

Das brasilianische Kulturministerium unter Gilbert Gil: Kulturpolitik und soziales Gewissen

Regina Aggio

Spätestens seit dem Modernismo der 1920er Jahre sind in Brasilien kulturpolitisches Denken und staatliche Kulturpolitik als Strategie sozialer Integration verstanden worden. Die *modernistas* und die künstlerische Avantgarde der 1950er, -60er und -70er Jahre dachten die Kulturpolitik als eine strategische Maßnahme nicht nur für die imaginäre Integration der marginalisierten Bevölkerung. Indem sie sich von einem elitären, an Europa und den USA angelehnten Kulturverständnis der privilegierteren Bevölkerung distanzierte und die künstlerischen Leistungen der Armen pries, setzte sich die Avantgarde auch für konkrete sozialpolitische Maßnahmen ein. Beispielsweise verbanden die künstlerischen Bewegungen der 1960er Jahre ihre kreative Arbeit mit einer Alphabetisierungskampagne. Darüber hinaus engagierten sie sich für eine Bildungsreform. Dieses Engagement basierte auf dem Verständnis von *cultura popular* – einem programmatischen Begriff des *Modernismo*, unter dem Kunst, soziales Bewusstsein und politisches Engagement subsumiert sind und der auf das wesentliche Anliegen der Intellektuellen in Brasilien durch die Jahrzehnte hindurch verweist. Wirtschaftliche, soziale und kulturelle Entwicklung sind ihrem Verständnis nach voneinander abhängig. Von dieser Erkenntnis wird auch Gilberto Gil geleitet:

O grande economista Celso Furtado, ex-ministro da Cultura do Brasil, dizia que desenvolvimento requer invenção e se constitui em ação cultural. Todas as inovações são elementos culturais. Todo o conhecimento, que é a chave da economia contemporânea, é cultural. (Gil, 30.6.2004)¹

In den öffentlichen Debatten der Künstler und Intellektuellen hat die Kulturpolitik immer eine wichtige Funktion gespielt. Besonders im Rahmen allgemeiner politischer Veränderungen nahm auch die Öffentlichkeit stärker Notiz von kulturellen Themen. Diese Zusammenhänge sind auch in der Forschung aufgegriffen worden. Es liegen Arbeiten vor, die sich systematisch mit kulturpolitischem Denken in Brasilien beschäftigen. Einige Autoren haben das kulturpolitische Anliegen der Avantgarde aus historischer Perspektive beschrieben, wie

¹ Der große Wirtschaftswissenschaftler und ehemalige Kulturminister Brasiliens, Celso Furtado, sagte, dass Entwicklung allgemein Erfindungen voraussetzen und sich über kulturelle Handlungen konstituieren würde. Alle Erfindungen sind kulturelle Elemente. Alles Wissen - der Schlüssel zur zeitgenössischen Wirtschaft - ist Kultur.

beispielsweise Lúcia Lippi Oliveira, Angela de Castro Gomes und Mônica Velloso (Oliveira u.a. 1982) oder Daniel Pécaut (Pécaut 1990) für den Estado Novo der 1930er Jahre und Heloisa Buarque de Hollanda für die 1960er Jahre (Hollanda 1980, 1987). Außerdem setzte sich Marilena Chauí philosophisch mit den Fragen der sozialen Integration durch Kulturpolitik auseinander (Chauí 1980, 1981). Alle Autoren heben hervor, dass die Kulturpolitik ein fundamentaler Bestandteil im politischen Handeln intellektueller Gruppen war.

Seit dem Beginn der Regierung Lula im Jahre 2003 hat die Kulturpolitik wieder einen neuen Stellenwert auf der Ebene staatlicher Politik erhalten, der mit der Ernennung eines so bekannten Musikers wie Gilberto Gil bekräftigt wurde. Unter der Regierung Lula ist die Möglichkeit gegeben, das zentrale Anliegen der Künstler und Intellektuellen der 1950/60er Jahre umzusetzen und kulturpolitische Maßnahmen als Mittel sozialer Integration durchzuführen. Es stellt sich zunächst die Frage, inwiefern der Kulturminister Gilberto Gil dieser Aufgabe bisher nachgekommen ist. Bezieht er sich auf Denk- und Handlungsmuster, die auf die brasilianische Vergangenheit zurückgehen? Welche Zukunftsperspektiven und Projekte entwickelt er daraus für die Amtszeit?

Zur Antrittsrede Gilberto Gils

Ausgehend von der ersten öffentlichen Selbstdarstellung des neuen Kulturministers, der Antrittsrede vom 2.1.2003, sollen nun zuerst Gilberto Gils Verständnis von Kulturpolitik, ebenso wie einzelne von ihm genannte Vorhaben erläutert werden. In seiner Rede stellte Gilberto Gil grundlegende Aspekte seines politischen Programms vor, das in dem „Plano Brasil – Brasil para Todos“ eingebettet ist. Dieser Plan wird vom *Ministério do Planejamento* koordiniert, das außerdem für die Finanzierung verschiedener kulturpolitischer Projekte zuständig ist. Darin erläutert Gil nicht nur seinen Kulturbegriff, sondern geht auch auf die Bedeutung der Kulturpolitik innerhalb der brasilianischen Gesellschaft ein. Er betrachtet kulturpolitisches Handeln als einen Motor für Veränderung. Eines seiner Hauptziele ist es, einen Beitrag für den Aufbau einer gerechteren, sozial ausgeglicheneren und demokratischeren Gesellschaft zu leisten. In seinem Verständnis von Kulturpolitik ist das soziale Gewissen ein integraler Bestandteil. Dabei greift er auf eine Tradition des kulturpolitischen Denkens und Handelns in Brasilien zurück.

Gil beginnt seine Rede mit einem Verweis auf die Person und Biographie des Präsidenten Lula da Silva. Seiner Meinung nach war die Wahl eines Politikers, der aus ärmeren Verhältnissen kommt und sich vom Mitglied der Metallarbeitergewerkschaft São Paulos hochgearbeitet hat, ein Zeichen für gesellschaftliche Veränderung in Brasilien. („A eleição de Luiz Inácio Lula da Silva foi a mais eloquente manifestação...da mudança.“)². In dieser Wahl brachte die Bevölkerung den Wunsch nach einer Politik zum Ausdruck, die sich an ihren Grundbedürfnissen orientiert und dabei die Bewältigung sozialer Probleme in den Vordergrund stellt. („O ministro da Cultura entende assim o recado enviado pelos brasileiros, através da consagração popular do nome de um trabalhador.....um seu igual.“)³. Gleichzeitig stellt er Verbindungen zwischen seiner eigenen Biographie und der Lulas auf, indem er sich als „homem do povo“, als „negromestiço“ präsentiert, der sich jahrelang für Veränderungen in seinem Land politisch engagiert hat und dessen eigenes künstlerisches Werk in der „cultura popular“ verwurzelt ist. Den biographischen Hintergrund des Präsidenten ebenso wie seinen eigenen erhebt Gil also fast zu einem inhaltlichen Orientierungspunkt für das politische Programm der Regierung, die auch das unter seiner Leitung stehende Kulturministerium umfasst. Eines der Ziele seiner Amtszeit ist daher die Annäherung des Ministério de Cultura an die ärmere, benachteiligtere Bevölkerung und seine Präsenz im brasilianischen Alltag aller Regionen des Landes („Que quero o Ministério presente em todos os cantos e recantos de nosso País.“)⁴

Über die Bedeutung, die Gil der Wahl Lulas für gesellschaftliche Veränderung beimisst, bringt er seine Einschätzung gegenüber den vorherigen Regierungen zum Ausdruck. Seine Rede birgt Kritik an einer sich scheinbar selbst reproduzierenden politischen und gesellschaftlichen Elite, für die eine von den Grundbedürfnissen der armen Bevölkerung entfremdete Politik kennzeichnend ist. Auch die bisherige Rolle des Kulturministeriums innerhalb des politischen Lebens schließt er in diese Kritik mit ein. Die Maßnahmen dieses Ministeriums wären in ihrem Aktionsradius zu beschränkt gewesen und entsprangen außerdem akademischen Konzepten, die sprichwörtlich für die „ignorância“ der Gelehrten sind. Gil kategorisiert die Repräsentanten der bisherigen Kulturpolitik daher als akademisch und entfremdet. An diese Kritik schließt er die Darlegung seines Kulturbegriffes an. Er wendet sich gegen ein elitäres Verständnis von Kultur, das seiner Meinung nach ein Ausdruck

² Die Wahl Luiz Inácio Lula da Silvas war die ausdrucksstärkste Manifestation der Veränderung.

³ So versteht der Kulturminister die von den Brasilianern entsandte Botschaft: Sie wählten einen Arbeiter, einen Mann ihresgleichen.

⁴ Was ich möchte, ist, dass das Kulturministerium in allen (schönen und schönsten) Ecken unseres Landes präsent ist.

der bisherigen politischen Repräsentanten Brasiliens war und das alle künstlerischen Manifestationen der ärmeren, ländlichen Bevölkerung nicht unter dem Begriff „cultura“ sondern unter *folclore* zusammenfasste. Diesem negativ konnotierten Begriff setzt er den Begriff *cultura popular* entgegen, der alle „...atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos“⁵ einschließt. Den Begriff „cultura popular“ bezieht er auf „cultura como usina de símbolos de um povo“⁶. Daher verwendet Gil *cultura popular* als einen Gegenbegriff zum elitären Kulturverständnis. Die Kritik an der Elite zielt auf deren Entfremdung von der brasilianischen Kultur und deren Hinwendung zur europäischen oder US-amerikanischen Kultur ab, die mit der Ignoranz gegenüber der mehrheitlich armen Bevölkerung in einem Zusammenhang steht.

Im Anschluss an diesen Kulturbegriff erläutert Gil die Rolle des Staates innerhalb der Kulturpolitik. Er weist dem Staat keine lenkende Funktion innerhalb des kulturellen Lebens Brasiliens zu. Seiner Meinung nach besteht die wichtigste Aufgabe des Kulturministeriums darin, Bedingungen dafür zu schaffen, dass kulturelle Aktivitäten überhaupt stattfinden können: „Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos.“⁷ Dementsprechend sollten von Vertretern des Staates Rahmenbedingungen und darauf basierende Gesetzesentwürfe der Kulturpolitik formuliert werden. Eines der wichtigsten Gesetze, von dem vor allem die Filmbranche in Brasilien profitierte, war die „Lei de Incentivo Fiscal“, im allgemeinen bekannt unter dem Namen seines Initiators: „Lei Rouanet“ aus dem Jahr 1994. In diesem Gesetz wurden den Unternehmen, die kulturelle Aktivitäten als Sponsoren unterstützen wollten, Steuervergünstigungen zugesagt. Bereits im Jahr vor der Wahl Lulas kam es jedoch zu Kritik von seiten der Filmschaffenden, die eine zu große Abhängigkeit von den kommerziellen Interessen der Sponsoren aus der freien Wirtschaft bemängelten. Ihre künstlerische Freiheit betrachteten sie als eingeschränkt. Diese Kritik greift Gil in seiner Rede auf: „Não deve atirar fora de seus ombros a responsabilidade....entregando a política cultural aos ventos, aos sabores e aos caprichos do deus-mercado. É claro que as leis

⁵ ... Handlungen, die Gesamtheit unserer Gesten, der Sinn unserer Wesensart..

⁶ Kultur als Symbolfabrik eines Volkes....

⁷ Es ist nicht die Aufgabe des Staates, Kultur zu machen, sondern Grundvoraussetzungen anzubieten, um das Schaffen kultureller Güter – seien sie geistiger oder handwerklicher Natur – zu garantieren.

e os mecanismos de incentivos fiscais são da maior importância. Mas o mercado não é tudo.“⁸ Die Abhängigkeit der Kulturschaffenden von Sponsorgeldern aus der freien Wirtschaft möchte Gil mindern und damit gleichzeitig den Künstlern ihre Schaffensfreiheit zurückgeben. Außerdem ist eines seiner Ziele, regulierend auf die Vergabe von Sponsorgeldern einzuwirken. Das unausgesprochene Gesetz des Stärkeren, der sich aufgrund von Kontakten oder aufgrund seiner Anpassung an gewünschte Normen von seiten der Sponsoren begünstigt sieht, möchte Gil brechen. Er strebt eine Aufwertung von künstlerisch ambitionierten Projekten an, die sich den Ansprüchen eines Marktes zumindest vordergründig entziehen und tendiert zur Förderung solcher Aktivitäten, die in bisher vom kulturellen Leben abgeschnittenen Regionen Brasiliens stattfinden. Er betrachtet das Kulturministerium aber nicht als eine Institution, von der alle finanziellen Mittel an die Kulturszene weitergeleitet werden, sondern spricht sich auch für den Erhalt einer Autonomie der Sponsoren und Künstler gegenüber dem Staat aus. Im Verhältnis zur Kulturpolitik der vorherigen Regierung bevorzugt er jedoch eine stärkere Regulierung des kulturellen Lebens durch den Staat, die den „carências fundamentais“ des Landes gerecht werden: „As políticas públicas para a cultura devem ser encaradas.....como intervenções...criativas no campo do real histórico e social.“⁹ Den größeren Aktionsradius des Kulturministeriums und dessen Stärkung im kulturellen Leben Brasiliens begründet Gil mit der Integration der Kulturpolitik in ein größeres Projekt unter der Regierung Lula: „Daí que a política cultural deste Ministério, a política cultural do governo Lula...passa a ser vista como parte...do projeto geral de construção de uma nação realmente democrática, plural e tolerante.“¹⁰ Gilberto Gil betrachtet die Kulturpolitik nicht als ein unabhängiges Glied innerhalb des Staates, sondern als einen Beitrag zum Aufbau einer demokratischeren und toleranteren brasilianischen Gesellschaft.

Eines der Hauptprobleme Brasiliens sieht Gil in der – vor allem in den Großstädten – sich zuspitzenden Gewalt, die aus den starken sozialen Unterschieden erwächst. Die Unterschiede in der Einkommensverteilung seien Ursprünge der Gewalt zwischen Arm und Reich.

Gleichzeitig nage die Gewalt an den Fundamenten der brasilianischen Gesellschaft, indem sie

⁸ Er darf nicht die Verantwortung dafür abgeben und die Kulturpolitik den Winden, Geschmäckern und Launen des göttlichen Marktes ausliefern. Sicherlich sind die Gesetze und Mechanismen der steuerlichen Vergünstigungen von großer Wichtigkeit. Aber der Markt ist nicht alles.

⁹ Die öffentliche Politik gegenüber der Kultur muss als einfallsreiches Einwirken in das historische und soziale Umfeld verstanden werden.

¹⁰ Daher muss die Kulturpolitik dieses Ministeriums, die Kulturpolitik der Regierung Lula, als Bestandteil des allgemeinen Projekts der Konstruktion einer wirklich demokratischen, pluralistischen und toleranten Nation verstanden werden.

in versteckter oder offener Form das öffentliche Leben und das friedliche Miteinander der Menschen bedrohe: „Ou o Brasil acaba com a violência, ou a violência acaba com o Brasil.“¹¹

Die Rolle der Kultur innerhalb der brasilianischen Gesellschaft bestehe darin, die Verschiedenheiten innerhalb der Bevölkerung sichtbar zu machen und imaginär ein Ideal des Zusammenlebens zu schaffen:“o ideal mais alto que uma coletividade pode propor a si mesma: o ideal da convivência e da tolerância, da coexistência de seres e linguagens múltiplos e diversos, do convívio com a diferença e mesmo com o contraditório. E o papel da cultura, nesse processo...é contribuir objetivamente para a superação dos desníveis sociais.“¹²

Nicht nur den verschiedenen Ausdrucksformen der brasilianischen Kultur und der Innovation sollte ein Forum gegeben werden – auch die Erinnerung und die Geschichte möchte Gil stärker in den Vordergrund seiner politischen Handlung stellen. Dementsprechend wäre eines der Hauptaufgaben der Kulturpolitik, verschiedene Formen einer imaginären Repräsentation Brasiliens zu schaffen, die Identifikationscharakter für die Bevölkerung hat und sich auf das konkrete Miteinander auswirkt. Darin sieht Gil den Beitrag für das „neue nationale Projekt“ der Regierung Lula. Außerdem schließt er damit an eine historische Erfahrung Brasiliens an – nämlich an die Ideen, die von den Vertretern des Modernismo der 1920er und 1930er Jahren formuliert wurden.

Nicht nur auf die brasilianische Gesellschaft sollte die Repräsentation der „multiplicidade cultural brasileira“ einen Einfluss haben, sondern auch international stärker wahrgenommen werden. Gil vertritt die Meinung, dass die Diversität der brasilianischen Kultur eine Botschaft für friedliches Miteinander und mehr Toleranz auch im internationalen Kontext zu vermitteln hat. Vor allem im Rahmen der Globalisierung ginge von ihr ein Impuls für Frieden aus. Dem brasilianischen Außenministerium schreibt Gil daher eine wichtige Rolle nicht nur in der Vermittlung kultureller Werte zu, die auch außerhalb des Landes konstruktiv auf gesellschaftliche Entwicklungen einwirken könnten, sondern auch in der Darstellung eines anderen Brasiliens, das im Ausland bisher noch überwiegend auf zahlreiche Klischees beschränkt ist.

¹¹ Entweder vernichtet Brasilien die Gewalt oder die Gewalt vernichtet Brasilien.

¹² ..es ist das höchste Ideal, das eine Gemeinschaft sich selbst vorschlagen kann: Das Ideal des Miteinander, der Toleranz, der Koexistenz verschiedenster Wesen und Sprachen, das Leben mit dem Unterschied und sogar mit dem Gegensätzlichen. (...) Die Aufgabe der Kultur in diesem Prozess ist es, zur Überwindung der sozialen Gegensätze intensiv beizutragen.

Kulturpolitisches Denken in Brasilien im 20. Jahrhundert

In seiner Rede zum Amtsantritt als Kulturminister schließt Gil an Grundmuster des kulturpolitischen Denkens im Brasilien des 20. Jahrhunderts an. Es traten zwei Bewegungen auf, deren Vertreter als Künstler und Intellektuelle kulturpolitische Fragen diskutierten: der Modernismo der 1920er und 1930er Jahre und die künstlerische Avantgarde des Desenvolvimentismo – der Entwicklungspolitik unter den Präsidenten Kubitschek, Quadros und Goulart – zwischen 1954 und 1964. Beide haben gemeinsam, dass sie neue ästhetische Elemente mit politisch-gesellschaftlichem Engagement verbanden. Der Anspruch, gesellschaftlichen Wandel über neue künstlerische Formen zu bewirken, führte zur institutionalisierten Kulturpolitik. Die Künstler organisierten sich in Gruppen, aus denen Institutionen hervorgingen – unter Vargas 1937 das *Departamento Municipal de Cultura*, geleitet von Mario de Andrade in São Paulo, unter Goulart 1961 das CPC (*Centro Popular de Cultura*) in Rio de Janeiro. Besonders die Vertreter des Modernismo waren an der Kulturpolitik unter Getúlio Vargas maßgeblich beteiligt, während nach dem Militärputsch im Jahre 1964 die künstlerische Avantgarde der 1950er Jahre keine Chance mehr hatte, politisch auf die Gesellschaft einzuwirken.

Die Bewegungen der 1920er und 1950er Jahre waren ein Ausdruck für den gesellschaftspolitischen Wandel, der in den Medien diskutiert wurde. Im Vordergrund der Debatten stand die Frage nach einem adäquaten Bild der brasilianischen Wirklichkeit, die von Armut und sozialer Ungleichheit geprägt sei. Ein neues Bild von Brasilien sollte dazu beitragen, das Bewusstsein gegenüber den sozialen Problemen des Landes zu schärfen und den Weg zu deren Überwindung vorzubereiten. Als Ausgangspunkt für den Aufbau eines neuen, sensibleren Bildes der brasilianischen Wirklichkeit in den Feuilletons verschiedener Tageszeitungen diente in den 1920ern und in den 1950ern die Debatte um *cultura popular*. Dieser Begriff bezog sich auf alle künstlerischen und kulturellen Manifestationen der Bevölkerung und wurde von dem Begriff *cultura erudita* abgegrenzt, der auf die Kultur der Elite verwies. Von der brasilianischen Elite wurden die künstlerischen Schöpfungen und Sitten der ärmeren Bevölkerung als „Kultur“ nicht ernstgenommen (Schwarz 1992: 12ff). Die Bedeutung des Begriffs „*cultura popular*“ für die Bewegungen beider Phasen hat der Poet und Kunstkritiker Ferreira Gullar treffend zusammengefasst:

A „*cultura popular*“ é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira (...). A cultura popular tem caráter eminentemente nacional e mesmo nacionalista. Nem poderia ser de outro modo já que a visão cultural

que a alimenta – como movimento e como fenômeno – emerge dos problemas de estrutura do país e coloca a necessidade da participação na solução desses problemas. (Gullar 1965: 11 ff)¹³

Gullar verknüpft den Begriff hier mit den sozialen Problemen des Landes. Die Ausgrenzung der ärmeren Bevölkerung und ihrer Probleme wird an dem Kulturverständnis der brasilianischen Elite deutlich. Die Konzentration auf das authentisch Brasilianische in Kunst und Kultur, das ein programmatischer Bestandteil des Begriffs *cultura popular* ist, setzte eine Hinwendung zum nationalistischen Denken voraus. Die Suche nach kultureller Identität war mit einem Entwurf der brasilianischen Wirklichkeit verbunden. Über ein neues kulturelles Selbstverständnis der Nation als einer „vorgestellten Gemeinschaft“ (Anderson 1988: 53) sollte sowohl in den 1920er Jahren, als auch in den 1950er Jahren die gesellschaftliche Einheit konstituiert werden. Die Kulturpolitik diente als Instrument für soziale Integration, die vor allem von den *modernistas* unter Vargas auf einer imaginären Ebene umgesetzt wurde.

Als eigene künstlerische Bewegung manifestierte sich der Modernismo erstmals auf der Semana de Arte Moderna, die zwischen dem 11. und 16. Februar 1922 im Teatro Municipal von São Paulo stattfand. Auf dieser Kulturveranstaltung waren alle wichtigen Vertreter des Modernismo anwesend und präsentierten ihre Arbeiten: Tarsila Amaral, Anita Malfatti, Sérgio Milliet, Candido Portinari und Vitor Brecheret als bildende Künstler, Oswald und Mario de Andrade, wie auch Menotti del Picchia, Manuel Bandeira und Ronald de Carvalho als Schriftsteller und Villa Lobos als Musiker und Komponist. Ihr Hauptanliegen bestand darin, eine Symbiose zwischen der volkstümlichen brasilianischen Kultur – der „*cultura popular*“ – und einer von den experimentalistischen Bewegungen Europas beeinflussten Ästhetik als eine neue künstlerische Ausdrucksform vorzustellen.

Zahlreiche Vertreter des Modernismo leisteten Beiträge zur Kulturpolitik unter Getúlio Vargas seit 1930. Beispielsweise arbeitete der Dichter Manuel Bandeira für den „Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional“ (IPHAN), an dessen Entwicklung der Schriftsteller Mario de Andrade maßgeblich beteiligt war. Der Komponist Heitor Villa-Lobos war im Kulturministerium für den Bereich Musik zuständig (Menezes 1996).

¹³ Die „*cultura popular*“ ist das Bewusstsein gegenüber der brasilianischen Wirklichkeit. (...) Die „*cultura popular*“ hat eminent nationalen und sogar nationalistischen Charakter. Sie könnte gar nicht anders sein, da die kulturelle Vision, die sie als Bewegung und Phänomen konstituiert, aus den strukturellen Problemen des Landes erwächst und gleichzeitig auf die Notwendigkeit der Mitwirkung an einer Lösung dieser Probleme verweist.

Von den Künstlern und Intellektuellen wurde eine Debatte um die brasilianische Wirklichkeit eingeleitet, die nicht nur in einen allgemeinen künstlerischen Aufbruch mündete, sondern auch einen starken ideologischen Einfluss auf das Vargas-Regime hatte. Mit ihrem Vorhaben der „nationalen Rekonstruktion“ (Hentschke 1996: 252) über ein Bild von der Realität, das über neue künstlerische Ausdrucksformen vermittelt werden sollte, wirkten die „modernistas“ auf das politische Programm unter Vargas ein. Der kulturelle Nationalismus wurde von der intellektuellen Elite der *modernistas* propagiert und innerhalb der Kulturpolitik von ihnen umgesetzt, weshalb die Konstruktion eines neuen kulturellen Selbstverständnisses als ein von oben verordnetes Rezept bezeichnet werden kann. Von den Vertretern des Modernismo wurde die Identitätskonstruktion im Sinn einer „rediscovery of self through a return to that which is unique to oneself“ (Smith 1983: 94) aufgebaut und von Vargas als eines der Richtlinien seiner Diktatur übernommen. Zwar verbesserte Vargas kaum die wirtschaftliche und soziale Situation der ärmeren städtischen und ländlichen Bevölkerung, veränderte aber das imaginäre Bild der brasilianischen Gesellschaft von sich selbst:

Diga se o que se disser de Vargas. Diga-se que ele era filofascista, campeão do atraso, o que for – um merito não pode deixar de lhe ser creditado: o de iniciar o processo de reversão de visão elitista sobre o trabalhador e sobre o trabalho. A Era Vargas corresponde a uma verdadeira revolução cultural: em duas décadas reverteu-se, até certo ponto, é claro, uma visão muito mais do que centenaria do brasileiro sobre „o povão“. Ocorreu um início de demolição ideológica dessa visão tipo Casa Grande e Senzala. (Mascarenhas 1994: 84)¹⁴

Zwar änderte sich die Vorstellungswelt gegenüber der Arbeit und brachte damit die gesellschaftlichen Veränderungen zur Zeit der Industrialisierung in Brasilien zum Ausdruck. Vargas gelang es, über die beiden Grundpfeiler seines politischen Programmes – der Sozial- und Kulturpolitik – die Bevölkerung stärker an den Staat zu binden und ihr politisches Bewusstsein zu stärken. Außerdem trug er zur Konstruktion eines neuen kulturellen Selbstverständnisses in Brasilien bei.

Zu den Veränderungen, die von der Kulturpolitik eingeführt wurden, zählt die Institutionalisierung des Karnevals und die damit verbundene Aufwertung des Samba. Vor 1930 war der Samba sozial stigmatisiert, weil er als Musik der Sklaven betrachtet wurde, die

¹⁴ Sage man über Vargas, was man wolle. Sage man, er sei ein „Philofaschist“, Champion der Rückschrittlichkeit, was auch immer – ein Verdienst darf ihm nicht abgesprochen werden: Er hat den Umkehrprozess der elitären Sichtweise auf den Arbeiter und die Arbeit eingeleitet. Die Ära Vargas kann mit einer kulturellen Revolution gleichgesetzt werden: In zwei Dekaden kehrte sich – natürlich nur bis zu einem gewissen Punkt – die mehr als hundertjährige Einschätzung des Brasilianers über das „gemeine Volk“ um. Der Anfang einer ideologischen Zerstörung der Vorstellungswelt vom Typ „Casa Grande e Senzala“ setzte ein.

nach der Abolition im Jahre 1888 in die Städte zogen. Samba in der Öffentlichkeit resultierte in polizeiliche Verfolgung der Musiker (Matos 1982: 29). Ende der 1920er Jahre wurden die ersten Sambaschulen gegründet, die sich zu einem entscheidenden Bestandteil des Karnevals entwickelten. Unter Vargas wurden der Karneval und auch der Samba kulturpolitisch relevant. Ab 1932 erhielten die Karnevalsumzüge staatliche Subventionen und ein Jahr später übernahm die Tourismuskommission die Organisation des Karnevals (Cabral 1975: 37). Gleichzeitig verstärkte die Regierung die Kontrolle über die Inhalte der Samba-Lieder: Allein im Jahre 1940 wurden 373 Texte zensiert (Oliven 1984: 70).

Anhand des Inhaltes der Sambatexte wird deutlich, dass es dem Vargas-Regime in Wirklichkeit nicht gelang, die soziale Integration der ärmeren Bevölkerung zu leisten, weil darin die Überlebensstrategien der Arbeiter beschrieben werden. Es stellte sich heraus, dass die Arbeit keine Möglichkeit eröffnete, aus dem sozialen und kulturellen Kontext der Favela zu entkommen. Als Symbol dafür diente der vielbesungene *malandro* (Gauener), der gleichzeitig als (Über-)Lebenskünstler verehrt wurde. Der *malandro* versinnbildlichte das unbeschwerte Dasein, das Geldverdienen ohne große Anstrengung und den am Rand der Gesellschaft glücklich Lebenden, der trotz seiner Ablehnung der entlohnten Arbeit zu Anerkennung gelangen kann (Oliven 1984: 67). Damit repräsentierte der *malandro* eine Wunschvorstellung der armen Bevölkerung, die hart arbeiten musste, um zu überleben. Den gelang es zwar, mit ihrem Verständnis von der brasilianischen Kultur und Realität einen Einfluss auf den Staat und die gesellschaftliche Identität zu auszuüben. Die *cultura popular* war ein Schlüsselbegriff für ihr kulturpolitisches Denken und Handeln. Gleichzeitig änderten sie nichts an der sozialen Realität und trugen daher nur imaginär etwas an den Veränderungen der gesellschaftlichen Problemen bei.

Auch in den 1950er und 1960er Jahren verband die künstlerische Avantgarde mit dem Begriff *cultura popular* ein künstlerisch-politisches Programm. Während es den *modernistas* und Vargas jedoch darum ging, Brasilien als eine Nation zu konstituieren, ging es den Künstlern der 1950er Jahre darum, direkt auf die arme Bevölkerung einzuwirken und etwas an der gesellschaftlichen Basis zu verändern

É popular a cultura quando é comunicavel ao povo. (...) É popular a cultura que leva o homem a assumir a sua posição de sujeito da própria criação cultural e de operário do processo histórico em que se acha inserido. (Fávero 1983: 16)¹⁵

Gegen Ende der 1950er und zu Beginn der 1960er Jahre arbeiteten die studentischen, künstlerischen und kirchlichen Institutionen in ihrem kulturpolitischen Engagement eng zusammen. Im Jahre 1961 gründeten sie das CPC (*Centro Popular de Cultura*) in Rio de Janeiro nach dem Vorbild des MCP (*Movimento de Cultura Popular*) aus Recife, in dem unter anderen Paulo Freire seine Alphabetisierungskampagne entwickelt hatte. Die Vertreter des CPC orientierten sich an einem Kulturbegriff, der auf das Handeln ausgerichtet war. Ihnen ging es darum, Kultur zu instrumentalisieren und die ärmere Bevölkerung zu politisch bewussten Bürgern heranwachsen zu lassen. Über die Kulturarbeit sollte an erster Linie politisches Bewusstsein transportiert werden, das im zweiten Schritt die Bürger dazu befähigte, als Individuen in einem von ihnen gestalteten historischen Prozess zu agieren. Mit dem Kulturbegriff verbanden die Künstler und Intellektuellen der Zeit (vornehmlich Studenten) also auch einen pädagogischen Anspruch und eine bestimmte Vorstellung von Geschichte. Im Rahmen des CPC wurde beispielsweise das „Theater der Unterdrückten“ von Augusto Boal entwickelt, das durch Rollenspiele und Einbeziehung der Zuschauer versuchte, in die Praxis des politischen Handelns einzuführen. Außerdem war die Alphabetisierung ein wesentlicher Bestandteil der Arbeit im CPC. Anhand pädagogischer Maßnahmen sollte die arme Bevölkerung die gesellschaftliche und politische Situation ihres Landes verstehen.. Gleichzeitig wollten die Vertreter des CPC der Bevölkerung die Überzeugung vermitteln, dass der historische Kontext in den sie eingebunden waren, von ihnen mitgestaltet wurde und sie auf ihr eigenes Schicksal Einfluss nehmen konnten.

Im Gegensatz zu den Vertretern des *Modernismo* waren die Künstler und Intellektuellen der 1950er und 1960er Jahre jedoch nie in ein staatliches Projekt eingebunden, denn im Jahre 1964 kam es zu einem Militärputsch, der alle sozialreformerischen Ansätze der Regierung Goulart rückgängig machte. Neben dem Gesellschaftsentwurf unter Goulart – der unter anderem die Landreform und eine Bildungsreform anstrebte – wurde auch das kulturpolitische Engagement der künstlerischen Avantgarde der Zeit 1964 zunichte gemacht. Während die Vertreter des *Modernismo* sich am Ende der Diktatur unter Getúlio Vargas die Kritik

¹⁵ Die Kultur ist „popular“, wenn sie dem Volk vermittelbar ist. (...) Die Kultur ist „popular“, die den Menschen dazu bringt, seine Stellung als Subjekt des eigenen kulturellen Schaffens und als Arbeiter an dem ihn umgebenden historischen Prozess anzunehmen.

vorwerfen lassen mussten, sie hätten einem faschistischen Regime gedient, wurde die künstlerische Avantgarde durch den Militärputsch im Jahre 1964 in ihrer Entwicklung gestoppt. An das Denken dieser Avantgarde schließt Gilberto Gil in seiner Rede an. Es sind die Ideen der Künstler der 1950er Jahre und zu Beginn der 1960er Jahre, die Gil wieder aufgreift.

Bereits nach der Öffnung der Diktatur gegen Ende der 1970er Jahren schlossen die Künstler und Intellektuellen an die Tradition der 1950er und 1960er Jahre an. Ein Beispiel dafür ist die Zeitschrift *Arte em Revista* der Jahre 1977/78 aus São Paulo, in der die künstlerischen Manifestationen des Cinema Novo, des Bossa Nova und des Neo-Concretismo historisch aufgearbeitet wurden. Da sich die Militärdiktatur bis 1990 hinzog, danach jedoch zuerst rechte und liberale Parteien die Regierungspolitik bestimmten, ist es nun unter Lula als Vertreter der Arbeiterpartei das erste Mal möglich, die Ideen der künstlerischen Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre in ein staatliches Projekt einzubeziehen.

Gilberto Gils eigene Biographie ist mit den Ideen dieser Avantgarde eng verbunden und muss aus dem Kontext der Entwicklungen vor und während der Militärdiktatur verstanden werden. Gil wurde im Jahre 1942 im „interior do sertão da Bahia“ (Campos 1968: 191) geboren, ging zum Jurastudium in die Hauptstadt des Staates Bahia – Salvador – und lernte dort unter anderem Caetano Veloso kennen, mit dem er zusammen Musik machte. Im Jahre 1968 erschien die gemeinsame Platte mit dem Lied *Tropicália*, das einen programmatischen Stellenwert erlangte, denn nach ihm ist die Bewegung des *Tropicálismo* benannt worden. Als musikalische Wurzeln gibt Gilberto Gil den Erfinder des *Bossa Nova* – João Gilberto – und den Vertreter der *música nordestina* Luiz Gonzaga an. Während João Gilberto in den 1950ern Elemente des Jazz in den *Bossa Nova* integrierte, übernahmen Gilberto Gil und Caetano Veloso die zeitgenössische Rockmusik. Beispielsweise waren es Gil und die Band *Os Mutantes*, von denen die elektrische Gitarre in die brasilianischen *Música Popular Brasileira*/MPB eingeführt wurde. Der *Tropicálismo* kennzeichnete sich jedoch nicht nur durch eine bestimmte Musik, sondern wurde zum Ausdruck für eine Lebensweise, über die zwar nicht offensive, aber trotzdem deutliche Kritik an der sich gegen Ende der 1960er Jahre verschärfenden Militärdiktatur geübt wurde. Vor allem das Lied *É proibido proibir* brachte den Protest an der Diktatur zum Ausdruck. Gilberto Gil und Caetano Veloso gingen daraufhin ins politische Exil nach London, ohne sich jedoch linkspolitisch engagiert zu haben. Anders als die Linken hatten die *tropicalistas* keine „propostas, nem promessa, nem proveta, nem

procela“ (Hollanda 1980: 55), enthielten sich also jeglichem offensiven politischen Diskurs. Trotzdem setzten die *tropicalistas* ein Zeichen für gesellschaftliche und politische Veränderung, denn sie vermittelten ein offeneres Verhältnis zum eigenen Körper und revolutionierten Verhaltensweisen, ähnlich wie es die Hippie-Bewegung in den USA vorgemacht hatte. Die *tropicalistas* waren keine wirkliche Kopie der US-amerikanischen Hippies, sondern karikierten eher deren Attitüden. Gleichzeitig entpolitisierten sie diese Bewegung, die in den USA stark mit dem Protest gegen den Vietnamkrieg in Zusammenhang stand. Sie brachten ihre Desillusionierung gegenüber der brasilianischen Politik und Kunst zum Ausdruck und verweigerten sich dem Entwurf einer Zukunftsperspektive. Der *Tropicalismo* war eine musikalische Bewegung, über die Veränderungen im Wertekodex der brasilianischen Gesellschaft eingeführt wurden. Noch heute zählen die Musiker des *Tropicalismo* – an erster Linie Caetano Veloso und Gilberto Gil – zu den bekanntesten der MPB.

Nach der politischen Öffnung unter der Militärdiktatur Brasiliens begann Gilberto Gil sich in der Grünen Partei zu engagieren und wurde unter anderem zum Stadtabgeordneten in Salvador gewählt. Außerdem gründete er eine Nichtregierungsorganisation, die sich für den Umweltschutz engagiert – die *Onda Azul*. Daher stellt Gil eine der wenigen Künstlerpersönlichkeiten Brasiliens dar, die sich aktiv in die Politik eingebracht haben. In den letzten Jahren hat er außerdem in Dokumentarfilmen als Moderator mitgewirkt, die Sklaverei in Brasilien und die traditionelle Musik des Nordostens zum Thema haben und signalisierte so auch sein Interesse an der Geschichte des Landes, das es neu zu entdecken gilt.

Gilberto Gil verkörpert das kulturpolitische Denken der künstlerischen Avantgarde zwischen 1954 und 1964, das von der dem *Tropicalismo* folgenden Generation gegen Ende der 1970er Jahre wieder aufgenommen und untersucht wurde. Er ist daher auch heute noch eine Schlüsselfigur innerhalb der brasilianischen Kulturszene, da er Bewusstseinsarbeit über die Musik mit politischem Engagement verband. Es gelang ihm, als ein Sprachrohr für die brasilianische Gesellschaft zu fungieren und er betrachtet sich selber als einen Repräsentanten der ärmeren Bevölkerung („...sou um negromestiço“). Seine Biographie trägt ähnliche Züge wie die der Künstler, die in der Generation vor 1964 wirkten. Sie bemühten sich darum, die brasilianische Gesellschaft zu verändern, mehr soziale Gerechtigkeit einzuführen und engagierten sich außerdem politisch. Aus diesen Überlegungen heraus ergibt sich eine mögliche Erklärung für die Wahl Gilberto Gils als Kulturminister. Nicht nur als erfolgreicher

und populärer Musiker ist er für diesen Posten ausgesucht worden, sondern als ein Repräsentant einer Tradition kulturpolitischen Denkens und Handelns in Brasilien.

Kulturpolitische Tendenzen unter Gil

In seinem politischen Programm für das Kulturministerium greift er zwar auf die Tradition des kulturpolitischen Denkens in Brasilien zurück, versucht aber gleichzeitig, Probleme aufzugreifen und zu umgehen, mit denen sich die künstlerische Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre konfrontiert sah. Die programmatische Verwendung des Begriffs „cultura popular“ und die Instrumentalisierung des Begriffs durch diese Avantgarde geschah im Kontext demokratisch-populistischer Regierungen, deren Merkmal die „manipulação das massas“ (Chauí 1981: 61) war. Die Mitglieder des CPC sahen sich der Kritik ausgesetzt, als Vertreter der brasilianischen Elite an diesem manipulierenden System mitgewirkt zu haben, indem sie mit ihren kulturpolitischen Aktionen auf die ärmere Bevölkerung Einfluss nahmen. Daher sei ihr politisches Handeln von Dominierung geprägt gewesen und stellte keinen Ausdruck für ein demokratisches Miteinander der brasilianischen Gesellschaft dar (Chauí 1981: 61).

In seinen Reden ging Gil bisher immer wieder auf die Förderung der Kultur in den armen städtischen Randbezirken und den Favelas ein. Sein Vorhaben zielt auf die Unterstützung kultureller Aktivitäten der Bewohner in diesen Regionen ab. Über die Einbindung dieser Bevölkerung in die offizielle Kultur soll soziale Integration verstärkt werden: „...já que o combate á exclusão social passa necessariamente por uma ação de inclusão cultural, que garanta a pluralidade de nossos fazeres, o acesso universal aos bens e serviços culturais e á criação, produção e difusão desses mesmos bens (Gil, 14 de maio 2003).“¹⁶ Es sollen nicht nur Institutionen die repräsentativen Kultur wie Museen, Orchester und Theater subventioniert werden, sondern auch staatliche Gelder in Regionen fließen, die vom offiziellen kulturellen Leben komplett ausgeschlossen waren. Bisher sind einige Initiativen des Kulturministeriums in diesen Gegenden entwickelt worden, wie zum Beispiel das *Projeto Refavela*, einem Förderprogramm für „iniciativas culturais que nascem, e na maior parte das vezes morrem, nas periferias e no interior do nosso país, sem que o Brasil possa se dar conta

¹⁶..... da ja der Kampf gegen die soziale Ausgrenzung notwendigerweise aus einer Handlung der kulturellen Einbeziehung besteht, die die Pluralität unserer Tätigkeiten, den Zugang zu universalen Gütern und kulturellen Diensten, sowie das Schaffen, die Produktion und die Verbreitung dieser Güter garantiert.

de quanto talento é capaz o seu povo (Gil, 14 de maio 2003).¹⁷ Außerdem wurden die BAC's (*Bases de Apoio de Cultura*) entwickelt, die überall dort entstehen sollen, wo keine Kinos oder Theater vorhanden sind. Sie sollen als Zentrum für Alphabetisierung, für Computerschulungen, für Theateraufführungen und andere künstlerische Manifestationen genutzt werden. (Gil, 18 de dezembro 2003)

Desweiteren wurden Seminare in verschiedenen Städten Brasiliens veranstaltet, in denen über die Situation der Kulturszene diskutiert wurde. Diese Seminare fanden unter anderem in ärmeren städtischen Regionen statt und sollten den dortigen Kulturschaffenden eine Plattform bieten, um ihre Aktivitäten zu besprechen und ihre Anforderungen an eine staatliche Kulturpolitik zu formulieren. Im Dezember 2003 wurde ein Seminar aus der Folge *Cultura para Todos* in der Baixada Fluminense veranstaltet – dem größten Armutsgebiet im Ballungsraum Rio de Janeiro, das gleichzeitig sehr hohe Kriminalitätsraten aufweist. Dort leben 3,5 Millionen Einwohner, die 31% der Gesamtbevölkerung der Stadt Rio und 23% des gleichnamigen Staates ausmachen. Ungefähr 20% dieser Bevölkerung hat ein monatliches Einkommen, das weniger als einem halben Mindestlohn entspricht. Mehr als 7% der Bevölkerung in der Region besteht aus Analphabeten (Gil, 13 de dezembro 2003). Gleichzeitig findet in dieser Region kulturelles Leben statt – das bisher nicht öffentlich gefördert wurde.

Die Seminare *Cultura para Todos* wurden bisher in zahlreichen Städten organisiert. Anhand dieser Seminare wird deutlich, wieviel Gil an der Demokratisierung des Kulturbetriebes und der Transparenz des Kulturministeriums liegt. Gleichzeitig sind die Seminare ein Ausdruck für den Bewusstseinsprozess gegenüber den Aufgaben, die staatliche Kulturpolitik als ein Beitrag zur gesellschaftlichen Veränderung zu leisten hat. Unter anderem verdeutlicht diese Initiative, dass Gil aus den historischen Erfahrungen der künstlerischen Avantgarde bestimmte Schlüsse gezogen hat. Es geht ihm nicht darum – wie den *modernistas* unter Getúlio Vargas – ausschließlich einen Einfluss auf die Imagination der Bevölkerung auszuüben. Außerdem vertritt er ein Konzept von Förderung, in dem nicht eine elitäre Avantgarde mit ihren politisch-ästhetischen Ideen auf die ärmere Bevölkerung einwirkt, sondern die Eigentinitiativen der Bevölkerung bedacht werden – ohne die Vermittlung Dritter. Ein neuer Aspekt seiner Kulturpolitik ist, dass er soziale Ausgrenzung auch räumlich denkt. Soziale Ungleichheit lässt sich in Brasilien topographisch bestimmen. In den Städten wohnen die Armen in den *favelas*, die entweder auf Hügelketten gelegen sind oder sich am Stadtrand

¹⁷ ...kulturelle Initiativen, die in den städtischen Randbezirken und im Hinterland entstehen und sterben, ohne dass Brasilien sich darum kümmert, wieviel Talent sein Volk doch eigentlich besitzt.

befinden. Bei der Baixada Fluminense handelt es sich um ein riesiges Gebiet, das fern vom Zentrum und der reichen Südzone Rio de Janeiros gelegen ist und in dem verschiedene Abstufungen der Armut vorhanden sind. Die Baixada ist ein Beispiel für soziale Ausgrenzung, die über Kultur aufgehoben werden soll.

Ein weiterer Schwerpunkt Gils bezieht sich auf das architektonische Erbe Brasiliens. Mit dem *Programa Monumenta* sollen historische Bauwerke vor dem Verfall geschützt werden. Nicht nur die barocken Kirchen in Ouro Preto, auch das Institut für Denkmalschutz in Brasilien, das *Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional* (IPHAN), sind angeblich kaum noch funktionsfähig. Da aber Erinnerungskultur generell eine Basis für die Bestätigung als Nation bedeutet, legt Gil Wert darauf, denn er betrachtet das politische Programm der Regierung Lula als ein neues nationales Projekt, das seine Rechtfertigung aus der brasilianischen Geschichte zieht. Im Zusammenhang mit dieser Rückbesinnung auf Geschichte rief er auch das Projekt *Nossa História* ins Leben, eine Buchreihe für Kinder, die in Zusammenarbeit mit der Biblioteca Nacional in Rio de Janeiro entsteht.

Die Rückwendung zur brasilianischen Geschichte ist ein wesentliches Merkmal des kulturpolitischen Ansatzes von Gil. Er scheint davon auszugehen, dass zwischen sozialer Ausgrenzung und dem Vergessen eine Beziehung besteht. Genauso wie ganze Regionen Brasiliens von staatlicher Seite benachteiligt werden und ausgegrenzt sind, wurden die geschichtlichen Symbole ein Bestandteil des Vergessens. Sowohl die Kultur der Armutsgegenden als auch die Geschichte sollen in seiner Amtszeit als Elemente seines politischen Programms bedacht werden. Er betrachtet die Pflege von Kultur und Erinnerung als Beiträge zur Demokratisierung des Landes.

Darüber hinaus widmet sich Gil der Filmpolitik. Im Frühjahr 2003 wurden in Brasilien mehr als 150 neue Filme für das Fernsehen und das Kino auf dem heimischen Markt plaziert (Gil, 11.12.2003). Dank der Sponsorengelder, die hauptsächlich von staatlichen Firmen wie der Petrobras und der *Banco Nacional de Desenvolvimento* (BNDES) an die Filmproduktionen ausgezahlt wurden, gab es einen Filmboom in Brasilien. Gil plant in diesem Kontext das Programm „Baixo Orçamento“, mit dem billige Spielfilmproduktionen unterstützt werden sollen. Diese Filme sollten an die Tradition des Cinema Novo anschließen, dessen Merkmale die Arbeit mit geringen finanziellen Mitteln und die Suche nach einem künstlerischen Ausdruck für die brasilianische Realität waren. Damit soll eine noch höhere Produktionszahl

ermöglicht und der Zugang zum Film auch für sozial schwache Jugendliche erleichtert werden. Außerdem läuft bereits das Projekt *Cinema Dois Brasis* (Gil, 23.11.2004), das Video und Kurzfilmproduktionen von Amateuren finanziert. Es handelt sich um einen Wettbewerb, dessen Gewinner einen Lehrgang an einem staatlichen Filmzentrum, dem *Centro Técnico Audiovisual* (Ctav) in Rio de Janeiro absolvieren können. Dieses Projekt läuft parallel zum Aufbau verschiedener kleiner Filmkooperativen der Favelas, die – wie die *Boca de Filmes* in der Favela Cidade de Deus – ihren Alltag auf Videos festhalten und dabei von Filmstudenten und jungen Profis, die sich unter anderem in der Gruppe *Cinemaneiro* und *Fora do Eixo* zusammengeschlossen haben, angeleitet werden.

Abgesehen davon will Gilberto Gil den Vertrieb der brasilianischen Filme im In- und Ausland unterstützen, der mit der US-amerikanischen Produktion konkurrieren muss. Als zentrale Institution dafür soll eine *Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual* (ANCINAV) ins Leben gerufen werden, die sich für die ökonomischen Aspekte der Filmproduktion in Brasilien einsetzt. Außerdem soll der *Conselho Superior do Cinema e do Audiovisual* mehr Befugnisse erhalten. Es bestehen bereits seit Oktober 2004 umfangreiche Gesetzesvorlagen zur Gründung der ANCINAV. (Minuta do projeto de lei, 2004). Bei der ANCINAV handelt es sich um das bisher umfangreichste legislative Vorhaben des brasilianischen Kulturministeriums, das gleichzeitig in der Öffentlichkeit kontrovers debattiert wird. So ließ sich der Bürgermeister Rio de Janeiro und Präsidentschaftskandidat der rechtskonservativen PFL, César Maia, in einem Artikel im *Estado de São Paulo* vom 8. Dezember 2004 dazu verleiten, Gilberto Gil mit Göbbels zu vergleichen und die geplanten Befugnisse und Aufgaben der ANCINAV mit einem totalitären Gleichschaltungsmechanismus auf eine Ebene zu stellen. Sicherlich stellt die ANCINAV ein sich noch zu bewährendes Pilotprojekt in Brasilien dar, in dem es schon zentralere filmpolitische Organe wie die *Grupo Executivo de Cinema/ GEICINE* (1961-1964) und *Empresa Brasileira de Filmes/ EMBRAFILME* (1969-1974) gegeben hat. Allerdings haben ähnliche Institutionen wie die US-amerikanische *Motion Pictures Association/MPA* (gegründet 1948), die auch heute noch Büros in Brasilien und in anderen Ländern unterhält, wie auch die französische Filmpolitik bewiesen, das sich staatliche Schutz- und Fördermechanismen positiv auf das Filmschaffen und die internationale Wettbewerbsfähigkeit auswirken. Am 31. Dezember 2004 antwortete der *Secretário Executivo* des brasilianischen Kulturministeriums Juca Ferreira im *Estado de São Paulo* auf Maias Kommentar, in dem er unter anderem die US-amerikanische und die französische Filmpolitik als Vorbilder für die ANCINAV herausstellte.

Auch dem Fernsehen gilt Gils Interesse: „...estaremos dotando o Estado dos instrumentos institucionais políticos e econômicos necessários para implantar uma Política responsável para a difusão de conteúdos audiovisuais no país (Gil, 11 de dezembro 2003).“¹⁸ Die Restrukturierung des audiovisuellen Sektors, in den Gil das Fernsehen einschließt, bezieht sich auf die wirtschaftlichen Faktoren, aber auch auf die Inhalte, die über dieses Medium vermittelt werden. Bereits unter Getúlio Vargas, aber auch innerhalb der Alphabetisierungskampagnen der Regierung Goulart, nahmen der Film und das Fernsehen einen wichtigen Raum ein. Neben dem Radio wurden die audiovisuellen Medien für Bildungsprojekte verwendet, weil sie in ganz Brasilien empfangen werden konnten. Die Radio- und Fernsehausstrahlungen erreichten Orte, in denen der Staat und seine Institutionen kaum präsent waren. Es ist jedoch ein neuer Ansatz von Gil als einem Vertreter der Regierung, inhaltlich auf das Fernsehen einwirken zu wollen.

Neben den verschiedenen inhaltlichen Aspekten der Kulturpolitik unter Gil wurde bereits der Haushalt des Ministeriums aufgestockt. Der Kongress beschloss eine Erhöhung der Mittel um über 900 Millionen Reais. Über das Lei Rouanet sollen weitere Mittel nicht an kulturelle Projekte, sondern direkt an das Ministerium weitergeleitet werden. Eines der wesentlichen Probleme des Lei Rouanet war die Tatsache, dass überdurchschnittlich viele Fördergelder von staatlichen Firmen wie der Petrobras an kulturelle Projekte gingen. Durch den Verzicht von Steuereinnahmen zugunsten der Kultur wurde letztlich der Staat über seine eigenen Unternehmen selber zum Sponsor, ohne dabei einen Einfluss auf die Auswahl der Projekte und deren Inhalte nehmen zu können. Diese Situation wurde von Gil und verschiedenen Künstlern als Problem betrachtet und soll nun modifiziert werden.

Abschließend lässt sich zu den bisher zwei Jahren Kulturpolitik unter Lula sagen, dass eine anfängliche Phase der Reflexion zu beobachten war, in der die Aufgaben und Möglichkeiten staatlicher Kulturpolitik neu überdacht wurden. Wesentliche Schwerpunkte sind die Demokratisierung und die soziale Integration über Kultur, die Rückwendung zur Geschichte und die Film- und Fernsehpolitik. Dabei ist die Zusammenarbeit mit den regionalen kulturpolitischen Institutionen von Gil gar nicht angesprochen worden, über die das kulturelle Leben in Brasilien hauptsächlich gesteuert wird. Es sind die Gemeinden, Städte und Länder,

¹⁸wir werden den Staat mit institutionell-politischen, sowie notwendigen wirtschaftlichen Mitteln ausstatten, um eine verantwortungsvolle Strategie bezüglich der Inhalte audiovisueller Medien zu entwickeln.

die größtenteils für die Kulturszene vor Ort verantwortlich sind, während eine nationale Kulturpolitik bisher allgemeine Richtlinien formulierte. In dem Moment, in dem die Kulturpolitik der Regierung Brasiliens selber stärker Einfluss nehmen möchte, muss sie mit den regionalen Institutionen enger zusammenarbeiten, wobei auch Konflikte bezüglich der Kompetenzen vorauszuahnen sind. Die Phase der Reflexion war wichtig, um einen gemeinsamen Konsens zwischen Kulturschaffenden, regionalstaatlichen Institutionen und der Regierung zu schaffen und die Transparenz politischer Entscheidungen, über die Demokratie definiert wird, sichtbar zu machen. Gilberto Gil näherte sich seinem Amt mit einem Erfahrungshorizont, der nicht nur in seiner eigenen Biographie, sondern im kulturpolitischen Denken Brasiliens des 20. Jahrhunderts verankert ist. Daher wird es weiterhin spannend sein zu beobachten, welche Ergebnisse seine Amtszeit als Kulturminister in der derzeitigen Legislaturperiode des weiteren mit sich bringt.

Quellen- und Literaturverzeichnis

- Gil, Gilberto (2003): Integra do discurso de posse do Ministro da Cultura, Brasília, 2 de janeiro 2003, in: www.cultura.gov.br/corpo.php, 28.11.2004
- Gil, Gilberto (2003): Audiência pública sobre a política cultural do Governo Lula, Brasília, 14 de maio 2003, in: ebenda.
- Gil, Gilberto (2003): Discurso no Balanço Final do primeiro ano de sua gestão á frente do MinC, São Paulo, 18 de dezembro 2003, in: ebenda.
- Gil, Gilberto (2003): Baixada – muito além do estereótipo, Rio de Janeiro, 13 de dezembro 2003, in: ebenda.
- Gil, Gilberto (2003): Discurso no anúncio do Resultado dos Concursos de Fomento à Produção e à Distribuição de Filmes e Telefilmes, Brasília, 11 de dezembro 2003, in: ebenda.
- Gil, Gilberto (2004): Revelando Dois Brasis, Rio de Janeiro, 23 de novembro 2004, in: ebenda.
- Gilberto Gil (2004) na Conferência Cultura e Desenvolvimento Social: Partilhando Responsabilidades, São Paulo, 30 de junho 2004, in: ebenda.
- Agência Nacional de Cinema (ANCINAV), Minuta de projeto de lei de 2004, in: ebenda.
- Relatório Seminário Cultura Para Todos, São Paulo, 18 de julho 2003, in: ebenda.
- Pronunciamento do Ministro Gilbert Gil na reunião da RIPC, Schanghai, 16 de outubro 2004, in: ebenda.
- Anderson, Benedict (1988): Die Erfindung der Nation – Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Cabral, Sérgio (1975): Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira, in Ensaio de Opinião – Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, S.36-41.
- Chauí, Marilena (1981): Cultura e Democracia. O Discurso Competente e Outras Falas. São Paulo: Ed. Moderna.
- Chauí, Marilena (1980): Conformismo e resistência. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Conversa com Gilberto Gil (6.4.1968), in: Campos, Augusto de (Hg) (1968): Balanço da Bossa e outras bossas. São Paulo: Ed. Perspectiva, S.189-199.
- Manifesto da Ação Popular: Cultura Popular, in: Fávero, Osmar (1983): Cultura popular, educação popular. Memória dos anos 60. Rio de Janeiro: Edições Graal, S.15-33.

- Gullar, Ferreira (1965): *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.
- Hollanda, Heloisa Buarque de (1980): *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Hollanda, Heloisa Buarque de (1987): *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Hentschke, Jens (1996): *Estado Novo – Genesis und Konsolidierung der brasilianischen Diktatur von 1937*. Saarbrücken: Verlag für Entwicklungspolitik.
- Mascarenhas, Eduardo (1994): *Brasil: De Vargas a Fernando Henrique – Conflito de Paradigmas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara.
- Matos, Claudia Neiva de (1982): *Acertei no Milhar – Malandragem e Samba no Tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra.
- Menezes, Raimundo (1996): *Dicionário Literário Brasileiro*. São Paulo: Livros Técnicos e Científicos Ed.
- Oliveira, Lúcia Lippi u.a. (1982): *Estado novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Ed.
- Oliven, Ruben George (1984): *A Malandragem na Música Popular Brasileira*, in *Revista de Música Latino Americana*, Vol. 5, Nr. 1, S. 66-96.
- Daniel Pécaut (1990): *Entre o povo e a nação: os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ed. Ática.
- Schwarz, Roberto (1992): *Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture*. London: Verso.
- Smith, Anthony (1983): *State and Nation in the Third World*. Oxford: Oxford Univ. Press

Veröffentlicht in: Lateinamerika Analysen 10, Februar 2005.

