latifah, die eine der erfolgreichsten Hip-Hop-Künstler\_innen der USA der letzten 40 Jahre und großes Vorbild für die nächste Generation an Frauen im Hip-Hop ist.<sup>428</sup> Yzalú spricht hier von ihrem ‚aufrechten Haupt‘. Sie nimmt die Herausforderung an, sich in dieser männlichen Musiksparte zu behaupten.

Gabi Nyarai erwähnt in ihrem Textbeitrag die Hexen von Salem, wodurch sie auf das Unterdrückungssystem gegen unabhängige Frauen noch in jüngster Zeit hinweist. Das historische Motiv hinter dieser Erwähnung sind die Hexenprozesse in den USA, im Gebiet Neuengland im 17. Jahrhundert.<sup>429</sup> Nyarai verbindet diese historische Begebenheit mit der Situation, als schwarze unabhängige Frau auffällig zu sein und für die Unangepasstheit verurteilt zu werden. Zudem nennt sie die Tatsache, dass sie als Schwarze in einem Land ‚verfolgt‘ werde, das eigentlich eine vornehmlich schwarze Bevölkerung habe. Sie kritisiert das Bild, das Weiße von schwarzen Frauen haben. ‚Für einen Rassisten ist sie eine Schlampe‘. Dann bezieht sie sich stärker auf Brasilien, indem sie anklagt: ‚Ihr verschweigt unsere Geschichte‘. Sie besteht auf eine friedliche Gegenwehr, ohne Gegengewalt. ‚Wenn es darum geht, Blut zu vergießen / So nicht mit uns‘. Sie sagt, es sei ‚schon ein Krieg‘, in dem sie ‚lyrisch, poetisch‘ kämpfen will.

Alinega mahnt in ihrem Textbeitrag das Blutvergießen im Namen des rassistischen Systems, in dem die engagierte, lesbische und schwarze Feministin und bekannte Stadtverordnete Marielle Franco im März 2018 ermordet wurde. ‚Wie viele Marielles werden

---

<sup>427</sup> Siehe [www.dicio.com.br/cafuzo](http://www.dicio.com.br/cafuzo), abgerufen am 6.6.2020

<sup>428</sup> Siehe [https://de.wikipedia.org/wiki/Queen\\_Latifah](https://de.wikipedia.org/wiki/Queen_Latifah), abgerufen am 6.6.2020. Die Hip-Hop-Künstlerin, geboren 1970, ist auch Schauspielerin und sie gründete ihre eigene Plattenfirma. Sie ist bis dato eine emanzipierte und sehr erfolgreiche Künstlerin in den USA. Sie erweiterte ihr Repertoire auch in das Genre des Jazz.

<sup>429</sup> Siehe [https://de.wikipedia.org/wiki/Hexenprozesse\\_von\\_Salem](https://de.wikipedia.org/wiki/Hexenprozesse_von_Salem), abgerufen am 6.6.2020

noch sterben müssen?’ Sie macht Veränderungsvorschläge: ‚Schwarze in die Exekutive, und nicht exekutiert.’ Sie kritisiert die Gewalt der Polizei in Brasilien. In Bezug auf sich selbst sehe sie sich in Gefahr, so wie all die Unangepassten. ‚Um zu sterben, reicht es nur, zu leben / oder reicht es, LGBTI oder schwarz zu sein?’

Im Beitrag von Meg Tmthc wird die Blindheit der Medien thematisiert, die die Gewalt oberflächlich und aus weißer Perspektive behandeln. Für die Rapperin ist Rassismus das zentrale Problem Brasiliens. Sie stellt die ethisch grundlegende Frage, die ein Weißer eigentlich nicht beantworten kann: ‚Bruder, was hast du gegen meine Hautfarbe?’ Sie appelliert an Humanität: ‚Ich habe dich erschaffen und du mich / Wir sind die perfekte Kopie, die in der Liebe fehlte.’ Sie appelliert an das Individuum: ‚Schwarze Frau, wieviel Liebe du verloren hast.’ / ‚Wo ist dein Wert?’ / ‚Akzeptiere nicht weniger, als du gegeben hast’.

Sistah Chilli ist etwas aggressiver in ihrer Argumentation. Sie attackiert vehement die Überlegenheitsideologie des Rassismus. Sie erwähnt all das Töten im Namen der Sklaverei, des Imperialismus’ und Kolonialismus’ in der Geschichte des Landes. Interessant ist hier die Erwähnung eines häufig auftauchenden Vorwurfs weißer Menschen, die die Herabwürdigung eines Weißen als umgekehrten Rassismus bezeichnen. Allerdings bleibt sie nicht bei der Gewaltfreiheit oder der Macht der Worte als Strategie wie bei den meisten Rapper\_innen, sondern sie formuliert eine konkrete Gegenwehr mithilfe von Gegengewalt. ‚Wir kommen an als Daumen in der Wunde / und Schüsse aus der Beretta.’ Im letzten Beitrag von Monna Brutal wird Gewalt als Mittel der Gegenwehr gegen die Gewalt gegen Schwarze in Brasilien etwas glorifiziert, was hier – bei aller Distanzierung zum Inhalt – nicht unerwähnt bleiben soll. Diese Rapperin schreibt in einem sehr aggressiven Ton und sieht im Loslösen vom Pazifismus einen Weg, der allerdings von den anderen Projektmitgliedern in ihren Standpunkten dazu nicht geteilt wird. In einem Text-Projekt bleibt die Verantwortung eines jeden Einzelbeitrags bei der *Cantautora*. Eine Einzelmeinung muss nicht von allen geteilt werden. Monna Brutal trägt in ihrem Namen also den Begriff der Brutalität der gesamten Geschichte der Gewalt gegen Frauen: ‚es ist so, dass meine Hautfarbe die meisten Gräber füllt / Gefängnisse und Peripherien / Die weiße Ethnie hat Afrika verletzt / Hast du vergessen, dass die deinigen / unsere Indio-frauen vergewaltigt haben? (...) / Ein guter Rassist ist der, der Blut verströmt.’ Monna



Brutal generiert aus dieser Historie voller Hass dann ihren eigenen Hass. Sie verbindet ihren Hass mit ihrer Gewaltbereitschaft und ihrem Bild eines Aufstands. Sie zeigt letztlich auch, dass andauernde Unterdrückung und Entwertung von Menschen durch herrschende Gruppen – meist Weiße – zu einer hohen Bereitschaft an Gegengewalt führen kann, die wie eine Zeitbombe wirkt.

#### 7.4.6 Tassia Reis *Afrontamento*

##### *Afrontamento*<sup>430</sup> (2016)

*Quer saber o que me incomoda, sincero  
É ver que pra noiz  
a chance nunca sai do zero  
Que se eu me destacar é pura sorte  
Se eu fugir da pobreza  
Eu não escapo da depressão  
Um quadro triste e realista  
Na sociedade machista  
As oportunidades são racistas  
São dois pontos a menos pra mim  
É difícil jogar quando as regras  
Servem pra decretar o meu fim  
Arrastam minha cara no asfalto  
Abusam, humilham, tiram a gente de louco  
Me matam todo dia mais um pouco  
A cada claudia morta, a cada alan morto  
Se não bastasse essa injustiça e toda dor  
Transformam adolescentes em um  
Filho da puta de um mal feitor  
É complicado essa anedota, não acha?  
Mas hoje ouvirão verdades  
vinda dessa racha  
No rap, ego inflado, os cara se acha  
Mas ninguém se encontra  
e geral arrasta  
À margem de tudo a gente marcha  
Pra manter-se vivo  
respirando nessa caixa  
Eu quero mais, eu vou no desdobramento  
Nem que pra isso eu tenha que  
Formar um movimento*

##### Affront

Willst du wissen, was mich stört, ehrlich  
Das ist zu sehen, dass für uns  
die Chance nie ganz von vorne anfängt  
dass es reines Glück ist, wenn ich mich hervorhebe  
Wenn ich aus der Armut flüchte  
Dann entkomme ich nicht der Depression  
Ein trauriges und realistisches Bild  
In der machistischen Gesellschaft  
sind die Möglichkeiten rassistisch  
Sie sind zwei Punkte weniger für mich  
Es ist schwierig zu spielen wenn die Regeln  
dazu da sind, mein Ende zu beschließen  
Sie schleifen mein Gesicht über den Asphalt  
Sie missbrauchen, demütigen, machen uns verrückt  
Sie töten mich, jeden Tag ein bisschen mehr  
Bei jeder toten Claudia, bei jedem toten Alan  
Als reiche diese Ungerechtigkeit, der Schmerz nicht  
Sie verwandeln Jugendliche in  
Hurensöhne eines schlechten Erzeugers  
Diese Anekdote ist kompliziert, nicht?  
Aber heute werdet ihr Wahrheiten hören  
die diesem Riss entstammen  
Im Rap das aufgeblasene Ego, denken die Jungs  
Aber niemand trifft sich  
und zieht im Allgemeinen  
Wir marschieren am Rande von allem  
Um uns am Leben zu halten  
und in diese Kiste zu atmen  
Ich will mehr, ich gehe in die Entwicklung  
Nicht nur dafür muss ich  
eine Bewegung ins Leben rufen

---

<sup>430</sup> Quelle: [www.vagalume.com.br/tassia-reis/afrentamento.html](http://www.vagalume.com.br/tassia-reis/afrentamento.html)., abgerufen am 4.7.2017 / 20.12.2020 / [www.youtube.com/watch?v=6MRkulK08ZU](https://www.youtube.com/watch?v=6MRkulK08ZU), 7.1.2021

<i>Agora é a preta no comando</i>	Jetzt hat die Schwarze die Kontrolle
<i>no empoderamento</i>	im Empowerment
<i>E eu vim logo de bando, vai vendo</i>	Ich kam direkt von der Bande, du wirst es sehen
<i>Com o afro alaranjado, chegando no talento</i>	Mit dem orangen Afro, erreiche ich das Talent
<i>Gritando mãos ao alto</i>	Schreiend mit erhobenen Händen
<i>E atirando argumento, pow!</i>	Und mit dem Argument schießen, pow!
<i>Da zona de conforto pra zona de confronto</i>	Aus der Komfortzone in die der Konfrontation
<i>Vai vendo</i>	Du wirst es sehen
<i>Sumemo, me chame de afrontamento!</i>	Lebhaftigkeit, nenne mich Affront!

### **Interpretation „Affront“**

In einer Verbindung zwischen autobiografischen Beschreibungen von Benachteiligung und Diskriminierung einerseits und der gesellschaftlichen Struktur Brasiliens von Ungerechtigkeit andererseits entwirft Tássia Reis das recht negative Bild dieses Landes als rassistisch-patriarchal. Die Schwierigkeit der schwarzen Bevölkerung, die gleichen Chancen wie weiße Männer zu bekommen, wird auf den Machismus und ebenso den Rassismus als ‚trauriges realistisches Bild‘ bezogen. Sie wählt harte Bilder der Gewaltattacken gegen Schwarze, wechselt vom subjektiven Ich zum Wir, der Erwähnung des Femizids zusammen mit den Morden an schwarzen Männern. Brasilien hat in Südamerika die höchste Femizid-Rate, aber auch die höchste Rate an Tötungen schwarzer Männer.<sup>431</sup> ‚Als reiche diese Ungerechtigkeit, all der Schmerz nicht.‘ Reis nennt auch die Fehlentwicklungen bei jungen Männern, delinquenten schwarzen jungen Brazilianern. Sie argumentiert innerhalb der Diskurse *Race, Class, Gender* mit miteinander gekoppelten, also kausalen Tatsachen. Diese ergeben Realitäten in einem gemeinsamen System der sozialen und psychischen Zerstörungsmechanismen. Dabei erwähnt sie beide Geschlechter im Hinblick auf Demütigung und Rassismus. Dann verschiebt sie aber den Fokus auf schwarze Frauen im Rap, die von den Männern nicht respektiert werden. ‚Wir marschieren am Rande von allem.‘ Rap-Musik und deren Präsenz ist ihre Form des kollektiven Überlebens. ‚Um uns am Leben zu halten.‘ Reis nahm durch die Rolle der politischen Rapperin ihr Leben in die Hand, stand auf im Widerstand gegen Unterdrückungsmechanismen. Sie ‚will mehr‘, muss eine ‚Bewegung ins Leben rufen‘. Sie will als politische Akteurin durch ihren Rap anerkannt werden, auch, weil sie Talent hat,

---

<sup>431</sup> Siehe [https://de.wikipedia.org/wiki/Femizid\\_in\\_Lateinamerika](https://de.wikipedia.org/wiki/Femizid_in_Lateinamerika), abgerufen am 8.1.2022

so, wie sie es betont. Sie erwähnt auch hier ihren Afro-Schopf, das Wahrzeichen der *Black Power*-Bewegung, die zwar in Brasilien nie die Stärke erreicht hatte wie in den USA, aber dessen Wirkkraft als Symbol im Hip-Hop weiter als Kampfzeichen zelebriert wird. ‚Jetzt hat die Schwarze die Kontrolle, im Empowerment‘. Sie nennt diesen wichtigen Begriff als kollektiven Akt einer neuen Bewegung in Brasilien, der in seiner Komplexität auf die Selbstverantwortung und Selbstermächtigung gegen die Machtstrukturen der systematischen Unterdrückung schwarzer Frauen in Brasilien hinweist. Ihre Waffe ist wie bei den meisten Rapper\_innen als Aktivist\_innen die Macht der Sprache, starker Worte und Argumente. Ihre feministische Identitätspolitik im Rahmen der Afrodeszendenz und eines historischen Bewusstseins postkolonialer Ausrichtung ist der Motor für ihr Schaffen, nicht der Profit oder die Selbstdarstellung im Rap als massenmediales Musik-Genre. Sie kritisiert zum Schluss die schläfrige Bequemlichkeit vieler Frauen: ‚Aus der Komfortzone in die der Konfrontation‘. Reis rüttelt die bequemen Frauen wach, indem sie sprachlich-diskursiv in den Affront geht.

#### 7.4.7 Tassia Reis *Ouça-Me*

##### *Ouça Me*<sup>432</sup> (2016)

*Ouça meu grito  
Invadindo os teus ouvidos  
Tomando a sua casa  
e tocando lá no seu radin  
Se o que eu digo lhe fizer algum sentido  
É porque o sangue de rainha ginga  
e ainda corre em mim  
Simples assim, os bens irão justificar os fins  
E as manas e minas  
que colam comigo também tão afim  
Vim dessa voz ouvida  
e não mais oprimida  
Equalizada por todos  
cafundós e confins  
  
Eu fui até o Pelorin pra entender  
O que já nasci sabendo  
mas preciso comprovar pra crer*

##### Hör mir zu

Hör meinen Schrei  
der in deine Ohren eindringt  
der dein Haus einnimmt  
der auf deinem Smartphone klingt  
Wenn das, was ich sage, für dich einen Sinn ergibt  
weil das Blut der Königin in mir floss  
und noch in mir fließt  
So einfach, die Güter rechtfertigen die Zwecke  
und die Schwestern und die Mädels  
die mir auch so nahe stehen  
Ich kam von dieser gehörten Stimme  
die nicht mehr unterdrückt wird  
Gleichgestellt für alle  
so schwer zugänglichen und entfernten Orte  
  
Ich ging bis nach Pelorin, um zu verstehen  
dass ich schon wissend geboren wurde  
aber ich muss es beweisen, um es zu glauben

---

<sup>432</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/tassia-reis/ouca-me/](http://www.letras.mus.br/tassia-reis/ouca-me/), abgerufen am 4.7.2017 / [www.youtube.com/watch?v=B\\_1yt96bqAc](https://www.youtube.com/watch?v=B_1yt96bqAc), 7.1.2021

<i>Que todo axé que faz minha pele tremer É a força que me trará transcender pra acender Uma fagulha ou um pavio que transforma em uma revolução Um lacre primaveril É engraçado mas não é brincadeira, viu? Não toleramos mais o seu xiu</i>	dass der ganze Axé meine Haut zum Zittern bringt Die Kraft ist, die mich zum Ziel bringen wird Zum Licht transzendieren Ein Funke oder ein Docht der sich in eine Revolution verwandelt Ein Frühlingslack Es ist lustig, aber kein Witz, siehst du? Wir tolerieren nicht mehr dein Schweigen
<i>Ouçá-me, ouçá-me, ouçá-me (Vai presta atenção)</i>	Hör mir zu, hör mir zu, hör mir zu (Geh, sei aufmerksam)
<i>Eu tentei falar baixinho mas ninguém me ouviu</i>	Ich habe versucht, leise zu sprechen, niemand hörte mir zu
<i>Eu tentei com carinho e o sistema me agrediu Então eu grito! elevo o meu agudo ao infinito!</i>	Ich versuchte es sanft und das System griff mich an Also schreie ich! Ich erhebe meinen Ton bis ins Unendliche!
<i>Pra mim não tem dilema Se tá difícil eu explico</i>	Für mich ist das kein Dilemma Wenn es zu schwierig sein sollte, erkläre ich es
<i>Não tem coragem de reconhecer o próprio erro Não são capazes pois querem sair e sair ilesos wollen</i>	Sie haben nicht den Mut ihre Fehler zu erkennen Unfähig, weil sie aussteigen, damit davonkommen
<i>Eu sou a resposta e a pergunta do seu desespero O que eles tem de idiotice meu som tem de peso Meu rap é crespo, melanina nesse rolê Meu rap é bom, o que já não faço questão de ser Eu vou ser ruim que é pra você perceber Se não me dar o valor ceis vão pagar muito caro pra ver</i>	Ich bin Antwort und Frage deiner Verzweiflung Blödsinn, den sie sagen, mein Sound hat Gewicht Mein Rap ist kraushaarig, Melanin auf dieser Walze Mein Rap ist gut, ich stelle keine Daseinsfrage mehr Ich werde schlecht sein, damit du es verstehst Wenn du mir nicht den Wert gibst werdet ihr teuer bezahlen, um es zu sehen
<i>Ouçá-me, ouçá-me, ouçá-me (Vai presta atenção)</i>	Hör mir zu, hör mir zu, hör mir zu (mach, sei aufmerksam)
<i>A revolução será crespa E não na Tv A revolução será crespa Doa quem doer A revolução será crespa E você pode crer Não podem conter, não podem conter</i>	Die Revolution wird kraushaarig sein und nicht im TV sein Die Revolution wird kraushaarig sein Sie tut weh, wem auch immer Die Revolution wird kraushaarig sein Und du darfst es glauben Sie können es nicht aufhalten, nicht aufhalten

### Interpretation „Hör mir zu“

Tássia Reis beginnt ihren Text mit der Dramatik der Situation, als schwarze Frau subjektiv, dann aber auch kollektiv lange nicht gehört worden zu sein, was sie dazu veranlasst, als

Subalterne nicht nur zu sprechen, sondern zu schreien. Das kann symbolisch gemeint sein, weil sie als Rapperin nicht phonologisch schreit, sondern textuell und performativ. Der Schrei als Symbol für all die Schrecken der Welt, die Abgründe der menschlichen Geschichte. Bei Reis ist es auch dieser Schrei, ein Bild oder Wort, das schiere Not ausdrückt, inmitten der Ungerechtigkeit keine normale Sprache mehr sprechen, sondern nur noch schreien zu können vor Schrecken. Schreien als schiere Sprachlosigkeit, weil niemand mehr an Worten interessiert ist. Es geht Reis um den gesamten historischen Zusammenhang jahrhundertelangen Schweigens schwarzer Frauen in Brasilien, die nun, im 21. Jahrhundert, endlich versuchen, durch Medienpräsenz hörbar, d.h. auch sichtbar zu werden. Sie sieht diese Hoffnung auf Sprechen und Gehörtwerden als kollektive Handlung durch Performanz dank der neuen medialen Kanäle: ‚Die Güter rechtfertigen die Zwecke / und die Schwestern und Mädels, die mir auch so nahe stehen / ich kam von dieser gehörten Stimme, die nicht mehr unterdrückt wird.‘ Gehört werden bedeutet für Reis Licht im Dunkel der gesellschaftlichen Abgründe, wachsendes Bewusstsein und kollektiver Aufstand der Subalternen. Das ‚Blut der Königin‘ fließt in ihr, so schreibt sie, denn die Identität des Afrobrasilianischen beruht auch bei Reis auf dem Bewusstsein, dass die Sklav\_innen vor ihrer Verschleppung aus Afrika selbst häufig sozial hohe Positionen in den Ländern ihres Kontinents hatten. Halt und kulturelle Identität einer afrikanischen Kultur gibt ihr als aufgeklärte Afrobrasilianerin das Wissen über ihre Geschichte am Beispiel der Traditionen des *Candomblé*, die vor allem in Salvador de Bahía gepflegt werden, dem Bundesstaat mit den meisten Afrobrasilianer\_innen. Diese Riten pflegen religiöse Bezüge zu afrikanischen animistischen Traditionen in Verbindung mit der Musikrichtung des *Axé*. Dieser gilt als die zentrale Musik in der rituellen Ausführung des *Candomblé*, verbunden mit der spirituellen Idee einer positiven Energie. Zugleich ist ein *Axé* auch ein *Candomblé* Tempel.<sup>433</sup> Für Reis ist das Bewusstsein und die Stärkung schwarzer Kultur und kolonialer Vergangenheitsbewältigung eine Entwicklung, die in eine Revolution münden kann. Reis spricht von Diskriminierung und Ignorieren ihrer Botschaften, als sie noch sanft agierte. Konfrontation durch politischen Rap und einer engagierten Sprache sowie Performanz ist gemäß ihrer Erfahrung effektiver als leise Argumente, die von der weißen Bevölkerung ignoriert werden. Zudem wirft sie jener vor,

---

<sup>433</sup> Siehe: <https://de.wikipedia.org/wiki/Axé>, abgerufen am 29.4. 2020

‚nicht den Mut zu haben, ihre eigenen Fehler zu erkennen‘, was auf die Verdrängung der brutalen kolonialen Geschichte Brasiliens bis auf den Rassismus der Gegenwart hindeutet. Ihr Rap ist ‚kraushaarig‘, was auf die politischen Implikationen der Haarfrisur des Afros verweist. Der Afro war wie erwähnt seit den späten 1960er Jahren das Sinnbild für die Black Power Bewegung zunächst in den USA. Dann wurde er auch in Brasilien zum Symbol. Er stand für das Entstehen des Schwarzseins, im Gegenentwurf zur Anpassung (an weiße äußerliche Merkmale) durch Glättung der Haare. Dieses revolutionäre Bewusstsein, so Reis, führt zu einer Revolution im Lande, die, so das Zitat vom US-amerikanischen schwarzen Aktivistin und Musikerin Gil Scott Heron, nicht über den üblichen medialen Weg, dem TV, übertragen werden wird. ‚The revolution will not be televised.‘<sup>434</sup> So auch Reis: ‚Die Revolution wird kraushaarig sein und nicht im TV sein.‘ Hier erweitert Tássia Reis diesen politischen Hergang auf die gegenwärtige Kraft der brasilianischen schwarzen Frauenbewegung, nämlich dass der größte wachsende Widerstand in Brasilien der des schwarzen Feminismus ist. Dieser findet nicht im TV statt, also nicht in den von Weißen kontrollierten Medien.

## 7.5 Glaube, Spiritualität, Deszendenz

### 7.5.1 A's Trinca *Atitude de uma rosa*

#### *Atitude de uma rosa*<sup>435</sup> (2014)

*A beleza exala perfume*

*rosa sofre do seu olhar*

*orvalha sentimentos*

*Resume sua historia em pensamentos*

*Tens atitudes para enfrentar*

*amargos caminhos*

*Laços atados, dor silenciosa*

*que fere feito espinhos*

*O relógio da vida não para*

*Cala falhas, as palavras raras*

*Do amor poeta memorial alerta*

*Notória convicta Deus é seu guia,*

*minha letra é a vigia*

#### Die Haltung einer Rose

Die Schönheit verströmt einen Duft

Die Rose leidet unter deinem Blick

sie taut Gefühle auf

Sie fasst ihre Geschichte in Gefühle zusammen

Du hast Haltungen, um dich zu konfrontieren

mit bitteren Wegen

Gebundene Fesseln, stiller Schmerz

die verletzen wie Dornen

Die Lebensuhr hält nicht an

sie verschweigt Fehler, seltene Worte

vom Liebespoeten ein wachsames Mahnmal

Berüchtigte Bekanntheit, Gott ist dein Führer

Meine Schrift ist der Wächter

---

<sup>434</sup> Siehe: Heron, Gil Scott (1971), Album: Pieces of a Man. Song: The Revolution Will Not Be Televised.

<sup>435</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/as-trinca/atitude-de-uma-rosa](http://www.letras.mus.br/as-trinca/atitude-de-uma-rosa), abgerufen am 12.5.2018 / [www.youtube.com/watch?v=wAqRO6HaAj0](https://www.youtube.com/watch?v=wAqRO6HaAj0), 5.1.2021

<i>Baseada na mulher discreta e simples</i>	basierend auf der diskreten und simplen Frau
<i>Passado arquivo triste</i>	Die Vergangenheit ist ein trauriges Archiv
<i>Persistente em caminhar com Deus</i>	Ausdauernd auf dem Weg mit Gott
<i>desafia problemas pra viver a vida</i>	Probleme herausfordern, um das Leben zu leben
<i>Sustento dilema de apreciar a filosofia</i>	Das Dilemma aushalten, die Philosophie zu schätzen
<i>Como morre um nasce outro lei do cão</i>	Einer stirbt, der andere wird geboren, Hundegesetz
<i>Todos vem do pó e ao pó voltarão</i>	Alle kommen aus dem Staub und werden zu Staub
<i>As lembranças faz sangrar sentidos</i>	Erinnerungen lassen die Sinne bluten
<i>Por emoções emitidos</i>	durch gesendete Emotionen
<i>Por tudo que se foi lhe fez</i>	Für alles, was ihr angetan wurde
<i>encarar a agonia pela solidão</i>	sich der Qual der Einsamkeit stellen
<i>Que sentia no coração ilusão não,</i>	dass sie die Illusion im Herzen fühlte, nein
<i>premonição</i>	die Vorahnung
<i>Transgredir seus próprios limites,</i>	die eigenen Grenzen überschreiten
<i>poetiza assídua</i>	gewissenhafte Poetin
<i>Doce força sinônimo de coragem intensiva</i>	Süße Kraft, Synonym für intensiven Mut
<i>marcada por fatos da vida</i>	gezeichnet durch die Fakten des Lebens
<i>Perola robusta, delicada penumbra,</i>	robuste Perle, zartes Halbdunkel
<i>te visito ao entardecer</i>	ich besuche dich in der Abenddämmerung
<i>Deixando traços recordáveis,</i>	Einprägsame Spuren hinterlassen
<i>sofro por você</i>	Ich leide durch dich
<i>Pelos dias angustiáveis hoje estáveis</i>	für die schmerzhaften Tage, die jetzt stabil sind
<i>Nocaute rima súbita, doou suave toque</i>	Plötzlicher Reim-Knockout, die Berührung schmerzte
<i>O tempo traz o tom,</i>	Die Zeit bringt die Tonart
<i>a musica nos ventos traz o bom som</i>	Musik der Winde bringt den guten Sound
<i>Nasceu uma nova canção, nova levada</i>	Ein neuer Song wurde geboren, ein neuer Lauf
<i>na estrada da distração</i>	Auf der Straße der Abwechslung
<i>Cintilante vizom, enriqueceu sua cor</i>	Funkelndes Visier, bereichert ihre Farbe
<i>Musica levada na batida, voz aveludada</i>	Im Takt getragene Musik, samtene Stimme
<i>na madrugada ardia</i>	brennt in der Morgendämmerung
<i>Rosa faz poesia</i>	Die Rose macht Poesie
<i>Mulher é rosa, rosa é poesia</i>	Eine Frau ist eine Rose, eine Rose ist Poesie
<i>A tempos atrás denominada rosa eu fui</i>	Seinerzeit war ich diese genannte Rose
<i>O sentimento nos versos</i>	Die Gefühle in den Versen
<i>dessa batida que evolui</i>	dieses Takts, den ich entwickelte
<i>Traduz, a atitude de uma rosa</i>	Übersetze, die Haltung einer Rose
<i>E o perfume que prolifera</i>	und der Duft, der
<i>dos poros ainda flui</i>	aus den Poren strömt, fließt immer noch
<i>O sexo frágil se fez forte</i>	Das schwache Geschlecht machte sich stark
<i>em solo fértil de novo</i>	wieder auf fruchtbarem Boden
<i>Vi a luz do diamante</i>	Sah das Licht des Diamanten
<i>brilhar no fundo do poço</i>	glänzend auf dem Boden des Brunnens

<i>Reflete a vida das rosas que vive em sua volta</i>	Reflektiert das Leben der Rosen, die rundherum leben
<i>Ainda somos as mesmas vivendo da mesma forma</i>	Noch sind wir die gleichen die auf dieselbe Art leben
<i>Atitude de uma rosa que na real tem a autoridade</i>	Die Haltung einer Rose die im Realen Autorität hat
<i>Para mudar, fortalecer se tornando símbolo da sociedade</i>	sich zu verändern, erstarkend, sich wandelnd in ein Symbol der Gesellschaft
<i>Saudades ficaram no coração, cheio de lembranças</i>	Sehnsucht blieb im Herzen, voller Erinnerungen
<i>Um passado de emoções que ficou como herança</i>	Vergangenheit der Emotionen blieb wie ein Vermächtnis
<i>Não venda seus prazeres por dinheiro ou status</i>	Verkaufe nicht deine Freuden für Geld oder Status
<i>No fim dos fatos</i>	Am Ende der Fakten
<i>a prostituição da mente é inevitável</i>	ist die Prostitution des Verstandes unvermeidbar
<i>Inflama em si um sentimento de revolta e trama</i>	Entflammt in dir ein Gefühl der Revolte, des Komplotts
<i>Mulher de fibra e atitude</i>	Frau mit Charakter und Haltung
<i>é mais que uma dama na cama</i>	ist mehr als eine Dame im Bett
<i>Desespero as vezes bate</i>	Verzweiflung klopft manchmal an
<i>não vira ser atriz</i>	und verwandelt sich nicht in eine Schauspielerin
<i>dançarina, prostituta,</i>	Tänzerin, Prostituierte
<i>cafetina de boate</i>	Nachtclub-Zuhälter
<i>Temos que mostrar</i>	Wir müssen unsere Kunst zeigen
<i>e identificar a nossa arte</i>	und identifizieren
<i>Levante o estandarte</i>	Hebe das Banner
<i>Que a mulher faz diferença</i>	dass die Frau den Unterschied macht
<i>E pra os que falam mal de nos,</i>	und über jene, die schlecht über uns sprechen
<i>o senhor dará a sentença</i>	wird der Herr sein Urteil sprechen
<i>Rosas sejam forte pois Deus é contigo</i>	Rosen, seid stark, Gott ist mit euch
<i>e mudará a sua sorte</i>	und wird euer Schicksal ändern

### **Interpretation „Die Haltung einer Rose“**

In diesem Songtext wird die Frau und ihr Charakter, ihr Lebensweg und ihr Umgang mit den Schicksalsschlägen des Lebens mit dem Motiv der Rose in Verbindung gebracht, die sowohl in der abendländischen, als auch in der morgenländischen Kultur symbolbeladen ist. Die Rose hat einen kulturell hohen Wert in etlichen Erdteilen, wo sie wächst. Sie ist Trägerin von Liebe und Schmerz, Glaube und Hoffnung, Widerständigkeit und weist sogar Attribute von Heiligkeit auf. A's Trinca erwähnen den Glauben, womit sie sich wohl auch auf das Christentum stützen, in dem Maria, die Mutter Gottes mit der Rose als Symbol ihrer ewigen Liebe zu Gott trotz Schmerz in Verbindung gebracht wird. Das Beten mit



dem Rosenkranz soll im Rahmen der religiösen Interpretation als Symbol vom Schmerz erlösen, soll den Glauben in einer Welt voller Sünden festigen und die Widerstandskraft gegen die negativen Seiten des weltlichen, von Anstrengungen gezeichneten Lebens stärken.<sup>436</sup> Gerade die erste kulturelle Verbindung mit starken und außergewöhnlichen Frauen greift A's Trinca als zentrale Idee auf, um daraus den Weg der Frau und ihrer Kämpfe gegen jenen ‚bitteren Weg‘, und die ‚Fesseln‘ zu beschreiben. Die Autorinnen selbst identifizieren sich mit dem komplexen Bild der Rose. Sie sehen sich als ‚Liebespoetinnen‘, deren Orientierung der Glaube an Gott ist, der sie stark bleiben lässt trotz der ‚Vergangenheit als trauriges Archiv‘. Gott gibt ihnen dabei die Ausdauer, ‚Probleme herauszufordern.‘ Sie lernten zu denken, die ‚Philosophie‘ zu schätzen, den Kreislauf des Werdens und Vergehens ernst zu nehmen, Erinnerungen zu akzeptieren, die Qual bedeuten, und Illusionen einzugestehen, aber sich dennoch mit Mut den Fakten des Lebens zu stellen. Sie nehmen ihren eigenen Wert wahr als starke Frauen, als ‚robuste Perlen‘, die vieles Schwere hinter sich gelassen haben, ‚die schmerzhaften Tage, die jetzt stabil sind‘. Das lyrische Ich sieht Hoffnung als angriffslustige Rapperin: ‚Plötzlicher Reim-Knockout.‘ Dies zeigt ihre Kampfstärke durch den Rap. ‚Die Zeit bringt die Tonart.‘, was bedeuten könnte, dass sich das Leben weiter verbessert. Sie wehren sich fortwährend, wie die Dornen einer Rose, gegen ihre Angreifer, aber mit Worten: ‚die Rose macht Poesie.‘ Dann benennen sie ganz konkret ihre Bildübertragung: ‚Eine Frau ist eine Rose.‘ Ohne Umschweife wird das noch aus der Romantik stammende Bild zu einem Symbol für alle Qualitäten dieser Blumenart und der Frau. Ihre musikalische Wirkkraft wird beschrieben als ‚Duft, der sich aus den Poren ausbreitet.‘ Duft evoziert Zartheit, doch sie kritisieren das patriarchale Bild der Frau als schwaches Geschlecht, denn es ‚machte sich stark.‘ A's Trinca springen mit den Ideen, daher folgen nach den vorherigen Bildern oft ganz andere. Die Tiefe des Lebens, aber auch der Wert der Blume verweist für sie auf das Bild des ‚Diamanten auf dem Boden des Brunnens.‘ Die Tiefe des Bewusstseins ‚reflektiert das Leben der Rosen, die rundherum leben.‘ Das Kollektive dieser Rosen als starke Frauen spiegelt sich im ‚Wir‘ wider und in den Wörtern ‚verändern, erstarkend, sich wandelnd in ein Symbol der Gesellschaft.‘ Dann rufen die Autorinnen dazu auf, sich nicht an den

---

<sup>436</sup> Siehe weitere Erklärungen: [https://de.wikisource.org/wiki/Christliche\\_Symbolik/Rose](https://de.wikisource.org/wiki/Christliche_Symbolik/Rose), abgerufen am 29.3.2020

patriarchal dominierten Kapitalismus zu verkaufen und zu prostituieren für ‚Geld oder Status.‘ Sie sehen im Frauen-Rap Revolte und Engagement durch Haltung. Ihr Gegenbild ist das des Ausverkaufs der Frauen als Tänzerinnen, Schauspielerinnen etc. Ihr Engagement im *Conscious Rap* bedeutet, stark wie eine robuste Rose zu sein und, im Glauben an Gott, kollektive Veränderung zu bewirken.

### 7.5.2 Rima Dela Cypher 2

#### *Cypher 2*<sup>437</sup> (2016)

[Mel Duarte]

*Não é de hoje que calam meu grito  
Abalam meus instintos, pela dor  
Por ter nos olhos esse brilho  
Essa herança bem quista dos genes  
de meu bisavô  
Não é só pela preta cotista,  
a casa própria da diarista  
Ou qualquer outra conquista  
dos que fazem parte da história  
de uma terra que você usurpou  
É ver o espaço ocupado, a mulher preta,  
pobre no doutorado  
Retomando seu legado, sem dizer:  
Sim, senhor!  
Nos querem supérfluas, apáticas,  
sem senso crítico  
Nos moldam em estéticas, inépcias,  
estratégia sádica orquestrada por cínicos  
Eu rejeito teus dogmas e mantenho  
a perspicácia no meu raciocínio  
Ainda observo bem atenta os que compactuam  
com a tua lógica ilícita de extermínio*

*Senhores em seus altares, disputando egos maiores  
Supremos, palácios, planaltos,  
pra que possam se sentir superiores  
Influente na arte da intolerância  
Não sei como se cria  
tanta mente ambiciosa  
tolhendo anciã sabedoria*

#### Cypher 2

Nicht nur heute bringen sie mich zum Schweigen  
Sie erschüttern meine Instinkte durch Schmerz  
Dafür, dass wir diesen Glanz in den Augen haben  
Diese sehr wesentliche Vererbung von Genen  
meines Urgroßvaters  
Es ist nicht nur für die schwarze Quotenfrau  
das eigene Haus der Tagelöhnerin  
Oder jede weitere Eroberung  
jene, die Teil der Geschichte sind  
einer Erde, die du an dich gerissen hast  
den besetzten Raum sehen, die schwarze Frau  
mittellos den Doktor machen  
Das Vermächtnis annehmen, ohne zu sagen:  
Ja, mein Herr!  
Sie wollen uns überflüssig, apathisch  
ohne kritischen Sinn  
Sie formen uns zu Ästhetik, zu Dummheit  
Sadistische Strategie, von Zynikern instrumentiert  
Ich lehne deine Dogmen ab und erhalte  
den Scharfsinn meiner Denkfähigkeit  
Noch beobachte ich aufmerksam, die sich vereinigen  
mit deiner unerlaubten Logik der Vernichtung

Herren an ihren Altären, größere Egos disputierend  
Gerichtshöfe, Paläste, Regierungssitze  
für die, die sich überlegen fühlen  
Einflussreich in der Kunst der Intoleranz  
Ich weiß nicht, Wie man  
so viel ehrgeizigen Geist erschafft  
von alter Weisheit bedrängt

---

<sup>437</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/mel-duarte/rima-dela-cypher-2-part-bianca-hoffmann-souto-mc-cris-snj-e-killabi/](http://www.letras.mus.br/mel-duarte/rima-dela-cypher-2-part-bianca-hoffmann-souto-mc-cris-snj-e-killabi/), abgerufen am 25.2.2020 / [www.youtube.com/watch?v=eE3LB7ADuRE](https://www.youtube.com/watch?v=eE3LB7ADuRE), 7.1.2021

*Nos oferecem uma mídia abastada  
Interesseira e interessada apenas na morte  
mas não em quem mata  
Como será que um corpo suporta  
tanta violência inescrupulosa?  
Como é possível dormir com as vozes  
em minha cabeça de tantas irmãs mortas?  
Nossa almas pedem por socorro e ninguém nota!  
Eu só peço a Oyá que me guia  
Mantenha-me longe dos senhores fardados  
do mato e sua milícia  
Me diz, o que te assusta?  
A farda, a gravata ou a luta?  
Perceba que nessa disputa,  
conheço teu caráter  
pelos heróis que cultua*

[Bianca Hoffmann]

*Eu não arredo o pé daqui,  
enquanto não houver mudança  
Vilã, guerreira, combatente, arqueira  
avança, a flecha lança  
Pachamama que me chama, invoca,  
pedi proteção  
Cantei pela floresta,  
unindo as lobas pra missão  
Primeiro plano já traçado,  
alcateia invade o Senado  
Rap é meu uivo de protesto  
no meio do pasto  
Construção desse palácio,  
destrói meu estado  
Cegando vários,  
educando robôs programados  
Dançando em meio à guerra  
estilo Feminine Hi-Fi  
Polícia arrasta, sai sai!  
Punhos pro alto: you don't like  
Ativo a bomba!  
Trabalho de formigas operárias  
lapidando diamantes no contra  
Voz ativa causa  
pra quem faz parte do enredo  
É combate, não luxúria.  
Mídia alimenta o medo  
Qual o preço que tem seu tempo?  
Colocam um valor e nem perguntam*

geben sie uns reiche Medien  
Alle nur am Tod interessiert  
aber nicht an denen, die töten  
Wie kann ein Körper nur  
Soviel skrupellose Gewalt ertragen?  
Wie soll ich schlafen mit den Stimmen  
Von so viel toten Schwestern in meinem Kopf?  
Unsere Seelen bitten um Hilfe, keiner hört sie!  
Ich bete die Oyá an, die mich führt  
Halte mich fern von den Männern in  
Camouflageuniform und ihrer Miliz  
Sag mir, was macht dir Angst?  
Die Uniform, die Krawatte oder der Kampf?  
Verstehst du, in diesem Disput  
erkenne ich deinen Charakter  
an den Helden, den sie verehren

Ich ziehe nicht von hier weg  
solange es keine Veränderung gibt  
Schurkin, Kriegerin, Kämpferin, Bogenschützin  
rückt vor, schießt den Pfeil  
Pachamama, die mich ruft, mich anruft  
ich bat um Schutz  
Ich sang durch den Wald  
die Wölfinnen vereinernd für die Mission  
Der erste Plan ist schon entworfen  
ein Rudel dringt in den Senat ein  
Rap ist mein Protestgeheul  
mitten auf der Weide  
Der Bau dieses Palastes  
zerstört meinen Zustand  
so manche verblendend  
programmierte Roboter lehrend  
tanzend inmitten des Krieges  
im femininen Hi-Fi-Stil  
Die Polizei reißt alles mit, verschwinde!  
Die Fäuste hoch: du magst es nicht  
Ich aktiviere die Bombe!  
Arbeit der Arbeitsameisen  
Diamanten im Gegensatz dazu formen  
Die aktive Stimme ist die Ursache  
für denjenigen, der Teil der Machenschaften ist  
Es geht um Kampf, nicht um Wollust  
Die Medien füttern die Angst  
Was ist der Preis, der seine Zeit braucht?  
Sie setzen einen Wert fest und fragen nicht einmal

*se eu quero o mesmo  
Eu não vou calar minha voz  
Mesmo que o resultado venha só no futuro,  
não estamos sós  
Eu não vou calar minha voz  
Motivo dessa luta nunca será só por mim,  
será por nós!*

[Souto MC]

*Conta sádica, quantos perdemos  
de forma trágica?  
Nunca fecha a matemática  
dessa chacina histórica  
Vivência da teórica  
Pra nossa pergunta a resposta é lógica  
Quem matou Marielle  
e os cinco em Marica?  
Rotina áspera, ácida  
e eu não posso esperar  
Sigo meu passo pelas posse,  
eu quero é prosperar  
Fazer virar, resgatar  
Trazer de volta à vida cada sonho  
que um dia eles tentaram matar  
Visão externa fora da caverna  
Fugindo da ignorância que mata  
e nos congela  
A chama do conhecimento brilha eterna  
Isso não é Souto pela Souto,  
isso é a Souto por elas!  
Eu tenho um plano, parceiro  
Todo plano real envolve dinheiro  
Fazer devolver tudo  
que é nosso por direito  
Depois aposentar minha mãe mais cedo  
Enriquecer os pobres, cobrir de cobre  
Ao contrário do que fez Macedo  
Hip Hop reluz, ouro genuíno  
Germinando nos versos  
força de leão nas mãos dos meninos  
Destinos manuscritos,  
ecoam os gritos: Vivos!  
Estamos e continuaremos infinitos!*

[Cris SNJ]

*Sonhos ainda precisam de seus sonhadores  
Apesar do presente ser palco e mais valores*

ob ich dasselbige will  
Ich werde nicht schweigen  
Selbst wenn das Ergebnis in der Zukunft kommt  
Wir sind nicht alleine  
Ich werde nicht schweigen  
Das Motiv dieses Kampfes ist nicht nur für mich,  
es ist für uns!

Ein sadistisches Kalkül, wie viele verlieren wir  
auf tragische Weise?  
Niemand hat diese Mathematik ein Ende  
dieses historischen, schlechten Deals  
Theoretische Erfahrung  
Für unsere Frage ist die Antwort logisch  
Wer hat Marielle ermordet?  
Und die fünf in Marica?  
Grobe, ätzende Routine  
und ich kann nicht warten  
Ich folge meinem Schritt durch den Besitz  
was ich will, ist Wachsen  
es zum Drehen bringen, es befreien  
Jeden Traum wieder zum Leben erwecken  
eines Tages wollten sie die Vision töten  
außen, außerhalb der Höhle  
Flüchten vor der Ignoranz, die tötet  
und uns zu Eis erstarren lässt  
Die Flamme des Wissens leuchtet ewig  
Dies ist nicht Souto für Souto  
Dies ist Souto für sie!  
Ich habe einen Plan, Partner  
Alle wirklichen Pläne umfassen Geld  
Alles zurückgeben lassen  
was rechtmäßig unser ist  
Danach meine Mutter früher in Rente schicken  
Die Armen bereichern, mit Geld bedecken  
Im Gegenteil dessen, was Macedo gemacht hat  
Hip-Hop glänzt, echtes Gold  
Hervorgebracht in den Versen  
Löwenkraft in den Händen der Jungen  
Niedergeschriebene Ziele  
Die die Schreie widerhallen lassen: Lebendig!  
Wir werden ewig weitermachen!

Träume brauchen noch ihre Träumer  
Trotz der Gegenwart Bühne sein und weitere Werte

<i>Constituição, filme, roteiro e ação</i>	Die Konstitution, Filme, Ablaufplan und Aktion
<i>Medidas imediatas fazem intervenção</i>	Direkte Maßnahmen greifen ein
<i>Silenciando pessoas com muita opinião</i>	Personen mit viel Meinung zum Schweigen bringen
<i>Sinto-me operária em construção</i>	Ich fühle mich als Arbeiterin im Bau
<i>Se estamos libertas, não há escravidão</i>	Wenn wir frei sind, gibt es keine Sklaverei
<i>Vozes na favela, gritos, microfone na mão</i>	Stimmen der Favela, das Mikrofon in der Hand
<i>Sabotage nas vielas, rei no canção</i>	Sabotage in den Gassen, König im Kanon
<i>Imortal no Rap, canta em outra dimensão</i>	Unsterblich im Rap, er singt in anderer Dimension
<i>Típico problema sem solução</i>	Typisches Problem ohne Lösung
<i>A classe dominante aponta</i>	Die dominante Klasse weist darauf hin
<i>e cria mais um ladrão</i>	und bringt einen weiteren Kriminellen hervor
<i>E não se preocupa com a maioria</i>	und sie kümmern sich nicht um die Mehrheit
<i>Gente pobre, gente preta da minha pele</i>	Arme Leute, schwarze Leute meiner Hautfarbe
<i>Excluí da lista o nobre</i>	Schließen den Adligen von der Liste aus
<i>Por isso eu canto contra tudo</i>	Deshalb singe ich gegen alles,
<i>que fode meu gueto</i>	das mein Ghetto versaut
<i>Honrando os 4P: Poder Para o Povo Preto</i>	die 4 P ehren: Macht für das schwarze Volk
<i>Ostento mesmo minha cultura,</i>	Ich prahle wirklich mit meiner Kultur
<i>meu estilo, meu jeito</i>	meinem Stil und meiner Art
<i>R.A.P., essa é a sigla que tenho no peito</i>	R.A.P., das ist das Kürzel auf meiner Brust
<i>Isso é conceito, eu sou Negona,</i>	Das ist mein Konzept, ich bin Schwarze,
<i>prazer preconceito</i>	vorurteilsbehaftete Freude
<i>Me conheça e eu desfaço</i>	Erkenne mich und ich werde rückgängig machen,
<i>o que você tem feito</i>	was du getan hast
[Killa Bi]	
<i>Tão tirando minha vontade de viver</i>	Sie nehmen mir den Willen zu leben
<i>Cada morte mata o que era pra crescer</i>	Jeder Tod tötet, was wachsen sollte
<i>Não sou eu, mas me vejo em você</i>	Das bin ich nicht, aber ich sehe mich in dir
<i>Corro no certo</i>	Ich laufe richtig
<i>e não aceito mais perder</i>	und ich akzeptiere es nicht, mehr zu verlieren
<i>Sistema treme, uma mulher foi presidente</i>	Zitterndes System, eine Frau war Präsidentin
<i>Não mais presa, ando caçando os que mente</i>	Nicht mehr gefangen, jagte sie die, die lügten
<i>Falhou o plano de destruir as mente</i>	Den Plan zur Zerstörung des Verstandes scheiterte
<i>Me criei arisca e, de quebra, inteligente</i>	Ich erschuf mich risikobereit, zerbrechlich, intelligent
<i>Governo limpa a cidade matando</i>	Die Regierung säubert die Stadt, indem sie tötet
<i>Só corpo preto boiando nas grande enchente</i>	Die schwarzen Körper schwimmen in der großen Flut
<i>Ainda me pedem pra ser paciente</i>	Sie bitten mich immer noch, geduldig zu sein
<i>Nasce a assassina e morre tudo o que sente</i>	Die Mörderin entsteht und alles, was sie fühlt, stirbt
<i>Quero cinco minutos com o Michel Temer</i>	Ich will fünf Minuten mit Michel Temer
<i>Ajoelhado bem aqui na minha frente</i>	hier vor mir niederkniend
<i>Prometo agir de forma consciente</i>	Ich verspreche, auf bewusste Art zu handeln
<i>Fazer ele sangrar</i>	Ihn bluten zu lassen
<i>por dizimar nossos parente</i>	weil er unsere Verwandten dezimiert hat
<i>Palavra ditadura é quente</i>	Das Wort Diktatur ist heiß
<i>Mães enterram filhos adolescentes</i>	Mütter beerdigen ihre jugendlichen Söhne

<i>Se a minha chora e a sua não sente</i>	wenn meine weint und eure nicht fühlt
<i>Começo a cobrança arrancando os seus dente</i>	Ich beginne die Rückzahlung, ihre Zähne zu ziehen
<i>Avisa a eles que eu não vou parar</i>	Kündige ihnen an, dass ich nicht aufhören werde
<i>Avisa aí que eu não desci para brincar</i>	Sage ihnen, ich kam nicht herunter zum Spielen
<i>Num sistema onde já nasce morta</i>	In einem System, wo man tot geboren wird
<i>Político idiota, nossa cota é te matar</i>	Idiotischer Politiker, unsere Aufgabe ist, dich zu töten

### Interpretation „Cypher 2“

Dieser Musiktext wurde von fünf *Cantautoras* verfasst: Mel Duarte, Bianca Hoffmann, Souto MC, Cris SNJ und Killa Bi. Daher kommt es zu unterschiedlichen Denkweisen in den Texten und zu divergierenden Haltungen insbesondere zu Gewalt und Formen des Widerstands. In diesem komplexen Song wird vor allem ein Bild der institutionellen Gewalt an schwarzen Frauen in Brasilien gezeichnet, was zugleich auch einen autobiografischen Kontext hat, in dem sich das persönliche Schicksal auf Mikroebene mit den brasilianischen Machtstrukturen auf der Makroebene vermischt. Die emotionalen Passagen sind voller Wut und Aggression, sodass hier kein Ausweg gezeichnet wird, sondern emotionale Engpässe mit Gegenreaktionen im Bereich der Gewaltanwendung evoziert werden.

Mel Duarte erwähnt ihren Glauben an die brasilianischen Gottheiten, die *Orixás*, denen im *Candomblé* gehuldigt wird. Der *Candomblé* ist eine afrobrasilianische Religion, die hauptsächlich in Brasilien, aber auch in angrenzenden Ländern praktiziert wird.<sup>438</sup> Speziell erwähnt Duarte in diesem Kontext die im *Candomblé* zentrale Göttin *Oyá*.<sup>439</sup> Diese starke Göttin symbolisiert Durchhaltekraft und Lebenskraft im Kreislauf der weltlichen Schöpfung, insbesondere die Macht des Weiblichen. Das weibliche System bei den *Orixás* hat im Glauben des *Candomblé* in Brasilien zentrale Bedeutung. So beschreibt es die brasilianische Philosophin Sueli Carneiro in ihrem letzten Buch *O poder feminino no culto aos orixás* („die weibliche Macht der *Orixás*“). Das Gottheitssystem ist hier mindestens eine Balance zwischen männlichen und weiblichen Kräften und es gibt eine Reihe an

---

<sup>438</sup> Siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Candombl%C3%A9>, abgerufen am 24.3.2021.

<sup>439</sup> Siehe [www.santeria.at/pantheon/orishas/orishas-mayores/oya/#content](http://www.santeria.at/pantheon/orishas/orishas-mayores/oya/#content), abgerufen am 24.3.2021: Ihr Name kommt aus dem Yorùbá Òyá (*Oló*: Herrin - *Oya*: Dunkelheit) – Herrin der Dunkelheit. (...) Als Orishá wurde sie mit ihren Verehrern in die Sklaverei verschleppt. Man verehrt sie in der ganzen Neuen Welt, als Oya, Yansa, Yansan oder Iansa. In einem Kult, in dem die männliche Kraft im Lauf der Zeit fast alle Göttinnen und weiblichen Kräfte abgelöst hat, blieb Oyá unantastbar. (...) Oyá ist eine der drei Frauen des Donnergottes Changó (neben Oshun und Obá). Sie stahl ihm die Geheimnisse seines mächtigen Zaubers und besitzt daher beinahe ebenso große Kräfte wie er.

übergeordneten weiblichen Gottheiten. *Oyá* gilt als eine machtvolle weibliche Instanz.<sup>440</sup> Duarte findet Halt und Orientierung im *Candomblé* und den *Orixás*, gerade weil sie dort starke weibliche Gottheiten findet. *Candomblé* ist eine kollektiv geteilte Religion, die historisch gesehen eine seelische Gegenwehr gegen die Sklaverei darstellt. *Candomblé* ist ein Ort für Leben, Würde und Identität der Afrodeszendenz.

Die *Cantautora* Duarte verweist auf einen wichtigen Lebensinhalt vieler kämpferischer schwarzer Frauen in Brasilien, nämlich „den aus Afrika stammenden Glauben an Naturgottheiten, denen dann in Brasilien auch in den Musik-Ritualen des *Candomblé*<sup>441</sup> gehuldigt wird“. Duarte verweist auf die Überlebenskraft der Afrobrasilianer\_innen auf der Basis dieses Glaubens. Insbesondere der hohe Rang vieler weiblicher Gottheiten ist nach Carneiro sehr zentral für die Identität der Afrobrasilianer\_innen.

Die gesellschaftliche Realität der schwarzen Frauen in Brasilien wird dann im Kontrast beschrieben: Die fehlenden Chancen, die Diskriminierungen, die Gewalt und die Sackgasse, in der Unterschicht gefangen zu sein. Mel Duarte verweist auch auf das Fehlen der Stimme, dass schwarze Frauen systematisch zum Schweigen gebracht werden: ‚Sie wollen uns überflüssig, apathisch / ohne kritischen Sinn.‘ Der soziale Aufstieg ist enorm schwer, trotz eingeführter Quoten für Schwarze im Bildungssystem. ‚Mittellos den Doktor machen.‘ Selbst höhere Bildung oder gar zu promovieren, belässt die schwarze Frau in Armut. Das patriarchale System antizipiert demnach Bildungslosigkeit bei Schwarzen, weil es Schwarzsein nie mit Geist und Verstand in Verbindung gebracht hat, insbesondere nicht bei schwarzen Frauen. Es sieht die schwarze Frau im Stereotyp des Rassismus als dumm und geistlos.<sup>442</sup>

Rima Dela als gesamtes Projekt sieht hier die Verbindung zur „Feminisierung von Armut, die als Konsequenz eine radikalere Frauenbewegung benötigt.“<sup>443</sup> Allerdings spitzt sich durch den Tod der Stadtverordneten Marielle Franco die Lage der sichtbaren und ebenso der unsichtbaren Frauen zu. Femizide werden, so Rima Dela, zur ‚Logik der Vernichtung.‘ Rima Dela hat ihr Vertrauen in Institutionen des Rechts und des rechtlich agierenden

---

<sup>440</sup> Siehe Carneiro, Sueli (2019), *Escritos de uma vida*, Kapitel: o poder no culto aos orixás, S. 60-88

<sup>441</sup> Siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Candombl%C3%A9-Musik>, abgerufen am 24.3.2021

<sup>442</sup> Siehe hooks, bell (1994), *Black Looks*. S. 81 ff

<sup>443</sup> Siehe hooks, bell (2000), *Feminism is for Everybody*. Kapitel: Feminist Class Struggle, S. 43

Staates in der zweiten Strophe gänzlich verloren, da der Staat Unrechtstaten nicht nur duldet, sondern sie in einer Krise der Demokratie in Brasilien, erlaubt und zulässt. Die Medien – in der Hand weniger mächtiger Familienmonopole – füttern das Volk mit einseitigen, sehr oberflächlichen, manipulierten Informationen, ohne an Aufklärung von Gewalttaten interessiert zu sein: ‚Alle sind am Tod interessiert, aber nicht an denen, die töten.‘ Schlaflos vor lauter Femiziden in ihrer Erinnerung, fühlt sie Angst vor männlich besetzten Symbolen wie Uniformen, Krawatten und auch vor Heldentum.

Bianca Hoffmann, die zweite Autorin in der Textreihe, formuliert Druck auf die Mächtigen, standhaft zu bleiben und Präsenz zu zeigen, aber auch Bereitschaft, selber Gegengewalt anzuwenden und sich zu wehren. Hoffmann erwähnt eine starke kraftgebende Gottheit der indigenen Völker Südamerikas, die ebenfalls eine hohe Position in der indigenen Religion der Anden innehat: *Pachamama*. Diese Gottheit ist die Erdmutter. Sie spendet Leben und Energie.<sup>444</sup> Sie ruft die Erdgöttin der indigenen Völker an, die positiv für Leben steht und Identität als Widerstand mit symbolisiert.<sup>445</sup> Hoffmann zieht weitere naturbezogene Motive für den Ausdruck der weiblichen Seite der Rap-Kultur heran, wie das kollektive Rudel der Wölfinnen, das zusammen kämpft und den Mut hat, in Institutionen als Rudel einzudringen: ‚Rap ist ein Protestgeheul‘, ‚mitten auf der Weide.‘ Es schreckt die stillen Schafe auf mit ihrem ‚Rap-Geheul‘, was eine Aufweckfunktion bekommt. Hoffmann kritisiert die Legislative wie die Exekutive als ‚Zerstörer‘, gegen die sie und ihr Kollektiv einen Gegendiskurs formulieren, auch gegen das Opium der Medien, die keine Klarheit, sondern Angst vor dem schwarzen Brasilien und Stereotype von schwarzen Frauen fördern. Sie betont immer wieder das Kollektive des weiblichen Rap als Weckruf, als etwas sehr Wertvolles, sie will ‚Diamanten im Gegensatz dazu formen.‘

---

<sup>444</sup> Siehe <https://hypersoil.uni-muenster.de/0/02/01/06/07.htm>, abgerufen am 24.3.2021: Die Inka (Anfang 13. Jahrhundert - Mitte 16. Jahrhundert) verehrten neben dem Sonnengott *Inti* in Südamerika die im Innern der Erde wohnende Erdmutter „Pachamama“ als Kraft allen Lebens und göttliches Wesen der Fruchtbarkeit. Aus der Quechua-Sprache übersetzt bedeutet pacha „Erde“ oder „Welt“ (Siehe LANCZKOWSKI 1989, S.106).

Auch heute noch wird „Pachamama“ in den Andenregionen synonym für den Begriff „Erde“ verwendet und auch als Figur aus dem indigenen Schöpfungsmythos verehrt. Die Indigenen sehen in ihr die alles durchziehende Energiequelle des Lebens, „... sie ist überall vorhanden, in allem, was um uns herum ist“ (Siehe HUSMANN 2000, S. 84).

<sup>445</sup> Quelle: [www.wikipedia.org/wiki/Pachamama](http://www.wikipedia.org/wiki/Pachamama), abgerufen am 6.3.2020



Die dritte Rapperin, Souto MC, beklagt die hohen Verluste bei schwarzen Frauen durch das fast schon routinemäßige Töten schwarzer Menschen. ‚Wieviele verlieren wir? / Diese Mathematik hat kein Ende / und uns zu Eis erstarren lässt.‘ Sie betont die Notwendigkeit, nicht zu erstarren, sondern sich im System mit Wissen zu wehren: ‚Die Flamme des Wissens leuchtet ewig / [...] Ich habe einen Plan, Partner / [...] Hip-Hop glänzt, echtes Gold / [...] Löwenkraft in den Händen der Jungen.‘ Sie sieht sich als Teil eines kollektiven Engagements gegen eine Art kulturelle Enteignung. Sie erwähnt die materielle Seite, denn sie möchte am Reichtum teilhaben, Gold im doppelten Sinne, als Material des Reichtums und als Wert der Hip-Hop-Kultur. Vielleicht ist auch das Geldverdienen durch erfolgreiches Rappen in der Musikindustrie gemeint, das als Doppelziel Geld und Wissensverbreitung hat.

Die älteste Rapperin, Cris SNJ, bringt das utopische Träumen von einer Welt ohne Unrecht und moderner Form von Sklaverei mit in ihren Text. Ihr Vorbild ‚Sabotage‘ ist ein erfolgreicher politischer Rapper, der sich wie sie selbst als Stimme der Favela am Mikrofon sieht. Danach spricht sie von der anderen Seite, der kriminellen Ebene bei der oberen herrschenden Klasse, die ihre eigenen Kriminellen hervorbringt, welche das Leid der unteren Klassen verschlimmern. Ganz im Sinne der US-amerikanischen Black Power-Bewegung spricht sie von Macht für das schwarze Volk. In ihrem Fall ist es die Verwirklichung in der Rap-Kultur als *Black Music*, mit ihrem politischen Bewusstsein als Schwarze.

Killa Bi steigt im letzten Beitrag des Songs thematisch mit dem Impeachment gegen die ehemalige Präsidentin Dilma Roussef ein: ‚Zitterndes System, eine Frau war Präsidentin.‘ Dieses war ein historisches Ereignis, das sie wie viele Afrobrasilianer\_innen persönlich sehr getroffen hat, da die Lebensverhältnisse dann wieder schlechter wurden. ‚Wer hat Marielle Franco ermordet?‘ ist eine unbeantwortete Frage. ‚Die Regierung säubert die Stadt, indem sie tötet / die schwarzen Körper schwimmen in der großen Flut.‘ Auch der Tod Marielle Francos als Schwarze und Frau wurde für sie und alle der Afrobrasilianerinnen Teil eines kollektiven Traumas in Brasilien. Mit dem Tod der engagierten lesbischen Stadtverordneten ist ein Stück Hoffnung auf politische Veränderung der Lage der Schwarzen nicht nur in Rio de Janeiro, sondern in ganz Brasilien genommen wurden.

Killa Bi rappt, dass die Situation der Armen und Schwarzen sich verschlechtern würde. Die Gefahren von städtisch angeordneten ‚Säuberungen‘ in den Favelas gegen die schwarze

Bevölkerung würden steigen, so die *Cantautora*, und diese angespannte politische und soziale Lage löst bei ihr starke Hassgefühle aus. Damals, im Jahre 2018, dem Todesjahr Marielle Francos, war noch der Interimspräsident Michel Temer bis zur Amtsübernahme Jair Bolsonaro an der Macht. Killa Bi radikalisiert ihre Sprache nach diesem Ereignis, wie man in dem Text lesen kann: ‚Ich will fünf Minuten mit Michel Temer [...] ihn bluten lassen.‘ Killa Bi akzeptiert nicht, noch mehr zu verlieren und sie signalisiert, dass Frauen sich nicht mehr als machtlose Opfer sehen sollten: ‚Ich beginne die Rückzahlung, ihre Zähne zu ziehen.‘ Die Rapperin lässt ihre Wut wortwörtlich an Temer ab: ‚Idiotischer Politiker, unsere Aufgabe ist, dich zu töten.‘ Es soll bei aller gebotenen Distanz hier dekonstruktiv argumentiert werden, dass die Rapperin sich verbal radikalisiert, weil die Ermordung der schwarzen, lesbischen Stadtverordneten – wie alle Ermordungen bekannter und unbekannter Schwarzer – als deutlicher Einschüchterungsversuch der weißen Machtinstanzen gegen starke und aufständische Schwarze eingestuft werden sollte. Die verbale Attacke, dass sie Temer umbringen wolle, wenn sie ihn treffen würde, sollte als Widerstand gegen die Taktik gesehen werden, durch Ermordung Schwarze zum Schweigen zu bringen. Der Text ist demnach performativ-dekonstruktiv gegen ein patriarchal-rassistisches System gerichtet. Er ruft einerseits in einer *Hate-Speech* zwar zur Planung einer Gewalttat auf, aber es ist nicht 1 zu 1 ein Aufruf zur Gewalt, sondern symbolische Gegenwehr. Es geht hier um eine radikalfeministische Äußerung, sich nicht als Opfer des Systems zu sehen und vor allem nicht zu schweigen. Die Sprache ist hier die Waffe des Tötens. Killa Bi begründet diese performative Äußerung mit einer Art Stellvertreter-Rache an all den schwarzen Opfern der modernen Formen von Genoziden, oder Gewalttaten von Seiten der Exekutive, unter Duldung der Judikative. Killa Bi will eine Rückzahlung all dieses Leids durch verbale Gegengewalt, gegossen in starke Worte und auch männliches Auftreten mit entsprechender Kleidung, wobei sie im Grunde ihre persönliche aggressive Gegenwehr mit dem Schreckensszenario einer neuen Sklavengesellschaft, einer neuen Postdemokratie oder gar Diktatur und ihrer Unterdrückungsmechanismen rechtfertigt. Dekonstruktiv gelesen, ist es ein Heraustreten aus der weichen weiblichen Opferhaltung, aus der Unterwürfigkeit unter ein Gewaltsystem, das eine demokratisch gewählte Politikerin und LGBT-Aktivistin einfach tötet, weil sie für die Machtvollen als zu bekannt und einflussreich und somit als zu gefährlich angesehen wurde. Killa Bi glaubt durch Gegenwehr gegen das reale Töten dem undemokratisch

agierenden Machtapparat ein zumindest rhetorisches Ende setzen zu können. Diese performativen Aussagen zeigen deutlich die sozialpsychologisch funktionierende und sich weltweit wiederholende Dynamik von Gegengewalt bei Menschen, die als Subaltern eingestuft werden, immer wieder dorthin verwiesen werden und es nicht mehr sein wollen. Es ist eine mediale Dekonstruktion von staatlich erlaubter Gewalt gegen diese Subalternen, die hier mal im Rap ihre eigene Gegenmacht durch Musik zeigen möchten. Obgleich es auf den ersten Blick schwierig erscheint, aber Hassrede (und Morddrohungen sowie Morde) gegen LGBT, Juden oder Frauen ist nicht mit Hassrede gegen genau diese rassistischen, antisemitischen oder misogynen Akteure gleichzusetzen. Das gilt auch für den Rap in Brasilien.

### 7.5.3 Karol Conká *Marias*

#### *Marias*<sup>446</sup> (2009)

*Escrevendo histórias vivendo cada segundo*  
*Nomes do passado que ainda*  
*percorrem o mundo*  
*orgulhando envergonhando*  
*Muitas se sentem sobrando*  
*Sem estímulos na vida*  
*algumas seguem se enganando*  
*Sempre existirá aquelas*  
*que fazem a diferença*  
*Não pensam em recompensa*  
*Que tem caráter presença*  
*Sempre te ganham licença*  
*Chegam com classe decência*  
*Tem argumentos propensos*  
*Medem suas conseqüências*  
*Milhares já muito mais*  
*querem sempre um pouco mais*  
*Enquanto outras milhares*  
*não sonham nem correm atrás*  
*Caem no comodismo*  
*qualquer coisinha já satisfaz*  
*Falta de realismo acredita*  
*que aqui ninguém faz*  
*No país rico de beleza*

#### **Marias**

Geschichten schreibend, jede Sekunde leben  
Namen der Vergangenheit die immer noch  
um die Welt gehen  
Schamhaft, stolz  
Viele fühlen sich überflüssig  
ohne Anreize im Leben  
manche verstehen es falsch  
Es wird immer jene geben  
die den Unterschied ausmachen  
Sie denken nicht an Belohnung  
die einen präsenten Charakter haben  
Sie bekommen immer eine Erlaubnis  
Sie kommen mit Klassenanstand  
Sie haben passende Argumente  
Sie ermessen ihre Konsequenzen  
Millionen, schon viel mehr  
Sie wollen immer etwas mehr  
während die anderen Millionen  
weder träumen noch hinterherlaufen  
Sie verfallen der Selbstgefälligkeit  
Irgendetwas wird schon befriedigen  
Das Fehlen des Realismus, glauben  
das es hier niemand tut  
im Lande reich an Schönheit

---

<sup>446</sup> Quelle: [www.vagalume.com.br/karol-conka/marias.html](http://www.vagalume.com.br/karol-conka/marias.html), abgerufen am 24.3.2018 / [www.youtube.com/watch?v=139YIOe8uXg](https://www.youtube.com/watch?v=139YIOe8uXg), 6.1.2021

<i>misturado com pobreza</i>	gemischt mit Armut
<i>Meninas se fantasiam</i>	Mädchen erträumen sich etwas
<i>negando suas naturezas</i>	ihre Natur ablehnend
<i>Cobertas de incertezas</i>	mit Ungewissheiten bedeckt
<i>com medo se sentem presas</i>	ängstlich fühlen sie sich gefangen
<i>Escondem a esperteza</i>	Verstecken die Klugheit
<i>sonhando com a realeza</i>	von Prunk träumend
 (refrão)	
<i>A mocinha quer saber</i>	Das kleine Mädchen will wissen
<i>por que ainda ninguém lhe quer</i>	warum noch niemand sie will
<i>Se é porque a pele é preta</i>	vielleicht deshalb, weil sie schwarz ist
<i>ou se ainda não virou mulher</i>	oder, weil sie noch nicht zur Frau wurde
<i>Ela procura entender</i>	Sie sucht es zu verstehen
<i>porque essa desilusão</i>	warum diese Illusion
<i>Pois quando alisa o seu cabelo</i>	ja, wenn sie ihr Haar glättet
<i>não vê a solução</i>	sieht sie keine Lösung
<i>As varias experiências</i>	Die unterschiedlichen Erfahrungen
<i>de muita missão comprida</i>	von langwieriger Mission
<i>Aparecem no rosto</i>	erscheinen im Gesicht
<i>mostrando as décadas vividas</i>	die gelebten Dekaden zeigend
<i>Madame morre de medo</i>	Madame stirbt vor Angst
<i>realiza seu desejo</i>	realisiert ihren Wunsch
<i>Com dinheiro no bolso</i>	mit Geld in der Tasche
<i>seu corpo já não é o mesmo</i>	ihr Körper ist schon nicht mehr derselbe
<i>Se prepara, se compara</i>	Sie bereitet sich vor, vergleicht sich
<i>Vai a jantares repara nas dondocas</i>	Beim Abendessen schaut sie auf die reichen Damen
<i>desfilando suas cirurgias caras</i>	die ihre teuren Operationen vorführen
<i>Ocultando suas raízes, inventado novas crises</i>	ihre Wurzeln verheimlichend, neue Krisen erfindend
<i>Esticando tudo que enruga e vivendo infeliz</i>	alle Falten straffend, unglücklich lebend
<i>Dona Maria levanta cedo</i>	Dona Maria steht früh auf
<i>de segunda a segunda</i>	von Montag bis Montag
<i>Segue acostumada com uma rotina</i>	noch an eine Routine gewöhnt
<i>que nunca muda</i>	die sich nie ändert
<i>De joelhos olhos fechados</i>	auf den Knien mit verschlossenen Augen
<i>pede pro santo uma ajuda</i>	bittet sie den Heiligen um Hilfe
<i>Que ilumine a cabeça</i>	dass es den Kopf erhellt
<i>de sua filha caçula</i>	von ihrer jüngsten Tochter
<i>Que sai de saia justa</i>	die rausgeht mit engem Rock
<i>salto alto mini blusa</i>	hohen Schuhen und Minibluse
<i>Se sentindo madura</i>	sich reif fühlend
<i>com vergonha da pele escura</i>	sich für die dunkle Haut schämend
<i>Se decepcionando</i>	sich enttäuschend
<i>com o reflexo do espelho</i>	im Spiegelbild
<i>E querendo o mesmo visual</i>	und dasselbe gebräunte Aussehen
<i>dourado do modelo</i>	des Models wollend

## Interpretation „Marias“

Mit dem Plural von Maria als einem der häufigsten und beliebtesten Frauennamen der Welt<sup>447</sup> zielt Karol Conká zunächst auf unterschiedliche Typen von Frau ab, die alle sehr verschieden leben. Einerseits leben in ihren Augen viele Frauen ‚im Schatten der Lebendigkeit und Sichtbarkeit‘, sie fühlen sich ‚überflüssig‘. Es gibt Frauen, die sich bemühen, Geschichten aufzuschreiben, die im Laufe des Weltgeschehens jene Frauen erwähnen, die dann wieder verschwinden. Dann gibt es den Typus Frau, der die Realität der patriarchalen Geschichte ‚falsch versteht‘. Zu diesem Punkt sagt Conká, gäbe es aber jene, ‚die den Unterschied ausmachen.‘ Sie lebten bewusster, sie hätten auch ein soziales Bewusstsein, einen Sinn für ihre Klasse, sie wüssten um Konsequenzen und würden in die Gesellschaft vordringen. Conká schreibt, dass diese mutigen Frauen immer mehr würden, während die anderen Millionen an Frauen keine Träume hätten. Für sie seien diese Typen an Frauen blind, denn ihnen fehle es an realistischem Denken und an Wahrnehmung, Bewusstsein für die Realität. Sie suchen kurze Befriedigungen, Materialismus, in einem Land wie Brasilien, voller Extreme, da es ‚reich an Schönheit, gemischt mit Armut‘ ist. Der reine Materialismus verführe gemäß ihrer Aussage dazu, nicht den Verstand einzusetzen, sondern vom Reichtum, vom schieren ‚Prunk‘ zu träumen. Viele Frauen lehnten ihre Natur, ihr Schwarzsein ab, indem sie sich anpassten an die Ideale der weißen Frauen. Sie würden ihr Haar glätten, als wäre es ihnen nicht bewusst, dass dieses Auslöschen von afrobrasilianischer Identität keine Lösung sei, da es eine einseitige Anpassung bliebe, die ihre kollektive Geschichte im Grunde leugnet und auslöscht, bis in die Gegenwart. Die langwierige ‚Mission‘ deutet den Jahrhunderte währenden kolonialen Einfluss der Abwertung der schwarzen Frauen in Brasilien an.

Es könnte auch argumentiert werden, dass andererseits auf der Ebene der Heiligenfigur – also nicht der profanen weltlichen Frau – der Name Maria auch für die Anpassung der christlichen europäischen Ästhetik der Figur der Mutter Gottes an die brasilianische Kultur stehen könnte. Unter kolonialem, aber dann auch afrikanischem Einfluss sind dunkelhäutige Marienabbildungen in Brasilien eingeführt worden. Dort werden sie

---

<sup>447</sup> Siehe [www.t-online.de/leben/familie/baby/id\\_82585628/das-ist-der-beliebteste-maedchenname-der-welt.html](http://www.t-online.de/leben/familie/baby/id_82585628/das-ist-der-beliebteste-maedchenname-der-welt.html), abgerufen am 12.1.2022

*Virgem negra*<sup>448</sup> genannt. Dieser kulturelle Umstand könnte bei Conká auf eine Doppeldeutigkeit ihres Songtitels ‚Marias‘ hinweisen, da das heilige Bild der Maria dem weltlichen Bild der (abgewerteten) schwarzen Frau entgegensteht. Der Name Maria bezog sich in Europa nie auf den historischen Umstand, dass die Mutter Jesu ursprünglich im Orient eine dunklere Hautfarbe gehabt haben könnte, als die vergleichsweise sehr helle Haut der Mitteleuropäer\_innen. In der christlichen Ästhetik europäischer Denkweisen ist dies ausgelöscht worden. Das Bild der weißen Maria entstammt religionsgeschichtlich einem Prozess der europäischen Aneignung einer Figur aus einer orientalischen Religion. Das christlich dominierte Europa der Renaissance gilt als Raum der Kolonialherren und ihrer Ästhetik. In Brasilien gab es danach in diesem Sinne eine anders gelagerte Form von Aneignung mit völlig anderem Vorzeichen. Hier wurde Maria als Mutter Gottes parallel zum europäischen Missionseifer als ‚schwarze Heilige‘ erfolgreich verbreitet. Dies könnte bei Conká auch unbewusst mitspielen. Das Gute des Ideals der Maria in einer weißen Kultur wird vielleicht bewusst gegen das angeblich Nicht-Gute einer schwarzen Frau gestellt, indem Conká diesen Namen provokativ als Thema wählte. Conká erwähnt in diesem Text allerdings nicht, ob dieser Kontrast des westlichen dualen Blicks ebenfalls die Diskurse von ‚Heilige versus Hure‘ impliziert. Durch die Existenz der *Virgem Negra* im brasilianischen Katholizismus ist diese Dualität ja eigentlich aufgehoben. Die *Virgem Negra* verweist auf eine afrobrasilianische Abweichung einer Dualität von ‚Weiß‘ = gut versus ‚Schwarz‘ = nicht gut. Wichtig bleibt bei Conká die Kritik an dem europäischen Ideal der weißen Schönheit im Vordergrund ihres Textes, die durch den Namen kulturhistorisch aber komplexer erscheint. Conká bezieht sich stark auf die Gegenwart von Schönheitsidealen in Brasilien. Die Körperbetonung mit weißen Vorbildern führt die Afrobrasilianerinnen in die Orientierungslosigkeit der spätkapitalistischen Angebote der Schönheitschirurgie, so Conkás kritische Bemerkungen im Text. Man kann an dieser Stelle etwas weiter ausholen und darauf verweisen, dass das ewig Jugendliche einer schönen ‚Dona Maria‘ auch ein Ideal ist, deren Name im europäischen Christentum auf eine schöne weiße, junge Frau mit blauen Augen verweist. Dagegen steht die weltliche Realität der Afrobrasilianerin. Es ist sicher nicht zu weit gedacht, dass die schwer arbeitende schwarze Frau zwar sehr gläubig ist, aber oft ohne Bewusstsein

---

<sup>448</sup> Siehe [https://pt.wikipedia.org/wiki/Virgem\\_Negra](https://pt.wikipedia.org/wiki/Virgem_Negra), abgerufen am 13.5.2020

ihrer afrikanischen Wurzeln lebt, dass sie koloniale Bilder in sich trägt, verankert im weißen Christentum der Missionen der Kolonialzeit. Mit dieser Doppeldeutigkeit spielt auch Conká. So schreibt die Rapperin: Sie verliert sich im Glauben, und erklärt auch ihrer Tochter keine andere Realität oder ein schwarzes Identitätsbild der säkularen Wirklichkeit, sodass die Tochter sich für ihre Attribute des afrobrasilianischen Aussehens schon in der Jugend schämt. Somit gibt die Mutter ihr fehlendes Bewusstsein an die nächste Generation weiter, die wiederum vom Weiß-Sein der nur sonnengebräunten Models träumt und sich wieder kollektiv verleugnet.

#### 7.5.4 Karol Conká *Bate a poeira*

##### *Bate a poeira*<sup>449</sup> (2013)

*Os perturbados se prevalecem  
Enquanto atingidos adoecem  
Palavras soltas que aborrecem  
Esperança depois de uma prece*

*Um povo com crise de abstinência  
Procura explicação para existência  
Num mundo onde dão  
mais valor para aparência  
Tem sua consequência*

*Negro, branco, rico, pobre  
O sangue é da mesma cor  
Somos todos iguais  
Sentimos calor, alegria e dor*

*Krishna, buda, Jesus, alá  
Speedy e black profetizou  
Nosso Deus é um só  
Vários nomes para o mesmo criador*

*Pouco me importa sua etnia  
Religião, crença, filosofia  
Absorvendo sabedoria  
Desenvolvendo meu dia a dia*

*Nesse mundo poucas coisas são certas  
Amor, sorte, morte a vida que se leva*

##### Schüttle den Staub ab

Die Verstörten herrschen vor  
Während die Leidenden krank werden  
Lose Worte, die nerven  
Die Hoffnung nach einem Gebet

Ein Volk in der Krise des Verzichts  
Sucht eine Erklärung für das Dasein  
in einer Welt, in der  
dem Aussehen mehr Wert gegeben wird  
hat dies seine Konsequenzen

Schwarz, weiß, reich, arm  
Blut hat dieselbe Farbe  
Wir sind alle gleich  
Wir fühlen Wärme, Freude und Schmerz

Krishna, Buddha, Jesus, Allah  
Speedy und Black sagten es voraus  
Unser Gott ist nur einer  
Verschiedene Namen für denselben Schöpfer

Deine Ethnie interessiert mich nicht  
Religion, Glaube, Philosophie  
Weisheit aufsaugend  
Entwickle ich mich von Tag zu Tag weiter

Auf dieser Welt sind wenig Dinge sicher  
Liebe, Glück, Tod und das Leben, das du führst

---

<sup>449</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/karol-conka/bate-a-poeira](http://www.letras.mus.br/karol-conka/bate-a-poeira), abgerufen am 24.3.2018 / [www.youtube.com/watch?v=ZVa4vI9vj50](https://www.youtube.com/watch?v=ZVa4vI9vj50), 6.1.2021

<i>Do sul para o norte da asia a América</i>	Von Süd nach Nord, von Asien bis Amerika
<i>Se errar é humano o erro te liberta</i>	Wenn Irren menschlich ist, macht dich der Irrtum frei
<i>Seja o que tiver que ser</i>	Was auch immer du sein sollst
<i>seja o que quiser ser</i>	Was auch immer du sein willst
<i>Bate a poeira, bate a poeira</i>	schüttle den Staub ab, schüttle den Staub ab
<i>Seja o que tiver que ser</i>	Was auch immer du sein sollst
<i>O preconceito velado tem</i>	Das verdeckte Vorurteil hat
<i>o mesmo efeito, mesmo estrago</i>	denselben Effekt, dieselbe Zerstörung
<i>Raciocínio afetado falar uma coisa</i>	Die betroffene Ratio spricht eine Sache
<i>e ficar do outro lado</i>	und bleibt dabei auf der anderen Seite
<i>Se o tempo é rei vamos esperar a lei</i>	Wenn die Zeit König ist, warten wir auf das Gesetz
<i>Tudo que já passei, nunca me intimidei</i>	Alles, was ich erlebt habe, hat mich nie abgeschreckt
<i>Já sofri, já ganhei, aprendi, ensinei</i>	Ich habe schon gelitten, gewonnen, gelernt, gelehrt
<i>Tentaram me sufocar mas eu respirei</i>	Sie versuchten mich zu ersticken, aber ich atmete
<i>Há tanta gente infeliz</i>	Es gibt so viel unglückliche Leute
<i>com vergonha da beleza natural</i>	mit Scham vor der natürlichen Schönheit
<i>É só mais um aprendiz, que se esconde</i>	Es ist nur ein Lehrling mehr, der sich versteckt
<i>atrás de uma vida virtual</i>	hinter einem virtuellen Leben
<i>Gorda, preta, loira o que tiver que ser</i>	Dicke, Schwarze, Blonde, was auch immer
<i>Magra, santa, doida, somos a força e o poder</i>	Magere, Heilige, Irre, wir sind die Kraft, die Macht
<i>Basta chegar bora levanta a cabeça e vê</i>	Nimm einfach den Kopf hoch und sieh
<i>Vem cá, viva, sinta o que quiser você pode ser</i>	Komm her, lebe, fühle, was du sein könntest

### **Interpretation „Schüttle den Staub ab“**

Schon im Titel deutet Conká an, dass es um das Überwinden alter Werte geht, um eine Erneuerung und eine Weiterentwicklung der Gesellschaft, die leider immer noch am Alten festhält, hier im Bild des Staubes. Es ist eine direkte Aufforderung für Rezipient\_innen, sodass jede und jeder angesprochen wird, nicht auf äußere Veränderungen zu warten, sondern sie bei sich vorzunehmen. Dann schildert sie die Lage der Gesellschaft der 2010er Jahre, die im Desaster steckt, da ‚Verstörte herrschen‘, während andere unter ihnen leiden und sich in den Glauben flüchten, in eine paralysierte Hoffnung. Conká sieht die Defizite, die sozialen Missstände in Brasilien, seinem ‚Volk in der Krise des Verzichts‘. Dabei denkt man zunächst an die Schwarzen in den Favelas, an das unlösbar erscheinende soziale Rassismus-bezogene Problem des Landes. Etwas philosophisch sieht sie die suchenden Menschen, die in einem spätkapitalistischen System der Äußerlichkeiten leben, was zur inneren Leere als Folge führt. Conká nennt das ‚Konsequenzen‘. Dann mahnt sie fast wie in einer Predigt, dass die Menschen trotz ihrer Unterschiede alle gleich



seien. Sie stellt sich gegen die Rassendiskriminierungen und Klassenunterschiede der Gesellschaft. Sie setzt den fühlenden Menschen in den Mittelpunkt, der ein Streben nach Gerechtigkeit mit allen seiner Gattung teilt. Ähnlich argumentiert sie bei Glaubensfragen, indem sie sich gegen die religiös motivierten Auseinandersetzungen weltweit ausspricht, die Millionen Menschen betreffen. Dabei lehnt sie aber die Religion nicht per se als Ursache vieler Kriege ab, sondern orientiert sich an einem spirituellen, ganzheitlichen Bewusstsein, das alle religiösen Lehren nebeneinander gelten lässt, so auch Conkás Interpretation, von einem letztendlich gemeinsamen Gott auszugehen. Damit lehnt Conká nicht in atheistischer Weise Religion als irreführendes ‚Opium‘ ab, sondern sie denkt holistisch und akzeptiert Religion als Orientierung, so wie es auch zum Beispiel C.G. Jung<sup>450</sup> als essentiell für das menschliche Dasein formulierte. Etliche spirituelle Lehrer der Gegenwart gehen davon aus, dass verschiedene Namen für denselben Schöpfer eine Essenz des menschlichen Bedürfnisses nach Glauben darstellen könnte. In dieser Grundhaltung lässt Conká auch das Denken in ethnisch-nationalistischen Abgrenzungen gänzlich fallen. ‚Deine Ethnie interessiert mich nicht. Religion, Glaube, Philosophie.‘ Sie plädiert für Freiheit von einem separatistischen Denken innerhalb dieser Felder, das schon gemäß der Analysen in Stuart Halls Schriften zu Zerstörung führen könne und eine Gefahr für die späte Moderne darstelle.<sup>451</sup> Conká verweist auf alle gemeinsamen Lebensaspekte, auf ‚Liebe, Glück, Tod‘ (...) ‚Von Süd nach Nord, von Asien bis Amerika.‘ Sie löst gedanklich die konstruierten Hierarchien von Völkern und Ethnien auf, die das westliche Denken vom ‚Rest‘ der Welt hat. Sie spricht davon, dass Irren befreien kann, weil es normal menschlich ist und mit dem Entsagen von Wahrheitsansprüchen auch individuelle Freiheit möglich ist, die dann wieder kollektiv wirkt. Damit sagt sie auch, dass es keinen Anspruch auf Wahrheit gäbe. Sie schließt die Argumentation mit der Aufforderung, all diesen Staub abzuschütteln, und sein Selbst zu finden, ‚was auch immer du sein willst.‘ Der Staub ist in vielen Sprachen ein Bild für veraltetes rückständiges Denken und Handeln. Daher geht sie auf die Ratio des modernen komplexen Menschen ein, die zu oft zur Zerstörung führte, und im Denken in Vorurteilen verhaftet blieb. Sie spricht dann über ihr eigenes Überleben: ‚sie haben versucht mich zu ersticken, aber ich

---

<sup>450</sup> Siehe Jaffé, Aniela (1971), *Erinnerungen, Träume, Gedanken* von C. G. Jung, S. 213–241

<sup>451</sup> Siehe Hall, Stuart (Hg.) (1992), *Modernity and Its Futures*. Kapitel: Hall, *The Question of Cultural Identity*, S. 304–314

atme.' Conká schließt den Song mit einer Kritik an der Flucht ins digital-virtuelle Leben, an der Blindheit vor der Schönheit und beschwört die kollektive Kraft der so unterschiedlichen Frauen auf der Welt. Sie spricht ihnen eine Macht der Veränderung zu, wenn sie ‚den Kopf hochnehmen und hinsehen.‘ Für sie liegt die Befreiung in der erfolgversprechenden Suche nach der eigenen Identität ohne all den ‚Staub‘ der veralteten Denkmuster. Der Titel ist somit doppeldeutig. Sie macht sich aus dem Staub, verlässt alte Denkpfade. Sie schüttelt aber auch den alten Staub ab.

### 7.5.5 Tabata Alves *Mundo frio*

#### Mundo Frio<sup>452</sup> (2012)

*Nas ruas de SP o que é bom já foi extinto  
Compaixão ao próximo aqui já virou mito  
Bondade entre humanos o calor que já não sinto  
Tudo frio e congelando eu não, ainda resisto  
Fala aí pra mim o que você está buscando  
GPS, celular só isso está te guiando?  
Tô buscando liberdade, navegando sem verdade  
Tô buscando identidade com tanta desigualdade  
Remédio pra correr, remédio pra viver  
A terra está derretendo e ninguém para pra ver  
Quer dinheiro, quer só euro, cash,  
money na minha mão  
Muita droga e putaria, firmeza oh malandrão  
Então chega aí e me explica a filosofia  
De um pai que troca a família  
por dez noites na orgia  
Da mãe que vende a filha por dez conto  
O verme que tira a infância da criança em alegria  
Cocaína liberdade que veio te escravizar  
Muita merda em excesso que só vai te isolar  
Tô perdida, meia fudida do mundo vou me afastar  
Hoje em dia está assim,  
não tem ninguém pra conversar  
Depressão ficou comum  
cada humano tem dois tipos  
A cada nova doença  
tem dez novos comprimidos  
Amor que virou pó*

#### Kalte Welt

Das Gute in den Straßen von SP wurde gelöscht  
Mitgefühl verwandelte sich zum Mythos  
Güte der Menschen, Wärme spüre ich nicht mehr  
Alles ist kalt und gefroren, ich nicht, ich widerstehe  
Sprich mit mir darüber, was du suchst  
GPS, Smartphone, nur das leitet dich?  
Ich suche Freiheit, ich segle ohne Wahrheit  
Ich suche Identität bei so viel Ungleichheit  
Den Ausweg zu rennen, den Ausweg zu leben  
Die Erde löst sich auf, niemand hält an, um zu sehen  
Alle wollen nur Geld, nur Euro, Cash  
Geld in meiner Hand  
Viele Drogen und Chaos, Standhaftigkeit oh Schurke  
Bis dahin gekommen, erklär mir die Philosophie  
von dem Vater, der die Familie eintauscht  
für zehn Nächte in der Orgie  
Von der Mutter, die ihre Tochter für 10.000 verkauft  
Der Wurm, der dem Kind die glückliche Kindheit nimmt  
Kokainfreiheit, die kommt, um dich zu versklaven  
Viel Scheiße im Überfluss, die dich nur isolieren wird  
Verloren, kaputt, entferne ich mich von der Welt  
Heutzutage ist es so  
Ich habe niemanden zum Sprechen  
Depression wurde gewöhnlich  
Jeder Mensch hat zwei Arten  
Für jede neue Krankheit  
gibt es zehn neue Medikamente  
Liebe, die zu Kokain wurde

---

<sup>452</sup> Songtext: [www.vagalume.com.br/tabata-alves-mc/mundo-frio.html](http://www.vagalume.com.br/tabata-alves-mc/mundo-frio.html), abgerufen am 20.2.2020 / [www.youtube.com/watch?v=-npBEzWlu20](https://www.youtube.com/watch?v=-npBEzWlu20), 7.1.2021

*e em qualquer beco é vendido  
Do meu gueto a sujeiria  
todo amor foi corrompido*

*Um dia andei na rua e vi que tudo era frio  
Via gente cinza e de repente sumiu  
Busquei uma resposta pra aquela sensação  
Senti que Deus tocou bem dentro do coração  
Foi quando eu percebi a vida que eu levava  
Estava tão iludida que eu nem enxergava  
O mundo era melhor do que eu podia esperar  
Queria ver as flores, cores e respirar*

*Então Deus ficou pequeno  
perto dos seus micro chips  
O corpo sucumbindo pra não ouvir  
que a alma grite  
Se conectar o povo pra tudo fazer sentido  
Se sentindo solitário bem-vindo  
cadê o sentido?  
Clonam criaturas pro amor se manter vivo  
Imundice em cada esquina tem  
até sexo ao vivo  
Augusta que de dia ainda fede fornicção  
Políticos e putos supliquem sem salvação  
Aumentam suas frotas grandes caças militar  
Amazônia está queimando como você vai respirar?  
Usinas aceleram nossas vidas  
Máquinas controlam a liberdade já perdida  
Edifícios que projetam o consumismo exaustante  
Projetam aflição cadê a paz do seu semblante?  
Indecência te conduz meu Deus manda uma luz  
Estou cansada já exausta, não aguento essa cruz  
A ciência vem dizer que sou um cisco no universo  
Explica aí porque curo dor com os meus versos  
Tanta merda, tanto lixo não me deixa submersa  
Não sou santa nem sagrada  
também vivi o inverso  
Cidade de neon a lua passa e ninguém nota  
  
A paz no coração de alguns só Deus coloca  
Então me liga aí, qual que é a fita agora  
Seja o justo e não judas  
por que logo a terra estoura*

und in jeder Gasse wird es verkauft  
aus meinem Ghetto der Dreck  
alle Liebe wurde korrumpiert

Eines Tages ging ich auf der Straße, alles war kalt  
Ich sah graue Leute und sie verschwanden plötzlich  
Ich suchte Antwort auf dieses Gefühl  
Ich fühlte, dass Gott tief in meinem Herzen anklopfte  
Als ich verstand, dass das Leben, was ich lebte  
voller Täuschungen war, die ich nicht bemerkte  
Die Welt war besser, als ich es mir hätte erhoffen können  
Ich wollte die Blumen sehen, Farben und atmen

Also, Gott wurde klein  
so winzig wie deine Mikrochips  
Der Körper gab nach, um nicht zu hören  
dass die Seele schrie  
Das Volk zu verbinden, damit alles Sinn ergibt  
Wenn du dich einsam fühlst, herzlich willkommen  
Wo ist der Sinn?  
Sie klonen Lebewesen, damit die Liebe am Leben bleibt  
In jeder Ecke gibt es Dreck  
Sogar Live-Sex  
(Rua) Augusta, die bei Tag nach Sex stinkt  
Politiker und Jungs flehen ohne Erlösung  
Sie vergrößern die Flotten großer Kampfjets  
Am Amazonas brennt es, wie willst du atmen?  
Kraftwerke beschleunigen unser Leben  
Maschinen kontrollieren die schon verlorene Freiheit  
Gebäude, die anstrengenden Konsum projizieren  
Geplantes Elend. Und der Frieden deines Gesichts?  
Schamlosigkeit leitet dich, Gott schickt ein Licht  
Müde, schon erschöpft, ertrage ich das Kreuz nicht  
Wissenschaft nennt mich Staubkorn im Universum  
Erklär mal warum meine Verse Schmerz heilen  
So viel Scheiße, soviel Müll unterjocht mich nicht  
Ich bin nicht heilig  
ich habe auch das Gegenteil gelebt  
Neonstadt, der Mond zieht vorbei und niemand  
bemerkt es  
Der Herzensfrieden wird nur von Gott gegeben  
Also, rufe mich dort an, welche Verbindung ist es  
Sei der Gerechte und nicht Judas  
Weil bald die Erde bersten wird

## Interpretation „Kalte Welt“

In diesem gesellschaftskritischen Rap-Text zielt Tabata Alves in einem größeren Kontext auf den spätkapitalistischen Werteverfall ab. Ungleichheit wird hier nicht nur auf *Gender* bezogen, sondern als allgemeines soziales Problem im Zusammenhang mit ihrer eigenen Identitätssuche dargestellt. Alves sucht einen persönlichen Ausweg und ihre individuelle Freiheit in einem globalen System, das von Geld und Konsum bestimmt wird. Angesichts des Hintergrundes eines Lebens in der Favela thematisiert sie den Sittenverfall und die Abgründe sozialer Kälte in einer spätmodernen Gesellschaft, dramatische soziale Zustände in armen Familien, die Macht der Drogenhändler und die Zerstörung der Menschen durch den Drogenhandel, die Vereinsamung von Großstädtern, das Anwachsen von Gefühlskälte aufgrund der Isolation inmitten einer digitalen und materiell orientierten spätmodernen Gesellschaft. Das weltumspannende System des anonymen Kapitalismus weitet sich in ihren Augen auf den destruktiven Umgang mit der Umwelt aus. Auch dieser globale Aspekt wird als Problem Brasiliens von Alves wahrgenommen und in den Bildern der dramatischen Zerstörung des Regenwaldes sowie der Umweltzerstörung beschrieben. Ein anonymes System, das einzelne Menschen zerstören kann, ist bei ihr der Kreislauf und das metaphorische Motiv der ‚kalten Welt‘. Die kalte Welt ist in ihrer Beschreibung das ökologische Desaster des Anthropozäns, in dem der früher bedeutsame Gott eines Zeitalters der Unschuld winzig klein und unbedeutend geworden ist. Es herrscht die artifizielle Welt der Mikrochips, wie in einer ‚Welt ohne Gott‘, in der das digitale System der neue Gott zu sein scheint. Den früheren Gott aus der Religion einer untergegangenen Welt beschreibt sie in ihrem Text als eingetauscht gegen die neue Religion, die Anbetung der Maschinenwelt sowie die digitale Kontrolle des Lebens ohne Transzendenz und Seele. Auch das gehört zu Alves Bild der Kälte. Sie sieht sich im Sinne der *Escrevivência*, dem autobiographischen Fokus, als Leidtragende und Verlorene, die ihr Leben sucht. Aus diesem eigenen Leben ohne Gefühle, voller Drogen und Verzweiflung wollte Alves selbst mal ausbrechen und sie fand einen rettenden Weg im Glauben, der hier nicht spezifiziert wird. Es ist der Halt in Gott, den sie gefunden hat und der ihr den Sinn des Lebens zurückgegeben hat. Die spirituelle Orientierung fand sie im Glauben, der ihr hilft, Antworten auf ihre existentiellen Fragen zu finden. Durch eine Änderung ihrer seelischen Lage und einer positiveren Haltung zum Leben ohne

Täuschungen durch Geld, Drogen, Depression, Isolation und Sinnlosigkeitsgedanken stellt sie fest, dass Engagement und Glaube ihr Kraft geben, wieder das Schöne der Welt, Farben und Blumen wahrzunehmen. Sie beschreibt weiterhin, was für sie die Kälte der Welt als anhaltender Prozess einer unsozialen und antiökologischen Zerstörungsmaschinerie ausmacht. Sie springt in den Zeilen thematisch von seelenlosem Sex über die Medienwelten zu Politikern, die Kriege vorbereiten und ebenso für das Abbrennen des Regenwaldes am Amazonas verantwortlich sind. Alves stellt sich gegen diese Verstrickungen von Machtstrukturen, die für sie negative Auswirkungen haben. Sie klagt den Menschen an, der sich als Mittelpunkt der Erde sieht, denn sie sieht sich selbst als Staubkorn im Universum, was auch auf die ganze Menschheit bei aller Unwichtigkeit des einzelnen bezogen sein kann, aber auch das Bewusstsein eines kosmologischen Zusammenhangs von Menschheit und Planet Erde andeutet. Sie betont, dass der Glaube die Stärke geben kann, diese kalte Welt zu ertragen und, dass sich Menschen zumindest auf der rechtschaffenden Seite sehen können, obgleich sie nicht optimistisch ist und die Welt am Abgrund sieht.

## 7.6 Weiblicher Rap in einer Männerdomäne

### 7.6.1 Issa Paz / Sara Donato *Respeita nossa corre*

#### *Respeita nosso corre*<sup>453</sup> (2016)

*Respeita tiu!*

*As mina tão no corre*

*Respeita tiu!*

*Guerreira nunca morre*

*Respeita tiu!*

*Que o nosso som é forte*

*união feminina*

*Que não aceita o corte*

*Quem qué mi cortá, qué mi boicotá*

*segura o revide*

*As mina saindo da quebra dominando*

*A selva sem o seu convite*

*Levanta as taça arregaça na praça*

#### Respektiere unsere Bewegung

Respekt, Freundchen!

Die Frauen sind in der Bewegung

Respekt, Freundchen!

Die Kriegerin stirbt nie

Respekt, Freundchen!

Dass unsere Musik eine starke

Vereinigung der Frauen ist

das Ausgeschlossenwerden nicht akzeptiert

wer mich ausschließen oder boykottieren will

der garantiert sich Revanche

Die Frauen entgehen der Exklusion und bestimmen

den Dschungel ohne eure Einladung

Hebt die Gläser in der Öffentlichkeit an

---

<sup>453</sup> Quelle: [www.vagalume.com.br/issa-paz/respeita-nosso-corre.html](http://www.vagalume.com.br/issa-paz/respeita-nosso-corre.html), abgerufen am 10.4.2018 / [www.youtube.com/watch?v=oowpt2hWVUg](https://www.youtube.com/watch?v=oowpt2hWVUg), 6.1.2021

<i>pra favorece no brinde</i> <i>Se quiser somar, chega multiplicar</i> <i>quem não cola divide</i>	um auf den Sieg anzustoßen wenn du dich dazugesellen willst, multiplizierst du ihn wer sich nicht verbindet, spaltet sich davon ab
<i>Não qué vê as mina no palco</i> <i>não fortalece a cena</i> <i>Se não for mês de março</i> <i>Não vai ter espaço é uma quarentena</i> <i>No flyer os lier convida:</i> <i>garotas primeiro? duvida!</i> <i>Não tem mulher na banca</i> <i>mas põe na comanda</i> <i>Ai nem me convida!</i>	wer nicht die Frauen auf der Bühne sehen will der stärkt nicht die Szene Wenn es nicht der Monat März wäre wird es keinen Platz geben, nur eine Isolation In dem Flyer laden die Betrüger ein Frauen zuerst? Glaub das nicht! Es gibt keine Frau, die was zu sagen hat aber man bezahlt die Rechnung für sie Dort ladet mich gar nicht erst ein!
<i>Desde sharilayne, pega a punchline</i> <i>e agora acredita</i> <i>No clipe contrata modelo</i> <i>Porque as verdadeira não vira paqueta</i> <i>Mó fita, fazendo dinheiro</i> <i>Com as trepadeira brilhando na pista</i> <i>Mas quem usa o cerebelo,</i> <i>é o seu pesadelo, sua kryptonita!</i>	Seit Sharylaine, nimm die Pointe und jetzt glaub es im Clip stellen sie ein Model unter Vertrag Weil die Echten nicht so schön sind so ist das, sie machen einfach Geld mit den Edelnutten auf dem Laufsteg angehend Aber wer das Kleinhirn benutzt Ist dein Albtraum, seine Kryptonit!
[part. Sara Donato] <i>Diz que fortalecer o corre</i> <i>E que mulher é importante na cena</i> <i>Dá um vip uma dose</i> <i>e em cima do palco</i> <i>é o mesmo dilema</i> <i>Quantas portas vi se fechar</i> <i>tive paciência soube esperar</i> <i>Mas a jamais abaixei a cabeça</i> <i>pra cuzão que queria atrasa</i> <i>Disse pra eu parar com o rap</i> <i>Que não tinha voz pra backing</i> <i>Não dei ouvido aumentei o tom</i> <i>e apertei o rec</i> <i>Hoje compra meu cd a 5 conto</i> <i>e acha que fortalece</i> <i>O dom da rima é unisex</i> <i>não se esquece</i>	Man sagt, dass die Bewegung stärkt und, dass Frauen wichtig seien in der Szene Gib dem VIP eine Dosis und auf der Bühne ist es dasselbe Dilemma Wie viele Türen sah ich sich schließen ich hatte Geduld, ich konnte warten aber niemals habe ich den Kopf gesenkt für den Arsch, das Verzögerung wollte Sagte mir, ich sollte mit dem Rap aufhören ich hätte keine Stimme für das Backing Ich hörte nicht mehr zu, stellte den Ton höher und hielt das Mikrofon fest heute kaufen sie meine CD für 5 Reais und finden, dass es stärkt Die Gabe des Reims ist unisex Vergiss das nicht
<i>Então segura, aqui há munição</i> <i>de sobra pra trocar</i> <i>As portas fechada</i> <i>motivo as mina se organizar</i> <i>Fazer evento, gravar</i> <i>se juntar multiplicar</i>	Also, halt dich fest, hier ist die Munition genug für einen Szenenwechsel Die verschlossenen Türen Ein Motiv für die Frauen, sich zu organisieren Ein Event zu machen, Ton aufzunehmen Sich zusammenzuschließen, sich zu vervielfachen

*Saí do anonimato  
ces vão ter que me aturar!*

Ich ging raus aus der Anonymität  
Ihr müsst euch mit mir abfinden!

### **Interpretation „Respektiere unsere Bewegung“**

Hier identifizieren sich Issa Paz und Sara Donato mit ihrem Engagement in der Frauenbewegung als Musikerinnen und Texterinnen sowie kämpferische Rapperinnen in einer Musiker\_innenszene, die sie als Kollektiv in ihrer Ausdauer und Kraft wahrnehmen. Frauen im Rap sind den Angriffen von Männern ausgesetzt. Sie fordern daher Respekt und wehren sich gegen Exklusion und männliches Boykottverhalten. Sie wissen, dass die Szene nicht ungefährlich ist und dies wird mit dem Bild des Dschungels dargestellt, zu dem sie sich Zutritt verschaffen müssten. Sie sehen sich ‚mit dem gehobenen Glas‘ als Gewinnerinnen, und zwar im Kollektiv, in einer wachsenden Bewegung. Sie wollen mit all den mutigen Frauen in einer Männerdomäne wie der Rap-Musik gesehen werden, ihren Platz verteidigen, nicht wie in Quarantäne isoliert sein. Der kostenlose Eintritt für weibliche Begleitung auf Parties ist ihnen ein Dorn im Auge, da es die Hierarchie eines männlichen Denkens entlarvt. Paz und Donato setzen sich dezidiert ab vom oberflächlichen Teil eines Pop-Mainstreams, in dem die Frauen ihre Körper verkaufen. Engagierte Feministinnen grenzen sich ab von den Laufsteg-Models auf der Bühne, die zwar viel Geld einbringen, aber nicht mitdenken und – in deutlichen Worten von Paz und Donato – ihr Gehirn nicht benutzen. Paz und Donato beschreiben die Exklusion in der Männerdomäne Musik, aber sie zeigen auch immer wieder ihre Ausdauer, weiterzukämpfen für ihre Sichtbarkeit und ihre Stimme. Sie nennen das Rappen und Reimen unisex, sie finden, dass es vom Geschlecht unabhängig sein sollte. Wie für andere politische *Conscious*-Rapper\_innen ist das Rappen für sie eine verbale Waffe, Munition, aber auch ein Motiv, sich zu organisieren, die Produktion selbst in die Hand zu nehmen und dadurch auch ihre Bewegung zu vergrößern. Sie setzen sich ab vom *Gangsta Rap*, weil sie keine Gewalt und keine echten Waffen akzeptieren, sondern nur die Sprache als Waffe und die Argumente ‚als Munition‘. Sie sagen selbstbewusst: ‚Man muss sich mit uns abfinden.‘ Durch das Engagement für politische Sichtbarkeit verlassen sie den Raum der Anonymität, aber sie provozieren die patriarchale Ordnung. Im Rap sprechen die *Cantautoras* immer aus eigener Erfahrung.

## 7.6.2 Dory de Oliveira *Couragem e ousadia*

### *Couragem e ousadia*<sup>454</sup> (2018)

### Mut und Kühnheit

<i>Por eu ser mulher, preta, periférica, rapper e lésbica</i>	Zum Frausein, schwarz, am Rande, Rapperin, Lesbe
<i>Eu tive que aprender a ser 5 vezes melhor sempre</i>	musste ich lernen immer fünfmal besser zu sein
<i>Aprender e sobreviver aos arranhões</i>	Zu lernen und zu überleben mit den Verletzungen
<i>Com coragem e ousadia</i>	Mit Mut und Kühnheit
<i>Não tenha vergonha de ser quem você é</i>	Schäme Dich nicht für das, was Du bist
<i>Nunca, nunca, nunca</i>	Niemals, niemals, niemals
<i>Faz parte do meu show acreditar</i>	Es ist Teil meiner Show, daran zu glauben
<i>Correr, fazer melhor</i>	es zum Laufen zu bringen, es besser zu machen
<i>Terminar o que eu comecei</i>	Das zu beenden, was ich angefangen habe
<i>Vai ser sem dó</i>	Es wird ohne Schmerz sein
<i>Não vim pra competir ficar</i>	Ich kam nicht, um im Wetteifern zu verbleiben
<i>Naquela eu sou a melhor</i>	Darin bin ich die Beste
<i>Disputa pra quê? aff tenha dó</i>	Streit wofür? Es gibt nur Verletzung
<i>Rap bate pesado, essência vem de dentro</i>	Rap schlägt schwer, die Essenz kommt von innen
<i>Eu sigo representando as loucas que tem talento</i>	Ich folge repräsentierend talentierten Verrückten
<i>Pois bem falar o que?</i>	Also, gut, was sprechen?
<i>Se já tá tudo aí na cara</i>	Wenn doch schon alles im Gesicht zu sehen ist
<i>Se preconceito ainda existe mais quem é não para</i>	Wenn das Vorurteil noch existiert, wer hört da nicht auf
<i>Vagabundo falou que rap é pra maloqueira</i>	Ein Vagabund sagte, dass Rap nur für Gesetzlose ist
<i>A maloqueira persistiu e trincou nessa carreira</i>	Die Gesetzlose hielt aus und biss sich durch die Karriere
<i>Submissa nunca foi minha cara</i>	Unterwürfig war nie mein Gesicht
<i>Devota de joana d'arc é destinada e não para</i>	Die Hingabe der Jeanne D'Arc hat eine endlose Destination
<i>A igual desanima a diferente predomina</i>	Die Gleiche verzagt, die Unterschiedliche setzt sich durch
<i>Cada mina tem seu vício e comigo esse combina (rul)</i>	Jede Frau hat ihre Sucht und bei mir passt es
<i>Garra para nós meu povão</i>	Werft Anker für unsere Masse, meine Volksmasse
<i>Enverga mais não quebra</i>	knittert, aber bricht sie nicht
<i>Ouve as segura o som</i>	Hört sie, haltet den Sound
<i>Muita fala e pouca luta</i>	Viel Gerede und wenig Kampf
<i>E quer fazer revolução</i>	Und ihr wollt Revolution machen
<i>Revolução é outra coisa eu tô ligada meu irmão</i>	Revolution ist etwas anderes, ich verstehe, Bruder
<i>Sou a favor das minas mais não sou contra os manos</i>	Ich bin für die Frauen, aber nicht gegen die Brüder
<i>Quem é certa é certa se é errada</i>	Wer richtig liegt, liegt richtig, wenn falsch
<i>eu não me engano</i>	dann täusche ich mich nicht
<i>A minha educação foi de mulher e não de vaca</i>	Meine Erziehung war die einer Frau, nicht einer Kuh
<i>Minha mãe me deu o exemplo de ser forte</i>	Meine Mutter war ein Beispiel stark zu sein
<i>e não ser fraca</i>	und nicht schwach

<sup>454</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/dory-de-oliveira/coragem-e-ousadia/](http://www.letras.mus.br/dory-de-oliveira/coragem-e-ousadia/) abgerufen am 11.4.2018 / [www.youtube.com/watch?v=jUJ0jhf9Wk](https://www.youtube.com/watch?v=jUJ0jhf9Wk), 6.1.2021



<i>De mulher pra mulher</i>	Von Frau zu Frau
<i>Muita ideia se quiser</i>	Viele Ideen, wenn Du willst
<i>De mulher pra mulher</i>	Von Frau zu Frau
<i>Não, não pague de mané</i>	Nein, bezahle nicht wie ein Trottel
<i>De mulher pra mulher</i>	Von Frau zu Frau
<i>Seja guerreira de fé</i>	Sei Kämpferin aus Überzeugung
<i>De mulher pra mulher, e aí, e aí?</i>	Von Frau zu Frau, und dann, wie weiter?
<i>Refrão</i>	
<i>Coragem e ousadia</i>	Mut und Kühnheit (3x)
<i>Tem que ter, tem que ter</i>	Es muss sein, es muss sein
<i>Se tá pensando que é fácil o corre pra nós nego</i>	Du meinst, es sei einfach, es stimmt nicht
<i>Pegamos tudo atrasadas</i>	Wir packen es alle mit Verspätung an
<i>Mais não ficamos no sossego</i>	Aber wir bleiben nicht im Schweigen
<i>Somos joanas, somos olgas</i>	Wir sind Jeannes, wir sind Olgas
<i>Dandaras e calcutàs</i>	Dandaras und Calcutas
<i>Sou as 129 pois meu coração estava lá</i>	Ich bin die 129, ja, mein Herz war dabei
<i>E o meu talento eu faço com a luta e não com a bunda</i>	Mein Talent bilde ich durch Kampf, nicht mit dem Po
<i>Pois Deus ajuda quem vai a luta continua</i>	Ja, Gott hilft denen, die kämpfen, weiterzumachen
<i>Sempre avante, descendente de Natalia</i>	Immer voran, Nachkomme der Natalia
<i>Minha voz se espalha</i>	Meine Stimme verbreitet sich
<i>Tentando não dar falha não aceito migalhas</i>	Ich vermeide Fehler, ich akzeptiere keine Almosen
<i>Acreditar que amanhã será um novo dia</i>	Glauben, dass morgen eine neuer Tag ist
<i>Poder para o povo a nossa honraria</i>	Alle Macht dem Volk zur Ehre
<i>Vem, junte-se a gente</i>	Kommt, schließt euch uns an
<i>Vem, quebrem as correntes</i>	Kommt, brecht die Ketten
<i>Carreguem suas armas</i>	Ladet eure Waffen
<i>Resistência a frente</i>	Widerstand nach vorne
<i>Pronta pro combate</i>	Bereit zum Gefecht
<i>Punhos ao alto multidão em destaque</i>	Hoch die Fäuste, die Masse ist gut sichtbar
<i>Falei prucê que a irá nós rebate</i>	Ich sprach zu euch, dass sie uns angreifen werden
<i>Lutar pelo justo pelo bom pelo melhor do mundo</i>	Kämpfen für das Gerechte, Gute, Bessere der Welt
<i>O poder da transformação</i>	Die Macht der Veränderung
<i>em apenas alguns segundos</i>	in nur wenigen Sekunden
<i>Caçadora de mim criar</i>	Die Jägerin in mir erzeugt
<i>um motim sem simulação</i>	einen Aufstand ohne Verstellung
<i>Nasci assim, cresci assim</i>	So wurde ich geboren, so wuchs ich auf
<i>Até o fim sem medo</i>	Bis zum Ende ohne Angst
<i>Então avisa o bico lá</i>	Bei Warnung vor Verrat
<i>que eu nunca vou me entregar</i>	werde ich mich niemals ausliefern
<i>Hoje verás mais uma mulher</i>	Du siehst eine Frau mehr
<i>que não fugiu da luta!</i>	die nicht vor dem Kampf flüchtet

### Interpretation „Mut und Kühnheit“

Dory de Oliveira präsentiert schon zum Einstieg ihre subjektive und kollektive Identitätsfrage als Frau, als Schwarze und Lesbe sowie Rapperin in einer männlich und heterosexuell bestimmten Gesellschaftsordnung mit binären Optionen, in der schwarze Frauen (und Frauen allgemein) vergleichsweise mehr leisten müssen, um anerkannt zu werden. Sie thematisiert dieses sowohl autobiografische als auch für alle anderen Frauen geltende Aufrechtgehen mit der eigenen andersartigen Identität, um mutig eine sichtbare gesellschaftliche Position zu erlangen. Sie nutzt den Rap als Sprachrohr für ihr Engagement, indem sie ihn verbessern möchte und ihn aus der Ecke herausholen, in der Vorurteile ihn verorten. Sie sieht historische Frauen wie Jeanne D'Arc als Vorbilder. Sie stellt sich gegen die alten revolutionären Kampfweisen des Feminismus, da sie mit den Männern zusammenarbeiten will. Zugleich sieht sie den Verkauf des weiblichen Körpers auch seitens der Frauen im Rap als falsch an. Sie fordert das weibliche Publikum auf, sich aus Überzeugung zu engagieren, kühn zu sein, obgleich sie von ‚Verspätung‘ spricht, was sich auf die späte feministische Bewegung in Brasilien beziehen könnte, die hier erst knapp 50 Jahre existiert und nicht 100 Jahre wie in Nordamerika. Sie erwähnt wie etliche Rapper\_innen *Dandara*, die Frau des *Zumbi* aus dem *Quilombo Palmares*, also dem Dorf der geflohenen Sklaven und ihrer frei geborenen Nachkommen im Jahre 1600 während der Sklaverei in Brasilien im Norden des Landes.<sup>455</sup> Noch heute wird im weiblichen *Conscious Rap* an diese historische Besonderheit erinnert mit der Absicht, sich der Freiheit als schwarzer und weiblicher Mensch bewusst zu sein und für Gerechtigkeit die Stimme zu erheben. So ruft de Oliveira auf, sich der Bewegung anzuschließen, die symbolischen Ketten zu brechen, mit den Worten als Waffe zur Veränderung und zu einem Aufstand für eine gerechtere Gesellschaft und eine bessere Welt. Sie bleibt dabei optimistisch und kämpferisch positiv eingestellt und betont, auch bei Verrat nie aufzugeben.

---

<sup>455</sup> Quelle: [www.wikipedia.org/wiki/palmares](http://www.wikipedia.org/wiki/palmares), abgerufen am 29.2.2020

### 7.6.3 Rima Dela Cypher #1

#### Cypher #1<sup>456</sup> (2016)

[Verso 1: Issa Paz]

*Pega tudo que você se orgulha  
de si e se empodere  
Então veja como interfere  
Parei de me ferir  
quando aderi ao que difere  
Com alcance do range da Adele  
Me matei e renasci clássico  
Hennessy pique Makaveli  
Se esconder na própria pele  
e apontar é muito fácil  
Difícil é habitar a outra pele  
Tipo Terezinha na corrida,  
o foco é no ouro  
E eu nem vejo meus oponentes  
O pódio é das mina emancipada  
Num plano de revolução da mente  
Eles ainda tão achando que esse jogo  
que eu jogo é só pra fazer umas rima diferente  
Sem contar com todo ódio  
que existe à minha volta  
convertendo neurose  
em mais rima pro meu pente  
Olhei ao redor e fiz a ponte  
My sisters embrazando vieram quente  
Decidimos mover nossas asas  
porque esse topo é insuficiente  
Seu argumento incoerente eu já refutei*

*Não condiz com sua diss de playground  
Porque o que vem de macho não me atinge*

[Verso 2: Sara Donato]

*Visão de rua cantava tudo que  
eu precisava escutar  
Na plateia sentia que o palco  
também era meu lugar  
Eu nem queria ser referência,  
só ter uma pra me espelhar*

#### Zypher #1

Nimm alles, auf das du stolz bist  
Nimm dir alles und stärke dich selbst  
Schau, wie dich etwas beeinträchtigt  
Ich habe aufgehört, mich zu verletzen  
als ich mich dem Unterschied angeschlossen habe  
Mit der Reichweite einer Größe von Adele  
Ich habe mich getötet, klassisch wiedergeboren  
Hennessy mit dem Schwung von Machiavelli  
Sich hinter der eigenen Haut verstecken  
und darauf zeigen ist sehr einfach  
Es ist schwierig, eine andere Haut zu bewohnen  
Die Art Terezinha beim Rennen  
Der Fokus liegt auf dem Gold  
Ich sehe nicht einmal meine Gegner  
Das Podium ist für die emanzipierten Frauen  
Im Plan einer geistigen Revolution  
Sie sehen dich noch so, dass dieses Spiel  
das ich spiele, sich nur um andere Reime dreht  
Ohne mit all dem Hass zu rechnen  
der um mich herum existiert  
die Neurose umwandeln  
in mehr Reime für meinen Patronengurt  
Ich sah mich um und baute die Brücke  
Meine Schwestern geben an, sind heiß geworden  
Wir entschieden uns, unsere Flügel zu bewegen  
weil diese Spitze nicht reicht  
Ihr unzusammenhängendes Argument habe ich  
widerlegt  
Passt nicht zu ihrer Spielplatz Dissertation  
weil, was vom Macho kommt, mich nicht erreicht

Visão de rua sang alles  
was ich zu hören benötigte  
Im Zuschauerraum fühlte ich, dass die Bühne  
auch mein Platz war  
Und ich wollte nicht einmal seine Vorzeigeperson sein  
nur eine haben, in der ich mich spiegeln konnte

---

<sup>456</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/issa-paz/rima-dela-cypher-1/](http://www.letras.mus.br/issa-paz/rima-dela-cypher-1/), abgerufen am 24.2.2020 / [www.youtube.com/watch?v=FvbyAskyFTs&list=PL\\_FrU4LMTf928WF\\_pbgO\\_LbpMeVuhiU\\_-&index=60](https://www.youtube.com/watch?v=FvbyAskyFTs&list=PL_FrU4LMTf928WF_pbgO_LbpMeVuhiU_-&index=60), 7.1.2021

*E eu encontrei desde 2004  
ouvindo a Kelly rimar  
Terra onde o rap raiz existe,  
insistem em nos silenciar  
Talento é mato, ceis fecha porta,  
mas nem é nessas que quero entrar  
Vim deixar sem reação  
quem não reage e só ramela  
Não vai ter análise pra quem  
derrubar feiura nas ideia  
O rap me convocou, saí do interior  
pra me jogar pra capital  
E acreditar no sonho, mana,  
é engrenagem essencial  
Pra se tornar real, mochila com CD  
e muita disposição  
Sou caipira mesmo, e no meu sotaque  
ceis não rela a mão*

[Verso 3: Anarka]

*Sincronia robótica e parasita,  
eu vejo o universo em crise  
Se vitalize, seus sonhos realize,  
não deslize, politize-se  
Organize-se, não paralise e frise que  
Não aceito que me desmereçam  
Corri muito pra tá aqui, enfim  
Genocídio não é mito, é projeto  
De uma corporação que dá tiro perdido  
sempre com o destino certo  
E uma sociedade racista e estruturada  
sobre sangue de preto  
Há 500 ano dizendo:  
respeito nunca vai ser obsoleto  
Sempre sentido ao que te fortalece,  
jamais se esquece que cê inspira alguém  
Correr pelo certo não é só quando convém  
Decidimos mover nossas asas,  
de coadjuvante ser muito além  
Antes de falar, ouça bem  
Tamo junta e ninguém nos detém*

[Verso 4: Bia Doxum]

*Eu não sei quem denomina essa cena  
Mas me instiga tua ira  
quando eu quebro as algemas  
E dispenso tua pena me movendo de lugar*

Und ich konzentrierte mich seit 2004  
Kelly beim Reimen zuzuhören  
Ein Boden, wo die Wurzel des Rap existiert  
Sie bestehen, darauf uns zum Schweigen zu bringen  
Das Talent ist wie ein Dschungel, sie schließen die Tür  
aber ich will gar nicht durch jene eintreten  
Ich bin gekommen, um ohne Reaktion zu gehen  
Wer nicht reagiert, meckert und jammert nur  
Es wird keine Analyse geben für denjenigen  
der die Hässlichkeit in den Ideen niederzwingt  
Der Rap hat mich gerufen, ich verlasse das Haus  
um mich in die Hauptstadt zu werfen  
und an einen Traum zu glauben, Schwester  
Es ist eine essentielle Ausrüstung  
damit man Wirklichkeit wird, ein Rucksack mit CDs  
und viel Bereitschaft  
Ich bin wirklich ein Landei, und mit meinem Akzent  
und ihr reicht nicht die Hand

Roboterhafte, parasitäre Synchronizität  
Ich sehe das Universum in einer Krise  
Wenn du dich wiederbelebst, werden deine Träume wahr  
Rutsche nicht aus, politisiere dich  
Organisiere dich, paralysiere nicht und betone, dass  
ich es nicht akzeptiere, verleugnet zu werden  
Ich bin viel gerannt, um hierher zu gelangen, also  
Genozid ist kein Mythos, es ist ein Projekt  
einer Kooperation, die Weitschüsse abgibt  
immer mit einem klaren Ziel  
und eine rassistische und strukturierte Gesellschaft  
überreichlich schwarzes Blut  
Seit 500 Jahren ruft es:  
Respekt wird nie überholt sein  
Immer zu fühlen, was dich stark macht  
Vergiss nie, dass du jemanden inspirierst  
Für das Richtige sein, nicht nur da, wo es passt  
Wir entschieden uns, unsere Flügel zu bewegen  
Jenseits vom Nebendarsteller  
Bevor du sprichst, hör gut zu  
Wir sind zusammen und niemand hält uns auf

Ich weiß nicht, wer diese Szene dominiert  
aber es macht mich wütend  
wenn ich die Handschellen aufbreche  
Ich erspare dir die Qual, mich vom Platz zu bewegen

<i>Lendo as linha da história que você quis apagar E trago força de lá pro meu canto ter magia Assim eles me dão a morte e eu sigo rimando a vida Pelos ruas avenidas incorporo Queen Latifah Apenas mais um dia indo em contrapartida Brilhando como Lupita e eu sei que te incomoda Meu verso ser mandinga que destranca qualquer porta E me faz mais grandiosa do que a tua falação Eu, dona do meu destino, firo o ego de vários cuzão</i>	Die Zeilen der Geschichte lesend die du auslöschen wolltest Ich bringe Kraft von dort mit, damit mein Lied Magie hat So geben sie mir den Tod Und ich gehe voran das Leben zu Reimen In den großen Straßen verkörpere ich Queen Latifah Nur noch ein weiterer Tag gehend zum Ausgleich Leuchtend wie Lupita und ich weiß, dass ich dich störe Mein Vers ist Hexerei die jedwede Tür aufriegelt und mich großartiger werden lässt als deine Rede Ich, Herrin über mein Ziel Ärger und Ego von diversen Ärschen
<i>[Verso 5: Brisa Flow] Sobrevivendo na selva sempre com disposição Levo a cria na minhas costas e uma faca na minha mão Pronta pra entrar em ação Fria e sem excitação Pros parceiros sou uma Brisa Pros vacilão, furacão Minha vida tá a milhã Money, money is on my mind Eu preciso descansar Mas se eu parar a casa cai Eu sigo nessa trilha Pela família E pelas minas São por elas essas rimas, pra elevar a auto estima E eu sou filha de guerrilha latino americana Já tive mais de uma vez na mira do cano dos cana No Goretti, em São José e em bairro de bacana Mas esquerdo macho encana com minhas rimas de xana E eu dou risada Nunca me deram nada E insistem em chamar nós de puta o tempo inteiro Seus punheteiro É seu vazio que te faz lotar puteiro Não ajuda sua mãe com a luz</i>	Im Dschungel überleben Immer mit der Bereitschaft Ich trage das Kalb auf meinem Rücken und ein Messer in meiner Hand Bereit, in Aktion zu gehen Kalt und ohne Aufregung Für die Partner bin ich eine Brise Für die Idioten ein Orkan Mein Leben ist eine Million Geld, Geld habe ich im Sinn Ich muss mich ausruhen Aber wenn ich aufhöre, stürzt das Haus ein Ich folge dieser Spur für die Familie und für die Frauen Ihnen sind die Reime gewidmet um den Selbstwert zu erhöhen Ich bin Tochter einer lateinamerikanischen Guerilla Ich war schon mehr als einmal In Sichtweite des Gewährlaufs, der Gefängnisse in Goretti, in São José und in der schönen Nachbarschaft Aber der linke Macho Ich bin stolz auf meine Xana Reime und ich gab ein Gelächter Sie gaben mir nie etwas und bestehen darauf, uns die ganze Zeit Huren zu nennen Ihr Schwachköpfe Es ist deine Leere, die dich das Bordell füllen lässt Du hilfst nicht deiner Mutter mit dem Licht

*e também não sai do chuveiro  
E cê queria me ver no pó  
Veja só  
Tô linda e plena, sempre de pé  
Que a coragem dessas mulher  
seja maior que o medo  
E que a minha força seja maior que a minha fé*

[Verso 6: Clara Lima]

*Somos o que somos, sempre seremos  
Vivemos da forma que queremos  
Com dólares, dores e noites sem dormir  
Só querendo poder comprar o mundo todo  
Eu que sempre te prometi o mundo todo  
Despiei, me cansei desse mundo todo  
Sempre quis viajar esse mundo todo  
Com canções que comprassem  
esse mundo todo  
Mas a vida real não é novela  
Não desespera, conheço a quebra  
A voz do morro é nós  
Os menino do torro é nós  
Vivendo o presente, munição no pente  
Que o descarrego é logo após  
A voz do morro é nós*

[Verso 7: Alinega]

*Quantas noites ouvi minha mente ecoar  
E o som da minha barriga roncar  
Senti o próprio amor magoar  
calor e frio até a pele rachar  
Sangrei 7 dia e não morri,  
aluna do ABC igual Stefany  
Putá, eu pari, um free e no set fodi  
a meritocracia entre os mc  
Preta de perifa e ponto final  
e cês sem os pano quem são, afinal?  
Nem 'ocê nem seus mano nunca deram  
um real e nem são real, na real  
Audácia é se acharem igual  
Alma preta é uma porra, chapa  
Dizem que rap não tem cor  
e querem colorir a alma  
Eu quero memo é que cês morra, chapa  
Eu to tipo Byana, me traga a luxúria  
A doença chega bem antes da cura  
E ultimamente por aqui as vacina tão venenosa*

und du kommst nicht aus der Dusche  
und du wolltest mich im Staub sehen  
Schau nur  
Ich bin schön und ganz, immer aufrecht  
dass der Mut dieser Frauen  
stärker sei als die Angst  
und dass meine Stärke größer sei als mein Glauben

Wir sind, was wir sind und werden es immer sein  
Wir leben die Form, die wir wollen  
Mit Dollars, Schmerz und schlaflosen Nächten  
Ich möchte einfach nur die ganze Welt kaufen können  
Ich habe dir immer die ganze Welt versprochen  
Ich zog aus, ich wurde der ganzen Welt überdrüssig  
Ich wollte immer die ganze Welt bereisen  
mit Liedern, die gekauft würden  
diese ganze Welt  
Aber das wahre Leben ist keine Seifenoper  
Verzweifle nicht, ich kenne den Bruch  
Die Stimme des Hügels sind wir  
Die Jungs, die nerven, sind wir  
Die Gegenwart lebend, Munition im Gurt  
Das Entladen erfolgt kurz danach  
Die Stimme des Hügels sind wir

Viele Nächte hörte ich meinen Verstand widerhallen  
und den Klang meines knurrenden Magens  
Ich fühlte mich durch die Liebe selbst verletzt  
Hitze und Kälte, bis die Haut aufreißt  
Ich blutete sieben Tage und starb nicht  
ABC Schülerin, gleich der Stefany  
Hure, habe ein Kind geboren, am Set gefickt  
Die Leistungsgesellschaft unter den MCs  
Schwarze der Peripherie und Schlusspunkt  
Ihr ohne Vorhang, wer seid ihr denn schlussendlich?  
Weder du noch deine Brüder gaben jemals  
einen Real, und sind nicht mal real, Realität  
Kühnheit ist, sich gleichwertig zu sehen  
Die schwarze Seele, ein Mist, Mann  
Sie sagen Rap hätte keine Hautfarbe  
und wollen die Seele einfärben  
Ich will dasselbe, für das du stirbst, Mann  
Ich bin vom Typ Byana, bring mir die Wollst  
Die Krankheit kommt weit vor der Heilung  
Und seit kurzem ist der Impfstoff so giftig

*Cês vão tremer que eu sou criminosa  
O topo é nosso, pista já é nossa  
E ó que eu nem tava cogitando  
em mudar o vulgo pra "Bibi Perigosa"*

Ihr werdet zittern, weil ich die Verbrecherin bin  
Die Spitze gehört uns, die Strecke gehört uns schon  
und ich hatte nicht einmal vor  
den Spitznamen in ‚Bibi die Gefährliche‘ zu ändern

[Verso 8: AltNiss]

*Cria da rua tipo Dina Di  
Do planeta fome tipo Elza  
Me virando em 30 tipo elas  
Pras nega fé de quebrada,  
Isso aí é só palavra difícil  
Como é que fala? "Feminismo"?  
Amanhã eu tô de pé às cinco  
Meus filho no 12 pra comprar tênis  
Cês vêm com ideia que ninguém entende  
E a função aqui iludindo as mente  
Criançada na rua nunca ouviu falar  
Que mc é esse? Nunca ouvi falar  
Tá no KondZilla? Não? Então pode pá  
Nunca vi seus sons em nenhum lugar  
Essas mina branca quer uma atenção  
Foda-se essas trança, eu quero meu milhão  
Militante de YouTube, sei quem vocês são  
Dá meia volta e pega sua visão  
Porque nós bate de frente, de frente  
Nóis anda pra frente, pra frente  
Eu largo essas rima, eu nem sou mc  
Se eu tiver pra trocar,  
vou falar como eu bem decidir*

Erschaffe deinen Weg wie Dina Di  
Vom hungrigen Planeten wie Elza  
Ich verwandle mich mit 30 in diese Frauen  
Für die Liebsten der gebrochene Glaube  
Das dort ist ein schwieriges Wort  
Wie soll ich es sagen? Feminismus?  
Morgen bin ich um 5 Uhr auf den Beinen  
Um meinem 12jährigen Kind Turnschuhe zu kaufen  
Ihr kommt mit Ideen, die niemand versteht  
und die Funktion hier, den Verstand zu täuschen  
Ich hörte die Kids in der Straße niemals sagen  
Welcher MC ist das? Habe ich sie nie sagen hören  
Ist der bei KondZilla? Nicht? Aber er könnte  
Noch nie habe ich seine Töne gehört  
Diese weißen Frauen wollen Aufmerksamkeit  
Scheiß auf diese Zöpfe, ich will meine Million  
Militante von Youtube, ich weiß, wer ihr seid  
Dreh dich um und greif nach dieser Vision  
Wir schlagen frontal zu  
Wir gehen vorwärts, vorwärts  
Ich lasse diese Reime los, bin nicht einmal MC  
Wenn ich mich ändern muss  
Werde ich so reden, wie ich entscheide

### **Interpretation „Cypher #1“**

In diesem langen Songtext, der von den acht Autorinnen des Projekts mit dem Namen ‚Rima Dela‘ verfasst wurde, lassen sich verschiedene biografische Perspektiven erkennen, die verschiedene, teilweise schwer übersetzbare Soziolekte aufweisen. Issa Paz beschreibt ihre widerständige Rolle als feministische Rapperin im Kontext einer Emanzipation weiblicher engagierter Musikerinnen im kalten Wind der männlich dominierten Rap-Szene. Ihre Worte sind der ‚Patronengurt‘, aber auch die ‚Flügel‘, die sie bekam, als sie sich mit ihren Mitstreiterinnen, die sie im feministischen Sinn ‚Schwestern‘ nennt, angeschlossen hatte. Sie sieht sich dabei nicht allein, was sich in diesem recht großen Projekt widerspiegelt. Sie spricht von einer geistigen Revolution und der Entscheidung,

mit den anderen Frauen zusammen die ‚Flügel zu bewegen‘, was bedeutet, einen kollektiven Aufstand und eine Gegenposition zu derjenigen der sogenannten ‚Machos‘ in der Rap-Szene zu wagen.

Auch Sara Donato schließt sich diesen Worten an, indem sie ihren Weg als engagierte Rapperin beschreibt. Sie erwähnt Vorbilder wie die erste weibliche Rapperin Dina Di in der Gruppe *Visão de Rua*, die hier in der Arbeit wegen ihrer Nähe zum *Gangsta Rap* nicht berücksichtigt werden soll. Die Musikerin, die aus dem Genre des Pop einen gelungenen Ausflug in den Rap machte und hier gelobt wird für ihr feministisches Statement, ist die junge Kell Smith, die von *Conscious*-Rapperinnen und sicher auch anderen Aktivistinnen beeinflusst wurde, sich für den Feminismus zu engagieren. Donato stellt sich gegen die Männermacht in der Szene, denn sie wehrt sich dagegen, ‚zum Schweigen gebracht zu werden:‘ Auch sie sieht ihre weiblichen Mitstreiterinnen solidarisch als ‚Schwestern‘, die sie in der Großstadt São Paulo aufsucht, in die sie vom Lande gezogen war, um ihrer Berufung als Rapperin im ‚Dschungel‘ der männlich dominierten Szene dort nachzugehen.

Die Rapperin Anarka ruft zur Politisierung und zum Aktivismus auf, zu einer kollektiven Gegenwehr gegen eine rassistische, neokoloniale Gesellschaft. Sie bittet um Respekt, um *Empowerment*/Selbstbemächtigung, indem sie das Bild der Flügel als Symbol für Freiheit wieder aufgreift. Sie betont hier auch das Kollektive, die Bewegung in die Zukunft als gemeinsames Projekt gegen Verleugnung der Geschichte Brasiliens und der Rolle schwarzer Frauen im Kolonialismus, der vor 500 Jahren begann und immer noch nachwirkt.

Die dann folgende Bia Doxum spricht von der Befreiung von den symbolischen Handschellen, die an Sklavenketten erinnern. Gegen die Anrufung des Todes textet sie für ihr Leben, während sie sich als Hexe sieht, die Herrin über ihre Situation sein will. Das Bild der Hexe steht hier für die geschichtlich hergeleitete Selbstermächtigung und Unabhängigkeit. Zugleich hat es immer die Konnotation von Verfolgung aufgrund von Unangepasstheit in einer misogynen und restriktiven Gesellschaft.

Brisa Flow sieht sich im Kontext desselben Dschungels, in dem sie überlebt und in dem sie Geld verdienen möchte, aber in dem sie auch für die Frauen textet und rappt. Sie



kämpft energisch gegen das Bild der Frau als Hure, gegen männliche Stigmata, auch in den eigenen Reihen, bei den ‚linken Machos‘ in der Szene. Sie sieht sich autark, da Männer ihr nie geholfen haben und sie ‚im Staub‘, also auf dem Boden liegen sehen. Sie betrachtet sich als starke und furchtlose Frau.

Clara Lima sieht sich als eine Frau, die Macht und Geld sowie weltweiten Erfolg als Rapperin anstrebt. Dann rekurriert sie auf ihre Realität und ihre Herkunft aus den Hügeln, den Favelas, in denen sie die Rolle des Mannes annimmt. Sie plant, als starke kollektive Kraft überall in den *moros* (Hügel der Favelas) gehört und gesehen zu werden. Cypher #1 ist für die Favela-Bewohner\_innen eine Rap-Formation, in der die Frauen – ‚wir‘ – die ‚Stimmen des Hügels‘ sind.

Die Rapperin Alinega beschreibt sich in schwer übersetzbarem Soziolekt als verletzte schwarze Frau, die sich trotz ihres Schicksals als gleichwertig mit den Männern sehen möchte, insbesondere im leistungsorientierten männlichen Rap. Sie erwähnt ebenso das kollektive Engagement der weiblichen Rapperinnen, mit denen zusammen sie um diese Gleichberechtigung kämpft und auch um finanziellen Erfolg. Aus Hunger und Armut kommend, spielt das Geld in der Rap-Szene auch für sie eine große Rolle. Sie will sich im oberen Bereich der Hierarchie in der Szene verorten und sieht sich als ‚die Gefährliche‘.

Der letzte Beitrag von der jungen Rapperin AltNiss erinnert wieder an die erste große Rapperin in Brasilien, Dina Di. Sie bezieht sich auch auf Elza Soares als eine starke Frau und als großes Vorbild in der schwarzen Kultur des Landes. Soares gilt als Ikone in der *Música Popular Brasileira*. Sie steht mit ihrer Biographie voller Höhen und Tiefen für eine unerschütterliche Überlebensfähigkeit. AltNiss kritisiert den Feminismus als zu weit entfernt von der Realität auf der Straße, als ‚Ideen, die niemand versteht‘, während sie anmahnt, dass es ein reales Leben als Schwarze und Mutter gibt. Darauf distanziert sie sich von den weißen Frauen, die medial wahrgenommen werden wollen. Sie strebt nach dem finanziellen Erfolg im kollektiven Sinne des ‚wir gehen vorwärts‘ und des ‚frontal Ankommens‘, stets mit dem Bewusstsein, ihre Meinung zu vermitteln, d.h. sich eine Stimme zu verschaffen, als gemeinsame Vision von schwarzen Subalternen. Sie thematisiert in diesem Kontext die starke ‚Welle‘ weiblicher schwarzer Künstlerinnen in der brasilianischen Musikszene zum Zeitpunkt der Entstehung des Kollektivs Mitte der 2010er Jahre. Die Kritik am Feminismus im Beitrag der letzten *Cantautora* kann als Kritik am

weißen, oft akademischen Feminismus interpretiert werden. In diesem intellektuellen Feminismus der dritten Welle finden sich viele schwarze Frauen nicht wieder, und dieser Umstand wird von ihnen oft angeprangert.“ Politische Rapperinnen ziehen einen lebensnahen Feminismus vor, der das postkoloniale Denken integriert. Die praxisnahe brasilianische Bewegung des *feminismo negro* ist andererseits als realitätsnaher Feminismus mit jenem ‚Feminismus der Lebenspraxis‘ der politischen Rapperinnen gut vereinbar.

#### 7.6.4 Brisa Flow *Senso incomum*

##### *Senso Incomum (Dá um Zoom)*<sup>457</sup> (2017)

*Derrame-se, derrame-se  
Lo que soy yo? Lo que soy yo?*

*Venha mergulhar comigo, ver o desconhecido  
Além do que nos programaram para ver*

*Somos fruto proibido  
E viver é um perigo  
Quando nos pintam como alvos na tv  
Vem de todo lado  
ataques disfarçados de proteção  
Mas é um moralismo clichê  
Pra nos porém em aquários, e nos ver solitários*

*Nos sentindo amados  
sem toque, e sem viver  
Olhe para dentro, mares e tormentos  
Seu corpo, seu templo, fonte de prazer  
Viva seu momento, nade mar a dentro  
Vem se conhecer, se permita ser*

*Saia da margem, saia da margem*

*Nade, nade, nade  
Seja selvagem  
Entre na viagem*

*Liberdade é senso incomum  
Dá um zoom*

##### **Außergewöhnlicher Menschenverstand (Schau es dir genauer an)**

Verströme dich, verströme dich  
Was bin ich denn? Was bin ich denn?

Komm, tauch mit mir, das Unbekannte sehen  
Jenseits dessen, was wir zu sehen programmiert  
worden sind

Wir sind die verbotene Frucht  
und Leben ist eine Gefahr

Wenn sie uns wie Zielscheiben im TV bemalen  
Sie kommen von überall her  
als Schutz getarnte Angriffe

Aber es ist eine klischeehafte Moral  
um uns in Aquarien zu stecken, und um uns allein zu  
sehen

uns geliebt fühlen  
ohne Berührung und ohne zu leben  
Schau nach innen, Meere und Qualen  
Dein Körper, dein Tempel, Quelle der Lebensfreude  
Lebe deinen Moment, schwimm im inneren Meer  
Lern dich kennen, erlaube es dir zu sein

Geh raus aus der Peripherie, geh raus aus der  
Peripherie

Schwimm, schwimm, schwimm  
Sei wild  
Geh hinaus auf die Reise

Freiheit ist außergewöhnlicher Menschenverstand  
Schau es dir genauer an

---

<sup>457</sup> Quelle: [www.vagalume.com.br/brisa-flow/senso-incomum-da-um-zoom.html](http://www.vagalume.com.br/brisa-flow/senso-incomum-da-um-zoom.html), abgerufen am 24.6.2018 / [www.youtube.com/watch?v=PE7IXIfwqM8](https://www.youtube.com/watch?v=PE7IXIfwqM8), 6.1.2021

<i>Só mais um puxando um</i>	Nur eine mehr zieht die andere
<i>Ouvindo dum, dá um zoom</i>	Einen hörend, schau es dir genauer an
<i>Eu quis fazer um blues, um jazz, um trap</i>	Ich wollte einen Blues machen, Jazz, einen Trap
<i>Acendo, apaga a luz</i>	Ich schalte das Licht ein und aus
<i>Me aventuro num rap</i>	Ich wage mich an einen Rap
<i>Pra poder descrever</i>	Um beschreiben zu können
<i>eu querendo transcender</i>	will ich es transzendieren
<i>E não deu pra conter</i>	und ich konnte es nicht zurückhalten
<i>Eu preciso escrever</i>	Ich muss schreiben
<i>Fora do normal, meu canto de sereia</i>	Außerhalb des Normalen, mein Sirenen gesang
<i>Fora do normal, eu quero ser inteira</i>	Außerhalb des Normalen, ich will ganz sein
<i>Porque eu sou plural, eu sou plural</i>	denn ich bin plural, ich bin plural
<i>Eu sou plural</i>	Ich bin plural
<i>Canto de sereia, canto, canto de sereia</i>	Sirenen gesang, Gesang, Sirenen gesang
<i>Vai na disciplina, pra não ir na dos outros</i>	Geh in diese Disziplin, nicht in die der anderen
<i>Ser livre é louco</i>	Sei frei und verrückt
<i>Fica ligeirinho, cuidado é pouco</i>	Bleib leicht, vorsichtig ist wenig
<i>Faça seu caminho</i>	Geh deinen Weg

### **Interpretation „Außergewöhnlicher Menschenverstand“**

Brisa Flow spricht in diesem Text betont imperativisch an ihre Geschlechtsgenossinnen und verwendet Aufforderungen, gegen den Strom zu schwimmen, ein Gegenbild der angepassten Frau zu entwerfen und dafür zu kämpfen. Das ‚Unbekannte sehen‘ ist wie Neuland betreten, da die Sozialisation von Frauen eher Unterwürfigkeit und Oberflächlichkeit bewirkt. Flow spricht von dem kollektiven Bild der engagierten Frauen: was ‚wir programmiert bekommen, zu sehen.‘ ‚Wir sind die verbotene Frucht‘: Sie spielt auf den Apfel am Baum der Erkenntnis an. Sie als Frau, also Schuldige des angeblichen Sündenfalls trägt aber das Wissen in sich: die verdrehte Symbolik in der Schöpfungsgeschichte im Alten Testament wurde von unterschiedlichen Glaubensformen auch anders formuliert, als in der späteren christlichen Interpretation.<sup>458</sup> So verwendet Flow provokativ das Symbol des Apfels als Verführung, aber nicht hin zu einem Sündenfall, sondern im Sinne von Wissenserwerb als Befreiung und demnach ‚Menschenverstand‘ als Emanzipation.

---

<sup>458</sup> Siehe Walker, Barbara G. (1983), Das geheime Wissen der Frauen (diverse Lexikoneinträge zur Abwandlung von vorchristlichen Symbolen in christlich-patriarchale Interpretationen)

Danach springt sie wieder auf die realen Bezüge in der Musik zurück, auf die widerständigen Musiker\_innen im *Conscious Rap*, die Angriffe und Isolation ertragen müssen. Der Mainstream sieht Frauen als Objekt ‚im Aquarium‘, allein, nicht als kollektives Subjekt. Flow fordert zu Bewusstwerdung auf: ‚Schau nach innen, Meere und Qualen.‘ ‚Lebe deinen Moment‘, ‚Lerne dich kennen.‘ Frauen sollten in die Sichtbarkeit kommen, aus dem Randdasein in die Mitte der Gesellschaft. Das Wort ‚schwimmen‘ findet sich häufig im feministischen Vokabular weltweit und bedeutet mutiges ins Leben Gehen, selbstständiges Entscheiden, auch über die eigene Sexualität, und das eigene Leben zu leben, als unabhängige Frau – eine große biografische Herausforderung, wie schon Simone de Beauvoir schrieb: „Mut und Wildheit, also die wahre Identität, zu der eine Frau geboren ist,<sup>459</sup> auf die Reise des Lebens zu gehen, den Griff nach Freiheit zu wagen, das benennt Flow als Entscheidungen, die auf Menschenverstand basieren. Freiheitlich eingestellte Frauen sind dabei als Kollektiv zu betrachten: ‚nur eine zieht mehr die andere‘, d.h. nur eine Mehrzahl an Gleichgesinnten und Kämpfer\_innen führt zu einer größeren Anzahl hin zu einer Bewegung. Dann geht Sie noch auf ihre Karriere als Rapperin ein und auf die Tatsache, dass ihr Schreiben sie befreit, ihr Kraft und Transzendenz ermöglicht. Gemäß de Beauvoir leben Frauen immer in der „Immanenz“, d.h. sie übertreten nicht ihren ihnen zugewiesenen (semantischen, mentalen und realen) Raum, aber wenn sie hinausgingen aus diesem Familiengefängnis, hätten sie die Chance, wie der Mann auch Transzendenz zu erfahren.<sup>460</sup> Flow betont diesen Wunsch nach Selbstfindung mit Bekenntnissen wie: ‚Ich will ganz sein.‘ ‚Ich bin plural.‘ Sie wehrt sich dagegen, dass Frauen als Wesen ohne (eigene) Tiefe verstanden werden. Sie möchte Frauen und Männer zu dieser Erkenntnis bringen, darauf bezieht sich das von ihr in diesem Kontext verwendete Wort ‚Sirenengesang.‘ Es bedeutet aber nicht wie in der Odyssee eine Verführung durch weibliche Attribute in tödliche Gefahr, sondern Verführung im Gesang des Rap zu feministischer Aufklärung, die alle sich genauer anhören sollten. Sie schließt den Text ab mit der Aufforderung: ‚Geh deinen Weg.‘

---

<sup>459</sup> Siehe Beauvoir, Simone de (1949), *Das andere Geschlecht*. Kapitel: Auf dem Weg zur Befreiung. XIV Die unabhängige Frau, S. 840 ff

<sup>460</sup> Ebd., Kapitel: Schicksal, S. 59 ff sowie Kapitel: Situation, S. 516 ff

## 7.6.5 Psicopretas Volume 1

### Volume 1<sup>461</sup> (2018)

[Intro: Angela Davis (sample)]

*"On the other hand*

*Because of the way the society is organized*

*Because of the violence that exists on the surface everywhere*

*You have to expect that there are going to be such explosions*

*You have to expect things like that as reactions"*

[Verso 1: Sistah Chillii]

*E nem dobrada sua cartela*

*passa pela minha guela*

*Cê nem sabe que na minha veia*

*tem sangue de Teresa Benguela*

*Pra nós é muita treta*

*ver uma preta contra outra preta*

*Destruindo nossa luta*

*um branco inventa e 'ceis aceita?!*

*E "parda" é uma porra, respeita a minha história!*

*Fiscal de melanina, nem vem que não faz glória*

*Rainhas coroadas de corpo e mente blindada*

*Exu guia minha estrada, por Dandara abençoada*

*Da sua língua amaldiçoada, eu sigo forte*

*Respeita a minha trilha, herdeira de Aqualtune*

*Me rotulam todo tempo, "Ei, de que cor é você?"*

*Sai da cola do meu sangue e vai cobrar os WP*

*Sistah Chillii é bruta e brava, não me abafa*

*Militância fajuta de internet ou de tv*

*Que desmerece meu passado*

*sem saber meu proceder*

Und nicht mal eine doppelte Packung

passt in meinen Schlund

Und du weißt nicht einmal, dass in meiner Vene

das Blut von Teresa Benguela fließt

Für uns ist es ein Haufen Schwachsinn

eine Schwarze gegen die andere kämpfen zu sehen

Unseren Kampf zerstörend

Was ein Weißer erfunden hat und ihr es akzeptiert?!

„Braun“ ist Mist, respektiere meine Geschichte

Melaninsteuer, noch kommt sie zu keinem Ruhm

Gekrönte Königinnen, gepanzert an Körper und Geist

Exu leitet meinen Weg, gesegnet durch Dandara

Mit ihrer verfluchten Zunge folge ich stark

Respektiere meine Spur, Erbin der Aqualtune

Sie etikettieren mich, „Hey, welche Farbe hast du?“

Raus aus dem Joch des Blutes, kassiere den WP

Sistah Chillii ist ungehobelt und mutig, erstickte mich nicht

Grobe Militanz von Internet und TV

die meine Vergangenheit herabwürdigt

ohne mein Fortschreiten zu kennen

[Verso 2: Danna Lisboa]

*Nesse mundo há quem só assiste*

*Outros disseminam os planos dos fascistas*

*Sabe que a meta deles é criar mais um discurso*

*pra você virar estatística*

*Na mira da polícia*

*Se não há forma de tomarmos a política*

*Então tornamos essas peles mistas*

*Hereditária as maneiras de criarem vítimas*

*Na mira da polícia*

*A culpa não é de quem é preto*

*ou de pele mais parda*

Auf dieser Welt gibt es welche, die nur zuschauen

Andere verbreiten die Pläne der Faschisten

Du weißt, ihr Ziel ist, noch einen Diskurs zu erschaffen

damit du die Statistik verdrehst

im Visier der Polizei

wenn es keine Form gibt die Politik zu übernehmen

Also, verdrehen wir diese durch die Mischungen

Vererbte Wege zur Erschaffung von Opfern

im Visier der Polizei

Die Schuld liegt nicht bei dem, der schwarz ist

oder dessen Haut heller ist

---

<sup>461</sup> Quelle: <https://genius.com/Narceja-producoes-psicopretas-vol-1-lyrics>, abgerufen am 19.12.2020 / [www.youtube.com/watch?v=bxqhlctLIZY](http://www.youtube.com/watch?v=bxqhlctLIZY), 7.1.2021

*A branquitude é que torna a labuta  
bruta e falha  
Tá cego com ego então segue o rebanho  
E não quem tá na batalha  
Fica botando fogo em palha  
criando novas muralhas  
Façamos novos quilombos  
não novelas de velhas senzalas  
Mazelas, choros e velas, somos todos sequelas  
Não pensamos, não sonhamos como Mandela  
Sonhou um dia em que todos se levantarão  
e compreenderão  
Que somos feito pra vivermos como irmãos  
Será que a luta foi em vão?  
Mazelas, choros e velas, somos todos sequelas  
Não pensamos, não sonhamos como Mandela*

[Verso 3: Bia Doxum]

*Quem me viu naquela estrada?  
Me diz, quem me viu naquela encruzilhada?  
Quando não era moda ser preta de quebrada  
Quer julgar minha história  
não sabe minha caminhada  
Na mira da espingarda de algum escravocrata  
Sei que não fui aceita, fui tolerada*

*Me camuflava nos teus espaços  
Alisando o cacho  
Fiz mó embaraço  
Na angústia do passo  
Que não encontrava par no salão  
Tem dia que ainda tô sozinha naquele salão  
Mas não tem dia que me falte o pé no chão  
Pra me fazer solitude nessa solidão  
Nesse chão me firmei  
deixei a gira girar  
Quando o cabelo eu armei  
Vi branquin com as mão pro ar  
Tem quem quer dividir  
mas vim multiplicar  
Todo ouro pra mulher preta  
Todo ouro pra nós*

[Verso 4: Anarka]

*Me refaço a cada passo  
desfaço nó e crio laço  
Ao embaraço do meu black*

Das Weißsein ist es, das die Plackerei  
rücksichtslos und mangelhaft macht  
Du bist blind vor Egoismus, also folge der Herde  
Und nicht denen, die in der Schlacht  
Strohhalme entzünden  
neue Mauern erschaffend  
Lasst uns neue Quilombos gründen  
nicht die alten Sklavenhüttenromane  
Wunden, Tränen und Schiffe, wir alle sind die Folgen  
Wir denken und träumen nicht wie Mandela  
Er träumte davon, dass eines Tages alle aufstehen  
und es verstehen werden  
Wir sind dazu gemacht, als Brüder zu leben  
Wird der Kampf umsonst gewesen sein?  
Wunden, Tränen und Schiffe, wir alle sind die Folgen  
Wir denken und träumen nicht wie Mandela

Wer sah mich auf jener Straße?  
Sag mir, wer sah mich an jener Wegkreuzung  
Als es noch nicht Mode war, eine Slum-Schwarze zu sein  
Willst du meine Geschichte beurteilen  
du kennst meine lange Wanderung nicht  
Im Visier der Schrotflinte des Sklavenhalters  
Ich weiß, dass ich nicht akzeptiert wurde, sondern  
toleriert  
Ich habe mich in deinen Bereichen getarnt  
die Locken geglättet  
Ich machte es mir zum Problem  
In der Angst vor dem Schritt  
dass ich in der Halle keine Entsprechung fand  
Es gibt Tage, an denen ich alleine in der Halle bin  
aber kein Tag, an dem der Fuß auf dem Boden fehlt  
um mich in dieser Einsamkeit allein zu fühlen  
Auf diesem Boden stand ich  
ich ließ den Plattenspieler sich drehen  
Als das Haar, mit dem ich mich bewaffnete  
ich sah Weiß mit der Hand in der Luft  
Es gibt Leute, die spalten wollen  
aber ich kam, um mich zu multiplizieren  
Alles Gold für die schwarze Frau  
Alles Gold für uns

Ich verbessere mich bei jedem Schritt  
löse den Knoten und mache eine Schlaufe  
mein Schwarzsein bringt Verlegenheit

*mic in check, faço as track*  
*Nóis se fortalece*  
*e pé de breque não se cresce*  
*Que as mina preta é mó treta*  
*acima de festa de carnaval*  
*Eu nem manjo sambar*  
*Com a Donato nos bate*  
*Não fujo do embate*  
*Moscou, é xeque-mate*  
*Observa o contraste, diversidade de tom*  
*Não tá bom?*  
*Foda-se, não pedi sua opinião*  
*Enfia no cu sua religião*  
*Axé pras mana e pros irmão*  
*Minha cultura não cabe na sua compreensão*  
*Em mim, se tocar perde a mão*  
*Projeto Preto em ação, além da expressão*  
*É auto-afirmação de vida a cada batida*  
*O beat é atabaque, traz o conhaque*  
*salve ao santo!*  
*As quizila eu espanto*  
*minhas prece vem em canto*  
*Caio, levanto, me adianto! Respeite, portanto!*  
*Pra cada referência morta*  
*nasce um gueto incendiário*  
*Subvertendo estereótipo*  
*e sendo preto visionário*  
*Cê tenta apagar*  
*mas nossa história tá no sangue*  
*Os ancestral ilumina*  
*e faz com que os caminho deslanche*

[Verso 5: Dory de Oliveira]

*Disse que não curte rap de mina*  
*e que nenhuma presta*  
*Vou me trancar no quarto, chorar*  
*Rasgar minhas rimas, é o que me resta*  
*Tá cheio de bandidão, Nelson Rubens de Internet*  
*Sua mãe trocando suas fraldas*  
*Eu nas ruas fazendo rap*  
*Xiu, baixa a guarda, moleque*  
*Respeita quem abriu os caminhos*  
*fez história*  
*Eu já rimei com os mais foda da leste,*  
*Tá tendo até fã de fascista nessa porra*  
*Se nós não fizer a limpeza*  
*vira pulgueiro, uma zorra*

Ich checke das Mikrofon, mache den Track  
Wir werden stärker  
und mit dem Fuß auf der Bremse wächst man nicht  
auf dass die schwarzen Mädels kämpfen  
oberhalb vom Karnevalsfest  
ich weiß nicht einmal, wie man Samba tanzt  
Wir rappen im Takt mit der Donato  
Ich flüchte nicht vor dem Zusammenprall  
Moskau, Schachmatt  
Beobachte den Kontrast, Vielfalt der Sounds  
Ist es nicht gut?  
Fick dich, habe nicht nach deiner Meinung gefragt  
Steck dir deine Religion in den Arsch  
Axé für die Mädels und die Brüder  
Meine Kultur passt nicht zu deinem Verständnis  
Wenn du mich anfasst, verlierst du deine Hand  
Schwarzes Projekt in Aktion, jenseits des Ausdrucks  
Jeder Takt ist eine Selbstbehauptung des Lebens  
Der Beat ist eine Trommel, bringt den Cognac  
Ein Hoch auf den Heiligen!  
Ich staune über die Rätsel  
Meine Gebete kommen im Gesang  
Ich falle, stehe auf, fahre fort! Also, respektiere es!  
Für jeden toten Verweis  
entsteht ein Brandghetto  
Die Stereotype überwinden  
und ein visionärer Schwarzer sein  
Du versuchst es auszulöschen  
Aber unsere Geschichte ist im Blut  
Die Vorfahren klären auf, bringen Licht ins Dunkel  
und machen den Weg frei

Er sagte, dass er nicht mit Mädchen rappt  
und, dass keine von ihnen etwas taugt  
Ich werde mich im Zimmer einschließen, weinen  
Meine Reime zerreißen, das ist, was mir übrigbleibt  
Voller Gauner, Nelson Rubens im Internet  
Seine Mutter wechselt seine Windeln  
und in den Straßen rappen  
Psst, lass deine Deckung fallen, Junge  
Respektiere die, die den Weg geebnet haben  
sie machten Geschichte  
Ich habe schon mit denen aus dem Osten gereimt  
es gibt sogar faschistische Fans in dieser Scheiße  
Wenn wir da nicht aufräumen  
wird es zum Drecksort, eine kriminelle Nutte

<i>Nunca passou veneno na madrugada sereno</i>	Niemals verging Gift in der heiteren Morgendämmerung
<i>Revolucionária de triplex é a nova moda</i>	Die neue Mode ist, dreifache Revolutionärin sein
<i>Hoje em dia é fácil dizer</i>	Heutzutage ist es einfach zu sagen
<i>que esse som é a sua raiz</i>	dass dieser Sound deine Wurzel ist
<i>Tá chovendo Sinhá fazendo rap</i>	Es regnet Frauen, die Rap machen
<i>Nem sabe o que diz (é foda!)</i>	Sie wissen nicht einmal, was sie sagen (Scheiße!)
<i>Vim da legião das preta raiz</i>	Ich kam aus der Schar der Schwarzen mit Wurzeln
<i>Não aquelas que só é quando condiz</i>	Nicht die, die es nur sind, wenn es passt
<i>Tá facin' falar que tava lá</i>	Man könnte meinen, ich war dabei
<i>Mas nunca fui de trombar</i>	Aber ich bin niemals mit denen zusammengestoßen
<i>Nas ruas de terra, nos palco de madeira</i>	in den Straßen aus Erde, den Bühnen aus Holz
<i>Respeita o terreiro, a herança inteira</i>	Respektiere die Kultstätte, das ganze Erbe
<i>Preta de quebrada é Maria Eduarda</i>	Die helle Schwarze ist Maria Eduarda
<i>É Cláudia arrastada</i>	die verschleppte Cláudia
<i>Luana que teve sua vida arrancada por nada</i>	Luana hatte ein Leben, umsonst zerstört
<i>É o levante de quem</i>	Es ist der Aufstand derer, die es leid sind
<i>cansou de ser tirada</i>	dass ihnen etwas weggenommen wird
<i>Minhas palavras são cortes de espada afiada</i>	Meine Worte sind scharfe Schwerthiebe
<i>Voltei, tipo refazenda</i>	Ich kam zurück, eine Art Wiederherstellerin
<i>Refazendo tudo</i>	Alles wiederherstellend
<i>Deixo minha rima de oferenda</i>	Ich verlasse meinen Opferreim
<i>Voz, microfone de escudo</i>	Die Stimme, das abgedämpfte Mikrofon
<i>Vim pra afrontar</i>	Ich bin gekommen, um zu konfrontieren
<i>Continuar a história, entenda</i>	Die Geschichte weiterschreiben, verstehst du
<i>Prometi que vou fazer meu nome virar lenda</i>	Ich versprach, dass mein Name eine Legende wird
 [Ponte: samples]	
<i>Mulher negra brasileira</i>	Schwarze brasilianische Frau
<i>Mulher de atitude</i>	Frau mit Haltung
<i>vou driblando o preconceito</i>	Ich umdribble das Vorurteil
<i>Tenho fama de neguinha barraqueira</i>	Ich habe den Ruf, eine schwarze Unruhestifterin zu sein
<i>Ser preto agora é moda</i>	Schwarzsein ist jetzt eine Mode
<i>aplaudem e acham que é [?]</i>	Applaudiert und glaubt, dass es so ist (?)
 [Verso 6: Cris SNJ]	
<i>Descem escadas depois sobem ladeiras</i>	Sie gehen die Treppen runter, die Hänge rauf
<i>Cruzam fronteiras entre bairros</i>	überschreiten Grenzen zwischen Nachbarschaften
<i>ignoram as trincheiras</i>	ignorieren die Gräben
<i>Sobrevivência acham várias maneiras</i>	Das Überleben findet viele Wege
<i>Sinal da cruz e atravessam a estrada</i>	Sie bekreuzigen sich und überqueren die Straße
<i>de várias maneiras</i>	auf diverse Weise
<i>Maloqueiras enfrentam diversas barreiras</i>	Gesetzlose stehen vor diversen Hindernissen
<i>A cor da pele influi, com isso ouve besteiras</i>	Hautfarbe beeinflusst, damit hört man Schwachsinn
<i>Do tipo neguinha, fedida, vulgo barraqueira</i>	Typ Schwarze, Stinkende, auch als nuttig bekannt
<i>Mas o barraco é que defende</i>	Aber es ist die Brigade, die
<i>aqui a nossa bandeira</i>	hier unsere Flagge verteidigt
<i>Cultural, social, ancestral, musical</i>	Kulturell, sozial, archaisch, musikalisch



<i>Na luta que as pretas fazem sua carreira</i>	Im Kampf machen die Schwarzen ihre Karriere
<i>Descem a madeira</i>	Sie kommen aus dem Wald
<i>pra viver no estado racional</i>	um im rationalen Zustand zu leben
<i>Não queremos gorjeta</i>	Wir wollen kein Trinkgeld
<i>vamos autodidatas</i>	Wir gehen autodidaktisch vor
<i>Damos nó em pingo d'água,</i>	Wir knüpfen den Knoten
<i>não vai mamar na teta</i>	Wir nuckeln nicht an der Zitze
<i>Somos a treta</i>	Wir sind der Quatsch
<i>homens psicopatas ficam em choque</i>	Psychopathische Männer sind schockiert
<i>quando trombam uma psicopreta</i>	wenn sie auf eine Psicopreta stoßen

[Saída: Cris SNJ & samples]

<i>Psicopreta</i>	Psicopreta
<i>Todo ouro pra nós</i>	Alles Gold für uns
<i>Rainhas coroadas</i>	Gekrönte Königinnen
<i>Resistance in the classrooms</i>	
<i>Resistance on the job</i>	
<i>Resistance in our art and in our music</i>	
<i>This is just the beginning</i>	
<i>And in the words of the inimitable Ella Baker:</i>	
<i>We who believe in freedom cannot rest until it comes</i>	

### **Interpretation „Volume 1“**

In diesem Projekt gibt es sechs Autorinnen mit ihren Einzelbeiträgen. In der englischsprachigen Einleitung zu diesem Lied wird im Video die Rede der US-amerikanischen schwarzen Bürgerrechtlerin Angela Davis eingeblendet. Davis gilt wie schon beschrieben als Sprachrohr für die schwarze Bürgerrechtsbewegung in den USA seit den späten 1960er Jahren. Es geht ihr auch heute noch um die Gegenwehr gegen weiße Gewalt an Schwarzen, die sich nun seit den 2020er Jahren zur *Black Lives Matter*-Bewegung<sup>462</sup> formiert hat. Davis ist eine historische zentrale Figur in dieser Bewegung. Die Gegenwehr gegen die rassistischen Strukturen in der US-amerikanischen Gesellschaft bis hin zur Entstehung der *Black Lives Matter*-Bewegung wird in Brasilien als Impuls wahrgenommen, eigene Kräfte zu sammeln, was dort sehr schwer ist. Dieses Rap-Projekt versucht, eine Verbindung zwischen vorhandenem Engagement und der Kritik an den Gesellschaftsstrukturen im eigenen Lande herzustellen. Es geht feministischen Rapperinnen um das Erwecken eines tieferen Geschichtsbewusstseins bei brasilianischen Frauen.

---

<sup>462</sup> Siehe [www.bbc.com/news/explainers-53337780](http://www.bbc.com/news/explainers-53337780), abgerufen am 16.6.2022

Alle sechs Autorinnen und Sängerinnen tragen ihren Teil zu diesem Song bei und verkörpern damit das kollektive politische Bewusstsein schwarzer Frauen in der Männerdomäne der Rap-Musik. Die *Cantautoras* thematisieren über ihre Rolle als Musikerinnen ihre Identitätsdiskurse als Afrodeszendente und Nachfahren von Sklaven und Sklavinnen in Brasilien. Sistah Chilli erinnert an die historischen Figuren Dandara, die im früheren Kapitel schon erwähnt wurde.<sup>463</sup> Sie erwähnt auch Teresa Benguela, eine berühmte Freiheitskämpferin im *Quilombo* der geflüchteten Sklaven und Sklavinnen im Staat Mato Grosso Ende des 18. Jahrhunderts. Diese wurde dort zur Königin gekrönt und gewann schon zu Lebzeiten hohes Ansehen. Sie war die Gattin von José de Piolho, dem Anführer des *Quilombo de Piolho*. Sie lebte Jahrzehnte als freie Afrikanerin und im Widerstand gegen die Versklavung von Indigenen und Schwarzen, bis zu ihrer Inhaftierung und Ermordung im Jahre 1770.<sup>464</sup>

Im weiteren Text wird – wie im gesamten *Conscious Rap* der Frauen – Kritik daran geübt, dass in Brasilien den Farbabstufungen der Hautfarbe traditionell Gewicht beigemessen wird. Dies wird als Täuschungsmanöver gesehen, während die Geschichte der Schwarzen im Mainstream-Diskurs der weißen Bevölkerung verleugnet wird. Die Schwächung der Bewegung durch von Weißen verursachte Diskurse beeinflusst das Bewusstsein auch schwarzer Frauen. Wichtiger Kompass ist der Glaube an afrobrasilianische Götter wie Exu, dessen „Namensherkunft von der Gottheit der Yoruba *Eshu* abgeleitet wird, deren Glauben die afrikanischen Sklaven in die Region gebracht hatten.“<sup>465</sup> Es wird bei Sistah Chilli und bei den weiteren Autorinnen immer wieder die Verleugnung und das Vergessen der afrobrasilianischen Identität thematisiert. Sie sehen eine gewisse Fortsetzung alter Strukturen aus der Sklavenhalterzeit und rufen zu moderner Befreiung auf: ‚Lasst uns neue *Quilombos* gründen / Wunden, Tränen, Schiffe, wir alle sind die Folgen / Wir denken und träumen nicht wie Nelson Mandela / Er träumte davon, dass eines Tages alle aufstehen werden.‘ Es wird die Mode des modernen Schwarzseins kritisiert, die Oberflächliche der schönen Brasilianerin als Werbeschild des Landes, ohne Erinnerung an

---

<sup>463</sup> Siehe <https://pt.wikipedia.org/wiki/Aqualtune>, abgerufen am 26.5.2020

<sup>464</sup> Siehe [https://pt.wikipedia.org/wiki/Teresa\\_de\\_Benguela](https://pt.wikipedia.org/wiki/Teresa_de_Benguela), abgerufen am 24.5.2020

<sup>465</sup> Siehe [https://de.wikipedia.org/wiki/Exu\\_\(Pernambuco\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Exu_(Pernambuco)), abgerufen am 24.5.2020

die ‚Schrotflinte des Sklavenhalters‘. Der Reichtum gehörte immer den weißen Brasilianern, doch die Autorin sagt dagegen ‚Alles Gold für die schwarze Frau.‘ Sie wollen ihren Anteil an diesem Erbe aus der Ausbeutung der Sklaven. ‚Alles Gold für uns.‘

Anarka singt in ihrer rauen Sprache vom Kampf schwarzer Frauen am Mikrofon, sie kritisiert die Klischees der Frauenbilder im sexualisierten Samba. Sie lehnt die Missionslehre, den christlichen Glauben mit harten Worten ab und nennt den afrobrasilianischen Glauben als ihre Identität: ‚Steck dir deine Religion in den Arsch / Axé für die Mädels und die Brüder.‘ Hier steht der Begriff des Axé für „eine brasilianische Musikrichtung, die in den 1980er Jahren in Salvador da Bahia im Nordosten Brasiliens entstand und heute im ganzen Land verbreitet ist. Ursprünglich ist Axé eine rituelle, religiöse Begrüßung, die im *Candomblé* und *Umbanda* verwendet wird und vom Yoruba-Wort *axé* (auch *ashé*) stammt, das „positive Energie“ bedeutet. Das Wort Axé ist darüber hinaus als Bezeichnung für einen *Candomblé*-Tempel gebräuchlich.“<sup>466</sup> Nicht zuletzt wird eine Verbindung zwischen politisch-historischem Bewusstsein und der Verbreitung schwarzer afrobrasilianischer Identität durch den Rap thematisiert. Die neue Kultstätte ist der Musiksaal, der an das afrikanische Erbe erinnern soll. Die Rapperinnen wollen aus der Opferrolle heraus. Sie verlassen den Opferreim und wollen die ‚Geschichte weiter-schreiben‘, ein kultureller Akt gegen das Vergessen und im Akt des Erinnerns an die Vorfahren, im Aktivismus schwarzer Frauen in der Kultur der Gegenwart.

Im letzten Teil wird noch einmal die Kampfbereitschaft feministischer Rapperinnen beschrieben, die Männer mit ihren Reimen schockieren wollen, die sich aber absetzen möchten von der Mode des oberflächlichen Pop-Frauenrap als eigentlichem Verrat am Bemühen, etwas bewegen zu wollen, d.h. Diskurse beeinflussen zu wollen. ‚Heutzutage ist es einfach zu sagen, dass dieser Sound deine Wurzel ist / Sie wissen nicht einmal, was sie sagen (Scheiße!) / Ich kam aus der Legion der Schwarzen mit Wurzel / nicht von denen, die es nur sind, wenn es passt.‘ Im Zuge ihres Projekts *Psicopretas* sagen die Rapperinnen selbstbewusst: ‚Wir machen das Unmögliche möglich.‘ Sie sehen sich als revolutionärer Aufstand gegen ‚psychopathische Männer.‘

---

<sup>466</sup> Siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Axé>, abgerufen am 25.5.2020

### 7.6.6 Souto MC *Asas abertas*

#### *Asas Abertas*<sup>467</sup> (2018)

*Salve Souto MC*

*Perfil pineapple, salve o rap*

*salve o samba e salve as mina*

*De asas abertas e mente alerta*

*Conheço bem a demanda*

*que vem na sua oferta*

*Sei que a arte liberta*

*feliz de quem a herda*

*Sei quem quer minha queda*

*E o trono que ceis disputa é pra ver*

*Quem faz mais merda*

*Clemência a clementina*

*É que a rotina*

*das lagrimas vem lavar*

*Minhas retina*

*Tem sangue nas batinas*

*tem sangue nas matinas*

*De forma repentina*

*Quantos likes já não mataram as nossas tinas?*

*Extintas nos querem, caladas preferem*

*Pelas madrugadas, caladas nos matam e ferem*

*Pela notícia confere*

*Que o placar de altere*

*A cada minuto morre uma*

*e ceis querem que eu manere?*

*Lha o cenário, parece ficção*

*Olga benário de ferro na mão*

*Olha o cenário de pura contradição*

*Cobra dicção das mina*

*Mas tão vigaristas como dick, são*

*Quem ceis são? Dispensio sua permissão*

*Seu contrato de admissão é pouco*

#### Offene Flügel

Gegrüßet seist du, Souto MC

Ananasprofil, sei gegrüßt, Rap

Salve Samba und salve die Frauen

Mit offenen Flügeln und aufmerksamen Geist

Ich kenne die Forderung gut

die mit deinem Angebot kommt

Ich weiß, dass die Kunst befreit

Glückliche Erbin

Ich weiß, wer meinen Fall möchte

Und der Thron, um den sie streiten, ist zu sehen

Wer mehr Scheiße baut

Milde gegenüber Klementine

Es ist nur so, dass die Routine

der Tränen kommt, zum Waschen

meiner Netzhaut

Da ist Blut an seiner Soutane

Es gibt Blut am frühen Morgen

unvermittelt

Wie viele Likes haben unsere Fässer nicht schon  
getötet?

Sie wollen uns ausgelöscht, lieber schweigend

Morgens, schweigend töten, verletzen sie uns

in den Nachrichten wird überprüft

ob der Punktestand sich ändert

Jede Minute stirbt eine

Und ihr wollt, dass ich mich darum kümmere?

Sieh dir das Szenario an, es ist wie Fiktion

Olga Benário mit dem Eisen in der Hand

Schau dir das Szenario an, reine Widersprüchlichkeit

Sie nehmen die Ausdrucksweise der Frauen an

Aber sie sind solche Betrüger, wie Schwänze

Wer seid ihr schon? Ich brauche eure Erlaubnis nicht

Dein Aufnahmevertrag ist unbedeutend

---

<sup>467</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/souto-mc/asas-abertas/](http://www.letras.mus.br/souto-mc/asas-abertas/), abgerufen am 19.3.2018 / [www.youtube.com/watch?v=7PBMMcKEAg](https://www.youtube.com/watch?v=7PBMMcKEAg), 7.1.2021

<i>Ascensão, o topo, as mina no jogo</i> <i>Não culpem dalila pelos erros de sansão</i>	Aufstieg, die Spitze, die Frauen sind im Spiel Beschuldigt nicht Dalilah für die Fehler Samsons
<i>Desiste, de quantos otarios isso eu ja ouvi</i> <i>Insiste, depois que do palco eu descí</i> <i>Eu to sem paciência, eu to tipo a dercy</i> <i>Sem essa "se der, se"</i> <i>que tempo eu não perdi</i>	Gib auf, wie viele Dumme haben das schon gesagt Beharrt, nachdem ich von der Bühne herunterkam Ich bin ungeduldig, bin der Typ Dercy Ohne dieses „wenn du kannst“ ich habe keine Zeit zu verlieren
<i>Eu corro, pelo meu time</i> <i>Não posso perder o time</i> <i>No jogo que vale as linha</i> <i>eu corro das timeline</i> <i>Escola foi sharyline</i> <i>Num flow tipo tech 9</i>	Ich laufe, ganz nach meiner Zeit Ich kann keine Zeit verlieren Im Spiel, das die Zeilen wert ist laufe ich in der Zeitlinie Die Schule war Sharyline mit einem Flow von der Art tech 9
<i>Encaro, não paro, no páreo</i> <i>Eu sou problema tipo amy Winehouse</i> <i>Eles dizem case, eu te digo cause</i> <i>To passando fases, do baralhes áses</i> <i>Destruindo bases, abrindo as caminhada</i> <i>com ouro nas chaves</i>	Ich konfrontiere, bleibe nicht stehen, im Wettstreit Ich bin das Problem Typ Amy Winehouse Sie sagen Argumente, ich sage dir, Ursache Ich durchlaufe Phasen, ich mische Asse Öffnen der Minen-Gänge mit dem Gold
<i>É que o short ta muito curto, né!?</i> <i>Mas é que ela rebola muito, né!?</i> <i>Mas é que ela resiste muito, né!?</i> <i>Não caiu no seu papinho</i> <i>e ce ta muito puto, né!?</i>	Der Kurzfilm ist zu kurz, nicht wahr? Aber sie schaukelt viel, nicht wahr? Aber sie widersteht viel, nicht wahr? Sie ist nicht auf das Geschwätz reingefallen und du bist sehr unreif, nicht wahr?
<i>Onça no bolso das onça, né</i> <i>As conta paga e as cria salva</i> <i>Presta atenção que as mina fala, zé</i> <i>Cheguei tão foda nisso</i> <i>que agora ceis quer ser mulher</i>	Die Geldscheine in der Geldtasche, nicht wahr? Die Rechnungen bezahlt und die Kinder gerettet Passt auf, die Frauen sprechen jetzt, ihr Blöden Ich habe mich so sehr darin verrannt dass ihr jetzt Frauen sein wollt

### **Interpretation „Offene Flügel“**

Bei Souto MC lässt schon der Titel anklingen, dass es um den Prozess der Befreiung und Sichtbarmachung von schwarzen und indigenen Frauen in einem System geht, in dem Frauen um ihre Freiheit kämpfen müssen. Die Metapher der ‚offenen Flügel‘ zeigt die Bereitschaft, die Stimme für sich selbst zu erlangen. Hier wird neben der Flugfähigkeit insbesondere die anfängliche Startbereitschaft betont. Als Rapperin im politischen Rap-Genre bedeutet das, sich auch auf Gegenangriffe gefasst zu machen. Der Weg sei schwierig, aber er wird durch den Mut, ‚aufsteigen‘ zu wollen, gegangen. Mit ‚Salve

Samba, salve Rap', wird die Möglichkeit begrüßt, mit ,offenen Flügeln und aufmerksamen Geist' ein aktives Leben als indigene Frau in Brasilien zu realisieren, denn ,die Kunst befreit.' Kultur und Musik stehen für Souto MC für den Weg, sich zu entwickeln. Auch aus indigener Sicht solle die Geschichte der erzwungenen Christianisierung durch Missionierung und Sklaverei im *Conscious Rap* thematisiert werden: ,Da ist Blut auf den Talaren / es gibt Blut am frühen Morgen.' Dann erwähnt Souto MC die stete Gegnerschaft zwischen patriarchalen Denkweisen und der Emanzipation indigener und schwarzer Frauen. ,Sie wollen uns ausgelöscht, bevorzugen uns schweigend', zeigt einmal mehr die Problematik von Femiziden und auch Genoziden. Es ist die Verbindung der blutigen und kolonialen Vergangenheit mit der Gegenwart indigener Frauen, die Souto MC beschreibt, denn das Thema Femizid betrifft Indigene genauso wie schwarze Frauen. In etlichen *Conscious Rap*-Texten wird dies als grausame patriarchale Art aufgedeckt, Frauen zum Schweigen zu bringen. *Die Cantautora* vertraut auf die Erinnerung an die kämpferische Seite der Frauengeschichte. Souto MC erwähnt in diesem Kontext Olga Benário-Prestes, eine jüdische, kommunistische Widerstandskämpferin. Sie wurde Opfer des Nationalsozialismus in Deutschland und ging nach Brasilien, wo sie durch ihr politisches Engagement zu Lebzeiten berühmt wurde. Sie galt als starke Persönlichkeit, die mit einem Brasilianer verheiratet war. Im Jahre 1942 wurde sie getötet. Sie wird als mutige und aktive Widerstandskämpferin bewundert.<sup>468</sup>

Historisch bekannte und starke Frauen dienen vielen feministischen Rapperinnen als Vorbilder, den Kampf gegen die Unterdrückung von Frauen nicht aufzugeben, selbst in aussichtslosen Situationen. Souto MC sieht sich als Musikerin und Aktivistin im Aufstiegs-kampf gegen die Männer im Rap: ,Ich brauche eure Erlaubnis nicht / (...) Aufstieg, Spitze, die Frauen sind im Spiel.' Mit Bezug auf die alttestamentarische Geschichte ,Samson und Delilah' betont sie den feministischen Aspekt dieser ,Parabel of power', da Delilah eine Machtposition gegenüber Samson einnimmt.<sup>469</sup> In der Interpretation der Rapperin dürfe Delilah aber nicht dafür beschuldigt werden, dass Samson ihr das Geheimnis seiner Kraft anvertraut hatte, womit sie die Macht bekam, seinen Fall mitverursachen zu können. Dieser Verweis auf die Frage der Macht beziehungsweise der Selbstbemächtigung zeigt,

---

<sup>468</sup> Siehe [https://de.wikipedia.org/wiki/Olga\\_Benario-Prestes](https://de.wikipedia.org/wiki/Olga_Benario-Prestes), abgerufen am 4.7.2020

<sup>469</sup> Siehe <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/030908929702207603>, abgerufen am 4.7.2020

dass das Rap-Genre zunehmend als Machtarena genutzt wird. Dieser Aufstieg in ein *Empowerment* für sich und zugleich für alle Frauen beschreibt Souto MC in einzelnen Schritten die Art des typischen Gewinnens von konfrontativen Battles im Rap, den Wettstreiten, in denen sie ‚die Asse mischt‘, die Oberhand gewinne und standhaft als Frau in der Szene um mehr kämpfe als nur um sich. ‚Passt auf, die Frauen sprechen jetzt, ihr Blöden.‘ Die neue Welle des Feminismus nicht nur in der Rap-Musik nicht sehen und verstehen zu können, sei für sie eine Blödheit. Am Ende betont sie, dass sogar die Männer ihre sprachlichen Fähigkeiten und ihre Stärke kopieren wollten. Souto MC sieht sich selbst als Gewinnerin einer neuen Generation von politischen Frauen mit dem Bewusstsein ihrer kollektiven Stärke.

## 7.7 Prostitution und sozialer Kontext

### 7.7.1 Nega Gizza *Prostituta*

#### *Prostituta*<sup>470</sup> (2013)

*Ontem vi um anuncio no jornal,  
Vi na tv, no outdoor em digital,  
Pediam mulheres com o corpo escultural,  
Pra dar prazer a homens, mulheres e até casal*

*Mas na real o que eu quero é ser artista,  
Dar autógrafo, entrevista,  
Ser capa de revista, quero se vista  
Bem bonita na televisão, role de carro  
e não mais de camburão, não  
Tô deprimida ambiente de desgraça, traficantes,  
parasitas, viciados, psicopatas,  
Um baseado pra afastar essa fadiga dessa noite  
sedentária de orgia e mal dormida  
Não choro, sei que me perdi tô consciente  
o meu destino eu escolhi  
Das pragas sociais sou a pior  
cocorococo eu sou feito domino  
O lenocinio ofusca e nos coage  
e atrai o marinheiro  
aventureiro, sorrateiro desembarca e traj,*

#### Prostituierte

Gestern sah ich eine Anzeige in der Zeitung  
Ich sah sie im TV, des Rhythmus wegen  
Sie fragten nach bildschönen Frauen  
um Männern, Frauen, sogar Eheleuten Lust zu bereiten

Aber eigentlich will ich Künstlerin werden  
Autogramme und Interviews geben  
Das Cover eines Magazins erscheinen, ich will sichtbar sein  
Im Fernsehen gut aussehen, selber ein Auto fahren  
und nicht mehr mit dem Polizeiauto  
Ich bin deprimiert, würdelose Atmosphäre, Dealer,  
Parasiten, Drogensüchtige, Psychopathen  
Ein Joint, der die Müdigkeit dieser Nacht vertreibt  
Kann nur noch Sitzen wegen der Orgie, ohne Schlaf  
Ich weine nicht, ich weiß, ich habe mich verloren  
ich habe mein Schicksal ausgewählt  
Von den sozialen Plagen bin ich die schlimmste  
Cocorococo, ich bin der Dominoeffekt  
Die Zuhälterei verblendet, zwingt uns  
und lockt den Seemann an  
Abenteurer, geht heimlich an Land und betrügt

---

<sup>470</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/nega-gizza-musicas/96629/](http://www.letras.mus.br/nega-gizza-musicas/96629/), abgerufen am 11.4. 2018 / [www.youtube.com/watch?v=l8TmiOxo8B4](https://www.youtube.com/watch?v=l8TmiOxo8B4), 7.1.2021

*Sou de quem me ver primeiro  
com a ausência do amor  
com a presença do dinheiro*

Ich bin, was man zuerst von mir sieht  
mit der Abwesenheit der Liebe  
mit der Anwesenheit von Geld

*sou puta sim vou vivendo do meu jeito  
prostituta atacante vou driblando o preconceito  
Dizem que eu vendo a alma pro capeta,  
Sei muito bem que não sou mais mulher direita,  
Não sei se é certo mais faço parte do bordel,  
que mais parece a torre de babel  
Sinto sintomas da fadiga no meu corpo,  
Sedativos aliviam as conseqüências desse aborto  
A perversão deixa profundas cicatrizes,  
Em desespero já tentei vários suicídios*

Ja, ich bin Hure, ich lebe auf meine Weise  
Angreifende Prostituierte, ich spiele mit dem Vorurteil  
Sie sagen, ich habe meine Seele dem Teufel verkauft  
Ich weiß zu gut, ich bin keine rechtschaffende Frau  
Ich weiß nicht, ob es richtig ist, aber ich bin Teil des Bordells  
das mehr wie ein Turm zu Babel erscheint  
Habe Symptome der Strapazen in meinem Körper  
Sedativa erleichtern die Folgen der Abtreibung  
Die Perversion hinterlässt tiefe Narben  
In der Verzweiflung versuchte ich Suizide

*Quem me vê aqui sorrir assim tão inocente,  
Não percebe a malícia da serpente,  
Dou mais um dois e alivio essa tensão ou não,  
Na madrugada toda puta  
é imagem do cão ou não*

Wer mich hier so unschuldig lächeln sieht  
der begreift nicht die Boshaftigkeit der Schlange  
Gebe ihm noch zwei und löse die Spannung, oder nicht  
In der Morgendämmerung ist jede Hure  
ein Bild wie ein Hund, oder nicht

*Sem carteira vou guiando sentido contramão,  
Artigo 59 lei da contravenção,  
Vou despertando a libido de um velho, um menino  
Considerada aqui na zona a rainha do erotismo  
Santo Agostinho e o meu santo protetor,  
Contradição e minha marca na reza e na dor,  
Sou retrato 3x4 desse povo brasileiro,*

Ohne Brieftasche fahre ich auf der Gegenfahrbahn  
Artikel 59 Gesetz der Ordnungswidrigkeiten  
Ich erwecke Libido des Alten oder Jungen  
Hier in der Zone angesehen als die Königin der Erotik  
Der heilige Augustinus ist mein heiliger Schutzpatron  
Widerspruch, mein Wegweiser, im Gebet, im Schmerz  
Ich bin ein 3x4 Porträt dieses brasilianischen Volkes

*Sou meretriz triste e feliz  
Codinome vagabunda entre o mau e o bem,  
Vou deixar de ser inunda,  
Você acha que é falta de moral  
promiscuidade excessiva  
Seja puta 2 minutos e sobreviva  
Tenho um sonho amor e vaidade,  
Um teco ajuda a suportar a enfermidade,  
As famílias me odeiam por causa da luxuria,  
Mas só vendo minha carne  
e meu carinho a que me procura  
entre logo e feche a porta meu cliente,  
Tire a roupa lave o sexo,  
Tome a pasta escove o dente  
Não pense no pecado tenha decisão  
Sou seu vídeo game ligue aqui nesse botão  
Goze logo o tempo é curto o preço é justo  
Outros homens me esperam vá sem susto  
A policia é apenas nosso risco*

Ich bin traurige und glückliche Hure  
Codename Vagabundin zwischen Gut und Böse  
Ich werde aufhören, dreckig zu sein  
Du findest es unmoralisch  
Exzessive Promiskuität  
Sei zwei Minuten Hure und überlebe es  
Ich habe einen Traum, Liebe und Eitelkeit  
Ein Teekessel hilft und unterstützt das Leiden  
Die Familien hassen mich aufgrund der Wollust  
Aber ich verkaufe nur mein Fleisch  
Meine Zuneigung nur an die, die mich aufsuchen  
Komm schon herein, schließ die Tür, mein Klient  
Zieh die Sachen aus und wasche dein Geschlecht  
Nimm die Creme und putze dir die Zähne  
Denk nicht an die Sünde, entscheide dich  
Ich bin dein Videospiele, drück hier den Knopf  
Genieße es, die Zeit ist knapp, der Preis angemessen  
Andere Männer warten auf mich, komm ohne Angst  
Wir riskieren nur die Polizei



<i>A justiça é apenas nosso cisco, A necessidade me leva a sobrevivência, A miséria me leva a indecência As duas a loucura intenso devaneio, Sou a ausência do amor com a presença do dinheiro sou puta sim vou vivendo do meu jeito prostituta atacante vou driblando o preconceito Sou prostituta na boca do povo conhecida como puta, Obrigada a conhecer as posições do kamasutra Se meu filho chora sou eu a mãe que escuta Seu deus desculpa não tive culpa só fui á luta Não sei se tenho o valor que mereço Mas pra deita comigo tem um preço, Pela minha mãe pelo meu filho tenho muito apreço, Fui no prostíbulo que achei meu endereço, Não me orgulho mas me assumo menos mau, Quem não roda bolsa ou faz programa Handtasche</i>	Die Gerechtigkeit ist nur unser Staubkorn Not treibt mich, bringt mich zum Überleben Das Elend bringt mich zur Unanständigkeit Zwei verdichten sich zu einem Tagtraum-Wahnsinn Ich bin die Abwesenheit von Liebe mit der Anwesenheit von Geld Ich bin Hure, ja, ich lebe nach meinen Regeln Angreifende Prostituierte, ich spiele mit dem Vorurteil Bin Prostituierte, im Volksmund bekannt als Hure Verpflichtet die Positionen des Kamasutra zu kennen Wenn mein Kind weint, bin ich die Mutter, die zuhört Dass Gott mir vergibt Ich hatte keine Schuld, ich ging nur zum Kampf Weiß nicht, ob ich den Wert habe, den ich verdiene Aber es hat seinen Preis sich zu mir zu legen Meine Mutter und meinen Sohn schätze ich sehr Ich ging ins Bordell, ich sehe es als meine Adresse ich bin nicht stolz, aber ich nehme an, dass ich nicht weniger schlecht bin, als jemand, die keine schwenkt, oder eine Show macht
<i>pra mim é tudo igual Das cinzas as cinzas, do pó ao pó, sem dó, Os meganha chega e o tempo fica bem pior,</i>	Das ist alles gleich für mich Asche zu Asche, Staub zu Staub, keine Gnade Polizeimacht reicht, die Zeiten sind schlecht genug
<i>Vem de menor, vem comigo pra o xilindró Estar em casa com meu filho seria bem melhor, Não estou só tenho deus comigo, Mas corro o risco de deitar com o inimigo Bate o sino meu filho deve tá dormindo, enquanto eu inicio a vida sexual de um menino Aos 16 só curtidão, pensava em nada Hoje aos 23 neurose a mil só transo angustiada Aos 33 quem sabe velha arrependida Aos 43 só no esqueleto recordo a vida Minha puta vida refleti o desespero, Sou a ausência do amor com a presença do dinheiro</i>	Komm mit mir für das Geringste in den Bunker Mit meinen Sohn zu Hause zu sein wäre viel besser Ich bin nicht allein, Gott ist mit mir Ich laufe Gefahr mich mit meinem Feind hinzulegen Schlage die Glocke, mein Kind scheint zu schlafen während ich sexuelles Leben eines Jungen initiiere Mit 16 nur Party machen, ich dachte an nichts Heute mit 23 große Neurose, ich vögle nur ängstlich Mit 33, wer weiß, eine traurige alte Frau Mit 43 erinnert nur noch das ein Skelett an das Leben Mein Hurenleben spiegelt nur Verzweiflung wider Ich bin die Abwesenheit von Liebe mit Anwesenheit von Geld

### **Interpretation „Prostituierte“**

In diesem Text gibt die Autorin in ihrem ‚lyrischen Ich‘ einer Prostituierten eine Stimme, indem sie ihre Träume, Alpträume und Lebenseinstellungen in Worte fasst. In der ersten Strophe zeigt sie, wie selbstverständlich Prostitution in den bürgerlichen Kreisen genutzt wird, von der medialen Präsenz bis hin zum Vergnügen von Eheleuten. In der nächsten

Strophe zeigt Gizza den Kontrast zwischen dem, was die Prostituierte sein will und dem, was sie in der harten Realität ihrer Lebenswelt tatsächlich erlebt. Sie träumt vom Künstlerdasein, während sie schon verloren ist in der sogenannten Unterwelt. Das Bild der Berühmtheit, die selber eine Limousine fährt steht dem Bild der Hure im Polizeiauto direkt entgegen. Es ist ihr Traum, Künstlerin zu sein und reich genug, ein Auto zu fahren, statt Prostituierte werden zu müssen. Aber mit beiden Bildern bestätigt das lyrische Ich auch die gesellschaftlich anerkannten Rollenklischees angepasster Frauen. Es geht in beiden Fällen um die Reduzierung auf die Körper in einem vom Geld regierten System. Das Modell ist wie die Prostituierte in Wirklichkeit eine Gefangene im marktwirtschaftlichen System, da beide ihren Körper verkaufen. Die Gemeinsamkeiten der gewinnbringenden Reduzierung auf Körper und Sexualität werden bei Gizza nur mit einem Unterschied beschrieben, nämlich dem, dass ein Model mehr Geld verdient. Gizza spricht die sozialpsychologische Ebene einer Sexarbeiterin an, einer spezifisch würdelosen Lebensweise, die von Drogen und psychopathischen Klienten geprägt sei. Diese entwürdigenden Zustände ließen sich nicht mehr über eine persönliche Neutralität auffangen, denn diesen sogenannten Beruf ertrage die Prostituierte nur durch Betäubungsmittelmissbrauch. Bei Gizzas Beschreibung wird deutlich, dass der Beruf der Sexarbeiterin die Seele und den Körper einer Frau komplett einnimmt und zerstört. Gizza spricht von Identitätsverlust, Selbstverlust, Abwesenheit von Liebe, da nur das Geld zähle. Aber es zeigt sich, dass Prostituierte Teil des Systems sind, das hier als perverses System dargestellt wird, welches Frauen zerstört bis hin zu Suizidversuchen. So steigert Gizza die Dramatik dieses Lebensentwurfs, der keiner ist. Sie schildert die Arbeitsinhalte der Dienstleistung als ‚Abbild des Hundes‘, um dann im Gegenmotiv den Männerblick mit ‚Königin der Erotik‘ zu beschreiben. Gizza verweist auf die reduzierte Rolle der sexualisierten Frau im stereotypen Nationalbild des gesamten Landes. Sie bezeichnet sich als ‚Porträt des brasilianischen Volkes‘ und zeichnet damit ein widersprüchliches Bild, da es auch das Klischee der idealen schwarzen Brasilianerin mitschwingen lässt, bei der die Körperlichkeit angesichts patriarchaler Normen in den Vordergrund gestellt wird. Gizzas Entwurf zeigt den extremen Kontrast gegensätzlicher Realitäten und Identitäten, bei der die eine – in der Doppelmoral die schlechte Hure – das Tabu ist, und die andere – das erhöhte Ideal der schwarzen brasilianischen Frau – an der Oberfläche. Zugleich erwähnt sie mehrmals ihren Glauben an Gott, dem sie als Schuldtragende gegenüberstehe. Sie

wechselt von der Ich-Perspektive wieder zur bedauerlichen Lebenssituation von Sexarbeiterinnen, die in jungen Jahren schon enorm gealtert seien und ihr Leben verloren hätten. Sie zeichnet das traurige Bild einer noch in jungen Jahren naiven Prostituierten, die nicht ahnte, welche destruktiven Kräfte bei diesem Beruf am Werk sind. Hintergründig schwingt das Erleiden von seelischer und auch physischer Gewalt in Gizzas Beschreibungen mit. Sexarbeiterinnen merkten mit 23 Jahren ihre Gefangenschaft im System, sie ‚sind traurig‘. Viele sehen dann zehn Jahre später, mit Mitte 40, dass sie ein kurzes und extrem anstrengendes Leben haben, das den Körper ‚zum Skelett‘ werden und schnell altern lasse. Es sei ein Leben in schierer Verzweiflung, in Gizzas Augen kein frei gewähltes Leben in Wollust, sondern ein ‚Hundeleben‘ ohne Liebe und aus finanzieller Not.

### 7.7.2 Mulamba P.U.T.A.

#### P.U.T.A.<sup>471</sup> (2017)

*Ontem descí no ponto ao meio dia  
Contração me parecia  
Na cabeça a mesma reza  
Deus, que não seja hoje o meu dia  
Faço a prece e o passo aperta  
Meu corpo é minha pressa  
Ouviu-se um grito agudo*

*engolido no centro da cidade  
E na periferia? Quantas? Quem?  
O sangue derramado e o corpo no chão  
Guria*

*Por ser só mais uma guria  
Quando a noite virar dia  
Nem vai dar manchete  
Amanhã a covardia vai ser  
só mais uma que mede, mete, e insulta  
Vai filho da puta*

*Painho quis de janta eu  
Tirou meus trapos*

*e ali mesmo me comeu  
De novo a pátria puta me traiu*

#### H.U.R.E.

Gestern Mittag hatte ich frei  
Andererseits erschien mir  
im Kopf dasselbe Gebet  
Gott, wenn auch heute nicht mein Tag ist  
Ich mache das Gebet und den festen Schritt  
Mein Körper ist meine Bedrängnis  
Ein spitzer Schrei war zu hören

und wurde im Stadtzentrum verschluckt  
Und in der Peripherie? Wieviele? Wer?  
Ausgeflossenes Blut und der Körper auf dem Boden  
Mädchen

Indem es nur noch ein weiteres Mädchen ist  
als die Nacht zum Tage wurde  
Es wird nicht einmal in die Schlagzeile kommen  
Morgen wird die Feigheit nur eine mehr sein  
die misst, einsteckt, beleidigt  
Geh, Hurensohn

Painho wollte mich zum Abendessen einladen  
Nahm meine Klamotten

und hat mich dann tatsächlich gevögelt  
Wieder hat mich das Vaterland, die Hure, verraten

---

<sup>471</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/mulamba/puta/](http://www.letras.mus.br/mulamba/puta/), abgerufen am 4.7.2017 / [www.youtube.com/watch?v=AldMHYJdVc8](https://www.youtube.com/watch?v=AldMHYJdVc8), 7.1.2021

<i>E eu sirvo de cadela no cio</i>	und ich diene als läufige Hündin
<i>E eu corro</i>	und ich laufe
<i>Pra onde eu não sei</i>	wohin, weiß ich nicht
<i>Socorro</i>	Hilfe
<i>Sou eu dessa vez</i>	Dieses Mal bin ich es
<i>Hoje me peguei fugindo</i>	Heute ertappe ich mich dabei, wie ich weglief
<i>E era breu, o sol tinindo</i>	Und es war Pech, die Sonne brannte
<i>Lá vai a marionete</i>	Da geht die Marionette
<i>Nada que hoje dê manchete</i>	Nichts, was heute in den Schlagzeilen steht
<i>(E ainda se escuta)</i>	(Und man hört immer noch)
<i>A roupa era curta</i>	Die Kleidung war kurz
<i>Ela merecia</i>	Sie hat es verdient
<i>O batom vermelho</i>	Der rote Lippenstift
<i>Porte de vadia</i>	Nuttige Haltung
<i>Provoca o decote</i>	Der Ausschnitt provoziert
<i>Fere fundo e forte</i>	Tief verletzte Wunde
<i>Morte lenta ao ventre forte</i>	Langsamer Tod des starken Unterleibs
<i>Eu às vezes mudo o meu caminho</i>	Manchmal ändere ich meinen Weg
<i>Quando vejo que um homem</i>	wenn ich einen Mann sehe
<i>vem em minha direção</i>	wie er in meine Richtung kommt
<i>Não sei se vem de rosa ou espinho</i>	weiß nicht, ob er eine Rose oder ein Dorn ist
<i>Se é um tapa ou carinho</i>	Ein Schlag oder eine Liebkosung
<i>O bendito ou agressão</i>	der Segen oder eine Aggression
<i>E se mudasse esse ponto de vista</i>	Und wenn ich diese Sichtweise ändere
<i>E o falo fosse a vítima</i>	und der Phallus das Opfer ist
<i>O que o povo ia falar?</i>	Was würde das Volk sagen?
<i>Trocando, assim, o foco da história</i>	So den Fokus der Geschichte austauschen
<i>Tirando do homem a glória</i>	Dem Mann den Ruhm nehmen
<i>De mandar nesse lugar</i>	diesen Ort zu bestimmen
<i>Socorro tô num mato sem cachorro</i>	Hilfe, ich bin im Wald ohne Hund
<i>Ou eu mato ou eu morro</i>	Entweder töte ich, oder ich sterbe
<i>E ninguém vai me julgar</i>	und niemand wird mich verurteilen
<i>E foda-se se me rasgar a roupa</i>	Scheiße, wenn du mir die Kleider zerreißt
<i>Te arranco o pau com a boca</i>	reiß ich dir den Schwanz mit dem Mund heraus
<i>E ainda dou pra tu chupar</i>	und ich gebe dir den zum Lutschen
<i>Pra ver como é severo o teu veneno</i>	So sehen sie, wie stark ihr Gift ist
<i>Eu faço do mundo pequeno</i>	Ich mache die Welt klein
<i>Que Deus permita me vingar</i>	Möge Gott mir Rache gewähren
<i>Morreu na contramão</i>	Sie starb auf der Gegenseite
<i>Tratrapalhando o sábado</i>	Den Samstag stören
<i>(Pra onde eu não sei)</i>	(wohin, weiß ich nicht)

<i>Agonizou no meio do passeio público</i> <i>(Sou eu dessa vez)</i> <i>Morreu na contramão</i>	Er hat sie mitten auf dem Bürgersteig gequält (Dieses Mal bin ich es) Sie starb in der Gegenrichtung
<i>como se fosse máquina</i> <i>(Pra onde eu não sei)</i> <i>Seus olhos embotados</i> <i>de cimento e tráfego</i> <i>(Sou eu dessa vez)</i> <i>Amou daquela vez</i> <i>como se fosse a última</i>	als wäre sie eine Maschine (wohin, weiß ich nicht) Ihre Augen verschwommen vom Zement und Verkehr (Dieses Mal bin ich es) Sie liebte dieses Mal als wäre es das letzte Mal

### **Interpretation „H.U.R.E.“**

Das Projekt Mulamba beschreibt hier sowohl im subjektiven wie auch im gesellschaftlichen Kontext das Thema der Femizide in Brasilien. Meistens passieren solche Morde an jungen Frauen in Zuge einer Gewalttat wie Vergewaltigung. Schon im Titel wird das verallgemeinernde stereotype Motiv aus dem Blick des Mannes auf attraktive Frauen deutlich: Das Bild der Prostituierten, der Hure, die sich stets für jegliche Art von sexuellem Kontakt entsprechend der männlichen Wünsche anbietet. Das westliche Bild der Hure beschränkt sich in der lebensnahen Darstellung bei Mulamba nicht auf die professionellen Sexarbeiterinnen, sondern bezieht sich auf alle Formen von Reduzierungen bei sexuell attraktiven Frauen. Die Autorin sieht sich selbst als bedroht, ‚mein Körper ist meine Bedrängnis‘. Sie beschreibt, wie sie selbst diesem drohenden Schicksal einer Frau in einer Männergesellschaft nicht entfliehen kann. Gewalt bis zum Femizid kommt selten in die Presse, als alltägliche Gewalt passiert sie oft in den Großstädten, in ihrer Anonymität und nicht nur in den Peripherien, sondern auch im Stadtzentrum ohne jegliche Beobachtung und ohne Schutzstrukturen. Die Autorin kommt auf sich selbst zu sprechen, indem sie ihre eigene Gefährdung beschreibt: ‚Painho wollte mich zum Abendessen / nahm meine Klamotten / und hat mich dann tatsächlich gevögelt / wieder hat mich das Vaterland, die Hure, verraten.‘ Sie beschreibt eine Abfolge von Mustern im Patriarchat: ein neutral wirkendes Kennenlernen irgendeines jungen befreundeten Mannes beginnt mit der Einladung in seine Wohnung. Das Verhaltensmuster läuft auf schnellen Sex hinaus. Da er ihr die Kleidung wegnimmt, bleibt ihr nichts anderes übrig, als mitzumachen. Und hier dreht sie einmal die Bedeutung der Hure als Metapher um, nämlich als ‚Verräter Vaterland‘. Das Vater-Land, das männliche Brasilien wird hier als

Ausnutzer gezeigt. Es könnte damit beispielsweise auch das koloniale Ausnutzen schwarzer Frauen gemeint sein.<sup>472</sup> Sie kritisiert den ausbeuterischen und egoistischen Umgang mit Sex und die Objektifizierung der Frauen. Die Autorin beschreibt sich, den männlichen Blick einnehmend, als ‚dienende läufige Hündin‘, und sie bewertet sich dabei selbst negativ, als Marionette, als Teil eines furchterregenden gesellschaftlichen Spiels, in dem Männer mit Frauen tun und lassen können, was sie wollen. Dann spiegelt sie provokativ die patriarchale Haltung zur weiblichen Schuld an der Gewalt der Männer in den folgenden Sätzen wider, indem sie den männlichen Blick weiter zitiert: ‚Die Kleidung war kurz / sie hat es verdient / der rote Lippenstift / die nuttige Haltung / der Ausschnitt provoziert.‘ Diese offengelegte Denkweise zeigt ein patriarchales Umdrehen der Ursache von Gewalt gegen sogenannte sich ‚ anbietende ‘ Frauen. Mit dieser Unterstellung der weiblichen Rolle der sexualisierten Optik einer Frau schieben patriarchale Gesellschaften weiblichen Opfern die Schuld an der sexuellen Gewalt der Männer in die Schuhe. Diese Grundhaltung verhindert immer noch jegliche Einsicht in die Dialektik dieser *Gender*-Beziehungen und somit die ganze Problematik der Objektifizierung von Frauen, anhand dessen Männer die Frauen so behandeln, als würden weibliche Körper zur freien Verfügung stehen. Diese Stereotype von Sexualisierung attraktiver Frauen und ihrer Kleidung implizieren die männliche Haltung, – und das ist der zentrale Punkt auch bei Mulambas Beschreibung, dass jene vergewaltigte Frauen es ja so verdient hätten, weil sie es provozierten und es vielleicht auch so wollten. Mit Blick auf den Titel des Songs wird klar, dass sich in einem Gesellschaftssystem, in dem Prostitution als normales und völlig akzeptiertes Angebot für Männer existiert, was auch zur Folge hat, dass eine Vermischung von Sex und freier Verfügbarkeit mit Objektifizierung niemals geändert werden kann. Die säkulare westliche Welt bringt aus feministischer Sicht die Freiheit für Frauen mit sich, selbst entscheiden zu können, wie sie sich und ihre Körper als ihren eigenen Besitz definieren. Leider geht diese Rechnung der liberalen Welt aufgrund ihrer Objektifizierung weiblicher Körper nicht auf, da patriarchal denkende Männer Frauen weiterhin als verfügbare Objekte betrachten. Daher ist das Wort ‚Hure‘ ein zentraler, nicht nur begrifflicher, sondern performativer Teil eines gesamten Systems. ‚Hure‘ ist

---

<sup>472</sup> Es gibt diese Metapher der Hure Vaterland oder Hure-Nation, die eine koloniale Geschichte hat, auch schon in dem Song *England is a bitch* von dem britischen *Dub* Poeten Linton Kwesi Johnson auf seiner LP ‚Forces of Victory‘ aus dem Jahre 1979.

eine Anrufung gemäß Butlers Theorie. Sehr viele Männer rufen ihnen unbekannte Frauen in Konflikten in der Öffentlichkeit mit diesem Wort an. In diversen Situationen, die gar nichts mit Ihnen zu tun haben und auch sehr oft, wenn Frauen in Konfrontationen ungeahnte Chuzpe zeigen. Sie definiert im engeren Sinn dann die Rolle von Frauen, die selbstbestimmt ihre Körper in der säkularen Welt zeigen. Mulamba kritisiert an dieser Stelle, dass diese liberale Haltung zum eigenen Körper im patriarchalen Denken im Fall einer Gewalttat nicht zu einer Kritik an den Machtstrukturen führe, sondern zur Verdrängung und sogar Tabuisierung dieser. In subjektiven Beschreibungen sieht die Autorin sich selbst in der eigenverantwortlichen Aufgabe, sich schützen zu müssen. ‚Manchmal ändere ich meinen Weg / wenn ich einen Mann sehe / wie er in meine Richtung kommt / weiß nicht, ob er eine Rose oder ein Dorn ist.‘ Mulamba bedient sich wuterfüllter Worte. Es ist ein Spiegel dieser unendlichen Gewalt gegen die körperlich stets schwächeren Frauen, wenn es zu Gewalt kommt. ‚Ich rei dir den Schwanz mit dem Mund heraus.‘ ‚Möge Gott mir Rache gewähren.‘ Zum Schluss des Textes wird nochmal die Verdinglichung erwähnt; die Frau als *Sex Machine*. Aber es wird auch das Fatale von privaten Begegnungen vieler Frauen mit brutalen Männern genannt, ohne diese zu erkennen.

## 7.8 Machismo – Queere Kritik – Femizid

### 7.8.1 Issa Paz / Sara Donato *Eu nasci*

*Eu nasci*<sup>473</sup> (2015)

Ich wurde geboren

*Eu nasci mulher*

Ich wurde als Frau geboren

*assumi todas as culpas da humanidade  
Carrego um carma que me torna  
a razão pela expulsão do éden*

ich nahm alle Schuld der Menschheit auf mich  
Ich trage ein Karma, das mich zum Grund  
für die Vertreibung aus dem Garten Eden macht

*Nasci mulher, numa sociedade aonde  
só fazem aquilo que os homens querem  
num patriarcado forjado  
Maquinado que nos impedem  
de seguirem livres  
Na igualdade das peles*

Ich wurde als Frau geboren, in einer Gesellschaft, wo  
sie nur das machen, was die Männer wollen  
in einem erfundenen Patriarchat  
ausgedacht, um uns daran zu hindern  
frei zu gehen  
in der Gleichheit der Haut

---

<sup>473</sup> Quelle: [www.vagalume.com.br/issa-paz/eu-nasci.html](http://www.vagalume.com.br/issa-paz/eu-nasci.html), abgerufen am 10.4.2018 / [www.youtube.com/watch?v=V5zYsONBLBY](https://www.youtube.com/watch?v=V5zYsONBLBY), 6.1.2021

<i>Nasci mulher. nasci errando</i>	Ich bin als Frau, mich irrend geboren
<i>Cresci lutando</i>	Bin kämpfend aufgewachsen
<i>contra todo o preconceito carregado</i>	gegen jedes mitgetragene Vorurteil
<i>Que colocaram num saco e pediram</i>	das sie in einen Sack steckten und verlangten
<i>Para eu levar empurrando</i>	dass ich ihn mitschleppen sollte
<i>como um castigo</i>	wie eine Strafe
<i>Por cada pedra atirada</i>	für jeden geworfenen Stein
<i>cada morte marcada e manchada</i>	jeden verbuchten Tod, befleckt
<i>Com sangue antigo</i>	mit altem Blut
<i>Nasci mulher</i>	Ich wurde als Frau geboren
<i>nasci com o fardo da proibição</i>	wurde geboren mit der Last des Verbots
<i>Proibida de ser humano</i>	Mensch zu sein
<i>pois a espécie é homo sapiens</i>	weil die Gattung Homo Sapiens ist
<i>E não mulieris sapiens</i>	und nicht Frau Sapiens
<i>Proibida de falar no culto</i>	der es verboten ist, im Gottesdienst zu sprechen
<i>de me opor aos insultos</i>	und die Beleidigungen zurückzuweisen
<i>De ter respeito mútuo e de causar tumulto</i>	gegenseitigen Respekt zu haben, Aufruhr zu verursachen
<i>Sucumbida ao desrespeito coletivo</i>	der kollektiven Geringschätzung derer erlegen
<i>de quem nunca leu um livro</i>	die nie ein Buch gelesen haben
<i>e acha que sou propriedade pública</i>	und meinen, ich sei öffentlicher Besitz
<i>E podem pegar sem motivo</i>	und könnten ohne Grund ergriffen werden
<i>sou mulher que não teve</i>	Ich bin eine Frau, die keine Wahl hatte
<i>Escolha, a genética aleatória decidiu</i>	Die zufällige Genetik entschied
<i>meu destino</i>	mein Schicksal
<i>Me colocou em carcere privado</i>	setzte mich in ein privates Gefängnis
<i>com muro invisível</i>	mit unsichtbarer Wand
<i>Mesmo assim sou incrível</i>	Selbst so bin ich unglaublich
<i>de carregar na alma opressão</i>	dass ich die Unterdrückung in meiner Seele trage
<i>E também a garra da flora e da fauna</i>	und auch die Kraft von Flora und Fauna
<i>que trás libertação</i>	die Befreiung bringt
<i>Da injeção de fluoxetina</i>	von der Injektion von Fluoxetin
<i>dessa sina e da chacina</i>	von diesem Schicksal und dem Massaker
<i>De quem me doutrina</i>	derer, die mich indoktrinieren
<i>de quem me agride sem permissão</i>	derer, die mich ohne Erlaubnis angreifen
<i>Nasci mulher, trouxe no coágulo sanguíneo</i>	Ich bin als Frau geboren, trug im Blutklümpchen
<i>em cada espaço</i>	in jedem Raum
<i>Do raciocínio, a raiva como vingança</i>	des Verstandes, die Wut wie eine Rache
<i>Trouxe de herança, fridas kahlos,</i>	Trug das Erbe der Fridas Kahlos
<i>lutas, joanas, darcs</i>	Kämpfe der Jeanne D'Arcs
<i>Atos, conduta, rosas, parks,</i>	Taten, Verhaltensweisen der Rosas Parks
<i>mary wollstonecrafts</i>	der Mary Wollstonecrafts
<i>Putas. todas elas juntas,</i>	Huren, alle zusammen
<i>respirando meu ar</i>	atmeten meine Luft
<i>Sendo equilíbrio suficiente</i>	Genug Ausgleich zu sein



<i>pra minha cabeça</i>	und meinen Kopf
<i>Não se abaixar nunca</i>	niemals hängen zu lassen
<i>Pois eu nasci mulher</i>	weil ich als Frau geboren bin
<i>brilho que não se oculta</i>	ich strahle, was man nicht verbergen muss
<i>Mesmo cansada da labuta</i>	wirklich müde von der harten Arbeit
<i>se eterniza naquilo que ensina</i>	die sich in dem verewigt, was sie lehrt
<i>Mulher, que pari, cria, conduz e desafia</i>	Die Frau, die gebärt, erschafft, führt, herausfordert
<i>Morre. 10 por dia. Assassinadas</i>	Sie stirbt, 10 pro Tag. Ermordet
<i>5 Por hora. estupradas. sem condição</i>	5 pro Stunde, vergewaltigt. Ohne Bedingung
<i>Ganhando 30 menos</i>	Sie verdient 30 weniger
<i>mesmo com graduação</i>	selbst mit Diplom
<i>Só no brasil. mas violentada todos os dias</i>	Nur in Brasilien, aber jeden Tag vergewaltigt
<i>Segundos e instantes, no afeganistão</i>	Sekunden und Augenblicke, in Afghanistan
<i>Conclusão, mesmo mais livre na islândia</i>	Fazit ist, selbst wenn sie in Island freier ist
<i>Sou prisioneira do mundo ingrato</i>	Ich bin Gefangene in einer undankbaren Welt
<i>E também, ironicamente</i>	und auch, ironischerweise
<i>fui responsável pelo seu parto</i>	war ich verantwortlich für ihre Geburt
<i>Nascer mulher, nem todo mundo pode</i>	Bin als Frau geboren, nicht jeder kann
<i>Seja homem ou mulher de fato</i>	ein wirklicher Mann oder eine Frau sein
<i>ninguém escolhe</i>	niemand wählt das aus
<i>Mas eu acredito</i>	Aber ich glaube
<i>que todo mundo que nasce mulher</i>	dass alle, die als Frau geboren werden
<i>Já nasce plantando, os frutos que colhe</i>	die Früchte pflanzend geboren werden, die sie ernten
<i>Já nasce na guerra</i>	Schon geboren im Krieg
<i>pra que ninguém te controle</i>	damit Dich niemand kontrollieren kann
<i>Já nasce na prole de muitas mães</i>	schon geboren in der Nachkommenschaft vieler Mütter
<i>irmã de muitas irmãs</i>	Schwestern zu vielen Schwestern
<i>Eu nasci mulher, nasci decidida, incumbida</i>	Ich wurde als Frau geboren, entschlossen, mit der Aufgabe
<i>Com a função de lutar pelo nosso amanhã</i>	für unser Morgen zu kämpfen
<i>De brigar pelo nosso futuro</i>	für unsere Zukunft zu kämpfen
<i>Sim. eu nasci mulher</i>	Ja. Ich bin als Frau geboren
<i>E com muito orgulho!</i>	Und das mit viel Stolz!

### Interpretation „Ich wurde geboren“

Angenommen, Issa Paz kennt den berühmten Satz von Simone de Beauvoir in seinem konstruktivistischen Sinne, nicht als Frau geboren zu sein, sondern dazu gemacht zu werden, benutzt Issa Paz eine gekürzte Aussage. Sie nimmt den ersten Teil, als Frau geboren zu sein in semiotischem Sinne als *Gender*-performativen Satz und leitet ihre

eigene Theorie daraus ab. Das Konstruierte des performativen Aktes „es ist ein Mädchen“ wie im bekannten Beispiel in Judith Butlers *Gender-Performanztheorie* käme einem hier ins Gedächtnis. Es bleibt unklar, warum Paz den zweiten Satzteil nicht ausformuliert. Kulturhistorisch hat die Frau gemäß der Sichtweise in der *Gender*-Theorie genau durch jenen biologisch-performativen Umstand ihrer Anrufung ‚Mädchen‘ ihre kulturelle Festlegung erfahren. Diese legt gemäß der Theorie ihre Sozialisation und damit ihren Lebensweg ebenso fest. Paz geht dann zum nächsten Aspekt des Frauseins im Christentum über: Lebenslang eine Last zu tragen, die der Frau seit dem Alten Testament als Schuldtragende am Sündenfall mitgegeben wurde. Issa Paz springt dann zum System des Patriarchats, das Frauen Unfreiheit gebracht hat, und in dem sie gemäß der binären hierarchischen System-Norm angeblich falsch denken, Männern nachgeordnet sind und dem ‚starken Geschlecht‘ folgen müssen. Auch die Ungleichheit der Hautfarbe erwähnt sie, wodurch sie die Diskurse miteinander verbindet. Dann fokussiert sie ihre eigene Situation des Kämpfens und ihre Rolle als Repräsentantin jenes Geschlechts, das Strafe verbüßt, welche historisch und religionsbezogen in der Menschheitsgeschichte doch schon viel länger zurück verfolgbar ist. Sie nennt diese festgelegte einseitige Auslegung der Menschheitsgeschichte, in der Homo Sapiens kulturhistorisch vom Mann (Mensch vom Manne ausgehend – homo / hombre / homin / homme / mankind) definiert gesehen wurde, als Historie des Schweigens der Frau, die kollektiv manifestiert erscheint. Issa Paz sieht sich hineingeworfen in ihr Geschlecht, das, nach Butler, performativ konstruiert wird ab dem Punkt der Geburt, der das Geschlecht kulturell, normativ und psychologisch benennt. Paz empfindet diese Zuordnung und die Folgen als unsichtbares Gefängnis und betont dabei ihre Unterdrückungserfahrung. Historisch bedeutend nennt sie öffentlich sichtbare Frauen wie Frida Kahlo und Mary Wollstonecraft, die bei Paz aus der Sicht des patriarchalen Denkens als Angriffsfläche dienten, die schließlich in Paz‘ Worten als Störerinnen der patriarchalen Ordnung von Männern abwertend ‚Huren allesamt‘ genannt und somit angerufen werden, um deren widerständige Existenz zu erniedrigen. Paz erwähnt das weltliche Joch in der Rolle der Frau als Mutter, Arbeiterin und Anführerin, stellt dies in Bezug zur Realität in Brasilien, in der der Femizid tagtäglich seine Opfer fordert und in dem es eine hohe Rate an Vergewaltigungen gibt, wie Paz betont. Sie benennt ebenfalls den schier endlosen Kreislauf des Gebärens, der die Menschheit fortpflanzt und so dafür sorgt, dass weitere Generationen die Welt bestimmen, in der

sich Kriege wiederholen. Aber Paz entwickelt am Ende des Textes ein positives Bild der Frau, ein Bild der Schwestern als solidarisches Kollektiv, wobei sie sich nicht mit der passiven Annahme ihres Schicksals abfinden will, sondern sich als engagierte Frau, als Kämpferin für eine gute Zukunft sieht. Trotz aller Sicht auf die negative Realität schließt sie den Text hoffnungsvoll ab.

## 7.8.2 Dory de Oliveira *Rainha de sol*

### *Rainha Do Sol*<sup>474</sup> (2016)

*E apesar do pesares coloquei sonhos  
e rimas na mochila  
E fui já sabendo o que eu iria encontrar  
Tipo dandara em uma dose de ousadia e coragem  
Axé revolução aqui pede passagem  
E transformei em poesia  
Uma das deusas mais lindas  
é melhor vazar  
Quem quer me jogar na berlinda  
As noites frias já não são bem vindas  
Mas me fortaleceram me tornando  
mais mulher e viva  
Sou da terra onde julieta  
não obedece mais romeu  
mentiras inventadas não me corromperam*

*Eu tive que buscar verdades minha causa  
Minha luta por respeito continuar a missão  
Os bico quer fama e glória sem ter feito história  
Não podemos relaxar deixar virar bunda lêlê  
Eu sei quem lutou por nós, quem sofreu por nós  
Quem correu por nós, quem venceu por nós  
Pois quando tudo esta perdido  
ainda existe um caminho*

*Quando tudo esta perdido ainda existe luz  
Rimo para aqueles que escutam pra relaxar  
Recito sentimentos pra estancar a hemorragia*

*Me perdendo nessa vida que eu me encontrei  
Quando a depressão quase leva tudo que eu sonhei*

### Sonnenkönigin

Trotz des Leids legte ich meine Träume  
und Verse in den Rucksack  
Und wusste schon, was ich antreffen würde  
Typus Dandara mit etwas Kühnheit und Mut  
Axé-Revolution bittet hier um Durchgang  
Und ich verwandelte sie in Lyrik  
Eine der schönsten Göttinnen  
es ist besser abzuhauen  
Wer möchte mich ins Rampenlicht werfen  
Die kalten Nächte sind nicht mehr willkommen  
Aber sie stärkten mich, verwandelten mich  
in eine lebendige Frau  
Ich bin aus dem Land, wo Julia nicht mehr  
dem Romeo unterworfen ist  
Erfundene Lügen haben mich nicht korrumpiert  
  
In meinem Fall musste ich die Wahrheiten holen  
Mein Ringen um Respekt bleibt eine Mission  
Mein Mund will Ruhm und Glorie ohne Erfindungen  
Wir können nicht stillhalten und das Powackeln zulassen  
Ich weiß, wer für uns kämpfte und gelitten hat  
Wer für uns rannte und siegte  
Wenn alles verloren ist  
gibt es immer noch einen Weg  
  
Wenn alles verloren ist, gibt es noch ein Licht  
Ich reime für jene, die zuhören, um sich zu entspannen  
Ich spreche Gefühle aus, um Blutungen zu stillen  
  
Ich verliere mich im Leben, in dem ich mich traf  
Als die Depression vieles nahm, von dem ich träumte

---

<sup>474</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/dory-de-oliveira/rainha-do-sol/](http://www.letras.mus.br/dory-de-oliveira/rainha-do-sol/), abgerufen am 11.4.2018 / [www.youtube.com/watch?v=UKnPhXq3KPA](https://www.youtube.com/watch?v=UKnPhXq3KPA), 6.1.2021

<i>Eu busquei na dor razão pra continuar Sem demagogia era esse o meu destino</i>	Ich suchte im Schmerz den Grund fortzufahren Dieses eigene Schicksal war ohne Demagogie
<i>Hoje ela rima ela canta Ela cai e levanta segue a demanda de fé é do axé Plebéia, rainha, menina mulher Ela é o que quer, é guerreira</i>	Heute reimt und singt sie Sie fällt, steht auf, folgt dem Ruf des Glaubens, Axé Plebejerin, Königin, Mädchen Frau Sie ist das, was sie sein will, sie ist Kriegerin
<i>Bença pai, bença mãe Me abençoe aí da maldade e traição que cega Um bocado aí Corações orgulhosos olhares cheios de ódio Louco pra descer o rodo em quem tá lá no pódio Pois a boca fala o que o coração já tá cheio faça o seu por você é dane-se o alheio pois a luta continua entre palcos e ruas entre prazer e emoção de coração Resistente tenho dois braços valentes Pra me defender uma vela e um copo d'água Pra me iluminar e benzer axé Quem tem fé chega onde quer</i>	Gesegnet seien Vater und Mutter Segne mich, weg von der Bosheit und dem Verrat, der mich blind macht Ein bisschen, dort Stolze Herzen, Blicke voller Hass Verrückt, auf denjenigen auf dem Podium zu spucken Der Mund spricht und das Herz ist schon voll Mache es für Dich, und verdamme den anderen Der Kampf setzt sich zwischen Bühnen, Straßen fort zwischen Vergnügen und Herzensgefühlen Widerständig habe ich zwei tüchtige Arme um mich zu verteidigen, eine Kerze, ein Wasserglas um mich zu erhellen und Frieden zu segnen Wer Glaube hat, kommt dahin, wo sie hin will

### **Interpretation „Sonnenkönigin“**

In diesem Songtext greift Dory de Oliveira einige Gedanken und Bilder des hier auch behandelten Songs ‚Mut und Kühnheit‘ wieder auf. Schon der Titel verweist auf das Gegenbild von einer Frau in der oberen Schicht der Gesellschaft. Das Motiv der Sonnenkönigin verleiht der so bezeichneten Frau Macht und Einfluss. In der ersten Strophe bezieht sie sich auf die erste freie geflüchtete Sklavin Dandara, um ihre Identität als schwarze kämpfende Frau zu verstärken, die ihr Engagement im Rap als eigene Lebendigkeit und als das Ende von Unterwürfigkeit sieht. Sie verweist auf alte Rollenverteilungen in der Kultur mit den Figuren William Shakespeares. So bezeichnet sie die Liebesbeziehung seiner Figuren Romeo und Julia als eine der Unterwerfung Julias durch Romeo. Wenn diese Hierarchie auch im Stück nicht belegbar ist, nimmt wohl de Oliveira diese ideale Paarbeziehung als überholte Konstellation, wenn nicht sogar als kulturelle Lüge. An diesem Punkt sieht sie sich als Wahrheitsverfechterin in der Performanz ihres kulturellen Gegenbildes innerhalb queerer Kritik. Sie denkt in bewusster Distanz zu vielen angepassten heterosexuellen Frauen, die im Rap einen sexualisierten Blick auf ihren

Körper durch Wackeln mit dem Hintern unterstützen, um (fragwürdige) Vorteile daraus zu ziehen. Es sei ja auch selbst internalisierte Objektifizierung. Sie wehrt sich gegen das heteronormative mediale Bild der reinen Körperlichkeit und seiner Vermarktung, so, wie es bell hooks schon eingehend analysiert hatte.<sup>475</sup> Sie fordert dazu auf, den nicht genormten Weg weiterzugehen, den viele historische Frauen schon gegangen sind. Sie thematisiert optimistisch das Licht am Ende des Weges der Verletzungen und der verlorenen Kämpfe in der zweiten Strophe. In den darauffolgenden Absätzen springt sie zu ihren biographischen Beschreibungen, in denen sie aus den negativen Momenten und Depressionen wieder aufgestanden ist. Dann verbindet sie ihre Darstellung mit Bildern der Wertschätzung von Frauen aller Schichten, von der Plebejerin bis zur Königin: ‚Sie fällt, steht auf, folgt dem Ruf des Glaubens, Axé / Plebejerin, Königin, Mädchen, Frau / Sie ist das, was sie sein will, sie ist Kriegerin.‘ In der letzten Strophe beruft sie sich in ihrem Handeln auf den Glauben, der ihr Schutz und Halt im Gedanken an ihre Eltern, aber auch gegen den Hass im gesellschaftlichen Umfeld bietet. In den letzten Sätzen sieht sie den (afrobrasilianisch geprägten) Glauben auch als hilfreich im Kampf für Gefühle der Liebe inmitten ihrer männlich geprägten Rap-Szene, in der sie sich und ihre Botschaften widerständig verteidigt, dabei aber bewusst friedlich agiert.

### 7.8.3 Nega Gizza *Neném*

#### *Neném*<sup>476</sup> (2016)

*Minha mãe uma mulher de grande força*  
*Acostumada a passar dificuldade na vida*  
*Guarda no peito uma triste decepção*  
*Neuroses da rua trazida pelo meu irmão*  
*Márcio gomes, ele assim foi batizado*  
*Pela família e pelos amigos de neném era chamado*  
*Apesar de muito louco, e do seu jeito diferente*  
*Minha vó dizia que ele era inteligente*  
*Uma revolta repentina toma corpo alma e mente*  
*Desviando o destino que surpreendeu a gente*

*Mamãe, entristecida viu o filho em desalinho*  
*Até então nada normal, sem esperança*

#### Baby

Meine Mutter, eine Frau mit großer Kraft  
Gewohnt, Schwierigkeiten im Leben durchzustehen  
trägt eine traurige Enttäuschung in ihrem Herzen  
Neurosen der Straße, herbeigebracht von meinem Bruder  
Marcio Gomes, so wurde er getauft  
Von Familie und Freunden wurde er Baby genannt  
Trotz seiner Verrücktheit, auf seine Weise anders  
Meine Oma sagte, er war intelligent  
Eine plötzliche Revolte ergriff Körper, Seele und Geist  
Sich vom Ziel entfernend, überraschte er die Leute

Die traurige Mutter sah den Sohn in Verwirrung  
Bis dahin nichts Normales, ohne Hoffnung

---

<sup>475</sup> Siehe hooks, bell (1994), Black Looks. Popkultur – Medien – Rassismus. S. 81 f

<sup>476</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/nega-gizza-musicas/764386/](http://www.letras.mus.br/nega-gizza-musicas/764386/), abgerufen am 19.12.2020 / [www.youtube.com/watch?v=2ug-\\_04FPgQ](https://www.youtube.com/watch?v=2ug-_04FPgQ), 7.1.2021

<i>Quando criança já tinha um bonde na infância</i>	Als Kind hatte er schon eine Kindheitsverbindung
<i>Só chapa quente na janela</i>	Nur ein Gefährlicher am Fenster
<i>Pras mães só bons meninos são terroristas da favela</i>	Für Mütter sind nur gute Jungen Terroristen der Favela
<i>De dia na rua andando igual moleque</i>	Der gleiche Kerl geht tagsüber auf die Straße
<i>Ouvindo rap só alegria aliviando o estresse</i>	Rap-Hören macht einfach Spaß und baut Stress ab
<i>A noite com foguete na mão</i>	Nachts mit der Knarre in der Hand
<i>Tirando plantão atividade só na contenção</i>	Bereitschaftsdienst und Aktion nur bei Streit
<i>Seriedade na indolação</i>	Zuverlässigkeit beim Drogengeschäft
<i>Sem diversão,atenção,tava sempre na missão</i>	Ohne Ablenkung, Aufmerksamkeit, immer in Mission
<i>De boca em beco de berro</i>	Am Eingang der Gasse des Schreis
<i>O sereno da madrugada deixava sua voz rouca</i>	Die Stille des Morgengrauens ließ seine Stimme heiser
<i>Sem preceber se afundava no poço</i>	Ohne zu verstehen, versank er im Sumpf
<i>O que importa nessa hora era o dinheiro no bolso</i>	In dieser Stunde war das Geld in der Tasche wichtig
<i>Se envolveu se meteu com o desmanche de carro</i>	Er verwickelte sich ins Auseinanderbauen von Autos
<i>Já bebia cerveja e fumava cigarro</i>	Er hatte schon Bier getrunken und geraucht
<i>A infância foi embora o tempo foi passando</i>	Die Kindheit verging, die Zeit war Vergangenheit
<i>A vida ia seguindo</i>	Das Leben schritt danach fort
<i>Neném tirava sua onda na favela</i>	Baby nahm seine Richtung in der Favela
<i>Neném! na hora de chapa não tinha trela</i>	In der Geldstunde fehlte ihm die Aufmerksamkeit
<i>Neném! andava com a morte na mão</i>	Baby! Er hatte den Tod in der Hand
<i>Meu irmão que era meu herói e virou vilão</i>	Mein Bruder, mein Held, wurde zum Schurken
<i>Marcou demais ver a minha mãe chorando</i>	Es war kaum zu ertragen, meine Mutter weinen zu sehen
<i>Que doideira tudo aquilo</i>	Wie verrückt das alles ist
<i>o sonho foi se desmanchando</i>	Der Traum zerbrach
<i>Com vinte e poucos anos na cintura a ilusão</i>	Mit 20 Jahren war das Talent eine reine Illusion
<i>No seu pente a vida alheia</i>	An seinem Patronengurt ein fremdes Leben
<i>esse não era o meu irmão</i>	das war nicht mein Bruder
<i>Criado com carinho com amor e sacrificio</i>	Mit Zärtlichkeit, Liebe und Aufopferung erzogen
<i>Só eu sei o que é isso e como foi difícil</i>	Nur ich weiß, was das ist und wie schwierig es war
<i>Neném mudou e começou a mentir</i>	Baby wandelte sich und fing an zu lügen
<i>Dizia que era apenas um momento logo iria sair!</i>	Er sagte, es sei nur ein Moment, er würde gehen!
<i>Meu irmão, meu problema, meu doente</i>	Mein Bruder, mein Problem, mein Kranker
<i>Se tornou agressivo e rebelde com a gente</i>	Er wurde aggressiv und rebellisch gegen die Leute
<i>Se mostrou aos poucos o clone da revolta</i>	Er zeigte sich wenigen als Klon der Revolte
<i>Chegava na nóia,ninguém ficava a sua volta</i>	Er wurde gestört, niemand blieb in seiner Nähe
<i>Nosso laço de família não podia enxergar</i>	Unsere Familienbande konnte er nicht erkennen
<i>Que ele era um viciado alucinado pra matar</i>	Denn er war Drogensüchtiger mit Tötungswahn
<i>Só deus que podia operar na sua mente</i>	Nur noch Gott konnte seinen Geist umändern
<i>Mas neném nunca teve fé suficiente</i>	Aber Baby hatte nie ausreichend Glauben
<i>Eu o vi se formar em doutor da maconha</i>	Ich sah ihn einen Doktor des Haschisch werden
<i>Observei a ascensão daquele cara</i>	Ich beobachtete den Fall dieses Typs
<i>A queda ia ser data!, ele me ignorava</i>	Der Fall war zeitlich abzusehen, er ignorierte mich
<i>Acho que tive meus motivos pra me revoltar</i>	Ich denke, ich hatte meine Gründe zu rebellieren
<i>Mas o rap prevalece!! eu consegui mudar</i>	Aber Rap überwog! Ich konnte mich verändern
<i>Neném foi pra cadeia ficou lá mais de uma ano</i>	Baby ging ins Gefängnis und blieb mehr als ein Jahr

*Pra nós uma eternidade, a lágrima rolando  
Mas com a certeza que voltaria melhor  
Voltou mas cabuloso, com a cabeça bem pior  
Saiu da cela, foi plantar em outra favela  
Abandonou a c.d.d  
E agora você vê! cv! cv! cv!*

Für uns eine Ewigkeit, die Tränen flossen  
Wir waren sicher, dass er als Besserer zurück käme  
Zurück mit vollen Haaren, im Kopf noch schlimmer  
Er verlies die Zelle, ging in eine andere Favela  
Er verlies die Cidade de Deus  
Und nun siehst Du! Sieh! Sieh! Sieh!

*Puxou um bonde invadiu o parque esperança  
Por mais que o tempo pesse  
tenho isso na lembrança  
Neném chegou e nem ficou muito com a gente  
Assumiu o novo cargo de gerente  
Cadê sonho de crescer com a família  
Mas quem diria fez  
a vergonha pra sua cria  
Mochila pistola no peito uma corrente  
Pente sobressalente a foto da filha no pingente  
La vai neném em minutos alguém é refém  
Que deus te proteja e a vítima também  
As lágrimas secam e marcam o meu rosto  
Minha coroinha era a imagem do desgosto  
Na última vez a gente desenrolou  
Ele chorou falou que sua vida acabou  
Uma mistura de certeza adicionada a intuição  
Ouvi ele dizer que eu deria a salvação  
da família e que não seguisse a sua trilha  
E vazasse da favela o mais depressa que podia  
Meu irmão me deu as costas e foi embora  
Pedi a deus e orava toda hora  
Esse neguinho era pau pra toda hora  
Presenti que algo iria acontecer até a aurora  
Bateram em minha porta vieram avisar  
Que os vermes invadiram  
e acabaram de matar  
Um homem negro com apelido de neném  
Pra polícia mais um bicho, um zé ninguém  
Não sei foi pro céu  
alcançar a eternidade*

Er förderte eine Verbindung, den Hoffnungspark  
Ganz gleich, wie lange es dauert  
das habe ich in Erinnerung  
Baby kam und blieb nicht einmal viel bei uns  
Er nahm eine neue Aufgabe als Verwalter an  
Wo ist der Traum, mit der Familie zu wachsen?  
Aber wer hätte gedacht, dass es eine  
Schande für seine Nachkommen ist  
Revolver im Rucksack, an der Brust eine Kette  
Übervoller Patronengurt, ein Foto der Tochter  
Da geht er, Baby, in Minuten ist jemand Geisel  
Gott beschütze dich und auch das Opfer  
Die Tränen trocknen und zeichnen mein Gesicht  
Meine Krone war das Abbild der Trauer  
Beim letzten Mal wickelten wir es ab  
Er weinte, sagte, sein Leben würde enden  
Eine Mischung aus Gewissheit und Intuition  
Ich hörte ihn sagen, dass ich die Rettung sein würde  
seiner Familie, dass ich nicht dem Beispiel folgen soll  
Und, ich sollte die Favela schnell verlassen  
Mein Bruder wendete mir den Rücken zu und ging  
Ich bat Gott um Hilfe und betete jede Stunde  
Dieser kleine Schwarze, ein Schwanz für alle Zeiten  
Ich wusste, etwas passiert bis zur Morgenröte  
Sie schlugen an meine Tür, um Bescheid zu geben  
dass die Würmer eingedrungen sind  
und gerade getötet haben  
einen schwarzen Mann mit dem Namen Baby  
Für die Polizei ein weiteres Ungeziefer, ein Niemand  
Ich weiß nicht, ob er in den Himmel kam  
die Ewigkeit erlangte

### **Interpretation „Baby“**

Nega Gizza arbeitet in diesem Songtext auch wieder mit der Stilform der *Escrevivência*. Sie schildert das Schicksal ihres jüngeren Bruders, verwebt ihre eigenen Erfahrungen mit dessen Leben im kriminellen Milieu und vermittelt ihre Geschichte wie ein Lehrstück. In

dieser biografischen Schilderung des Bruders spiegelt sich ein häufiges Männerschicksal in der Favela wider. Es wird der Weg von einem Jungen mit dem Kosenamen ‚Baby‘ gezeichnet, der nicht von der familiären Sozialisation in den Abgrund rutschte, sondern durch die Sekundärsozialisation in der Umgebung der bekannten Favela Cidade de Deus. Gizzas Bruder starb mit 26 Jahren. Sie verarbeitet hier sein kurzes Leben als Ablauf von Mustern, weil sie die Botschaft der Destruktivität von kriminellen Handlungen vor allem der männlichen Schwarzen in den Favelas sichtbar machen möchte. Während die Mutter der Autorin als starke Frau dargestellt wird, stellt sich allmählich heraus, dass ihr Bruder zwar als intelligent, aber auch von Gizza als seelisch und auch moralisch schwach wahrgenommen wird. ‚Baby‘ hat sich letztlich dem gewalttätigen Anteil der Ghettogesellschaft bereitwillig ergeben und sich tiefer vereinnahmen lassen. Dieser als negativ und destruktiv zu bezeichnende Teil der Gesellschaft der Ghettos ‚ergriff Körper, Seele und Geist.‘ Der Hang, Terrorist der Favela zu werden, wird als Verwirrung gesehen, die in den Abgrund führt, obgleich die Mütter in ihren Söhnen noch gute Jungen sehen, ‚só bons meninos são terroristas da favela.‘ Kriminelle führen in Gizzas Ansicht ein Doppelleben, denn sie wirken harmlos bei Tageslicht und ziehen durch die Umgebung bei Nacht, wobei sie zur nächtlichen Stunde gewalttätige Handlungen vollziehen. Hier wird ein bestimmtes Männlichkeitsbild dekonstruiert, denn Delinquenz, Gewaltbereitschaft und Machismo werden hier zusammen gedacht. Drogengeschäfte, Vandalismus und Alkoholkonsum veränderten laut Gizza das Bild ihres eigenen Bruders hin zu einer realen destruktiven Person. Er, ‚der mein Held war, wurde zum Bösewicht.‘ Auch häusliche Gewalt gegen die gemeinsame Mutter wird hier thematisiert. Kurz nach der Adoleszenz war der Weg schon soweit gezeichnet, dass ‚Baby‘ nicht mehr umkehrte. Die Veränderung ins Kriminelle zeichnete sich auch moralisch ab, aber das Bild des Kranken in Gizzas Augen dominiert. Sie deckt die Wahrheit hinter dem Machismo vieler Schwarzer in der unteren Schicht auf. Hier ergibt sich also ein Gesamtbild von *Race, Class* und *Gender* in Bezug auf Männlichkeit. Gizza verweist auf die Ursache der seelischen Krankheit von Machismo und Gewaltbereitschaft und ebenso auf das Dysfunktionale des Systems von Hoffnungslosigkeit der armen Männer in einer Favela. Gizza nennt ihren Bruder letztlich ‚gestört‘ und kann ihn nicht schützen, geschweige denn retten. Er war ‚ein Drogensüchtiger mit dem Wahn zum Töten.‘ Gizza betont ihr Glück durch ihre Selbsterrettung aus diesem Favela-System. Gizza, wie etliche Rapper\_innen, erkämpfte ihren Ausweg aus der Abwärtsbewegung in



den Favelas durch eine starke Orientierung an ihre Spiritualität und ihren Glauben, was ihr Bruder nie hatte.

Dann vergleicht sie die unterschiedlichen Formen von Revolte: Die der Gewalt und die der Worte, nämlich des Rap. Hier kommt die Ventilfunktion der Musik zum Tragen, die ihr einen Ausweg bietet. Gizza distanziert sich in jungen Jahren von jeglicher Form von Gewalt, während ihr Bruder durch einen Gefängnisaufenthalt immer kranker wurde. Die Problematik dieser gewaltvollen Institution des Wegsperrens ohne therapeutische Betreuung zeigt, dass das Gefängnis als reine Verwahranstalt, in dem in Brasilien (wie auch überall anderswo) eine Überzahl Schwarzer einsitzt, keine moralische Änderung und keine Resozialisierung ermöglichen kann. Es gehört zum gesamten Gewalt-System wie ein ewiger Kreislauf, der mit der sozialen Isolation der schwarzen Männer in den Favelas beginnt und dann, wenn sie das System nicht durchschauen, im Gefängnis und zuletzt im Tod endet. Junge arme schwarze Männer sehen nicht die Implikationen der Ghettoisierung, sondern die Verlockung durch das schnelle Geld in der Drogenkriminalität und letztlich der eigenen Drogensucht, die systemimmanent ist. Männliche Gewalt aller Art ist ein *Gender*-Thema auch in Bezug auf den unheilvollen Machismo innerhalb männlicher Gruppen von Schwarzen und ihrer Sozialisation in der untersten Gesellschaftsschicht. Das Männlichkeitsbild hier ist bedrückend und sieht die jungen Schwarzen als spezifische Opfer des Favela-Systems, weil sie selbst ihre Situation nicht rechtzeitig erkennen können. Sie lassen sich durch die Möglichkeit, schnell Geld und auch eine gewisse Macht zu erlangen, vom System der Kriminalität verlocken. Sie haben aber auch in diesem Fall eine annehmbare Disposition dafür. So beschreibt es auch Gizza als Schwester. Persönlichkeitsschwäche nimmt ihnen die Immunität gegen genannte Verlockungen. Geld, Macht und Drogen reißen durch ihre Doppelsexistenz als einerseits Opfer des Lebens in Armut und Unterdrückung und andererseits Täter als Waffen- und Drogendealer und somit auch Unterdrücker viele in den Tod. Sie verlieren sich selbst auch angesichts von schierer Lieblosigkeit und der Dominanz von Hassgefühlen sowie Selbstwertlosigkeit. In den letzten Zeilen zeigt Gizza, dass schwarze arme Männer in Brasilien extrem abgewertet werden, dass sie als ‚Ungeziefer, als Niemand‘ von der Polizei (und der Gesellschaft) wahrgenommen werden. Sie würden am Ende ihrer Drogenkarriere wie Tiere getötet. Der Tod eines jungen Schwarzen aus der Unterschicht ohne jeglichen Wert

für die weiße Gesellschaft wird hier in ein Gesamtbild des systemischen Zusammenwirkens von Gesellschaft und Individuum in Bezug auf die Favela-Welt gezeigt. Der junge Schwarze lebt selbst in einer gottlosen Fehlorientierung des Täter-Opfers in einer Person.

#### 7.8.4 Guerilheiras / Relato Verdadeiro *Conto de vigário*

##### *Conto de Vigário*<sup>477</sup> (2016)

##### Lügendgeschichte

*Na sua festa eu não pago*

Auf Deinem Fest zahle ich nicht

*Mas eu também não entro*

Aber ich gehe auch nicht hinein

*Onde mulher não paga*

Wo eine Frau nicht zahlt

*Cê sabe que ela é um instrumento*

da wird klar, dass sie benutzt wird

*Escroto machista*

Macho-Sack

*Não sou objeto pro seu lucro*

Ich bin nicht das Objekt für Deinen Profit

*Onde a mulher não paga*

Wo eine Frau nicht zahlt

*Cê sabe ela é um produto*

da weißt Du, dass sie ein Produkt ist

*Sinta a batida a levada que levo*

Spüre den Takt und Rhythmus, den ich trage

*Espaço das mina, eu alto elevo*

Das ist unser Raum, ich erhebe mich hoch

*Machista não aguenta*

Die Machistas ertragen das nicht

*Querem nos matar*

Sie wollen uns töten

*Censurar, querem boicotar*

Zensieren, sie wollen uns boykottieren

*Estouro dos graves, com denúncias graves*

Bassläufe, mit heftigen Denunzierungen

*Juntou-se a firma pra denunciar*

Sie taten sich zusammen zu einer Firma, um zu verraten

*Querem me oprimir e violentar*

Sie wollen mich unterdrücken und vergewaltigen

*Meu corpo, minhas regras, as minas falou*

Mein Körper, meine Regeln, sprachen die Mädels

*E não finge que não escutou*

Und tu nicht so, als hättest du nicht zugehört

*Vão ter que engolir o espaço é nosso*

Sie müssen es schlucken, dies ist unser Raum

*Com elas eu posso*

Mit ihnen kann ich es

*As mana é osso*

Die Schwestern sind Knochen

*Osso duro de roer*

Harte Knochen zu Kauen

*Não precisa ouvir pra crer*

Du brauchst es nicht zu hören, um es zu glauben

*Tanta merda que ele fala*

So viel Scheiß, den er redet

*E ainda tem quem passe o pano*

Und es gibt immer diejenigen, die mit ihren

*Pros seus rap de engano*

verlogenen Rap die Sache vom Tisch wischen

*Já passaram de mais*

Sie sind zu weit gegangen

*Não foram leais*

Sie waren nicht loyal

*Venderam ideais*

Sie haben Ideale verkauft

*Or meros reais (sem valores morais)*

Einfach nur echte Reais (ohne moralische Werte)

---

<sup>477</sup> Quelle: [www.vagalume.com.br/relato-verdadeiro/conto-do-vigario-com-guerilheiras-flor-marias-e-anne-souza.html](http://www.vagalume.com.br/relato-verdadeiro/conto-do-vigario-com-guerilheiras-flor-marias-e-anne-souza.html), abgerufen am 20.12.2020 / [www.youtube.com/watch?v=7Ks6H1ccTXU](https://www.youtube.com/watch?v=7Ks6H1ccTXU), 6.1.2021

<i>Quem tem coragem fala e isso é o que nós temos</i>	Wer die Courage hat, spricht, und das haben wir
<i>Nós não abtemos e não te apoiamos</i>	Wir enthalten uns nicht, wir unterstützen nicht
<i>Dick vigaristas, dick vigaristas</i>	Schwanz-Betrüger, Schwanz-Betrüger
<i>Boicodem os machistas</i>	Boykottiert die Machos
<i>Sempre com respeito e humildade pra chegar</i>	Immer mit Respekt und Demut ans Ziel kommen
<i>Fortalecendo o corre</i>	und das Team stärken
<i>Aqui também é o meu lugar</i>	Hier ist auch mein Platz
<i>Mas não pedi licença pra entrar</i>	Ich habe nicht um Erlaubnis gefragt, einzutreten
<i>Não sou a cinderela</i>	Ich bin nicht Aschenputtel
<i>Que cê esperava</i>	Auf die Du gewartet hast
<i>Minha vida não é um conto de fadas</i>	Mein Leben ist keine Märchengeschichte
<i>Longe de ser a santa</i>	Bin weit davon entfernt
<i>virgem imaculada</i>	die heilige unbefleckte Jungfrau zu sein
<i>Perfeita nem pensar</i>	Ganz und gar nicht perfekt
<i>Não fui feita numa fábrica</i>	Ich bin nicht in einer Fabrik hergestellt
<i>Cheia de erros</i>	Voller Fehler
<i>Meu maior defeito</i>	Und mein größter Fehler
<i>é exigir direitos</i>	ist, Rechte einzufordern
<i>Vinda do útero</i>	Aus dem Uterus hervorgegangen
<i>Lutando hoje pra colher</i>	Heute um die Ernte kämpfen
<i>Igualdade, liberdade no futuro</i>	Gleichheit, in Zukunft die Freiheit
<i>Peço a deusa livrai-nos dos putos</i>	Ich bete zur Göttin, befreie uns von den Kindern
<i>Proteja meus ovários</i>	Schütze meine Eierstöcke
<i>Nos becos escuros</i>	In den dunklen Gassen
<i>Não quero ser mais uma algemada</i>	Ich will nicht noch eine mit Handschellen sein
<i>Na fila do hospital</i>	in der Warteschlange des Krankenhauses
<i>Porque minha escolha</i>	weil meine Lebenswahl
<i>Interfere sua moral</i>	deine Moral stört
<i>Sangrar até a morrer</i>	Bluten bis zum Sterben
<i>Infelizmente é a realidade</i>	Das ist leider die Wirklichkeit
<i>De várias mulheres</i>	Von einigen Frauen
<i>Esperando a curetagem</i>	die auf die Ausschabung warten
<i>Não faço por ibope</i>	Ich mach das nicht für den Hip-Hop
<i>Isso é rap de mensagem</i>	Dies ist Rap mit Botschaft
<i>Sergipe, aracaju</i>	Sergipe, Aracaju
<i>Junção da sul e a norte</i>	Verbindung vom Süden und dem Norden
<i>As mina tão no front</i>	Die Mädels sind an der Front
<i>Já não aceita mais os corte</i>	Sie akzeptieren schon nicht mehr den Ausschluss
<i>Não mexe com nós</i>	Lege Dich nicht mit uns an
<i>Porque tu não vai ter sorte</i>	Weil Du damit kein Glück haben wirst
<i>A ideia é passar</i>	Die Idee ist,
<i>A mensagem construtiva</i>	die aufbauende Botschaft weiterzugeben

<i>Hoje eu já não caio</i> <i>No papo dos vigaristas</i>	Heute falle ich schon nicht mehr auf die Tricks der Gauner herein
<i>Na sua festa eu não pago</i> <i>Mas também não entro</i>	Auf Deinem Fest zahle ich nicht Aber ich trete auch nicht ein
<i>Trabalhadora que resiste</i> <i>Em um sistema que oprime</i> <i>Na luta não subestime</i> <i>Vamo de pé no asfalto</i> <i>Sem silenciar no ato</i> <i>Ocupando a cidade é de assalto</i> <i>É conta pra pagar</i> <i>E ninguém se dá conta</i> <i>Tem um dedo que sempre aponta</i> <i>Pra ela enquanto apronta o que quiser</i> <i>Resiste na contramão só por ser mulher</i>	Arbeiterin, die widersteht in einem System, das unterdrückt Unterschätze es im Kampf nicht Wir gehen zu Fuß über den Asphalt Ohne dabei zu schweigen Wie in einem Angriff die Stadt besetzend Es gibt eine Rechnung, die zu bezahlen ist Und niemand gibt darauf Acht Es gibt einen Finger, der immer auf sie zeigt, während sie tut, was sie will Gegenwehr auf der anderen Seite, nur weil sie eine Frau ist
<i>Que só quer revolução</i> <i>Se estiver na ação</i>	Die nur eine Revolution will wenn sie an der Aktion beteiligt ist
<i>E o sistema reproduz</i> <i>O machismo como regra</i> <i>Nos reduz, conduz</i> <i>A disputa perversa</i> <i>E quando eu vi eu pus</i> <i>Um fim nessa conversa</i> <i>A mim não interessa</i> <i>Tanta competição</i> <i>Em tanta contradição</i>	Und das System reproduziert den Machismo als Regel Er reduziert uns, lenkt uns eine perverse Auseinandersetzung Und als ich das sah, setzte ich der Konversation ein Ende Mich interessiert nicht so viel Wettstreit innerhalb von so viel Widerspruch
<i>Pra quê o espanto? não negue o assunto</i> <i>É um risco que assumo quando canto</i> <i>Pois sei que em cada canto do mundo</i> <i>Tem uma mulher aos prantos</i>	Warum überrascht sein? Ich leugne die Sache nicht Es ist ein Wagnis, das ich übernehme, wenn ich singe Klar weiß ich, dass es in jeder Ecke der Welt eine weinende Frau gibt
<i>Lutando na mesma trincheira</i> <i>com as vozes engatilhadas segurem o contra-ataque</i> <i>Saímos do anonimato</i> <i>cortando feito navalha</i> <i>para pôr a cabeça dos dick vigaristas no prato</i>	Im Kampf im selben Schützengraben mit gespannten Stimmen halten sie den Gegenangriff Wir treten aus der Anonymität heraus Rasiermesserscharf um den Kopf der Schwanz-Betrüger auf den Teller zu legen
<i>Que caiam as máscaras</i> <i>vim expor seu machismo velado</i>	dass die Maskeraden fallen wir kamen, um euren verschleierte Machismo zu entlarven
<i>Se na sua festa a mulher não paga</i> <i>ela é isca para atrair macho</i> <i>O hip-hop é unissex, respeite a luta</i>	Wenn auf eurem Fest die Frau nicht zahlt dann ist sie der Köder zum Anlocken eines Machos Hip Hop ist unisex, habe Respekt vor dem Kampf

<i>e tire o puta e a vadia da sua letra sem conteúdo e carregada de hipocrisia</i>	und nimm die Hure und die Schlampe aus deinem Text ohne Inhalt und überladen mit Heuchelei
<i>Consciente até inconsequente não tente, repense, sustente Meio diferente mas sempre inteligente Pra manter sempre forte o elo da corrente Moça, faz a tua dor a tua luta Sempre com conduta nunca na disputa Vamos tumultuar, agregar, unificar Com o punho levantado O machismo derrubar</i>	Gewissenhaft bis inkonsequent nicht versuchen, umdenken, standhalten Halbwegs anders, aber immer intelligent damit das Kettenglied immer stark bleibt Mädchen, mach aus Deinem Schmerz Deinen Kampf Immer mit einem Verhalten, nie in Auseinandersetzung Lasst uns toben, aggregieren, vereinen mit der erhobenen Faust den Machismo umstürzen
<i>Não tamo acreditando mais em conto de fada Se liga na levada tamo mais que preparada Cê pensou que nós num tava né? Nem desconfiava, agora sente o peso segura essa pancada Não se faz de bom moço meu rapaz Presta atenção se pelo menos for capaz</i>	Wir glauben nicht mehr an Märchen Im Beatflow verbunden, sind wir mehr als vorbereitet Du dachtest, wir wären es nicht, richtig? Er zweifelt nicht einmal, spüre jetzt die Last bleib im Takt und spiel nicht den Guten, mein Junge Pass auf, wenn du nur kannst
<i>Somos as bruxas que cês não conseguiram queimar Com poder da voz, não vão nos calar Podem até tentar Até conspirar Vou pegar no teu pé tiozão Vou aterrorizar Não vem me oprimir Dizer que é 'mimimi' Misoginia maltrata a pesquisa está aí Feminista? esquerdo macho! Passou na minha frente eu não perdoo eu esculacho Mulher do cangaço</i>	Wir sind die Hexen die ihr nicht verbrennen konntet mit der Macht der Stimme werdet ihr uns nicht zum Schweigen bringen Ihr könnt es sogar versuchen Sogar sich verschwören Ich werde dir den Boden wegziehen Ich werde Dich terrorisieren Kommt nicht, um mich zu unterdrücken zu sagen, dies sei eine Heulerei Schlechtgemachte Misogynie, die Suche danach ist da Feminist? Linker Macho! Er geht an mir vorbei Ich vergebe ihm nicht, ich schneide ihn Mutige Banditin
<i>Na sua festa eu não pago Mas eu também não entro Onde mulher não paga Cê sabe que ela é um instrumento</i>	Auf Deinem Fest zahle ich nicht aber ich trete auch nicht ein wo eine Frau nicht zahlt da weiß man, dass sie benutzt wird
<i>Escroto machista Não sou objeto pro seu lucro Onde a mulher não paga Cê sabe ela é um produto [2x]</i>	Macho-Sack Ich bin nicht das Objekt für Deinen Profit Wo die Frau nicht zahlt da weiß man, dass sie eine Ware ist

## Interpretation „Lügendgeschichte“

In diesem Text handelt es sich auf den ersten Blick nur um das Thema des freien Zutritts von Frauen bei öffentlichen (Rap-)Veranstaltungen in Brasilien. Zunächst wird argumentiert, dass die Regelung jungen Frauen das zahlreiche Erscheinen schmackhaft machen soll, und dass ihnen damit freundlicherweise die Teilnahme am gesellschaftlichen Leben leichter gemacht werden soll. Es ist anzunehmen, dass dieser Umstand nicht die Lügendgeschichte ist, sondern die Tatsache, dass Männer dabei Frauen als Objekte sehen. Während die Veranstalter mit dem kostenfreien Eintritt vielleicht nichts Böses im Sinn haben, sehen dies Feministinnen aufgrund der Haltung junger Männer zu ihrem Wert dann kritisch.

Genauer gesehen handelt es sich dann um eine Kritik der Geschlechterordnung, die grundlegend alle gesellschaftlichen Bereiche Brasiliens betrifft. Mit dieser ‚kostenlosen Mitnahme vom anderen Geschlecht‘ wird der Wert der Frau an der Seite des Mannes so weit herabgesetzt, dass sie von einem eigenständigen Menschen zu einem Gegenstand wird. Diese Masche von Veranstaltern, jungen Männern (die meist finanzstärker sind als junge Frauen) durch diese Regelung das zahlreiche Erscheinen auf Veranstaltungen schmackhaft zu machen, wird als patriarchal motivierte offenkundige Manipulation bewertet, die auf direktem Weg ein patriarchales Wertesystem dahinter entlarvt. Die Behandlung eines Menschen als ‚kostenlos‘ auf der Mikroebene wird als eine eigentlich dahinterstehende Diskriminierung auf Makroebene vehement kritisiert. Die feministische Haltung der Rapperinnen dechiffriert kollektiv diese Regelung als einen Akt der versteckten Objektifizierung der Frau. Frauen aus der engagierten Szene halten sich von Veranstaltungen mit derartigen Gebräuchen fern und attackieren im Text jene Männer, die sich zwar als links definieren, aber diese nur vordergründig frauenfreundlichen Regeln akzeptieren und somit in ihrer linken Sichtweise das Thema *Gender* ausklammern. Die politisierten jungen Frauen suchen sich nun ihren eigenen Raum ohne Rückkehr ins alte System. Für sie wirkt die hintergründige *Gender*-Hierarchie bei den Rap-Veranstaltungen wie eine Lüge und sie sehen dies als eine Art ‚betrügerischen Rap‘, der bei seinen Konzerten diesen Deal mit den Männern eingeht. Für die *Conscious*-Rapperinnen ist eine derartige Organisation von Rap-Konzerten Verrat am Engagement, gerade weil die Rap- und Hip-Hop-Kultur ursprünglich ja gerade vom Ideal des systemkritischen Rap als

Musikform ausgegangen war. In späteren Entwicklungen des Rap als Mainstreamkultur geht es um Profit und Geld, während ‚das andere Geschlecht‘ für den Profit nicht nur instrumentalisiert wird, sondern der hohen Gefahr ausgesetzt ist, auch Gewalterfahrungen in diesem Kontext zu erleiden. Das Lügenmärchen scheint eher, dass Frauen es angeblich gut haben, kostenlos Einlass zu haben. Die Objektifizierung wird dagegen verschwiegen. Der Verrat manifestiert sich zuallererst an frauenfeindlichen Rap-Texten: ‚Wir kamen, um euren Machismo-Unterton zu entlarven / [...] Und nimm die Hure und die Schlampe / aus deinem Text ohne Inhalt / und überladen mit Heuchelei.‘ Der Rap als widerständige Form der frühen Jahre ist verkommen zu einem Werkzeug von *Hate speech*. Hier wird nur das Thema Sexismus angesprochen. Es gibt aber mehr angegriffene Gruppen. Das Bild der ‚Lügendgeschichte‘ ist das, was der Machismo produziert und reiteriert. Er befördert mit seiner Performanz Diskriminierungen und Stereotype im Rahmen von Hassrede voller Misogynie.<sup>478</sup>

An späterer Stelle wird in Ich-Form das Menschsein einer Frau artikuliert, die kein Fabrikzeugnis sein will, sondern rechtliche Anerkennung und Gleichbehandlung einfordert. Die Autorinnen argumentieren dann mit der Realität vieler Frauen in Brasilien. Die Rapperinnen erwähnen die Frau als Lebensquelle, die aber bedroht ist von Gewalterfahrungen und der tödlichen Gefahr durch unprofessionelle (illegale) Abtreibung nach ungewollten Schwangerschaften. Dann betonen die Autorinnen ihren Weg des kollektiven Widerstands bis hin zu Gedanken an eine feministische Revolution durch Gegenwehr gegen ein sich reproduzierendes männlich-machistisches System, das diese ‚Lügendgeschichten‘ produziert und reiteriert. Die Künstlerinnen sehen sich hier auch als Aktivistinnen, die aus der Anonymität in die mediale Sichtbarkeit hinaustreten. Sie bezeichnen kostenlos mitgebrachte Frauen als Köder zum Anlocken von Machos. Das Problem liegt aber grundsätzlich bei diesen Rap-Konzerten, weil sehr viele Rapper Frauen in ihren Texten als Hure oder Schlampe abqualifizieren. Die Autorinnen fordern weiterhin zum Engagement auf, zum Aufstand gegen diese strukturelle Ungleichbehandlung, die hinter jeder Form von ‚Objektifizierung‘ steckt. Sie enthüllen dabei die Vernebelung und

---

<sup>478</sup> Siehe Balzer, Jens (2019), Pop und Populismus. Balzer beschreibt hier ausführlich den *Hate speech* im gegenwärtigen Rap. Alles bewusst Widerständige im *Old School Hip Hop* ist bei einigen Männern in dem Genre einer hasserfüllten Sprache mit Aufruf zu Gewalt gewichen. Weiterer Hinweis unter [www.perlentaucher.de/buch/jens-balzer/pop-und-populismus.html](http://www.perlentaucher.de/buch/jens-balzer/pop-und-populismus.html)

Manipulation, die sie Märchen oder Lügengeschichte nennen, weil Lügen oder Realitätsleugnungen die binäre Ordnung und Hierarchie der Geschlechter verschleiern. Letztendlich erwähnen sie abermals das positive Gegenbild der Hexe in ihrer historischen Rolle der Unabhängigkeit. Die Rapperinnen konstatieren in deutlichen Worten, dass sie die modernen Hexen sind, die jene Männer nicht umbringen konnten. Der historische Umstand von Hexen bzw. Frauen-Verfolgung und -Vernichtung wird deutlich auf die Gegenwart bezogen. Die Autorinnen sprechen sich bewusst gegen jede Form von versteckter oder offener Misogynie aus. Sie ziehen das Bild der unabhängigen Banditin heran, die zur mutigen Gegenwehr aufruft.

## 7.9 Abtreibungen – das Recht auf Selbstbestimmung bei ungewollter Schwangerschaft

### 7.9.1 Luana Hansen *Ventre livre do fato*

#### *Ventre Livre de Fato*<sup>479</sup> (2012)

*Nasceu, mais um fruto do acaso  
E o mané que não quer nada  
o sobrenome é descaso  
Uma gravidez indesejada  
mesmo com prevenção  
Não importa sua crença ou religião  
E imagina de uma forma perigosa  
e clandestina  
Como é que vai fazer  
para mudar a sua sina  
Um direito que em vários "país"  
já é estabelecido  
No brasil quase sempre passa despercebido  
Hipocrisia, pra desconhecido é punição  
Mas se for da família é só  
tratar com discrição  
Morre negra, morre jovem,  
morre gente da favela  
Morre o povo que é carente e  
que não passa na novela  
28 De setembro não é só mais um  
É dia de luta não é um dia comum*

#### Endlich befreite Gebärmutter

Geboren, noch so eine Zufallsfrucht  
Und der Typ will gar nichts  
Der Nachname ist gleichgültig  
Eine ungewollte Schwangerschaft  
selbst mit Verhütung  
Glaube oder Religion sind unwichtig  
Und stell es dir als eine gefährliche  
und heimliche Sache vor  
Was wirst du tun  
um dein Schicksal zu ändern  
Ein Recht, das schon in diversen Ländern  
eingeführt ist  
In Brasilien bleibt es fast immer unbeachtet  
Heuchlerei, das Nichtwissen ist eine Strafe  
Aber wenn es um die Familie geht  
sollte man diskret sein  
Es sterben Schwarze, junge Menschen  
Es sterben die Menschen in der Favela  
Es stirbt das bedürftige Volk,  
was nicht in der Seifenoper vorkommt  
Der 28. September ist nicht irgendein Tag  
Das ist ein Tag des Kampfes, kein  
gewöhnlicher Tag

---

<sup>479</sup> Quelle: [www.letras.mus.br/mc-luana-hansen/ventre-livre-de-fato/](http://www.letras.mus.br/mc-luana-hansen/ventre-livre-de-fato/), abgerufen am 4.2.2020 / [www.youtube.com/watch?v=UWe4d\\_5FQjg](https://www.youtube.com/watch?v=UWe4d_5FQjg), 7.1.2021



<i>Direito imediato, revolução de fato</i>	Jetzt das Recht, reale Revolution
<i>Protesto na batida</i>	Protest auf dem Revier
<i>ventre livre de fato</i>	freie Gebärmutter als Fakt
<i>Lutar pela legalização do aborto</i>	für die Legalisierung der Abtreibung zu kämpfen
<i>é lutar pela saúde da mulher</i>	ist ein Kampf für die Gesundheit der Frau
<i>1 Milhão de abortos no brasil, por ano</i>	1 Million Abtreibungen pro Jahr in Brasilien
<i>Vai dizer que não sabia</i>	Sie werden sagen, sie hätten es nicht gewusst
<i>vai dizer que é engano</i>	Sie werden sagen, das würde nicht stimmen
<i>A cada 7 mulheres, 1 já fez aborto</i>	von sieben Frauen hat eine abgetrieben
<i>Isso é estatística não é papo de louco</i>	Das ist Statistik und kein verrücktes Gerede
<i>Inseguro, feito de uma forma clandestina</i>	Unsicher, heimlich gemacht
<i>Acorda brasil o nome disso é chacina</i>	Wach auf, Brasilien, sein Name ist Blutbad
<i>Direito imediato, revolução de fato</i>	Jetzt das Recht, reale Revolution
<i>Protesto na batida</i>	Protest auf dem Revier
<i>ventre livre de fato</i>	freie Gebärmutter als Fakt
<i>"Lutar pela legalização do aborto,</i>	Für die Legalisierung der Abtreibung zu kämpfen
<i>é lutar pela saúde da mulher"</i>	ist ein Kampf für die Gesundheit der Frau
<i>Direito ao próprio corpo</i>	Das Recht auf den eigenen Körper
<i>legalizar o aborto"</i>	Legalisierung der Abtreibung

### **Interpretation „Endlich freie Gebärmutter“**

Luana Hansen deutet mit diesem Titel des Bildes der ‚freien Gebärmutter‘ auf eine Ambivalenz des Begriffs hin, die nicht nur die allgemeine Situation eines feministisch eingeforderten Rechts auf Selbstbestimmung bei ungewollter Schwangerschaft beschreibt, sondern sich indirekt auf ein Bild aus der Sklaverei beziehen könnte: Im Moment der Abschaffung der Sklaverei in Brasilien Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Kinder von Sklavinnen als freie Menschen geboren, während die Eltern ja noch im System der Sklaverei kurz vor der neuen landesweiten Gesetzgebung unfrei waren. Mit Blick auf den modernen Begriff der ‚freien Gebärmutter‘ bedeutet es aber in erster Linie das Recht einer schwarzen Frau, über den eigenen Körper bestimmen zu dürfen. Die Andeutung Hansens auf die Sklavengeschichte ist naheliegend, aber nicht belegbar. Hansen nähert sich dem Thema der ungewollten Schwangerschaft als Verlauf von Ereignissen in einer Begegnung, in der real und konkret die Verantwortungslosigkeit des Mannes als Anfang der dann entstehenden Notlage der schwarzen Frau angesehen wird, die durch den unreflektierten Verlauf ungewollt geschwängert wird.<sup>480</sup> Da er nichts wollte von ihr außer

---

<sup>480</sup> Siehe ‚Unwanted pregnancy‘ in: hooks, bell (2000), *Feminism Is for Everybody*. Kapitel ‚Our bodies, ourselves, reproductive rights‘, S. 25 f

Sex, hat die Geschwängerte bei missglückter Verhütung alleine die Last zu tragen. Hansen spricht darauf die Frauen direkt an, um sie als Aktivistin dazu aufzurufen, die Handlung verantwortlich in die Hand zu nehmen. So ist in Brasilien der medizinische Eingriff eines Schwangerschaftsabbruchs ohne Indikation unter Strafe gestellt. Dadurch, so Hansen, wird eine Abtreibung zu einer gefährlichen Handlung, weil sie illegal und nicht von Mediziner\_innen durchgeführt wird, und häufig zu lebensgefährlichen Komplikationen führt: ‚Unsicher, heimlich gemacht / Wach auf, Brasilien, sein Name ist Blutbad.‘ Vor allem arme Frauen können den sozialen Druck, keine Schande über die Familie bringen zu dürfen, nicht ertragen und lassen illegal unter schlechten Bedingungen abtreiben. Die Hygienezustände der Abtreibungsorte für ärmere Frauen sind gefährlich für ihr Leben, während ja reiche Frauen sich gute Ärzte leisten können. Viele Frauen verbluten dabei. Durch die schlechte medizinische Versorgung der ärmeren und somit oft schwarzen Bevölkerung in Brasilien ist die Todesrate recht hoch. Diese Realität wird, so Hansen, nicht abgebildet in Telenovelas, da das Leben der Armen, und eben auch vieler schwarzen Frauen medial ausgeblendet wird. Mit dem Datum des 28. September verweist Hansen auf den ‚Tag für die Entkriminalisierung von Abtreibung in Lateinamerika und der Karibik.‘ An diesem Tag versammeln sich seit 1990 Abtreibungsbefürworter\_innen auf den Straßen des Kontinents und ermahnen dazu, das christliche Statut des ‚Lebens nach der Befruchtung der Eizelle‘ als Argumentation gegen Abtreibungen angesichts der Tode durch die Illegalisierung von Abtreibungen abzulehnen. Das Bild der ‚freien Gebärmutter‘ ist demnach international und es verweist auf die feministische Haltung gegen die Besitzname des schwangeren Körpers von Frauen durch Kirche und Staat, die ungeborenes Leben als getrennt vom Leben der Mutter ansehen. In der BRD ist dieses Bild der freien Gebärmutter mit dem Satz ‚Mein Bauch gehört mir‘ ebenso verbunden mit dem engagierten Kampf, zu dem auch Hansen in Brasilien aufruft. Auch sie verbindet das einzufordernde Recht auf Besitz am eigenen Körper mit der Gesundheit der Frauen, die durch Illegalität der Abtreibung per Gesetz im höchsten Maße bedroht ist.<sup>481</sup> Sie konstatiert hier nochmals im appellativen Ton: ‚Für die Legalisierung der Abtreibung zu kämpfen / ist Kampf für die Gesundheit der Frau / das Recht auf den eigenen Körper.‘

---

<sup>481</sup> Quellen: <https://amerika21.de/2017/10/186811/jahrestag-gegen-abtreibung-lateinamerika>, abgerufen am 9.1.2021 sowie <https://lateinamerika-nachrichten.de/artikel/abtreibung-als-privileg-fuer-reiche/>, abgerufen am 9.1.2021 und <http://evibes.blogspot.de/2014/09/28/der-28-september-der-lateinamerikanische-und-karibische-tag-fuer-die-legalisierung-von-abtreibung/>, abgerufen am 9.1.2021

## 7.9.2 Brisa Flow *Mosaico*

### *Mosaico*<sup>482</sup> (2018)

*Run, run, run*  
*lê lê lê*  
*Corelê, corelê, corelê, corelê*  
*Run, run, run, little girl*

*Criada entre cercas*  
*Nem sempre é possível vê-las*  
*mas é tão fácil percebê-las*  
*Nas noites sem estrelas*  
*não há como fugir de si*  
*Dos pensamentos, lamentos e tormentos*  
*Desafia a todo momento*  
*pra impor nossa vontade*  
*E quem nos quer nas grades*  
*Roubar a liberdade*  
*E diz pra sociedade que quem*  
*vendeu foi você*  
*E "É melhor ter marido e bebê"*  
*"Ficar sozinha não é bom"*  
*"Sorria, sorria, coloque esse batom*  
*pra se proteger"*  
*Mais um ventre perseguido pela Babylon*  
*todo dia, pela Babylon*  
*Mais um ventre perseguido pela Babylon*  
*Longe daqui, eu já vi e já ouvi*  
*Que somos mercadoria*  
*feita pra reproduzir*  
*Mais um soldado, só que não pra evoluir*  
*É só pra poder servir o cardápio*  
*que eles vão usufruir um corpo*  
*um ventre, uma função*  
*Não te dão opção, não te dão opção*  
*O estado é laico, mas a lei não, não*  
*Ai, ai, ai, no woman, no cry*  
*Ela segue cantando pra ver*  
*se a tristeza sai*  
*Junta segue marchando por todo canto*  
*Se a gente não se unir*  
*ninguém vai secar nosso pranto*

### Mosaik

Run, run, run  
iê, iê, iê  
Lauf, lauf, lauf, lauf  
Run, run, run, little girl

Gezüchtet hinter Zäunen  
Nicht immer ist es möglich sie zu sehen  
aber es ist so einfach sie zu verstehen  
In den Nächten ohne Sterne  
Es gibt kein Entkommen von ihnen  
von Gedanken, Klagen, Qualen  
Sie fordert uns in jedem Moment heraus  
unseren Willen durchzusetzen  
Und diejenigen, die wollen, dass wir ins Gefängnis gehen  
unsere Freiheit stehlen  
und der Gesellschaft sagen, dass ihr es wart  
die sie verkauft haben  
Und ‚es ist besser Mann und Kind zu haben‘  
‚Alleine bleiben ist nicht gut‘  
‚Lächeln, lächeln, Lippenstift auftragen  
um sich zu schützen‘  
Ein weiterer von Babylon verfolgter Bauch  
jeden Tag, von Babylon  
Ein weiterer von Babylon verfolgter Bauch  
Weit von hier sah ich es schon und hörte es  
dass wir eine Ware sind  
die dazu gemacht wurde, zu reproduzieren  
Ein weiterer Soldat, nur um sich nicht weiterzuentwickeln  
Nur um das Menü zu servieren  
dass sie einen Körper ausnutzen  
einen Bauch, eine Funktion  
Sie lassen dir keine Wahl  
Der Staat ist weltlich, aber das Gesetz nicht, nein  
Ai, ai, ai, no woman, no cry  
Sie singt weiter, um zu sehen  
ob die Traurigkeit herauskommt  
Vereint marschieren sie weiter überall hin  
Wenn wir uns nicht vereinen  
wird niemand unsere Tränen trocknen

---

<sup>482</sup> Quelle: [www.vagalume.com.br/brisa-flow/mosaico](http://www.vagalume.com.br/brisa-flow/mosaico), abgerufen am 24.6.2018 / [www.youtube.com/watch?v=WD-m73bH5XY](https://www.youtube.com/watch?v=WD-m73bH5XY), 6.1.2021

<i>Pelo direito de escolher</i>	Für das Recht auf Wahl
<i>Pelo direito de ser ou não ser</i>	für das Recht zu sein oder nicht zu sein
<i>Pelo direito de ter ou não ter</i>	für das Recht zu haben oder nicht zu haben
<i>Não venha interferir, só eu devo decidir</i>	Mischt euch nicht ein, nur ich darf entscheiden
<i>Pelo potencial, um julgo mais igual</i>	Für das Potential, für ein gleichberechtigteres Urteil
<i>Estado, não se meta no meu útero</i>	Staat, misch dich nicht in meinen Uterus ein
<i>Li num muro pela capital e é real</i>	Las ich auf einer Mauer in der Hauptstadt, es ist real
<i>O mal contra as mulheres ainda é único</i>	Das Böse gegen die Frauen ist immer noch einzigartig
<i>Nos mantém clandestinas</i>	Sie halten uns im Verborgenen
<i>com nosso ventre preso</i>	mit unserem gefangenen Bauch
<i>E eles entram e saem das meninas</i>	und sie gehen bei den Mädchen ein und aus
<i>sem culpa e sem peso</i>	schuldlos und unbeschwert
<i>Sempre ílesos</i>	kommen immer heil davon
<i>Por isso é uma pela outra</i>	Deshalb eine für die andere
<i>Tanta que não quer ser mãe</i>	Viele, keine Mutter sein wollen
<i>quanta que quer ser</i>	gleich viele, die die es sein wollen
<i>E quer seu corpo respeitado e não cortado</i>	sie wollen Respekt für ihren Körper, nicht zerstückelt
<i>E nem largado em um hospital lotado</i>	nicht mal in einem überfüllten Hospital abgeladen
<i>Mal acostumado a nos tratar</i>	Sie sind es kaum gewohnt, uns zu behandeln
<i>Como se tivéssemos um erro a ser pago</i>	als ob wir einen Fehler zu bezahlen hätten
<i>Interferindo na amamentação e no parto</i>	sie beeinträchtigen das Stillen und das Entbinden
<i>Seguimos juntando os cacos</i>	Wir setzen die Scherben immer wieder zusammen
<i>E a marca da cesárea é um mosaico</i>	und die Narbe des Kaiserschnitts ist ein Mosaik
<i>Não deixa esquecer o que lhe foi roubado</i>	Vergiss nicht, dass es dir geraubt wurde
<i>Templo violentado, a lembrança é ruim</i>	Verletztes Heiligtum, die Erinnerung ist schlimm
<i>Tantos casos assim</i>	Viele solcher Fälle
<i>Decidem por você e por mim</i>	Sie entscheiden für Dich und für mich

### **Interpretation „Mosaik“**

Mit dem Motiv des Mosaiks bezieht sich Brisa Flow auf das Muster eines Kaiserschnitts auf dem Bauch, als Erinnerung an eine schwere Geburt, was sie später im Kontext erwähnt. Dieser Text ist als grundsätzliche Kritik an der staatlichen Bevormundung außer-ehelicher Schwangerschaften und an der übereilten Praxis der Kaiserschnitte anzusehen, die Praxis in einem System, in dem die Frau kein Recht auf Selbstbestimmung hat. Diese Geburtseingriffe rauben den Frauen den intakten Körper und werden häufiger als nötig vorgenommen, statt eine natürliche Geburt zuzulassen. Das Thema des Kampfes um Selbstbestimmung über den eigenen Körper wurde auch schon von Bia Ferreira aufgegriffen. Flow kritisiert darüber hinaus, dass Frauen reduziert werden auf ihre Rolle und automatische Funktion als Mutter in einer Familie im Zusammenhang mit der Unfreiheit,

anhand der Moral der Gesellschaft nicht außerhalb der Ehe als alleinstehende Mutter akzeptiert oder respektiert zu werden. Außereheliche Schwangerschaften werden von der Gesellschaft abgestraft und bei schwierigen sozialen Verhältnissen werden die Kinder den Müttern weggenommen: ‚ein weiterer von Babylon verfolgter Bauch.‘ Das religiöse Wort Babylon steht in der *Black Music*, speziell im *Rastafari* Kult innerhalb der *Reggae Music* als Bild für die materialistische, weiße westliche Welt, die Unrecht und Korruption fördert, die die Unterdrückung und Sklaverei der schwarzen Bevölkerung Afrikas eingeführt hatte, eine verschleierte Geschichte des *Black Atlantic*, welche Schwarze heute noch im Reggae thematisieren.<sup>483</sup> Flow bedient sich dieses Bildes, um aufzuzeigen, dass schwarze Mütter von der weißen Gesellschaft entrechtet werden, wenn sie sich nicht anpassen an die auch von der christlichen Religion vorgegebenen Rolle der Frau als gebärende Ehefrau: ‚dass wir eine Ware sind, die dazu gemacht wurde, zu reproduzieren‘ und ‚sie geben dir keine Option. Der Staat ist weltlich, aber das Gesetz nicht.‘

Mit dem Zitat ‚No woman, no cry‘ (Jamaica Kreolisch / Patua English für ‚No, woman, don’t cry‘<sup>484</sup>, bezieht sich die Rapperin auf den jamaikanischen Rastafari und Reggae-Musiker Bob Marley (1945–1981), der in diesem berühmten Lied die Unterdrückung der Frauen als anprangerte.<sup>485</sup> Flow fordert in ihrem Text die Frauen direkt auf, sich für ihre Rechte einzusetzen: ‚Für das Recht zu sein oder nicht zu sein, zu haben oder nicht zu haben, mischt euch nicht ein, nur ich darf entscheiden.‘ Ungewollte Schwangerschaften durch Vergewaltigung werden Frauen zur Last gelegt, so Flow ‚als ob wir einen Fehler zu bezahlen hätten.‘ ‚Sie entscheiden für Dich und für mich.‘ Flow prangert letztlich das Medizinsystem für Ärmere an, aber auch die gesellschaftliche Norm der Fremdbestimmung über die Frau. Insbesondere das optische ‚Mosaik‘ der Kaiserschnitte wird als unwürdig angesehen, da schwarze und arme Frauen so schlecht und lieblos behandelt werden, dass eine besonders hässliche Narbe zurückbleibt. Flow appelliert an die Frauen, den bewussten Schritt zur Selbstbestimmung zu machen.

---

<sup>483</sup> Siehe [www.wikipedia.org/wiki/Babylon-System\\_bei\\_den\\_Rastafari](http://www.wikipedia.org/wiki/Babylon-System_bei_den_Rastafari), abgerufen am 12.4.2020

<sup>484</sup> Siehe [www.wikipedia.org/wiki/No\\_Woman\\_No\\_Cry](http://www.wikipedia.org/wiki/No_Woman_No_Cry), abgerufen am 12.4.2020

<sup>485</sup> Siehe Marley, Bob (1974), LP: Natty Dread. UK: Island records

## 8 Fazit

### Rahmenbedingungen – Kontext

Im Verlauf der Verzahnung der theoretischen Ebene mit der Analyse der Musiktexte zeigte sich, welchen Weg die Arbeit nehmen würde. So konnten Judith Butlers Performanztheorie sowie Gayatri Spivaks ‚Strategischer Essentialismus‘ mit den Konzepten der *Black Cultural Studies* zusammengeführt werden. Die Anwendung der Theorien und Konzepte auf den *Conscious Rap* Brasiliens, einer weltweit singulären Ausprägung des weiblichen Rap, führte zu einer Vielfalt wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Erkenntnisse.

Konkret bedeutet dies, dass bei intensiver Gesamtbetrachtung dieser Musikform, aber vor allem in ihrer Eigenschaft als Textmusik eine komplexe Situationsanalyse herausgearbeitet werden konnte. Dabei zeigte sich, dass die brasilianische Gesellschaft nicht isoliert betrachtet, sondern dieses Musikgenre nur im internationalen Kontext engagierter Musik bewertet werden kann. Diese Analyse betrifft die gesamte Identitätsdebatte unserer westlichen Gesellschaften, weil weiblicher Rap von Individuen handelt, die sich sozialpolitisch einmischen und historisch Spuren hinterlassen.

Weiblicher engagierter Rap in Brasilien bietet ein Kaleidoskop dessen, was in den spezifischen Bereichen *Gender* und Postkolonialismus als Charakteristika unserer Gesellschaft im 21. Jahrhundert angesehen werden kann. Die Rap-Musik bietet dabei einen realitätsbezogenen und weitgehend unverstellten Blick auf die Auseinandersetzung mit tradierten gesellschaftlichen Vorstellungen und Debatten. Diese Gegenentwürfe zu den Identitätsdiskursen, die zugunsten bisheriger Machtkonstellationen existierten, provozieren eine dekonstruktive Haltung, die insbesondere von jungen weiblichen und schwarzen sowie jüngst auch indigenen Musiker\_innen eingenommen wird. Weiblicher *Conscious Rap* spiegelt eine besondere Sicht auf die Realitäten wider und bedeutet: Du bist nicht weiß und Du bist nicht männlich, aber Du wirst wie eine Minderheit behandelt, obwohl Du eindeutig zur Mehrheit in Brasilien, einem Land mit sehr vielen Ethnien, Geschlechtsidentitäten und Kulturen zählst. Mit dieser Sichtweise konnte sich eine breitere Bewegung all jener bilden, die von Machtdiskursen meistens ausgeschlossen werden.

Die Diskurse *Race*, *Class* und *Gender* strahlen im Laufe der demokratischen Auseinandersetzungen in Brasilien verstärkt in viele gesellschaftliche Bereiche wie Musik, Literatur und Film aus. Sie beeinflussen unmittelbar die Entwicklung der aktuellen dortigen Identitätspolitik und entstehen vornehmlich im normalen Volk und nicht in einer Elite. Insbesondere die Populärkultur wie Musik nimmt dabei in Brasilien einen besonders hohen Stellenwert ein. Daher gehört sie neben Film und Literatur zu den sensibelsten Kulturbereichen für Identitätsdiskurse auf breiter Basis.

So wurde in der Reihe ‚Forum Demokratie‘ im TV Sender Phoenix im Jahre 2021 die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz von Musik diskutiert.<sup>486</sup> Als zentrales Sinnbild in Bezug auf die Wirksamkeit von engagierter Musik wurde dabei der Seismograph genannt, ein naturwissenschaftliches Gerät zur Aufspürung feinsten tektonischer Veränderungen. Dieser fast schon metaphorische Begriff könnte folgendermaßen für den spezifischen Fall des weiblichen *Conscious Rap* interpretiert werden: Die Diskurse im *Conscious Rap* sind nicht isoliert zu betrachten, sondern als ‚Echo‘ des Umfeldes und der Denkweisen relevanter gesellschaftlicher Gruppen zu interpretieren. Er zeigt auf, dass in Brasilien die historisch gewachsenen Stereotype von *BPoC* und hier spezifisch Frauen sowie aktuell auch LGBT zunehmend in Frage gestellt werden. Zusätzlich zeichnet sich Rap dadurch aus, dass er sein Umfeld wie ein Schwamm aufnimmt. Seine Gruppierungen bilden sich zu ‚Szenen‘ und sind ein Abbild dessen, was sich diskursiv verbreitet. Ganz im Gegensatz zu rechtspopulistischer, weißer und häufig männlicher Rap-Musik in Deutschland entwickeln sich in Brasilien fundierte Gegendiskurse von schwarzen und indigenen Autor\_innen und Musiker\_innen und nicht zuletzt von wissenschaftlich arbeitenden Schwarzen und Indigenen.

Rap-Musik-Diskurse verweisen auf die entsprechenden zeitgeschichtlichen Diskurse ihrer Gesellschaften, in denen sie performt und verbreitet werden. Gerade in westlich geprägten Demokratien wie Brasilien erstarkte die Verbindung zwischen Populärmusik und emanzipatorischen Bewegungen und erinnert an historisch relevante Strömungen wie die schwarze Bürgerrechtsbewegung. Damit avanciert die gegenwärtige politisierte

---

<sup>486</sup> Siehe [www.phoenix.de/sendungen/gespraeche/forum-demokratie/die-demokratie-im-privaten--wie-politisch-ist-die-pop-musik-a-1969720.html](http://www.phoenix.de/sendungen/gespraeche/forum-demokratie/die-demokratie-im-privaten--wie-politisch-ist-die-pop-musik-a-1969720.html), abgerufen am 6.6.2021

weibliche Rap-Musik zu einem mittlerweile zentralen Bestandteil der neuen Populärmusik Brasiliens.

Besonders in den ‚neuen Medien‘ zeigt die textbezogene Populärmusik des *Conscious Rap* Brasiliens (auch in Angola, Mosambik und Portugal) seine emanzipatorischen Artikulationen und Performanzen. Die *Cantautoras* sehen sich als ‚aufständische Subalterne‘, die weltweit mit dem internationalen Begriff *Empowerment* operieren. Dieser Begriff erhält in Brasiliens Frauenrap eine multiple Strahlkraft durch die stark vertretenen subalternen Bevölkerungsanteile von *BPoC*, Indigenen und LGBT. Somit existiert eine höhere Sensibilität für das Thema ‚Unterdrückung‘ in den Diskursen bei den weiblichen schwarzen Kulturschaffenden auf der Suche nach Identität als Weg aus der Fesselung ihres subalternen Status.

Das Phänomen des ‚Kollektiven‘ als Identitätsmarker zeigt sich in Brasilien stärker als in anderen postkolonialen Gesellschaften wie den USA und Europa, weil die Kategorien *Race*, *Class*, *Gender* konzentriert zusammenwirken und aktuell provokant inszeniert werden.

### **Die Rapperinnen – die Textinhalte in ihrer Bedeutung**

Die Rapperinnen sehen sich in mehreren Funktionen: als Aktivistinnen, Pädagoginnen, als Performerinnen, Musikerinnen und auch als Autorinnen. Damit treten sie heraus aus der Masse der kulturschaffenden Frauen, die im Namen anderer Personen, Kompositeure oder Textschreiber\_innen arbeiten und lediglich Lebensinhalte anderer Künstler\_innen in nur einer Funktion präsentieren. Gerade im sogenannten Pop-Feminismus, der gegenwärtig sehr populär ist, arbeiten zumeist männliche Kulturschaffende im Hintergrund. Dagegen bleiben Frauen, die ihre eigene Identität performen, ihre eigenen autobiographischen Inhalte in Texte fassen und selbst entscheiden, wie sie sich darstellen und sich kleiden, die Ausnahme. Die brasilianischen Rapperinnen dieses Untersuchungskorpus‘ wollen anderen Frauen sowie allen LGBT-nahen Menschen zeigen, dass es – wenn auch unter großem Druck und mit viel Mut – möglich ist, die eigenen Botschaften medial zu verbreiten. Sie wollen das Publikum ermutigen, sich mit der Realität von Frauen, *BPoC*, LGBT zu konfrontieren und Unterhaltungsmusik nicht allein als kulturelle Massenware, sondern als ‚Augenöffner‘ zu nutzen. Textlastige Musik wie im *Conscious Rap* spiegelt den



Wunsch nach einer neuen Form von ‚Aufklärung‘ wider. Das Publikum, das über die hier betrachtete Rap-Musik angesprochen wird, ist vornehmlich jung und weiblich, wobei die Verbreitungschance kritischen Denkens in der neuen Generation sowohl bei den Künstler\_innen wie auch beim weiblichen Publikum als besonders hoch anzusehen ist. Aufgrund der vielen nachdenklichen Botschaften der Texte kann davon ausgegangen werden, dass sie, solange sie medial kursieren, etwas bewirken und vor allem den Bewegungsgedanken um Menschenrechte befördern. Dass sich die brasilianische Gesellschaft zwischen kolonialen und patriarchalen Denkweisen einerseits und starken, menschenrechtsbezogenen Denkweisen andererseits befindet, lässt sich als *Clash of Cultures* in der engagierten Rap-Musik ablesen.

### **Eine starke Sprache und ihre philosophisch-soziologische Bedeutung**

Während die Mehrzahl der Popmusik-Texte sich auf eher profane Weise mit dem Thema Liebe befasst, geht es im brasilianischen *Conscious Rap* viel häufiger um das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft. Diese Grundidee soziologischen Denkens bietet gleichzeitig den passenden Analyserahmen. Die Interpretation der Texte zeigt, wie Ungleichheit sich konkret im Leben gestaltet und welchen Ursprungs sie ist. Ebenfalls erkennt man die persönlichen Bemühungen, die persönlich erlebte Ungleichheit zu erkennen und zu verändern. Die detaillierten Darstellungen historischer Zusammenhänge und Ableitungen von Ungleichheit und Diskriminierung verweben hierbei viele Bilder und Symbole aus der Kulturgeschichte, Personen und Ereignisse in einen Entwurf hin zu möglichen Gegen Diskursen, die neue und andere ‚Wahrheiten‘ über Menschen und ihre Gesellschaft zutage fördern. Eine engagierte Gruppe von Kulturschaffenden befindet sich auf dem Weg der Suche nach verschütteter Geschichte und verbalisiert genau die Inhalte im *Conscious Rap*, während diese für viele (noch) unbewusst sind oder verdrängt werden. Das zielt auch auf Schwarze, die lieber weiß sein möchten oder auf Frauen, die sich lieber in vorgeformten Lebensweisen und Ausdrucksarten in Sicherheit wiegen möchten. Grundsätzlich gilt im weiblichen *Conscious Rap*, alle vorgegebenen Normen zu überprüfen und sie mehr oder weniger radikal zu dekonstruieren. Erst nach diesem Schritt ergibt sich die notwendige Befreiung für den Weg, eine andere Identität zu entwerfen. Da hier die Texte der *Cantautoras* im Fokus stehen, geht es um sprachliche

Entwürfe, Bilder, Geschichten, Bekenntnisse, Angriffe und auch harsche Worte gegen den kolonial-patriarchal agierenden Teil der brasilianischen Gesellschaft. Die Wucht der Sprache, die Stärke der Worte, der Reichtum an Ideen, das Reimen in der ‚Alltagslyrik‘ ist meistens ein Ringen um persönliche Wahrheitsfindung durch performative Akte, die zum Gehört-werden führen sollen.

### **Über die individuelle Aussage im Kollektiven**

*Conscious Rap*-Texte umfassen individuell wie auch kollektiv betrachtet die Ereignisse der Kolonialgeschichte Brasiliens, besonders bezogen auf die gemeinsame Geschichte der Unterdrückung von schwarzen und indigenen Frauen. Der gegenwärtige engagierte Rap wird somit auch von LGBT und Indigenen performt, da sie ihr Leid durch Unterdrückung, Versklavung, Vergewaltigung und Unfreiheit mit der schwarzen Bevölkerung teilen. Aus der Erinnerungsarbeit entsteht ein kollektives Musik-Genre mit feministischem und postkolonialem Bewusstsein. Immer wieder tauchen in den Texten Frauenfiguren aus der Geschichte der Schwarzen und Indigenen auf. Die Afrodeszendenz und das indigene Erbe werden durch religiöse Bilder und spirituelle Vorstellungen in Erinnerung gebracht und zeigen sich mit identitätsbildender Kraft.

Der *Conscious Rap* mit seiner Verarbeitung geschichtlich abgeleiteter Identitätsbilder beleuchtet eine postmodern-volatile Bilderwelt, in der es um konsumorientierte Identitätsbilder geht, um eine Scheinwelt im modernen Brasilien, hinter deren Schleier die *Conscious*-Rapperinnen blicken wollen. Über die Suche nach geschichtlichen und kulturellen Wahrheiten soll ein ‚wahres Brasiliens‘ hinter den Fassaden eines veralteten rassistischen und kolonialen Denkens entdeckt werden. Diese Fassaden wirken als Normen und fesseln Frauen, Indigene sowie LGBT in einer strukturellen Hierarchie. Diese Normen sind vielfältig und reichen von Körpernormen über Verhaltensregeln, Berufsregeln und -restriktionen zu Begrenzungen dessen, was gesagt werden darf, zu Maßnahmen der Gesundheit und Vorgaben zur Erziehung. Die autobiographischen Schilderungen der *Cantautoras* zeigen auf, dass alles, was offiziell als schon demokratisiert und modernisiert gilt, im realen Leben nicht oder nur sehr schwer durchzusetzen ist. Daher hat der kollektive Charakter des *Conscious Rap* eine appellative Funktion und

ist somit auch pädagogisch angelegt. Die aufklärerische Wirkung wird über die dekonstruktive Haltung zu den alten Werten und überholten Normen erzielt.

### **Escrevivência – Ausweg aus der Subalternität**

Der *Conscious Rap* beschreibt Lebenswege – oft in Anlehnung an die historischen Identitätsbilder der Vorfahren-, die sich von einer Orientierungslosigkeit in ein Lebenskonzept verwandeln. Dieser Wandel bewirkt eine allmähliche Aufwärtsbewegung aus der Not, der Armut, der Drogensucht, der Einsamkeit, hinauf in eine selbst gewählte Verantwortung für die Verbesserung der Lebenslage. Das ‚keeping it real‘ als Grundprinzip des Rap wird somit zu einer kollektiv angelegten Wirklichkeitsbeschreibung der brasilianischen Gesellschaft. Hierbei dient das Schreiben und die Autor\_innenschaft als Medium zur Selbstwahrnehmung und Solidarisierung. Diese Rap-Texte in ihrer autobiografischen Form – der *escrevivência* – werden dadurch zu Dokumentationen von komplexen Geschichten, individuell und kollektiv. Dadurch wird das Systemische hinter den Einzelschicksalen im autobiographischen Schreiben sichtbar: Der geschriebene Text einzelner Künstler\_innen erhält Gültigkeit für viele und wird zur Maxime für selbstbestimmte Lebensentwürfe. Diese spiegeln sich auch in der Wahl der schlagkräftigen Künstlernamen wider, die die Kreativität der Namensgebung in dem kulturell so reichen Land wie Brasilien zeigt. Die Vielfalt der sprachlichen Neuschöpfungen, die Weiterentwicklung portugiesischer Substantive und Begriffe, die Bezeichnungen aus den einzelnen Kulturen und ihre Bedeutungserweiterung können Europäer\_innen selbst mit guten portugiesischen Sprachkenntnissen nicht so schnell verstehen und übersetzen. Regionalismen und Slangausdrücke fließen in die Neuschöpfung von Namen ein. Viele Namenskombinationen erschaffen dabei eine sehr persönliche Bezeichnung, die ihre Selbstbestimmung unterstreicht, da es eine Gegenbenennung jenseits der Musikindustrie darstellt. Diese Genre-Tradition (aus den USA) stößt in der Begriffsvielfalt Brasiliens auf fruchtbaren Boden. Sich die Freiheit zu nehmen, sich selbst zu entwerfen, ist ein Teil oppositioneller Kultur.

## Der Anteil des Rap an der Subjektwerdung der brasilianischen Frau

Rap-Musik ist allgegenwärtig. Sie ist Bestandteil einer Jugendkultur und vermittelt – ähnlich wie im Westen – oppositionelles Lebensgefühl. Auch in Brasilien gab es in der *MPB*, der *Música Popular Brasileira*, schon früher diese Ansätze. Nun, in der *Nova Música Popular Brasileira*, setzt sich vor allem das liberale Lebensgefühl junger Brasilianer\_innen fort. Mit zunehmender Popularität der Genres und auch speziell nun der *nova MPB* vollzieht sich regelmäßig eine Kommerzialisierung auf dem Musikmarkt, die es der Ware „Musik“ kaum noch gestattet, sich auf ihre aufrührerischen Ursprünge zu konzentrieren. Ihre textuellen Botschaften werden vernachlässigt beziehungsweise bewusst vermieden zugunsten einer geräusch- und konfliktlosen Vermarktung. So auch bei wesentlichen Teilen der Rap-Musik, die wiederum als ein Teil der *nova MPB* angesehen werden kann. Aber auch das textlastige und botschaftsorientierte Sub-Genre des lusophonen *Conscious Rap* wird wie alle anderen Musikrichtungen über die neuen Medien global verbreitet und ist Bestandteil einer jugendlich und modern erscheinenden globalisierten Kultur, die sich besonders in urbanen Szenen schillernd entwickeln kann. Die Multiplikatoren in den Medien kommen also auch dem politischen Rap zugute. Durch das Internet und seine Möglichkeiten ist der Radius der Verbreitung relativ groß, trotz der Tatsache, dass die Mehrzahl der zur *Conscious Rap*-Szene zu zählenden Akteur\_innen im Raum São Paulo lebt und arbeitet. In der heutigen multikulturell angelegten Musik wird das Lokale immer mehr zum Globalen.

Dass auch beim *Conscious Rap* die Popularität der Musik zur Kommerzialisierung und damit zur Verbreitung beiträgt, ist dabei willkommen. Ein mehrfaches Engagement erreicht unterschiedliche Multiplikatoren und wird somit als Nebeneffekt ehemals engagiert schreibender und zudem auch handelnder Performer\_innen besser sichtbar. Damit verharnt dieses Sub-Genre mit seinen Appellen und Inhalten nicht in den eigenen Reihen, sondern tritt mit der katalytischen Wirkung populärer Musik heraus aus der eigenen Blase und erreicht eine deutlich größere Öffentlichkeit. Die aktuelle globale Sichtweise auch von Kulturschaffenden und Journalist\_innen beispielsweise in Europa und den USA befördert das steigende Interesse an lusophoner Musik allgemein, was auch feministischen und LGBT-nahen Künstler\_innen in der heutigen Musikproduktion mehr Popularität und Wirkung verschafft.

Dabei wird oft übersehen, dass gegenwärtige oppositionelle Musikformen oft unter schwierigen Bedingungen in den jeweiligen Ländern produziert werden und dass die Biografien von Musiker\_innen fast nie einen so bequemen und friedlichen Weg aufzeigen wie die ihrer europäischen Kolleg\_innen. Die Lebensbedingungen für schwarze und indigene Frauen in Südamerika sind wesentlich schwerer als in den alten Ländern der Kolonialherren, wo lusophone Musik sehr gerne konsumiert und als Musiktrend der 2020er Jahre gehandelt wird.

*Conscious Rap* der Frauen und LGBT ist demnach mehr als ein Sprachrohr. Das Sub-Genre befördert auf diesem Umweg die Subjektwerdung ehemals als geschichtlich ewig subaltern betrachteter Menschen im Kollektiven, als Phänomen des 21. Jahrhunderts.

## 9 Bibliographie und Online-Medien

AUSTIN, John L. (1972) **Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with words)**. Stuttgart: Reclam.

ARMBRUSTER, Claudius (Hg.) (2012) **Lusophone Konfigurationen**. Festschrift für Helmut Siepmann zum 75. Geburtstag. TFM-Verlag. Frankfurt am Main.

ARMBRUSTER, Claudius (Hg.) (2000) **Identitätsdiskurse. Intertextualität und Intermedialität in Brasilien und Portugal**. IKO-Verlag. Frankfurt.

ARMBRUSTER, Claudius (Hg.) (2012) **Grenzüberschreitungen in der Lusophonie. Intermediales. Intertextuelles. Interkulturelles**. 1.ed. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.

ARENDT, Hannah (1967) **Vita activa oder Vom tätigen Leben**. München: Piper.

ARENDT, Hannah (1968) **Zwischen Vergangenheit und Zukunft**. Übungen im politischen Denken I. München: Piper.

AUTONOMES FRAUEN- UND LESBENREFERAT (SS 1987) **Frauen-Ringvorlesung. Hexen**. Köln: Uni Köln.

BACHMANN-MEDICK, Doris (2006) **Cultural Turns**. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek: Rowohlt Verlag.

BALZER, Jens (2019) **Pop und Populismus**. Hamburg: Edition Körber Stiftung.

BARKER, Chris (2008) **Cultural studies**. 3. ed. London: Sage.

BECKER, Ruth, KORTENDIEK, Beate (Hg.) (2011) **Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung**. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- BENHABIB, Seyla, BUTLER, Judith, CORNELL, Drucilla, FRASER, Nancy (Hg.) (1998) **Der Streit um Differenz**. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- BONGIOVANI SAFFIOTI, Heleith Iara (1969) **A mulher na sociedade de classes. Mito e realidade**. São Paulo: Quatro Artes Editora.
- BOVENSCHEN, Silvia (1979) **Die imaginierte Weiblichkeit**. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt/Main: edition suhrkamp.
- BRADLEY, Regina N.: **Barbz and kings: explorations of gender and sexuality in hip-hop**. In: FRIEDMAN, Jonathan (ed.) (2013) **The Routledge History of Social Protest In Popular Music**. New York/London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- BRADLEY, Adam (2009) **Book of Rhymes**. The Poetics of Hip Hop. Philadelphia: Perseus Books Group.
- BROMLEY, Roger/GÖTTLICH, Udo / WINTER, Carsten (Hg.) (1999) **Cultural Studies**. Grundlagentexte zur Einführung. 1.ed. Lüneburg: Dietrich zu Klampen Verlag.
- BOURDIEU, Pierre (1979) **Die feinen Unterschiede**. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BUTLER, Judith (1991) **Das Unbehagen der Geschlechter**. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BUTLER, Judith (2001) **Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung**. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BUTLER, Judith (1997) **Körper von Gewicht**. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- BUTLER, Judith (2002) **Kritik der ethischen Gewalt**. Adorno Vorlesungen 2002. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BUTLER, Judith (2006) **Haß spricht**. Zur Politik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BÜSSER, Martin (2000) **Popmusik**. Hamburg: EVA.
- CAIPORA (Autorinnengruppe) (1991) **Frauen in Brasilien**. Göttingen: Lamuv.
- CALDAS, Waldenyr (2005) **A cultura político-musical Brasileira**. São Paulo: Musa Editora.
- CARNEIRO, Sueli (2011) **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro.
- CARNEIRO, Sueli (2019) **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen Livros.
- CASTRO ROCHA, Joao Cezar de (Hg.) (2013) **Lusofonia and its futures. Portuguese literary and cultural studies 25**. Massachusetts: Tagus Press at Umass Dartmouth.
- CHEPP, Valerie: **Black Feminism and Third-Wave Women's Rap: A Content Analysis, 1996–2003**. In: **Popular Music and Society**. Vol. 38, Number 5, December 2015. Abingdon/Oxon: Routledge/Taylor & Francis Group.

- CIXOUS, Helene: **Geschlecht oder Kopf**. In: BAECK, Karlheinz, GENTE, Peter, PARIS, Heidi, RICHTER, Stefan (Hg.) (1990) **AISTHESIS**. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reclam.
- COSTA, Sérgio, KOHLHEPP, Gerd, NITSCHAK, Horst, SANGMEISTER, Hartmut (Hg.) (2010) **Brasilien heute. Geographischer Raum. Politik. Wirtschaft. Kultur**. Frankfurt/Main: Verfuert Verlag.
- CHUL HAN, Byung (2013) **Transparenzgesellschaft**. Berlin: Matthes & Seitz.
- COX, Brian, MACCABE, Colin, PAHL, Kate (Hg.) (1992) **Critical Quarterly. Cultural Studies**. 34. Oxford: Blackwell Publishers.
- DE BEAUVOIR, Simone (1951) **Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau**. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- DERRIDA, Jacques (2004) **Die différance**. Ausgewählte Texte. Stuttgart. Reclam jun.
- DEIS, Christopher: **Hip-Hop and politics** In: WILLIAMS, Justin A. (ed.) (2015) **The Cambridge Companion to Hip-Hop**. Cambridge: Cambridge University Press.
- DIEDERICHSEN, Diedrich (Hg.) (1993) **Yo! Hermeneutics!** Schwarze Kulturkritik. Pop, Medien, Feminismus. Berlin: edition ID-Archiv.
- FALUDI, Susan (1995) **Backlash. Die Männer schlagen zurück**. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- FEATHERSTONE, Mike (2003) **Theory, culture & society. Vol.6**. London: Sage.
- FRIEDMAN, Jonathan (Hg.) (2013) **The Routledge History of Social Protest in Popular Music**. New York/London: Routledge/Taylor & Francis Group.
- FRITH, Simon (2007) **Taking Popular Music seriously. Selected Essays**. 2. ed. Hampshire: Ashgate Publ. Ltd.
- FRITH, Simon: Music and identity. In: HALL, Stuart /DEGAY, Paul. (1996) **Questions of cultural identity**. 1. ed. London: Sage.
- GEIER, Manfred (2012) **Aufklärung. Das europäische Projekt**. Rowohlt Verlag. Hamburg.
- GILROY, Paul (1990) **Sounds authentic: black music, ethnicity, and the challenge of a changing same**. In: **Black music research journal**. Chicago: Columbia College Chicago.
- GILROY, Paul: **Black Atlantic as a Counter-Culture of Modernity**. In: BRAZIEL, Jana Evans, MANNUR, Anita (2003) (Hg.) **Theorizing diaspora**. A reader. Malden: Blackwell.
- GILROY, Paul (1993) **Black Atlantic**. Modernity and Double Consciousness. London: Verso.
- GRUBER, Johannes (2017) **Performative Lyrik und lyrische Performance**. Profilbildung im deutschen Rap. Bielefeld: Transcript.
- HALL, Stuart, HELD, David, MCGREW, Tony (Hg.) (1992) **Modernity and its futures**. Polity press in association with the Open University. Cambridge.

- HALL, Stuart (1989) **Ideologie. Kultur. Rassismus. Ausgewählte Schriften 1.** 3. ed. Hamburg: Argument Verlag.
- HALL, Stuart (Hg.) (1996). **Modernity.** An introduction to Modern Societies. 1. ed. Massachusetts: Blackwell.
- HALL, Stuart (2004) **Ideologie. Identität. Repräsentation.** Ausgewählte Schriften 4. 1. ed. Hamburg: Argument Verlag.
- HEPP, Andreas (2004) **Cultural Studies und Medienanalyse: Eine Einführung.** 2. ed. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage.
- HEPP, Andreas, LEHMANN-WERMESER, Andreas (2013) **Transformationen des Kulturellen.** Prozesse des gegenwärtigen Kulturwandels. 1. ed. Heidelberg: Springer-Verlag.
- HEPP, Andreas, WINTER, Rainer (1999) **Kultur-Medien-Macht.** Cultural Studies und die Medienwelt. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- HILL Collins, Patricia (2000) **Black Feminist Thought.** Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment. New York/London: Routledge.
- HILL Collins, Patricia (2006) **From Black Power to Hip-Hop.** Racism, Nationalism and Feminism. Philadelphia: Temple University Press.
- HILSON, Gail Woldu: **Women, Rap, And Hip Hop.** The Challenge of Image. In: FRIEDMAN, Jonathan (ed) (2013) **The Routledge History of Social Protest In Popular Music.** New York/London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- HOOKS, bell (1992) **Black Looks.** Popkultur – Medien – Rassismus. Berlin: Orlanda Frauenverlag.
- HOOKS, bell (1982) **Ain't I a Woman.** Black Women and Feminism. London: Pluto Press.
- HOOKS, bell (2000) **Feminism is for Everybody.** Passionate Politics. Cambridge/MA: South End Press.
- HOOKS, bell (1984) **Feminist Theory from Margin to Center.** Cambridge/MA: South End Press.
- HORNSCHEIDT, Antje, JÄHNERT, Gabriele, SCHLICHTER, Annette (1998) **Kritische Differenzen – Geteilte Perspektiven.** Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- JÄHNERT, Gabriele, ALEKSANDER, Karin, KRISZIO, Marianne (Hg.) (2013) **Kollektivität nach der Subjektkritik.** Geschlechtertheoretische Positionen. Berlin: transcript Verlag.
- JOFFÉ, Aniela (1971) **Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung.** Solothurn/Düsseldorf: Walter Verlag
- KAUTY, Oliver: Lyrics and flow in rap music. In: WILLIAMS, Justin A. (ed.) (2015) **The Cambridge Companion to Hip Hop.** Cambridge: Cambridge University Press.
- KILOMBA, Grada (2019) **Memórias de Plantação. Episódios de racismo quotidiano.** Lisboa: Orfeu Negro.



KRÄMER, Sybille (2001) **Sprache, Sprechakt, Kommunikation**. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

KROLL, Renate (Hg.) (2002) **Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung**. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.

LYOTARD, Jean-François (1977) **Das Patchwork der Minderheiten**. Berlin: Merve Verlag.

LÜTZELER, Paul Michael (Hg.) (2000) **Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung**. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

MALEŠEVIĆ, Siniša/HAUGAARD, Mark (2002) **Making sense of collectivity**. Ethnicity, nationalism and globalism. London: Pluto Press.

MARTINS, Alexandre: Sozialkämpferisches Dichten und Singen bei Carlos de Oliveira und José Afonso. In: ARMBRUSTER, Claudius. (Hg.) (2012) **Grenzüberschreitungen in der Lusophonie: Intermediales. Intertextuelles. Interkulturelles**. 1. ed. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.

MENRATH, Stefanie. (2001) *Represent What...* Performativität von Identitäten im HipHop. Hamburg: Argument Verlag.

MOEBIUS, Stephan/QUADFLIEG, Dirk (Hg.) (2006) **Kultur. Theorien der Gegenwart**. Wiesbaden: VS Verlag der Sozialwissenschaften.

MORGAN, Joan (1999) **When Chickenheads Come Home to Roost**. A Hip-Hop Feminist Breaks It Down. New York: Simon & Schuster Paperbacks.

MÜLLER, Anna-Lisa (2009) **Sprache, Subjekt und Macht bei Judith Butler**. Magisterarbeit.

MÜLLER-FUNK, Wolfgang (2006) **Kulturtheorie**. 1.ed. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen.

LIMA DUARTE, Constância/CORTES, Cristiane/PEREIRA, Maria do Rosario A. (Ed.) (2018) **Escrevivências: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo**. Belo Horizonte: Editora Ideia.

PEREIRA DE ALEMEIDA, Djaimilia (2015) **Esse cabelo**. Alfragide: Teorema.

**Popular Music and Society. Vol. 38. Number 5**. (Dezember 2015) New York/ London: Routledge/Taylor & Francis Group.

RAMOS; Lázaro (2017) **Na minha pele**. Rio de Janeiro: Objetiva.

REDECKER, Eva von (2002). **Zur Aktualität von Judith Butler**. Einleitung in ihr Werk. Wiesbaden: VS

Verlag für Sozialwissenschaften /Springer Fachmedien.

RIBEIRO, Djamilia (2018) **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Editora Schwarcz S.A.

RIBEIRO, Djamilia (2019) **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen.

SCHISCHMANJAN, Anjela / WÜNSCH, Michaela (Hg.) (2007) **Female Hip Hop**. Realness, Roots und Rap Models. Mainz: Ventil Verlag.

SCHÖNBERGER, Axel (1996) **Geschlechterdiskurse in der modernen Literatur Brasiliens, Portugals und der PALOP**. Frankfurt am Main: Domus edition Europaea.

SIL, Sharylaine. **Rap em feminino**. S. 82-83, in: FIDELES, Nina (Hg.) (2014) **O movimento hip hop no Brasil**. São Paulo: Editora Caros Amigos.

STEMMLER, Susanne/SKRANDIES, Timo (Hg.) (2007) **Hip-Hop und Rap in romanischen Sprachwelten**. Stationen einer globalen Musikkultur. Frankfurt am Main: Peter Lang

SÜBER, Daniel/SCHÄFER, Hilmar Schäfer/PRINZ, Sophia (Hg.) (2011) **Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens**. Schriftenreihe: Theorie und Methode Band 59. UVK Verlagsgesellschaft. Konstanz.

SOBRAL, José Manuel (2012) **Portugal, Portugueses: Uma identidade nacional**. Ensaios da Fundação Manuel dos Santos. Lisboa: Relógio d'Água.

TELES, Maria Amélia (1993) **brasil mulher**. Kurze Geschichte des Feminismus in Brasilien. Berlin und Hamburg: FDCL-Verlag und Verlag Libertäre Assoziation.

TEPERMAN, Ricardo (2015) **Se liga no som**. As transformações do Rap no Brasil. São Paulo: Editora Claro Enigma.

VELOSO, Caetano. (2012) **Antropofagia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.

VINKEN, Barbara (Hg.) (1992) **Dekonstruktiver Feminismus**. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

WALKER, Barbara G. (1983) **Das geheime Wissen der Frauen**. Frankfurt am Main: Zwei-tausendeins.

WHITEHEAD, Stephen/TALAHITE, Anissa/MOODLEY, Roy (Hg.) (2013) **Gender and identity**. Key themes and new directions. Ontario, Canada: Oxford University Press.

WILLIAMS, Justin A. (ed.) (2015) **The Cambridge Companion to Hip-Hop**. Cambridge: Cambridge University Press.

WILPERT, Gero von (1955) **Sachwörterbuch der Literatur**. 6. ed. Alfred Kröner Verlag. Stuttgart.

WOLGBRING, Fabian (2014) **Die Poetik des deutschsprachigen Rap**. Göttingen: V & R Unipress.

## Medien wie Online Wörterbücher, Online Magazine und Online Artikel

### Online Lexika

[www.dicionarioinformal.com.br/](http://www.dicionarioinformal.com.br/)

[www.pauker.at/pauker/DE\\_DE/PT/wb](http://www.pauker.at/pauker/DE_DE/PT/wb)

[www.linguee.de/deutsch-portugiesisch](http://www.linguee.de/deutsch-portugiesisch)

[www.deepl.com/translator](http://www.deepl.com/translator)

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Hip\\_hop\\_alternativo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_alternativo)

<https://gender-glossar.de/>

### Online Artikel

KAUER, Katja (2013) **Postfeminismus! Fragezeichen!** Eine Einführung

[https://content.schweizeronline.de/static/catalog\\_manager/live/media\\_files/representation/zd\\_std\\_orig\\_\\_zd\\_schw\\_orig/034/177/792/9783865967602\\_content\\_pdf\\_1.pdf](https://content.schweizeronline.de/static/catalog_manager/live/media_files/representation/zd_std_orig__zd_schw_orig/034/177/792/9783865967602_content_pdf_1.pdf),  
abgerufen am 2.2.2021

DA SILVA, Maria Aparecida (1995) **O Rap das meninas** in: Estudos Feministas N 2 / 95,  
S. 515–524

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16470/15040>, abgerufen am  
15.1.2021

PHILIPS, Layli / REDDICK-MORGAN, Kerri / STEPHENS, Dionne Patricia (2005) **Oppositional Consciousness within an Oppositional Realm: The Case of Feminism and Womanism in Rap and Hip Hop, 1976-2004** in: *The Journal of African American History* Vol. 90, No. 3, The History of Hip Hop (Summer, 2005), pp. 253-277 (25 pages) Published by: The University of Chicago Press on behalf of Association for the Study of African American Life and History

[www.jstor.org/stable/20064000?read-now=1&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/20064000?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents),  
abgerufen am 29.1.2021

### Andere Medien

DVD:

KIRBY, Dick, KOFMAN, Amy Ziering (2002) **Derrida**. Frankfurt/Main: Suhrkamp Real Fiction.

### Internetquellen: URL der einzelnen Rapperinnen, ihrer Songtexte sowie der Magazine

A's Trinca:

- Padrões de farsa (2017) [www.lettras.mus.br/as-trinca/padroes-da-farsa](http://www.lettras.mus.br/as-trinca/padroes-da-farsa), 12.5.2018  
[www.youtube.com/watch?v=10FMF-mVJ6w&list=PLwrUpe9Tz3IhIv9IvViZALsIcs5SFr\\_UI&index=199](https://www.youtube.com/watch?v=10FMF-mVJ6w&list=PLwrUpe9Tz3IhIv9IvViZALsIcs5SFr_UI&index=199), 5.1.2021
- Atitude de uma rosa (2014) [www.lettras.mus.br/as-trinca/atitude-de-uma-rosa](http://www.lettras.mus.br/as-trinca/atitude-de-uma-rosa), 12.5.2018  
[www.youtube.com/watch?v=wAqRO6HaAj0](https://www.youtube.com/watch?v=wAqRO6HaAj0), 5.1.2021
- Online Magazine: <https://g1.globo.com/sp/bauru-marilia/noticia/2019/06/04/as-trinca-leva-o-rap-da-zl-de-sao-paulo-ao-palco-do-sesc-bauru.ghtml>, 20.3.2020  
[www.diadamusica.com.br/astrinca](http://www.diadamusica.com.br/astrinca), 12.5.2018  
[www.jcnet.com.br/noticias/cultura/2019/06/549750-bauru-recebe-rap-de-a-s-trinca.html](http://www.jcnet.com.br/noticias/cultura/2019/06/549750-bauru-recebe-rap-de-a-s-trinca.html), 20.3.2020
- Foto [www.bigdiadamusica.com.br](http://www.bigdiadamusica.com.br), google Bilder 2019

Alves, Tabata:

- Mundo frio (2012) [www.vagalume.com.br/tabata-alves-mc/mundo-frio](http://www.vagalume.com.br/tabata-alves-mc/mundo-frio), 20.2.2010  
[www.youtube.com/watch?v=-npBEzWlu20](https://www.youtube.com/watch?v=-npBEzWlu20), 7.1.2021
- Online Magazine [www.facebook.com/literaturadoRap/posts](https://www.facebook.com/literaturadoRap/posts), 4. Mai 2013, 21.2.2020  
<https://vaiserrimando.com.br/tabata-alves-musica-nao-vim-para-arrastar-participacao-zinho/>, 8.12.2018  
[www.rapnacional.com.br/tabata-alves-do-morro-doce-para-fortalecer/](http://www.rapnacional.com.br/tabata-alves-do-morro-doce-para-fortalecer/), 13.2.2019  
<http://obviousmag.org/naufrago/2015/o-rap-realista-e-eloquente-de-tabata-alves.html>, 8.12.2018
- Foto [www.reverbnation.com](http://www.reverbnation.com) 2012

Conka, Karol:

- Bate a poeira (2013) [www.lettras.mus.br/karol-conka/bate-a-poeira](http://www.lettras.mus.br/karol-conka/bate-a-poeira), 24.3.2018  
[www.youtube.com/watch?v=ZVa4vI9vj50](https://www.youtube.com/watch?v=ZVa4vI9vj50), 6.1.2021
- Marias (2009) [www.vagalume.com.br/karol-conka/marias](http://www.vagalume.com.br/karol-conka/marias), 24.3.2018  
[www.youtube.com/watch?v=139YlOe8uXg](https://www.youtube.com/watch?v=139YlOe8uXg), 6.1.2021

- Online Magazine <https://claudia.abril.com.br/famosos/karol-conka-nossa-convivencia-me-fez-crescer-como-mulher/>, 3.1.2021
- Foto [www.catracalivre.com.br](http://www.catracalivre.com.br) 2016
- MC Carol (feat. Karol Conka):
- 100% Feminista (2016) [www.letras.mus.br/mc-carol/100-feminista](http://www.letras.mus.br/mc-carol/100-feminista), 24.3.2018  
[www.youtube.com/watch?v=BlNVxmIZ76A](https://www.youtube.com/watch?v=BlNVxmIZ76A), 6.1.2021
- Online Magazine [www.pt.wikipedia.org/wiki/MC\\_Carol](http://www.pt.wikipedia.org/wiki/MC_Carol), 20.3.2020  
<https://blackbraziltoday.com/mc-carols-turn-black-fat-and-from-the-ghetto/>, 20.3.2020
- Foto [www.blackwomenofbrazil.org](http://www.blackwomenofbrazil.org) 2018
- Donato, Sara:
- Bela (2013) [www.letras.mus.br/sara-donato/a-bela/](http://www.letras.mus.br/sara-donato/a-bela/), 25.2.2020  
[www.youtube.com/watch?v=lrRqPll8pzw](https://www.youtube.com/watch?v=lrRqPll8pzw), 7.1.2021
- Prostitutas audiovisuais (2012) [www.letras.mus.br/sara-donato/prostitutas-audiovisuais](http://www.letras.mus.br/sara-donato/prostitutas-audiovisuais), 29.2.2020  
[www.youtube.com/watch?v=YWQobBzH99s](https://www.youtube.com/watch?v=YWQobBzH99s), 7.1.2021
- OnlineMagazine [www.acordacultura.org.br/artigos/14032014/coletivos-de-cultura-reacendem-interesse-por-obra-de-carolina-maria-de-jesus](http://www.acordacultura.org.br/artigos/14032014/coletivos-de-cultura-reacendem-interesse-por-obra-de-carolina-maria-de-jesus), 10.6.2020
- Foto [www.facebook.com](http://www.facebook.com) 2017  
[www.365femalemcs.com/portraits/sara-donato](http://www.365femalemcs.com/portraits/sara-donato), 14.6.2020
- Youtube [www.youtube.com/watch?v=qSck-jj7T3A](https://www.youtube.com/watch?v=qSck-jj7T3A)
- Ferreira, Bia:
- Beleza universal (2018) [www.letras.mus.br/bia-ferreira/miss-beleza-universal](http://www.letras.mus.br/bia-ferreira/miss-beleza-universal), 21.1.2020  
[www.youtube.com/watch?v=e96vtTAozq4](https://www.youtube.com/watch?v=e96vtTAozq4), 6.1.2021
- Não precisa ser Amélia (2018) [www.letras.mus.br/bia-ferreira/nao-precisa-ser-amelia](http://www.letras.mus.br/bia-ferreira/nao-precisa-ser-amelia), 21.1.2020  
[www.youtube.com/watch?v=psxSY400Pn8&list=PL6J5aa0cUzhG8zu47oUrKp5ro4LirWafi&index=371](https://www.youtube.com/watch?v=psxSY400Pn8&list=PL6J5aa0cUzhG8zu47oUrKp5ro4LirWafi&index=371), 6.1.2021
- Online Magazine [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bia\\_Ferreira](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bia_Ferreira), 16.1.2020  
<https://cinform.com.br/2017/07/bia-ferreira-nao-posso-me-dar-ao-luxo-de-falar-de-amor/>, 16.1.2020
- Foto [www.bing.com](http://www.bing.com) images 2020

Flow, Brisa:

Mosaíco (2017) [www.vagalume.com.br/brisa-flow/mosaico](http://www.vagalume.com.br/brisa-flow/mosaico), 24.6.2018  
[www.youtube.com/watch?v=WD-m73bH5XY](https://www.youtube.com/watch?v=WD-m73bH5XY), 6.1.2021

Senso incomum (2017) [www.vagalume.com.br/brisa-flow/senso-incomum-da-um-zoom.html](http://www.vagalume.com.br/brisa-flow/senso-incomum-da-um-zoom.html), 24.6.2018  
[www.youtube.com/watch?v=PE7IXlfwqM8](https://www.youtube.com/watch?v=PE7IXlfwqM8), 6.1.2021

Online Magazine [www.bocadaforte.com.br/destaque-bf/brisa-flow-vida-carreira-transcendencia-e-album-novo](http://www.bocadaforte.com.br/destaque-bf/brisa-flow-vida-carreira-transcendencia-e-album-novo), 13.4.2020  
[www.rapnacional.com.br/mulheres-no-rap-conheca-a-mineira-brisa-flow/](http://www.rapnacional.com.br/mulheres-no-rap-conheca-a-mineira-brisa-flow/), abgerufen am 20.6.2018  
[www.itaucultural.org.br/brisa-flow-e-sua-resistencia-nao-domesticada](http://www.itaucultural.org.br/brisa-flow-e-sua-resistencia-nao-domesticada), 13.4.2020

Foto [www.rapnacional.com.br](http://www.rapnacional.com.br) 2017

Guerrilheiras:

Conto de vigário (2017) [www.vagalume.com.br/relato-verdadeiro/conto-do-vigario-com-guerrilheiras-flor-marias-e-anne-souza.html](http://www.vagalume.com.br/relato-verdadeiro/conto-do-vigario-com-guerrilheiras-flor-marias-e-anne-souza.html), 20.12.2020  
[www.youtube.com/watch?v=7Ks6H1ccTXU](https://www.youtube.com/watch?v=7Ks6H1ccTXU)

Online Magazine [www.zonasuburbana.com.br/rappers-de-sergipe-se-unem-em-cypher-conto-do-vigario-contra-festas-que-utilizam-mulheres-como-mercadoria/](http://www.zonasuburbana.com.br/rappers-de-sergipe-se-unem-em-cypher-conto-do-vigario-contra-festas-que-utilizam-mulheres-como-mercadoria/), 20.6.2018  
[www.brasilhiphop.com.br/?s=guerrilheiras](http://www.brasilhiphop.com.br/?s=guerrilheiras), 21.1.2020

Foto [www.zonaurbana.com.br](http://www.zonaurbana.com.br) 2017

Gizza, Nega:

Prostituta (2013) [www.letras.mus.br/nega-gizza-musicas/96629/](http://www.letras.mus.br/nega-gizza-musicas/96629/), 11.4.2018  
[www.youtube.com/watch?v=l8Tmi0xo8B4](https://www.youtube.com/watch?v=l8Tmi0xo8B4), 7.1.2021

Neném (2017) [www.letras.mus.br/nega-gizza-musicas/764386](http://www.letras.mus.br/nega-gizza-musicas/764386), 19.12.2020  
[www.youtube.com/watch?v=2ug-\\_04FPgQ](https://www.youtube.com/watch?v=2ug-_04FPgQ), 7.1.2021

Online Magazine Siehe [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nega\\_Gizza](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nega_Gizza), 11.4. 2018

Foto [www.m.facebook.com](http://www.m.facebook.com) 2018

Hansen, Luana:

Flor de mulher (2014) [www.letras.mus.br/nega-gizza-musicas/764386](http://www.letras.mus.br/nega-gizza-musicas/764386), 4.2.2020  
[www.youtube.com/watch?v=loZGkbDgjkw](https://www.youtube.com/watch?v=loZGkbDgjkw), 7.1.2021

- Ventre livre do fato (2012) [www.lettras.mus.br/mc-luana-hansen/ventre-livre-de-fato/](http://www.lettras.mus.br/mc-luana-hansen/ventre-livre-de-fato/), 4.2.2020  
[www.youtube.com/watch?v=UWe4d\\_5FQjg](https://www.youtube.com/watch?v=UWe4d_5FQjg), 7.1.2021
- Online Magazine [https://pt.wikipedia.org/wiki/luana\\_hansen](https://pt.wikipedia.org/wiki/luana_hansen), 28.10.2018  
[www.geledes.org.br/mulher-negra-e-lesbica-conheca-mc-luana-hansen-e-seu-rap-feminista/](http://www.geledes.org.br/mulher-negra-e-lesbica-conheca-mc-luana-hansen-e-seu-rap-feminista/), 28.10.2018  
<http://evibes.blogspot.de/2014/09/28/der-28-september-der-lateinamerikanische-und-karibische-tag-fuer-die-legalisierung-von-abtreibung/>, 9.1.2021  
<https://amerika21.de/2017/10/186811/jahrestag-gegen-abtreibung-lateinamerika>, 9.1.2021  
<https://lateinamerika-nachrichten.de/artikel/abtreibung-als-privileg-fuer-reiche/>, 9.1.2021
- Foto [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org) 2018
- Mirim, Katú:  
Aguyjevete (2017) [www.lettras.mus.br/katu-mirim/aguyjevete/](http://www.lettras.mus.br/katu-mirim/aguyjevete/), 7.4.2021  
[www.youtube.com/watch?v=M4czt2327vA](https://www.youtube.com/watch?v=M4czt2327vA), 7.4.2021
- A Busca (2020) [www.lettras.mus.br/katu-mirim/a-busca/](http://www.lettras.mus.br/katu-mirim/a-busca/), 7.4.2021  
[www.youtube.com/watch?v=arOX7N8Hlyg](https://www.youtube.com/watch?v=arOX7N8Hlyg), 7.4.2021
- Online Magazine <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kat%C3%BA>, 6.4.2021  
<https://catracalivre.com.br/cidadania/usar-fantasia-de-indio-nao-e-homenagem-e-racismo-diz-ativista/>, 6.4.2021
- Foto: [www.katumirim.com](http://www.katumirim.com) 2021
- Mulamba:  
Mulamba (2017) [www.lettras.mus.br/mulamba/mulamba/](http://www.lettras.mus.br/mulamba/mulamba/), 4.7.2017  
[www.youtube.com/watch?v=353TNXlcUrA](https://www.youtube.com/watch?v=353TNXlcUrA), 7.1.2021
- P.U.T.A. (2016) [www.lettras.mus.br/mulamba/puta/](http://www.lettras.mus.br/mulamba/puta/), 4.7.2017  
[www.youtube.com/watch?v=AldMHYJdVc8](https://www.youtube.com/watch?v=AldMHYJdVc8), 7.1.2021
- Online Magazine [www.brasildefatopr.com.br/2017/03/14/banda-mulamba-sementes-e-flores-da-primavera-feminista](http://www.brasildefatopr.com.br/2017/03/14/banda-mulamba-sementes-e-flores-da-primavera-feminista), 13.5.2020  
<https://jornaldoguara.com.br/2019/06/24/mulamba-e-a-banda-delas-protagonismo-feminino-na-criolina/>, 13.5.2020  
[www.plural.jor.br/noticias/cultura/mulamba-entre-tons/](http://www.plural.jor.br/noticias/cultura/mulamba-entre-tons/), 13.5.2020
- Foto [www.diariodoscampos.br](http://www.diariodoscampos.br) 2017

Oliveira, Dory:

Couragem e ousadia (2018) [www.letras.mus.br/dory-de-oliveira/coragem-e-ousadia/](http://www.letras.mus.br/dory-de-oliveira/coragem-e-ousadia/), 11.4.2018

[www.youtube.com/watch?v=jUJJ0jhf9Wk](https://www.youtube.com/watch?v=jUJJ0jhf9Wk), 6.1.2021

Rainha do sol (2016) [www.letras.mus.br/dory-de-oliveira/rainha-do-sol/](http://www.letras.mus.br/dory-de-oliveira/rainha-do-sol/), 11.4.2018

[www.youtube.com/watch?v=UKnPhXq3KPA](https://www.youtube.com/watch?v=UKnPhXq3KPA), 6.1.2021

Foto [www.vagalume.com.br](http://www.vagalume.com.br) 2017

Paz, Issa:

Eu nasci (2015) [www.vagalume.com.br/issa-paz/eu-nasci](http://www.vagalume.com.br/issa-paz/eu-nasci), 10.4.2018

[www.youtube.com/watch?v=V5zYs0NBLBY](https://www.youtube.com/watch?v=V5zYs0NBLBY), 6.1.2021

Respeita nosso corre (2016) [www.vagalume.com.br/issa-paz/respeita-nosso-corre.html](http://www.vagalume.com.br/issa-paz/respeita-nosso-corre.html), 10.4.2018

[www.youtube.com/watch?v=oowpt2hWVUg](https://www.youtube.com/watch?v=oowpt2hWVUg), 6.1.2021

Foto [www.genius.com](http://www.genius.com) 2017 / mit Sara Donato:  
[www.rapologia.com.br](http://www.rapologia.com.br)

Online Magazine <https://rateyourmusic.com/artist/issa-paz>, 3.2.2020

<https://soundcloud.com/rapplussize/sets/issa-paz-e-sara-donato-rap-plus-size>, 12. Juli 2016

<https://rapplussize.wixsite.com/rapplussize/sobre>, 3.2.2020

Preta Rara:

Jericó (2015) [www.vagalume.com.br/preta-rara/jerico](http://www.vagalume.com.br/preta-rara/jerico), 19.12.2020

[www.youtube.com/watch?v=yY22g7LU3TI](https://www.youtube.com/watch?v=yY22g7LU3TI), 7.1.2021

Negra Sim (2015) [www.vagalume.com.br/preta-rara/negra-sim.html](http://www.vagalume.com.br/preta-rara/negra-sim.html), 19.12.2020

[www.youtube.com/watch?v=sNSW\\_XWmft8](https://www.youtube.com/watch?v=sNSW_XWmft8), 7.1.2021

Online Magazine <https://midianinja.org/author/pretarara/>, 6.5.2020

<https://revistacult.uol.com.br/home/preta-rara-faz-do-desconforto-seu-motor-criativo/>, 3.7.2017

Foto [www.soundcloud.com](http://www.soundcloud.com) 2018

Psicopretas:

Volume 1 (2018) <https://genius.com/Narceja-producoes-psicopretas-vol-1-lyrics>, 19.12.2020

[www.youtube.com/watch?v=bxqhIctLIZY](https://www.youtube.com/watch?v=bxqhIctLIZY), 7.1.2021

Foto [www.facebook.com](http://www.facebook.com) 2018



- Volume 2 (2018) [www.lettras.mus.br/narceja-producoes/psicopretas-vol-2/](http://www.lettras.mus.br/narceja-producoes/psicopretas-vol-2/), 19.12.2020  
[www.youtube.com/watch?v=55D5yCCwLxY](https://www.youtube.com/watch?v=55D5yCCwLxY), 7.1.2021
- Online Magazine [www.discogs.com/de/Various-Psicopretas-12/release/13770359](http://www.discogs.com/de/Various-Psicopretas-12/release/13770359), 29.2.2020  
[www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/angela-davis/](http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/angela-davis/), 27.5.2020  
[www.cartacapital.com.br/sociedade/o-brasil-ainda-me-da-esperanca-declara-angela-davis/](http://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-brasil-ainda-me-da-esperanca-declara-angela-davis/), 26.5.2020
- Foto [www.youtube.com](https://www.youtube.com) 2018
- Reis, Tássia:
- Afrontamento (2017) [www.vagalume.com.br/tassia-reis/afrontamento](http://www.vagalume.com.br/tassia-reis/afrontamento), 20.12.2020  
[www.youtube.com/watch?v=6MRkuIK08ZU](https://www.youtube.com/watch?v=6MRkuIK08ZU), 7.1.2021
- Ouçá-me (2016) [www.lettras.mus.br/tassia-reis/ouca-me/](http://www.lettras.mus.br/tassia-reis/ouca-me/), 4.7.2017  
[www.youtube.com/watch?v=B\\_1yt96bqAc](https://www.youtube.com/watch?v=B_1yt96bqAc), 7.1.2021
- Online Magazine [www.last.fm/de/music/Tassia+Reis](http://www.last.fm/de/music/Tassia+Reis), 4.7.2017  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Tássia\\_Reis](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tássia_Reis), 23.4.2020  
[www.vice.com/de/topic/tassia-reis](http://www.vice.com/de/topic/tassia-reis), 5.1.2021
- Foto [www.last.fm](http://www.last.fm) 2020
- Relato Verdadeiro:
- Conto de vigário (2017) [www.vagalume.com.br/relato-verdadeiro/conto-do-vigario-com-guerrilheiras-flor-marias-e-anne-souza.html](http://www.vagalume.com.br/relato-verdadeiro/conto-do-vigario-com-guerrilheiras-flor-marias-e-anne-souza.html), 20.12.2020
- Rimas & Melodias:
- Elza (2017) [www.lettras.mus.br/rimas-e-melodias/elza/](http://www.lettras.mus.br/rimas-e-melodias/elza/), 24.2.2020  
[www.youtube.com/watch?v=UXxFylAWA1Q](https://www.youtube.com/watch?v=UXxFylAWA1Q), 7.1.2021
- Manifesto (2016) [www.lettras.mus.br/rimas-e-melodias/manifesto](http://www.lettras.mus.br/rimas-e-melodias/manifesto), 29.2.2020  
[www.youtube.com/watch?v=opcrBeEdW9I](https://www.youtube.com/watch?v=opcrBeEdW9I), 7.1.2021
- Online Magazine [www.vice.com/pt/article/rqbyn7/rimas-melodias-grupo-cypher-minas](http://www.vice.com/pt/article/rqbyn7/rimas-melodias-grupo-cypher-minas), 28.6.2020  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Rimas\\_%26\\_Melodias](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rimas_%26_Melodias), 24.2.2020
- Foto [www.brasildefato.com.br](http://www.brasildefato.com.br) 2015

Rima Dela:

- Cypher 1 (2016) [www.lettras.mus.br/issa-paz/rima-dela-cypher-1/](http://www.lettras.mus.br/issa-paz/rima-dela-cypher-1/), 24.2.2020  
[www.youtube.com/watch?v=FvbYAsKyFTs&list=PL\\_FrU4LMTf928WF\\_pbgO\\_LbpMeVuhiU\\_-&index=60](https://www.youtube.com/watch?v=FvbYAsKyFTs&list=PL_FrU4LMTf928WF_pbgO_LbpMeVuhiU_-&index=60), 7.1.2021
- Online Magazine <http://cyberspaceandtime.com/FvbYAsKyFTs.video+related>,  
18.2.2020  
[www.laboratoriofantasma.com/blog/4-cyphers](http://www.laboratoriofantasma.com/blog/4-cyphers), 18.2.2020
- Foto [www.youtube.com](https://www.youtube.com) 2016

Rima Dela:

- Cypher 2 (2016) [www.lettras.mus.br/mel-duarte/rima-dela-cypher-2-part-bianca-hoffmann-souto-mc-cris-snj-e-killabi/](http://www.lettras.mus.br/mel-duarte/rima-dela-cypher-2-part-bianca-hoffmann-souto-mc-cris-snj-e-killabi/), 25.2.2020  
[www.youtube.com/watch?v=eE3LB7ADuRE](https://www.youtube.com/watch?v=eE3LB7ADuRE), 7.1.2021  
[www.discogs.com/de/search/?q=Rima+Dela+cypher&type=artist](http://www.discogs.com/de/search/?q=Rima+Dela+cypher&type=artist),  
5.3.2020
- Foto [www.youtube.com](https://www.youtube.com) 2016

Smith, Kell:

- Respeita as mina (2017) [www.vagalume.com.br/kell-smith/respeita-as-mina.html](http://www.vagalume.com.br/kell-smith/respeita-as-mina.html),  
21.12.2020  
[www.youtube.com/watch?v=vjzKTYZMO\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=vjzKTYZMO_8), 6.1.2021
- Online Magazine [www.opusentretenimento.com/  
programacao.php?id=3145&evento=KELL+SMITH](http://www.opusentretenimento.com/programacao.php?id=3145&evento=KELL+SMITH), 6.1.2021
- Foto <https://contigo.uol.com.br> 2018

Souto MC:

- Asas abertas (2018) [www.lettras.mus.br/souto-mc/asas-abertas](http://www.lettras.mus.br/souto-mc/asas-abertas), 19.3.2018  
[www.youtube.com/watch?v=7PBMMcCkEAg](https://www.youtube.com/watch?v=7PBMMcCkEAg), 7.1.2021
- Mambo (2017) [www.lettras.mus.br/souto-mc/mambo/](http://www.lettras.mus.br/souto-mc/mambo/), 19.3.2018  
[www.youtube.com/watch?v=0Lb-4yS4ebo](https://www.youtube.com/watch?v=0Lb-4yS4ebo), 7.1.2021
- Online Magazine [www.natura.com.br/blog/mais-natura/souto-mc-fala-de-  
ancestralidade-indigena-em-ritual](http://www.natura.com.br/blog/mais-natura/souto-mc-fala-de-ancestralidade-indigena-em-ritual), 8.7.2020  
[www.polifoniaperiferica.com.br/2015/02/28/souto-mc-  
lanca-single-so-pra-comecar/](http://www.polifoniaperiferica.com.br/2015/02/28/souto-mc-lanca-single-so-pra-comecar/), 8.7.2020
- Foto [www.almalondrina.com.br](http://www.almalondrina.com.br) 2019

