

Brasil, anos 1970: um estudo sobre o Instituto Nacional de Música da Funarte

Clayton Vetromilla

Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

cvetromilla@gmail.com

Resumo

O presente artigo se insere em uma pesquisa que objetiva formular uma visão atualizada a respeito do papel desempenhado pela Funarte no campo da música brasileira, durante os anos 1970. Depois de reunir comentários da crítica a respeito da atuação do órgão, visamos articular a ação do Instituto Nacional de Música com o discurso de construção identitária preconizado pelo Governo Militar. Através de levantamento bibliográfico, de pesquisa no acervo do Centro de Documentação da Funarte e da consulta de periódicos da época, verificamos que, em linhas gerais, buscou-se consolidar a produção pré-existente, contemplando aspectos de ordem musicológica e pedagógica assim como também projetando certas correntes musicais que passaram a ser consideradas como expressão legítima e autêntica da cultura nacional. Pudemos concluir que, no período, os interesses do Estado em relação à Funarte estavam em correlação direta com os benefícios indiretos que a Cultura, a Arte e, em particular a Música brasileira lhe propiciava.

Palavras-chave: Brasil, Instituto Nacional de Música, Funarte, Política cultural, Anos 1970.

Brasil, the 1970's: a study on Funarte's National Institute of Music

Abstract

This paper is part of a research aimed at formulating a critically updated view on the role played by Funarte in the field of Brazilian music during the 70's. After collecting some critics' comments about the organization, we focused on articulating the action of the National Institute of Music with the discourse of identity construction preconized by the Military Government. By tracing the bibliography, researching the documents of the Centre of Documentation of Funarte and consulting the periodicals of that time, we verified that there was an attention to consolidate the pre-existent musical production, contemplating aspects of the musicological and pedagogical order, as well as to project certain musical tendencies that began to be considered as an authentic and legitimate expression of national culture. After doing all the research mentioned above, we were able to conclude that, at that specific period, the interests of the state in relation to Funarte, were in direct correlation with the indirect benefits that Culture, Art, and Music in particular, could provide.

Key words: Brazil, The National Institute for Music, Funarte, Cultural policy, the 1970's.

O presente artigo se insere em uma pesquisa que objetiva formular uma visão atualizada a respeito do papel desempenhado pela Fundação Nacional da Arte (Funarte) no campo da música brasileira, durante a década de 1970. A Funarte foi instaurada com os objetivos de elaborar e executar programas de incentivo às manifestações artísticas; de fomentar a preservação de valores culturais presentes nas artes e nas tradições brasileiras; e de apoiar instituições culturais (oficiais ou privadas) cujas finalidades estivessem voltadas para o desenvolvimento artístico-cultural do Brasil. Tal projeto veio acompanhado de um discurso de consolidação da identidade nacional.

Conforme Manuel Diégues Júnior, que foi um dos impulsionadores da criação da Funarte, há um sentimento comum, que perpassa a originalidade das manifestações eruditas e a espontaneidade das criações populares da cultura nacional. Ou seja, "o do homem sentindo sua terra; o homem traduzindo sua criatividade em face do que o ambiente lhe proporciona". Para o autor,

Não há recusa a elementos europeus ou particularmente ibéricos ou, em geral, extrabrasileiros [*sic*]; mas só, sim, –e isso é uma expressão característica de nossa cultura–, a capacidade de adaptá-los ao sentido brasileiro. Incorpora-os, absorve-os, identifica-os em uma mesma matriz: a de nossa formação mestiça, regionalmente caracterizada, mas nacionalmente marcada por uma identidade comum (Diégues Júnior 1977, 46).

Instituída pelo Governo brasileiro, a Funarte iniciou suas atividades em 1976, o que pode ser considerado órgão tardio, se comparado, por exemplo, à Fundação Calouste Gulbenkian, de Portugal, fundada em 1955, a partir de disposição testamentária do empresário armênio atuante no setor do Petróleo, Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955). Se, por um lado, ambas (Funarte e Gulbenkian) se diferenciam pela natureza administrativa (a primeira é uma instituição pública; a segunda é privada, sem fins lucrativos), outros traços, contudo, às aproximam de maneira significativa. Além de possuírem uma trajetória perpassada por polêmicas nas quais transparecem as contradições de projetos que reivindicam para si a capacidade de estabelecer modelos de unidade nacional; as duas entidades desempenharam um papel de divisor de águas em relação ao campo da arte e da cultura em um período de vicissitudes políticas inerentes a regimes totalitários, ou seja, as ditaduras Militar, no Brasil, e Salazarista, em Portugal (Vetromilla 2015).¹

No âmbito da América Latina, é possível traçarmos um paralelo entre a Funarte e o Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura). Em 1966, portanto quase uma década antes da criação da Funarte, as diretrizes estabelecidas no *I Congresso nacional de cultura* realizado na Colômbia impulsionaram o Colcultura, que passou, desde 1968, a reunir instituições culturais e a gerenciar um Plano Nacional de Política Cultural (Gonzales 2011, 62-95), cujas diretrizes, em linhas gerais, são comparáveis àquelas da Funarte. Aqui, depois de reunir comentários da crítica a respeito da atuação da Funarte, focalizamos ações do Instituto Nacional de Música (INM) durante a segunda metade da década de 1970, visando articulá-las com o discurso de preservação do patrimônio da Arte brasileira preconizado pelo Governo Militar.

1. Para um estudo sobre a cultura durante o regime Salazarista ver Ó 1999.

Para tal, nos aproveitamos de material inédito apresentado em trabalhos anteriores, ampliando-os com a análise de novos dados. Através de testemunhos deixados sob a forma de matérias e entrevistas publicadas em periódicos, reconstituímos eventos do cenário político-cultural da época, rememorando detalhes do debate a respeito da relação entre poder estatal e financiamento cultural. O objetivo aqui é, portanto, depois de levantarmos aspectos da gênese, da Legislação e das ações, especular sobre o alcance do INM nos primeiros anos de sua atuação.

Breve contextualização

O diplomata Vasco Mariz situou a música erudita brasileira no âmbito da produção internacional a partir de uma análise do contexto geopolítico. Segundo o autor, no final da década de 1960, a polarização entre os países do bloco socialista e do bloco capitalista implicava também uma revisão da postura estética dos compositores nacionais. Enquanto, de um lado, na “área socialista”, isto é, nos países do Leste Europeu (Polônia e Alemanha Oriental, por exemplo) e na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, a música nacionalista, de cunho folclorista, era encorajada; de outro, nos países capitalistas da Europa Ocidental (França e Alemanha, por exemplo) e nos Estados Unidos da América essa mesma tendência estética encontrava “resistência do público e da crítica sofisticados” (Mariz 1970, 15).

Para o mesmo estudioso, por conseguinte, o fato de as obras dos principais compositores contemporâneos brasileiros tenderem ao nacionalismo representava “um inconveniente estético digno de nota” (Mariz 1970, 14). Como o Brasil alinhava-se politicamente às nações do bloco capitalista, Mariz indica que caberia ao Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty)² e ao Ministério da Educação e Cultura (MEC)³ investir não só na edição e distribuição de partituras de compositores que representavam o “processo evolutivo do nacionalismo musical no Brasil”, mas também que atendessem à “nova geração” de compositores. Ou seja, diante de uma conjuntura de “incômoda estagnação” caberia ao setor público (governos Federal e Estadual) contribuir para a renovação da música erudita brasileira. O autor, então, aponta para um curioso paralelo entre a atuação de entidades públicas no âmbito do fomento (“através de concursos e bolsas de estudo”) e as consequentes implicações para a esfera da “renovação estética e formal” da produção musical brasileira (Mariz, 1970, 15).

Tal contexto reproduz, em parte, o ambiente cultural de 1937 a 1945, durante a ditadura de Getúlio Vargas (1882-1954), quando o Estado forneceu “uma espécie de socorro para o músico erudito perdido em meio ao campo da arte inteiramente revirado pela nova economia política da cultura capitalista, marcada pelo mercado dos objetos em série” (Wisnik 1982, 152). De fato, no regime implantado em 1964, há uma política semelhante, que buscava estabelecer elementos de integração, dissolvendo as contradições entre controle e fortalecimento social

2. Para um estudo mais amplo sobre o papel da Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty, ver Crespo 2012 e Flêchet 2012.

3. A gênese do Ministério da Educação (MEC) está relacionada ao governo do presidente Getúlio Vargas, que, em 1930, criou uma secretaria de Estado denominada Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública (MES). O órgão recebeu como missão estudar e despachar sobre os assuntos relativos ao ensino, à saúde pública e à assistência hospitalar. Ficaram pertencendo a sua estrutura, dentre outras instituições, a Escola Nacional de Belas Artes, o Museu Nacional, a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico Nacional e a Casa de Rui Barbosa. Quando em 1953 foi criado o Ministério da Saúde, voltado especificamente para as questões de saúde, o antigo MES ficou reconfigurado como Ministério da Educação e Cultura (MEC).

e, ao mesmo tempo, estabelecendo uma espécie de simbiose entre uma determinada noção de Cultura Brasileira e a Cultura de Massa (Mota 2008).

A Ditadura militar no Brasil teve seu início com um golpe em 31 de março de 1964 e, em linhas gerais, o período pode ser dividido em três fases: de 1964 a 1968 ou das "(in) definições"; de 1969 a 1978, ou da "radicalização e barbárie", conhecida também como "Anos de chumbo"; e de 1979 a 1985, ou da "transição", conhecida também como "Abertura, lenta, gradual e segura" (Martinho 2006). Em tal contexto, a relação dos governos do General Emílio Garrastazu Médici (1905-1985), de 1969 a 1974, e do General Ernesto Geisel (1907-1996), de 1974 a 1979, com a Cultura são situadas como diferentes etapas. Depois de atuar no sentido de "travar e reverter os vetores críticos, democráticos e nacional-populares operantes e/ou emergentes na cultura brasileira" através da Censura, durante o governo Médici, o Estado, durante a segunda metade da década de 1970, no governo Geisel, transformou-se no mais importante patrocinador cultural do país, ocupado em "animar e promover a emersão de tendências culturais compatíveis com a sua projeção histórico-social" (Netto 2005, 71).

Para o campo da música erudita, conforme Fábio Zanon, as consequências do período de repressão podem ser observadas, na década de 1980, enquanto, de um lado, compositores de tendência governista tiveram que responder pelo fracasso em suas tentativas de persuadir as autoridades sobre a "necessidade de um desenvolvimento contínuo da educação musical"; de outro, a grande maioria de compositores opostos ao regime se refugiaram nas Universidades, cristalizando "um sistema de ensino acadêmico que prescindia da atuação no dia-a-dia do compositor profissional e encoraja o surgimento de 'processos' composicionais que muitas vezes só podem ser decodificados por colegas" (Zanon 2006, 83). Ao mesmo tempo, ainda segundo Zanon, a participação ativa de intérpretes e compositores da Música Popular Brasileira (MPB)⁴ no processo de abertura política veio a relegar os compositores de música erudita "a uma posição secundária dentro do meio cultural e a um recrudescimento do interesse da imprensa pela produção de concerto" (Zanon 2006, 83).

José Maria Neves aborda a questão de outro ponto de vista. O musicólogo generaliza que, durante a história do Brasil, os organismos oficiais se encarregaram de controlar a atividade musical através de normatizações que atingem não somente o campo do ensino da música, mas também da sua difusão na sociedade. Segundo Neves, há uma tendência de se atribuir ao Estado o papel de "depositário dos fundos necessários ao financiamento de todo o movimento cultural do país", o que acarretaria em uma atitude sem preconceitos em relação a todas as suas manifestações (Neves 1977, 18). Por exemplo, a produção musical erudita é diretamente dependente "do esquema oficial", através de organismos como a Ordem dos Músicos do Brasil⁵ e o INM.⁶ Assim, embora a expectativa de Mariz (1970) e Neves seja que o Estado

4. Conforme Wisnik (2005, 25) a "música comercial-popular brasileira" da década de 1970 pode ser separada em duas vertentes. De um lado, da música popular "industrial", cuja produção está associada às gravadoras e empresas de rádios e televisão. De outro, da música popular "artesanal", isto é, cuja produção está associada aos "poetas-músicos", "criadores de uma obra marcadamente individualizada, onde a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente". O segundo grupo é rotulado com a sigla MPB, a ele pertencendo, por exemplo, os compositores/intérpretes Caetano Veloso e Chico Buarque.

5. A Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) foi instituída pela Lei no 3.857, de 1960, "com a finalidade de exercer, em todo o país, a seleção, a disciplina, a defesa da classe e a fiscalização do exercício da profissão do músico, mantidas as atribuições específicas do Sindicato respectivo" (Souza Neto 2014, 4).

6. O Instituto Nacional de Música (INM) foi criado juntamente com a Funarte pela Lei no 6.312, de 1975. Portanto, não

assuma o papel de financiar “o movimento cultural do país”, o segundo aponta o fato de que, devido ao afastamento ou desinteresse das empresas privadas, os órgãos públicos assumiram o monopólio da escolha do que deve ou pode ser apoiado como “música erudita brasileira” no contexto da cultura nacional.

Antecedentes

Subordinado ao MEC e tendo como prerrogativa ser “o órgão federal consultivo e normativo destinado a assessorar o Executivo Federal em assuntos culturais”, o Conselho Federal de Cultura (CFC) foi instituído no ano de 1966 (Arinos 1977, 41). Encarregado de elaborar a *Política nacional de cultura*, o CFC passou a contar, a partir de 1970, com o Departamento de Assuntos Culturais (DAC) cuja função era implementar projetos na área cultural (Diégues Júnior 1977, 49). O CFC, quando de sua instalação, foi recebido com entusiasmo, esperando-se que dele viesse a solução não só para retirar da Polícia Federal a atribuição de censurar a circulação dos produtos culturais (intelectuais e artísticos), mas também para a criação de um Ministério da Cultura.

Por outro lado, embora o Governo Federal não estivesse alheio às ponderações do CFC, suas propostas eram taxativamente desconsideradas ou proibidas por ordens superiores. Por exemplo, para o dia 11 de setembro de 1973, foi agendado o lançamento promocional de um projeto de financiamento para eventos culturais, elaborado pelos gestores do DAC. Na ocasião, o Ministro da Educação, Jarbas Passarinho (1920-2016), de 1969 a 1974, se viu obrigado a intervir pessoalmente para que a “declaração de intenções com recomendações pouco precisas”⁷ pudesse ser, de fato, operacionalizada em encenações teatrais, espetáculos circenses e recitais.

Além do problema da obtenção de recursos financeiros e da viabilidade administrativa, uma das grandes dificuldades do citado projeto, era a questão da Censura. Conforme o Ministro da Educação, “damos liberdade de criação total[, porém,] não vamos financiar os que atacam nossas crenças, os postulados democráticos”. Por conseguinte, o MEC voltara sua atenção principalmente para áreas consideradas “isentas de censura” (balé, folclore, música erudita e a preservação de monumentos, por exemplo), destacando-se que 60% das atividades artísticas realizadas no período se concentrarem na área musical.⁸

Detectamos um quadro bastante diverso quando, em 1974, é noticiado que tramitava um projeto de Lei elaborado em 1969 pelo CFC. A possível criação de um “Serviço Nacional de Música” viria atender aos objetivos de incentivar a criação musical brasileira e sua difusão; promover nos centros culturais do país espetáculos; promover pesquisas sobre a música e a dança brasileira; promover a gravação de obras musicais e a sua difusão em programas de rádio e televisão; promover a organização de grupos (orquestras sinfônicas, conjuntos de câmara, bandas e coros); promover junto com o Itamaraty a difusão de Música Brasileira no exterior; auxiliar (mediante convênios) na fundação e assistência bandas de música e conjuntos

devemos confundi-lo com o Instituto Nacional de Música (1890-1937), atualmente, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

7. “Um dia para a cultura”. 1973. *Veja*, 15 de agosto, 68.

8. “Um dia para a cultura”. 1973. *Veja*, 15 de agosto, 69-70.

musicais; estimular a formação de musicotecas e fonotecas; e organizar edições periódicas de catálogos musicais, musicográficos e fonográficos de Música Brasileira.⁹

O texto não está assinado, mas contou com a colaboração do musicólogo e acadêmico José Mozart de Araújo (1904-1988), que, exercendo o cargo de secretário da Câmara de Artes do CFC, justifica a necessidade de se complementar o quadro de órgãos culturais do MEC com uma entidade encarregada de amparar atividades ligadas à produção e circulação de música brasileira. Entre os argumentos apresentados, Mozart de Araújo aponta os prejuízos causados não só por veleidades pessoais mas, principalmente, pela distorção resultante da existência de duas orquestras sinfônicas – a Nacional (OSN), pertencente ao Serviço de Radiodifusão Educativa,¹⁰ e a Brasileira (OSB), de iniciativa privada–,¹¹ ambas atuantes na cidade do Rio de Janeiro.¹²

Segundo Mozart de Araújo, seria proveitosa a fusão das duas orquestras, pois o nível de excelência de suas execuções, que lhe parecia deficiente, poderia ser significativamente aprimorado. Além de descongestionar os teatros e os locais de ensaio, tal ação “causaria ainda a eliminação de critérios individualistas por parte dos dirigentes da OSN [(na ocasião, dirigida pelo compositor Marlos Nobre)], que têm demonstrado não possuir qualquer vinculação com os interesses mais profundos da criação musical brasileira”.¹³ Mozart de Araújo não determina quais os interesses da criação musical brasileira, porém, fica evidente sua crítica aos rumos tomados pelos diretores da Rádio MEC no sentido de “massificar” a emissora, desconsiderando ser ela a única que se dedicava à música erudita, entre todas as outras existentes no país.

Por outro lado, a extinção da OSN, e conseqüente fusão com a OSB, na ocasião, dirigida pelo maestro Isaac Karabtchevski (n. 1934), era um tema polêmico. A reação de Marlos Nobre (n. 1939), que, na ocasião, acumulava as funções de diretor musical da Rádio MEC e da OSN, foi contundente. Ele, que não recebera comunicação oficial sobre a aventada intenção do MEC de anexar a OSN à OSB, tomou conhecimento do projeto através de jornais, reagindo com indignação: do seu ponto de vista, a manutenção de duas orquestras era necessária para fortalecer o mercado de trabalho dos músicos. Para Nobre, de um lado, estava a OSB, orquestra particular, pertencente a uma Fundação e recebendo dotação Federal (verbas e auxílios); de outro a OSN, uma entidade Federal e, portanto, que “luta com uma série de dificuldades” não havendo, por exemplo, a possibilidade de realização de concertos fora da cidade do Rio de Janeiro, “porque não há recursos para tanto”.¹⁴

9. “Ministério [da Educação e Cultura (MEC)] estuda criação do Serviço Nacional de Música”. 1974. *O Globo*, 23 de abril, 17.

10. A OSN, fundada em 1961, está integrada, desde 1984, à Universidade Federal Fluminense (Leitão 2014). Na ocasião, a orquestra pertencia à Rádio Ministério da Educação e Cultura (Rádio MEC), que, desde 2008, passou a fazer parte do sistema de emissoras públicas de rádio que pertencem a Empresa Brasil de Comunicação (EBC). A expressão “Rádio MEC” passou a designar “Rádio de Música, Educação e Cultura”.

11. A OSB surgiu como Sociedade Anônima em 1940 por iniciativa de professores da Escola Nacional de Música com o apoio de empresários e políticos do cenário nacional. Na década de 1970, a orquestra alcançou projeção através do “Projeto *Aquarius*”, que aproximava a música clássica das camadas mais populares da sociedade, em concertos realizados ao ar livre, na Quinta da Boa Vista (Rio de Janeiro, RJ).

12. “Ministério [da Educação e Cultura (MEC)] estuda criação do Serviço Nacional de Música”. 1974. *O Globo*, 23 de abril, 17.

13. “Ministério [da Educação e Cultura (MEC)] estuda criação do Serviço Nacional de Música”. 1974. *O Globo*, 23 de abril, 17.

14. “Projeto para fusão de orquestras irrita maestro [Marlos Nobre,] que não foi consultado”. 1974. *Jornal do Brasil*, 27 de maio, 10.

Finalmente, a posição oficial do MEC foi de não extinguir a OSN, cabendo ao diretor do DAC, o antropólogo Manuel Diégues Júnior (1912-1991), estudar a possibilidade e a conveniência de se criar um Instituto Nacional de Música. Para tal, Diégues teve o apoio do próprio Ministro da Educação, ou seja, Ney Amyntas de Barros Braga (1917-2000), que ocupou o cargo entre 1974 e 1978. Assim, aventava-se a possibilidade de se “criar um instituto de música”, cujos objetivos seriam programar atividades musicais oficiais; estimular regentes, intérpretes e compositores de valor; pesquisar e recuperar partituras do passado; bem como editar e realizar gravações de obras que, “por sua solicitação limitada, seu custo ou seu interesse puramente didático ou histórico não interessam, por enquanto, às organizações industriais e comerciais”.

A manutenção da OSN justificava-se, portanto, não só por ser ela a única de que o Governo Federal dispunha para “acolher novos” e para executar a “importante tarefa de difusão metódica do acervo nacional e estrangeiro”. Recoloca-se aqui a necessidade de se ampliar o mercado de trabalho de instrumentistas, regentes, solistas e compositores, bem como “divulgar obras que, pelo seu ineditismo e experiência estética, ainda independem de bilheteria”.¹⁵ Em decorrência, o campo da música, bem como o da Arte brasileira em geral, veio a ser beneficiado significativamente com criação da Funarte em 1975.

Três foram os documentos que legislaram a Funarte: (i) a Lei nº 6.312, de 16 de janeiro de 1975, que autoriza o Poder Executivo a instituí-la e dá outras Providências (publicada no *Diário Oficial da União* em 17 jan. 1975); (ii) o Decreto nº 77.300, de 16 de março de 1976, que aprova seu Estatuto e dá outras providências (publicado no *Diário Oficial da União* em 17 mar. 1976) e (iii) a Portaria nº 536, de 30 de julho de 1976, que aprova seu Regimento Interno (publicada no *Diário Oficial da União* em 23 set. 1976). No artigo 1º, que “Autoriza o Poder Executivo a instituir a Fundação Nacional de Arte e dá outras providências”, a Lei nº 6.312 vincula a Funarte ao MEC e determina sua finalidade: “promover, incentivar e amparar, em todo o território nacional, a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas, resguardada a liberdade de criação”. A entidade foi regulamentada pelo Decreto nº 77.300, que “Aprova o Estatuto da Fundação Nacional de Arte - Funarte, e dá outras providências”, trazendo em seu artigo 3º as seguintes atribuições: (i) formular, coordenar e executar programas de incentivo das manifestações artísticas; (ii) apoiar a preservação dos valores culturais caracterizados nas manifestações artísticas e tradicionais representativas da personalidade do povo brasileiro; e (iii) apoiar as instituições culturais oficiais ou privadas que visem ao desenvolvimento artístico nacional (Brasil 1976, 1).

Para tal, a Funarte deveria observar diretrizes, objetivos e planos determinados pelo MEC. A estrutura básica da entidade contava com, além do Presidente, de um Diretor Executivo e de um Conselho Curador, quatro institutos atuando em âmbito nacional: o mencionado INM, o Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP, oriundo da transferência do acervo e atribuições da Comissão Nacional de Belas Artes e do Museu Nacional de Belas Artes),¹⁶ o Instituto Nacional de Teatro (INT, oriundo da transferência do acervo e atribuições do Serviço Nacional de Teatro) e o Instituto Nacional do Folclore (INF, oriundo da transferência do acervo e atribuições da Campanha de Defesa do Folclore). Além de uma superintendência administrativa, cada instituto possuía uma gerência técnica, uma subgerência administrativa e um conselho curador.

15. “Ney Braga[, Ministro de Educação e Cultura (MEC)] poderá criar um instituto de música”. 1974. *Diário de Brasília*, 18 de junho, 6.

16. Sobre o INAP, ver: Andriani 2010.

Juntamente com a sede localizada na cidade do Rio de Janeiro (capital do Estado do Rio de Janeiro, região Sudeste) a Funarte contava com dois escritórios regionais, um em São Paulo (capital do estado de São Paulo, Região Sudeste) e outro em Brasília (capital do estado do Distrito Federal, Região Centro-Oeste), estando planejadas outras sedes em Recife (capital do estado de Pernambuco, Região Nordeste) e em Porto Alegre (capital do estado do Rio Grande do Sul, Região Sul). O primeiro presidente da Funarte foi o escritor José Cândido de Carvalho (1914-1989). Os institutos ficaram à cargo de Bráulio do Nascimento (1924-2016), folclorista (INF); de Marlos Nobre, compositor (INM); de Onofre de Arruda Penteadó Neto (n. 1928), artista plástico, logo depois substituído por Alcídio Mafra de Souza (n. 1925), crítico (INAP); e de Orlando Miranda de Carvalho, empresário e produtor teatral (INT),¹⁷ todos eles indicados por Roberto Daniel Martins Parreira, diretor executivo.

Ações e avaliação da crítica

Para saudar o início de suas atividades, divulgou-se que a Funarte executará a *Política nacional de cultura* definida pelo MEC,¹⁸ respeitando três pontos básicos: generalização do acesso, espontaneidade e qualidade. Segundo Roberto Parreira, a entidade “pretende atingir a todos indiscriminadamente e facilitar a criação cultural sem intervir na criação e, quanto à qualidade, a própria premiação, com seu critério seletivo, se encarregará de assegurá-la”. Para o diretor executivo do órgão, “se a política de cultura fosse elitizante [*sic*], 90% dos projetos da Funarte não teriam a menor possibilidade de êxito”. Ainda conforme Parreira, entre mais de 50 projetos, duas ações seriam prioritárias: a formação de uma rede nacional de galerias de Arte, a elaboração dos *Monumentos da música brasileira* (em Dantas 1976, 126).

No ano seguinte, aos olhos do Ministro Ney Braga, a Funarte logrou, em curto espaço de tempo, alcançar sua finalidade como medida administrativa: promover “um processo ativo de desenvolvimento” e estimular atividades culturais (Braga 1977, 4). Contudo, a relação entre o Governo e a esfera cultural chegara a um impasse. O primeiro esperava que o segundo (a classe intelectual e artística) fosse complacente com a “domesticação da nossa produção cultural, seja pela imposição censorial [*sic*], seja por meio de armas sutis como a subvenção e o financiamento”.¹⁹ A presença do Estado como regulador da Cultura passa, então, a ser vista, ao mesmo tempo, como intolerante e gratificadora:

Poucos governos em toda a nossa história foram simultaneamente tão repressivos e –em termos materiais– tão generosos. Graças a um diabólico mecanismo de aliciamento pecuniário, o Estado subordina a cultura a seus humores, a sua vontade e a seus objetivos. Pode-se dizer que no Brasil de hoje um filme, uma peça ou um livro só são possíveis, sem risco financeiro, com a ajuda do Governo. E essa ajuda ele distribui lautamente por meio de organismos

17. Para um estudo introdutório sobre a gestão de Orlando Miranda, ver: Souza 2011.

18. Política Cultural é entendida aqui como o programa de intervenções que o Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários elaboram objetivando suprir as necessidades culturais de determinada população e promover “o desenvolvimento de suas representações simbólicas”. Portanto, dela faz parte “o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável”. Tais intervenções podem assumir a forma de normas jurídicas (para reger a relação entre os agentes e objetos culturais) ou intervenções diretas (construção de centros culturais e apoio a manifestações artísticas específicas, por exemplo) (Coelho 1999, 293).

19. “Estado: censor e banqueiro da ação cultural”. 1977. *Visão*, 21 de fevereiro, 53.

como a Embrafilme [Empresa Brasileira de Filmes, S. A.],²⁰ Instituto Nacional do Livro, Serviço Nacional de Teatro, Funarte e inúmeras outras instituições de financiamento, que em tese não condicionam suas dotações ao comportamento criativo de quem as recebe. Como, porém, o Estado que concede (por meio do Ministério da Educação [(MEC)]) é o mesmo que impede (pelo Ministério da Justiça), o sistema no mínimo inibe os impulsos críticos dos candidatos a financiamento. Por mais isenta que queira ser, para o devedor a figura do credor é sempre altamente inibitória: quem deve teme.²¹

Posteriormente, Otávio Ianni concluiu que o Estado veio a se transformar numa “poderosa e singular indústria cultural, indústria essa totalmente organizada segundo os interesses das classes dominantes do país”. Para o sociólogo e crítico, ao se colocar “no centro da vida cultural, artística e científica, como arauto do permitido e proibido, do certo e do errado”, o Governo Federal assumiu a prerrogativa de influenciar e decidir “a importância do novo e velho, presente e passado” (Ianni 1978, 232-233). Da mesma maneira, a pesquisadora Heloisa Buarque de Hollanda observou que, atuando inicialmente como agente de repressão e de censura, o Estado, a partir da Ditadura Militar implantada em 1964, não se preocupou em fornecer opções viáveis para a produção artística; vindo, contudo, a transformar-se no mais importante patrocinador cultural do país (Buarque de Hollanda 1992, 91).

Tal questão foi abordada, mais adiante, pelo próprio diretor executivo da Funarte. Segundo Roberto Parreira, que analisa os elogios e as críticas que a Funarte vinha recebendo desde sua criação principalmente quanto aos setores de patrocínio, subvenção e financiamento. Na sua visão,

A subvenção e o patrocínio são dinheiro perdido, capital que não retorna. Por isso, sou contra ambos e a favor do financiamento. Para subvencionar, a Funarte sempre esteve aberta a todas as tendências, sem escolher esse ou aquele caminho de manifestação artística. Resguardada a qualidade e a seriedade, sempre estivemos abertos a tudo. Então recebemos críticas. Como “a Funarte mostra isso, apoia aquilo, esquece isso outro”. Ora o auxílio do Governo nessa área artística é uma faca de dois gumes [*sic*]. Deve se destinar a apoiar, tão simplesmente, não a escolher. Se em vez de subvenções trabalhássemos com financiamento, a coisa se tornaria mais fácil. Poderia se financiar mais coisas, pois esse capital seria reciclado. Iria, mas teria retorno [...].

Falam [também] que não produzimos discos de compositores eruditos nacionais modernos. Mas isso não é verdade. Se existe uma área em que tenho a sensação de ter feito o possível, é essa. No futuro, pode ser que aumentemos a quantidade das coisas, mas não as áreas de atuação. Os compositores eruditos, neste ano, compareceram em inúmeros discos. Não só na série *Monumentos da música brasileira*, com antigos regravados. Mas fizemos encomendas a trinta compositores atuais. Dois anos depois de criada, a Funarte continua ocupando o espaço que se propôs preencher. Criou um nome na área de criação artística (em Wyler 1979, 5).

20. A Embrafilme foi uma empresa estatal produtora e distribuidora de filmes cinematográficos criada através do decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969. Enquanto existiu, sua função foi fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiros. Para um estudo introdutório, ver Mendes e Abreu 2013.

21. “Estado: censor e banqueiro da ação cultural”. 1977. *Visão*, 21 de fevereiro, 53.

O relatório de atividades do período 1976-1978 nos permite vislumbrar o sentido de “promover e estimular o desenvolvimento, a criatividade, a pesquisa, a documentação, o estudo, a preservação e a difusão das manifestações artísticas, no campo da Música” (Brasil 1976, 16). Para firmar-se na área, o INM buscou, primeiramente, mesclar-se ao ambiente e a realidade contemporânea, através do aproveitamento do material já existente (artistas e conjuntos consagrados ou em fase de formação) (Tabela 1). Até o presente momento, não obtemos dados objetivos, mas é certo que para dar suporte a seus projetos, o INM solicitou e obteve um montante considerável de verbas (Botelho 2001, 73).

Projeto	Descrição
<i>Apoio a orquestras</i>	Para o fortalecimento e a afirmação do desempenho, entre outras, da OSN e, principalmente, da OSB, mediante a disponibilização de verbas e assistência técnica.
<i>Campeonato nacional de bandas</i>	Com prêmios em dinheiro.
<i>Concurso jovens instrumentistas</i>	Administração da parte artística dos <i>Concertos para juventude</i> . ²²
<i>Concurso nacional de corais</i>	A segunda edição, em 1978, foi acrescida de um aspecto pertinente à criação musical, quando incluiu a contribuição de compositores brasileiros aos quais foram encomendadas obras.
<i>Encontro de pesquisadores de música popular brasileira (1976)</i>	Para a realização do <i>II Encontro de Pesquisadores de Música Popular Brasileira</i> .
<i>Projeto bandas de música</i>	Para levantamento e diagnóstico; um viés de atendimento às demandas específicas do setor, como doação de instrumentos e estímulo à criação de novos grupos; bem como um viés pedagógico, para a formação e qualificação dos músicos.
<i>Projeto espiral</i>	Para a formação de instrumentistas de cordas.
<i>Projeto Pixinguinha</i>	Para ampliar o “mercado de trabalho para o músico brasileiro, divulgando o repertório nacional, de forma a reativar o mercado com matéria-prima de alto nível, eminentemente brasileira” (Brasil 1979, 26-28).
<i>Projeto vitrine</i>	Para a apresentação de shows e lançamento de discos de novos artistas (compositores, intérpretes e diretores de espetáculo).
<i>Rede nacional de música erudita</i>	Série de recitais para “intensificar a vida cultural do país levando a cidades do interior programações musicais que, ao mesmo tempo, ampliam o mercado de trabalho do músico brasileiro” (Brasil 1979, 18).
<i>Rede nacional de música popular</i>	A Funarte se responsabilizou pelos cachês e o transporte dos músicos, enquanto os setores locais (Secretarias de Educação e Fundações Culturais, por exemplo), pela sua alimentação e hospedagem. Para suprir o “mercado do interior brasileiro, ao qual faltam em geral bons espetáculos de música popular, organizados de maneira econômica” (Brasil 1979, 23).
<i>Série cursos 78</i>	Para a realização de atividades didáticas, atendendo, prioritariamente, os Estados da região Norte do Brasil.
<i>Série jovem</i>	Para promover recitais de instrumentistas com menos de 25 anos, que haviam sido aprovados no <i>Concurso jovens instrumentistas</i> .

Tabela 1 / Breve descrição dos projetos do INM durante os anos 1976 a 1978.

22. Programa produzido pela TV Globo dedicado a apresentar séries especiais, reunindo um artista ou grupo de música popular e um artista ou grupo de música erudita.

Inicialmente, a dotação orçamentária da Funarte foi de cinco milhões de cruzeiros (aproximadamente 480.000 dólares, em abril de 1976)²³ (Brasil 1976, 4). O INM consumiu a parte que lhe coube em projetos de ordem musicológica e pedagógica, por exemplo, *Série cursos 78* e *Encontro de pesquisadores de música popular brasileira*, destacando-se o *Projeto Espiral*, que visava formar instrumentistas de corda para atuarem em orquestras e o *Projeto Bandas de música*, que visava o aperfeiçoamento e a distribuição de instrumentos de sopro fabricados no Brasil. Da mesma maneira, o setor preocupou-se com a divulgação e a formação de público para a música erudita através da realização de concertos como, por exemplo, na *Rede Nacional de Música* e a *Série jovem*, além do *Projeto Pixinguinha*, que consistia em uma reedição do *Projeto seis e meia*, voltado para a divulgação de nomes consagrados e jovens artistas da música popular, que dividiam o palco em uma mesma apresentação (Almeida 2009). No mesmo campo de atuação, vale destacar ainda a parceria do INM com a Rede Globo de TV, para a realização do *Concurso jovens instrumentistas*.

Às vésperas do início da gestão do ensaísta Eduardo Portella (n. 1932) à frente do MEC, de 1979 a 1980, durante o governo do presidente General João Batista Figueiredo (1918-1999), de 1979 a 1985, o processo de aproximação do Estado com a intelectualidade brasileira foi reavaliado. Segundo a crítica, o Governo Federal, até aquela data, havia provido o trabalho artístico e intelectual, mediante o investimento de recursos financeiros, no valor equivalente a seiscentos milhões de cruzeiros (aproximadamente 450.000 dólares, em abril de 1977), sem computar neste cálculo os prêmios de incentivo aos destaques nos setores de Música, Artes Plásticas e Literatura. Conforme os dados disponíveis, a verba da Funarte foi de 107 milhões de cruzeiros (aproximadamente 800.000 dólares, em abril de 1977), sendo que houve também um remanejamento de trinta milhões (aproximadamente 225.000 dólares, em abril de 1977) do Ministério do Planejamento, exclusivamente para apoio às orquestras sinfônicas (provavelmente uma menção ao projeto do INM, *Apoio a orquestras*) (Malta e Dias 1979, 36-38).

Na década de 1980, o presidente da Funarte passou a ser Aloísio Sérgio Barbosa de Magalhães (1927-1982), depois, Maria Edméa Saldanha de Arruda Falcão, como Diretora-Executiva. Os institutos ficaram sob a responsabilidade de Lélia Coelho Frota (1938-2010) (INF); de Cussy de Almeida (1936-2010), depois, José Mauro Gonçalves,²⁴ e finalmente Edino Krieger (n. 1928) (INM); de João Vicente Salgueiro, depois, Paulo Sergio de Castro Pinto Duarte (n. 1946) (INAP); e Orlando Miranda (INT). Havia também um Núcleo de Fotografia, coordenado por Pedro Karp Vasquez (n. 1954), que veio a se tornar, em 1982, no Instituto Nacional de Fotografia (Infoto/Funarte); e uma Assessoria Técnica, coordenada por Isaura Botelho (n. 1950).

Na oportunidade, a Funarte realizou um estudo crítico de sua trajetória, visando planejar sua atuação diante do contexto político que se configurava, a “Redemocratização”. Ciente da tarefa de delimitar sua área de atuação (a Arte e a Cultura brasileira) e superar carências em diferentes esferas, bem como da necessidade de “estruturar-se enquanto instituição de caráter nacional; conhecer a realidade sobre a qual deve atuar; e estabelecer critérios e prioridades

23. Programa produzido pela TV Globo dedicado a apresentar séries especiais, reunindo um artista ou grupo de música popular e um artista ou grupo de música erudita.

24. Anteriormente José Mauro Gonçalves atuara como diretor à frente da Sala Cecília Meireles, do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e da OSB.

de apoio", o grupo gestor elaborou um documento de cunho explicativo (Brasil 1983, 3). Além de conhecer as metas políticas e as linhas programáticas da instituição, nele podemos encontramos uma breve análise do papel de cada instituto e suas perspectivas para um futuro próximo.

No caso do INM, em particular, fica esclarecido que, por princípio, suas ações desenvolvem-se em duas dimensões. A primeira, a "elaboração de projetos próprios, (projetos internos), de âmbito nacional, realizados em colaboração com entidades públicas e privadas" (Brasil 1983, 12). Concebidos para atender demandas específicas, entre outros projetos mencionados, três –*Projeto espiral*, *Projeto bandas de música* e *Rede nacional de música erudita*– dão continuidade à ações implementadas pela gestão anterior.

A segunda dimensão envolvida é "o apoio a outras entidades (projetos externos)", de âmbito local ou regional, para atender "solicitações de apoio de natureza diversa, que permitem uma melhor avaliação de necessidades particulares experimentadas pela vida musical brasileira" (Brasil 1983, 12). O documento não cita exemplos, mas, certamente, poder-se-ia incluir o apoio dado ao *Encontro de pesquisadores de música popular brasileira*, realizado em colaboração com a Associação de Pesquisadores de Música Popular (APMPB).²⁵ Com ambas as linhas de ação, o INM pretendia firmar-se no campo da música, fortalecendo o mercado de trabalho de músicos e de compositores.

É relevante destacarmos também que certos "projetos internos" só foram implementados graças aos convênios estabelecidos entre a Funarte e outras instituições de setores público e/ou privado. Por exemplo, o *Projeto espiral*, que incluía uma vertente para a formação de mão de obra especializada na fabricação de instrumentos e outra para o desenvolvimento e implantação de uma pedagogia do ensino (Leme 1998), foi desenvolvido em parceria com o Serviço Social da Indústria (SESI),²⁶ entidade de direito privado, e, ao mesmo tempo, com a Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (Funabem),²⁷ do setor público. Além disso, houve parcerias com o Banco do Brasil S.A.²⁸ (para o *Projeto Pixinguinha*) e com a TV Globo²⁹ (para os projetos *Concurso jovens instrumentistas*, *Concurso nacional de corais* e *Projeto bandas de música*).

Para o público em geral, por outro lado, foi oferecida a possibilidade de ter acesso a expressões artísticas (repertório e intérpretes), que representavam o que de melhor (premiados em concursos) e mais significativo (com a chancela do INM) estava sendo produzido na esfera da música brasileira contemporânea. O INM, em 1982, passou a incluir uma Divisão de Música Popular Brasileira (DMP), cujo cargo de diretor adjunto foi exercido pelo compositor, poeta e produtor Hermínio Bello de Carvalho (n. 1935). A finalidade da DMP do INM deveria ser

25. Fundada em Curitiba no ano de 1975, para um estudo introdutório sobre a APMPB, ver: Stroud 2007.

26. Criado em 1946, o SESI é uma rede de instituições "paraestatais" cuja missão de promover o bem-estar social, o desenvolvimento cultural e a melhoria da qualidade de vida do trabalhador que atua nas indústrias, de sua família e da comunidade na qual estão inseridos, em geral.

27. Criada em 1964 pelo Governo Federal, a Funabem (depois, Ministério da Ação Social) teve como finalidade de elaborar e implementar a política nacional de bem-estar do menor em situação de risco.

28. Criado em 1808, o Banco do Brasil é uma Instituição financeira, constituída na forma de sociedade de economia mista, com participação da União brasileira em 54% das ações.

29. Fundada em 1965, atualmente denominada "Rede Globo", a empresa é uma rede de televisão comercial aberta brasileira com sede na cidade do Rio de Janeiro.

“supervisionar, coordenar e administrar os projetos e eventos específicos da área, acionando-os a partir do binômio ‘registro e multiplicação’” (Brasil 1983, 15). Assim, dentro do âmbito dos projetos internos, estava a continuidade do *Projeto Pixinguinha*, oriundo da gestão anterior.

Tais projetos, de um lado, garantiram a autonomia relativa de setores como, por exemplo, a música erudita; mas de outro, o Governo passou a ter ampliado certo controle sobre os segmentos que veio a apoiar. Através da Funarte, o Estado passou a oferecer as condições para fomentar a criação e a difusão de produtos de natureza vanguardista, experimental e erudita, ou de menor impacto político numa sociedade de massas. Quando estabelece um “Breve panorama da área” da música, o documento aponta quatro esferas de atuação do INM. São elas: “a criação, divulgação, documentação e pesquisa da música brasileira”; “a formação de recursos humanos, tanto no exercício artístico quanto pedagógico e técnico”; “a atuação do intérprete e dos conjuntos (de câmara, orquestrais, corais, bandísticos, populares em geral)”; “o aperfeiçoamento e a diversificação artesanal e industrial do instrumental nacional (pesquisa de instrumentos brasileiros, de materiais, produção artesanal e industrial de instrumentos e acessórios)” (Brasil 1983, 13). Em tal contexto, podemos pressupor que o INM contava com uma experiência pregressa principalmente em relação à “formação de recursos humanos” (através dos projetos como *Apoio a orquestras* e *Projeto bandas de música*) e à “atuação do intérprete e dos conjuntos” (através dos projetos *Projeto vitrine*, *Rede nacional de música erudita* e *Série jovem*).

Conforme generalizou o sociólogo Teixeira Coelho, durante os anos da ditadura militar, o grande mecenas foi –paradoxalmente– o Estado, cuja política “dita paternalista (além de patrimonialista)” teve como instrumentos a Embrafilme e a Funarte. Neste caso, para o autor, “o mecenato apresenta-se como uma política de apoio aos produtores e artistas que, pela natureza de sua produção (de vanguarda, experimentalista, erudita), não encontram lugar no mercado” (Coelho 1999, 247). Tal contexto permitiu que o Ministério da Cultura (MinC) viesse a ser instituído pelo Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985,³⁰ assinado por José Sarney (n. 1930), presidente interino, que assumiu o lugar de Tancredo Neves (1910-1985), primeiro presidente civil eleito após vinte anos de ditadura militar.

Podemos presumir que, para além de suas convicções pessoais, aqueles que foram colocados pelo Estado em posição de autoridade tinham capacidade e competência para avaliar a produção cultural brasileira segundo os olhos, o gosto ou os interesses, não só da entidade representada, mas também dos pares a eles diretamente vinculados. Tais propósitos implicam temas delicados e polêmicos. Por exemplo, o fomento de ordem clientelista (para demandas específicas de setores da área artística) ou pluralista (para atividades que, por motivos diversos, encontram dificuldades para subsistir no mercado da indústria cultural); o limite entre os interesses da esfera privada e da esfera pública; bem como a busca pelo equilíbrio entre as “manifestações intelectuais e artísticas da elite” e a “imagem cristalizada das manifestações culturais que nossas classes subalternas teriam desenvolvido no passado” (Miceli 1984, 43-44).

José Maria Neves tratou das entidades encarregadas de atender a produção musical erudita brasileira através do mecenato público. Segundo ele, a grande conquista alcançada se deu

30. O MEC, desde então, passou a gerir somente as ações referentes à educação, passando a ser nomeado como Ministério da Educação, porém, por tradição, se mantém a sigla MEC.

relativamente à "transparência" e ao investimento "mais na prática musical, na educação, na promoção da cultura do que no alimento de carreiras" (Neves 1996, 21). Para Neves, o perfil dos órgãos públicos encarregados de promover a cultura tende a se confundir com os interesses daqueles que estão a sua frente. Por exemplo, o agravamento da "crise de financiamento" público durante a Primeira República (da proclamação da República, em 1889, até a Revolução de 1930) fez emergir figuras como a do compositor Leopoldo Miguez (1850-1902), "um imperador da música da época", que impediu Francisco Braga (1868-1945), de entrar no Instituto Nacional de Música –posteriormente Escola Nacional de Música– porque "tinha não só uma formação diferente como, sobretudo, a cor diferente, e isto o incomodava" (Neves 1996, 26).

O musicólogo destaca pontos coincidentes na atuação de três personalidades como promotores da cultura musical brasileira. Para Neves, Marcos Portugal (1762-1830), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Marlos Nobre, a seu modo, promoveram ações voltadas para o ensino da música, bem como defenderam uma estética, ou "cultivaram o gosto pessoal e tentaram impor às outras pessoas uma atitude colonial" (Neves 1996, 27). Ou seja, o autor nos leva a concluir que a noção de música erudita brasileira está perpassada, de um lado, pelas condições e características do sistema educacional, que a ela dá suporte: conservatórios e cursos universitários de composição, regência ou instrumento.

Finalmente, Neves aponta que os responsáveis pelo controle político e cultural da produção musical "teriam de criar mecanismos de seleção que exigiriam critérios claros, transparentes e que, sobretudo, pudessem manter um saudável equilíbrio entre aquilo que está sedimentado, o tradicional, e o emergente, o experimental, que é contestado por natureza" (Neves 1996, 27). Ocorre que, durante o período aqui estudado (denominado "abertura lenta, gradual e segura"), a intervenção estatal na área da Cultura foi organizada conforme um plano consciente e estruturado em um discurso alusivo à solidariedade e ao consenso, voltado para o incentivo às "práticas culturais tradicionais, de menor impacto político numa sociedade de massas" (Botelho 2001, 40). Assim, os méritos da Funarte são reconhecidos por múltiplas instâncias de diferentes campos, que destacam seu o papel transformador.

Considerações finais

As circunstâncias aqui apresentadas, somadas às especificidades do momento político e cultural, bem como inúmeros outros aspectos, sugerem que, para um exame da lógica e do papel da Funarte no campo da música erudita brasileira, não basta avaliar produtos em si ou os critérios utilizados para sua realização. Contudo, podemos afirmar com segurança que, diante das vicissitudes políticas e culturais da década, o INM vislumbrou atender um conjunto significativo de demandas de setores do ambiente musical contemporâneo, considerados prioritários. Ao reformular entidades, ao nomear representantes destacados entre seus pares, assim como também ao estabelecer diretrizes específicas para as Artes, a Funarte foi protagonista no contexto da Cultura brasileira da década de 1970.

Da mesma maneira, abarcando esferas complementares, o INM deixa transparecer que, para atingir sua meta em relação à continuidade e à preservação (circulação e produção) da música brasileira, seria necessário atuar, concomitantemente, em áreas correlatas. Tal configuração trouxe prestígio para o Estado, respaldado por nomes consagrados da esfera artística do

país, assumiu oficialmente a responsabilidade por apoiar setores específicos da produção e circulação de bens culturais, tendo suas ações. Considerando a hipótese que haja um paralelo entre o que aconteceu no Brasil e a trajetória de outras instituições latino-americanas similares, as ponderações aqui apresentadas são superficiais ou, pior, precipitadas.

Os rumos tomados pela música brasileira estão efetivamente demarcados pelas ações do INM da Funarte, mas caberia, certamente, uma investigação sobre aqueles setores (entidades, associações ou mesmo correntes estéticas) que não foram contempladas pela subvenção estatal. O que nos foi possível, até o momento, é observar que aqueles e as várias categorias contempladas com seu apoio passaram a trazer consigo a marca da música (o INM), da arte (a Funarte) e da cultura (o MEC) brasileira (o Governo Federal). Em resumo, temos indícios de que, de fato, o INM ampliou consideravelmente as oportunidades para compositores e instrumentistas brasileiros, sobretudo no que diz respeito à divulgação de sua produção entre um público amplo de consumidores culturalmente interessados.

À época, por outro lado, parece ter sido o Estado seu maior beneficiário, pois consolidou sua posição não somente como o gestor, mas também como a instância que deteve os direitos sobre os valores que expressam a cultura nacional. Por outro lado, é certo que a Funarte reconfigurou o setor cultural brasileiro na medida em que artistas e intelectuais renomados assumiram o compromisso de estruturar e organizar a produção de seus respectivos campos de atividade, segundo critérios compatíveis às especificidades de seus próprios pares. As informações aqui reunidas devem ser vistas, portanto, como um painel, para onde convergem múltiplos interesses, não somente de instituições patrocinadoras, mas também de agentes que nelas alcançaram funções de destaque.

Verificamos que, durante a Ditadura Militar, os critérios de seleção utilizados para definir quais eram as legítimas expressões da cultura brasileira e, portanto, as manifestações culturais passíveis de serem apoiadas pelo Estado, estavam nas mãos daqueles que exerciam o controle sobre os “postulados democráticos”, nomeadamente, o Ministério da Justiça e os órgãos por ele encarregados de exercer a Censura. Porém, a partir da criação da Funarte, viabilizou-se que os próprios agentes do campo cultural, que nela vieram a ocupar cargos administrativos, se encarregassem de formular e gerir suas regras e procedimentos. De tal ponto de vista, o INM pode ser considerado como um mecanismo institucional encarregado de consolidar, ou consagrar, o lugar da música erudita brasileira no panorama da cultura nacional.

Evidentemente, não se trata aqui de um caso isolado. Há antecedentes em outros países, como, por exemplo, Portugal e Colômbia, que, pressupomos, possuem uma trajetória e traços bastante similares à Funarte em se tratando do papel desempenhado durante períodos ditatoriais. Resta responder, entre outras questões: por que o aparecimento tardio da Funarte? Como se deu o desenvolvimento da Funarte comparativamente a outras instituições da América Latina? Para tal, nos caberá, certamente, estudos mais aprofundados, partindo de, entre outros, um estudo introdutório, a “História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia” (Calabre 2013).

Aqui, nos coube apenas identificar aspectos da relação entre a vida musical e uma instituição pública brasileira, o que nos levou a concluir que, no período, os interesses do Estado em relação à Funarte estavam em correlação com os benefícios indiretos que a Cultura, a Arte e, em particular, a Música brasileira lhe propiciava. Através de novas pesquisas, poderemos alcançar

uma consciência mais profunda, ainda que não necessariamente linear, das peculiaridades do período e do papel desempenhado pela Funarte. Embora o texto aqui apresentado possua uma forte tendência à descrição, sustentada pelo levantamento de fatos e seleção de dados pertinentes, consideramos estar contribuindo para uma compreensão mais ampla da história da música brasileira e do seu papel no processo de afirmação de nossa identidade cultural no contexto das vicissitudes políticas do período.

Referências

- Almeida, Gabriela. 2009. "Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada". Dissertação de mestrado, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.
- Andriani, André Guilles Troysi de Campos. 2010. "A atuação da Funarte através do INAP no desenvolvimento Cultural da Arte Brasileira Contemporânea nas Décadas de 70 e 80 e Interações Políticas com a ABAPP". Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- Arinos de Mello Franco, Afonso. 1977. "A legislação e a cultura". *Boletim do Conselho Federal de Cultura* 7 (28): 41-43.
- Botelho, Isaura. 2001. *Romance de formação: Funarte e Política Cultural 1976-1990*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Edições Casa de Rui Barbosa.
- Braga, Ney. 1977. "[Apresentação]". *Cultura* 7 (27): 4-5.
- Brasil. 1976. Funarte. Ministério da Educação e Cultura (Comp.). *Legislação básica da Funarte: Fundação Nacional de Arte - Funarte*. Rio de Janeiro: Funarte / MEC.
- _____. 1979. Funarte. Ministério da Educação e Cultura (Comp.). *Relatório de atividades: Funarte 1976-1978*. Rio de Janeiro: Funarte / MEC.
- _____. 1983. Funarte. Ministério da Educação e Cultura (Comp.). *Documento de ação*. Rio de Janeiro: Funarte / MEC.
- Buarque de Hollanda, Heloisa. 1992. *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Calabre, Lia. 2013. "História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia". *Revista Escritos* 7 (7): 323-345. Acesso: 20 de janeiro de 2016. Doi: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/artigo12.php>
- Coelho, Teixeira, org. 1999. *Dicionário crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras.
- Crespo, Flávia Ribeiro. 2012. "O Itamaraty e a cultura brasileira: 1945-1964". Em *A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural*, editado por Hugo Rogelio Suppo e Mônica Leite Lessa. Rio de Janeiro: Contra Capa.

- Dantas, Natanael. 1976. "A Funarte em atividade". *Cultura* 5 (21): 121-127.
- Diégues Júnior, Manuel. 1977. "A estratégia cultural do Governo e a operacionalidade da Política Nacional de Cultura". Em *Novas frentes de promoção da cultura*, editado por Felipe Herrera, Manuel Diégues e Manuel e Silva, 41-59. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas / Departamento de Assuntos Culturais do MEC / Fundo Internacional de Promoção da Cultura.
- Flêchet, Anaís. 2012. "As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira do século XX". Em *A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural*, editado por Hugo Rogelio Suppo e Mônica Leite Lessa. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Gonzáles, Maria Aparecida Jaramillo. 2011. "O planejamento cultural a partir da abordagem de redes. Um olhar baseado na experiência de formulação de políticas culturais na Colômbia, da Universidade de Antioquia". Em *Políticas culturais: teoria e práxis*, organizado por Lia Calabre, 62-95. São Paulo: Itaú Cultural / Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.
- Ianni, Octávio. 1978. "O Estado e a organização da cultura". *Encontros com a civilização brasileira* 1 (1): 216-241.
- Leitão, Robson dos Santos. 2014. *Orquestra Sinfônica Nacional (1961-2011): 50 anos de história e música*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense (Série Biblioteca, 72).
- Leme, Mônica. 1998. "Projeto espiral: um projeto de formação de músicos de orquestra no Brasil". *Cadernos do Colóquio: Programa de Pós-graduação em Música - Unirio* 1 (1):50-54.
- Malta, Márcia Helena e Maurício Dias. 1979. "MEC / Segundo escalão: quem sai e quem fica?". *Isto É*, 07 de fevereiro, 36-38.
- Mariz, Vasco. 1970. *Figuras da música brasileira contemporânea*. 2ª edição. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- Martinho, Francisco Carlos Palomares, org. 2006. *Democracia e ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: EDUERJ (Coleção Comenius).
- Mendes, Cleber Morelli e Carmen Regina Abreu. 2013. "Política pública cultural: a Embrafilme durante o governo militar de Ernesto Geisel", Trabalho apresentado no XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Bauru (SP), Brasil.
- Miceli, Sérgio, org. 1984. *Estado e cultura no Brasil: anos 70*. São Paulo: Difel.
- Mota, Carlos Guilherme. 2008. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. 4ª edição. São Paulo: Editora 34.
- Netto, José Paulo. 2005. *Ditadura e serviço social: uma análise do Serviço Social no Brasil pós-64*. 8ª edição. São Paulo: Cortêz.

Neves, José Maria. 1977. "Apoio e incentivo às atividades musicais no Brasil". Comunicação apresentado no *I Simpósio Internacional de Compositores*, São Bernardo do Campo, São Paulo, Brasil, 4 a 10 de setembro.

_____. 1996. "Os músicos e as instituições". Em *Encontros/desencontros: encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea*, organizado por Carol Gubernikoff, 21-27. Rio de Janeiro: Funarte / Unirio.

Ó, Jorge Ramos do. 1999. *Os Anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a 'Política do Espírito' 1933-1949*. Lisboa: Estampa.

Souza, Miliandre Garcia de. 2011. "A gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da 'hegemonia cultural de esquerda'". Anais do *XXVI Simpósio Nacional de História*, São Paulo, Brasil, 17 e 21 de julho.

Souza Neto, Manoel José de. 2014. "Ordem dos Músicos do Brasil: Memória e verdade, A herança da Ditadura Militar. 50 Anos de repressão". Comunicação apresentada no *III Encontro Internacional de Direitos Culturais*, Universidade de Fortaleza, Ceará, Brasil, 7 a 11 de outubro.

Stroud, Sean. 2007. *The defense of tradition in Brazilian popular music: politics, culture and the creation of Música Popular Brasileira*. Hampshire: Ashgate Publ.

Vetromilla, Clayton. 2015. "Anos 1970: o Instituto Nacional de Música da Funarte e o Serviço de Música da Fundação Gulbenkian". Comunicação apresentada no *Congresso Internacional Música, Cultura e Identidade no Bicentenário da Elevação do Brasil a Reino Unido*, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 25 a 27 de novembro.

Wisnik, José Miguel. 1982. "Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo". Em *O nacional e o popular na cultura brasileira: Música*, organizado por Aduino Novaes, 129-152. São Paulo: Brasiliense.

_____. 2005. "O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez". Em *Anos 70: ainda sob a tempestade (música, literatura, teatro, cinema, televisão)*, organizado por Aduino Novaes, 25-93. Rio de Janeiro: Aeroplano / Editora Senac Rio.

Wyler, Vivian. 1979. "Roberto Parreira: diretor da Funarte". *Jornal do Brasil*, 11 de fevereiro, 5.

Zanon, Fábio. 2006. "O violão no Brasil depois de Villa-Lobos". *Textos do Brasil* 1 (12): 79-85.

R