



Fundação Getúlio Vargas
Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil – CPDOC
Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais - PPHPBC
Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais

PROJETO PIXINGUINHA

30 anos de música e estrada

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea – CPDOC – para obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais.

Gabriela Sandes Borges de Almeida

Orientadora: Prof^ª Dra. Lúcia Lippi Oliveira

Co-Orientadora: Prof^ª Dra. Bianca Freire-Medeiros

Rio de Janeiro
Março de 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Fundação Getúlio Vargas
Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil – CPDOC
Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais - PPHPBC
Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais

PROJETO PIXINGUINHA
30 anos de música e estrada

Trabalho de conclusão de curso apresentado por
Gabriela Sandes Borges de Almeida

E APROVADO EM _____ PELA BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dra. Lúcia Maria Lippi Oliveira (Orientadora)

Prof^ª Dra. Bianca Freire-Medeiros (Co-Orientadora)

Prof^ª Dra. Lia Calabre

Prof^º Dr. Celso Castro (Suplente)

Rio de Janeiro
Março de 2009

Resumo

Projeto Pixinguinha – 30 anos de música e estrada
Rio de Janeiro: CPDOC/PPGHPBC/FGV, 2009. Dissertação

Este estudo tem por objetivo investigar o papel do Projeto Pixinguinha no universo das políticas públicas de incentivo, democratização e acesso aos bens culturais no país, em dois momentos históricos específicos: os anos 1970, quando foi criado, e os anos 2000, com análise específica de 2004 a 2007. Aliado ao estudo dessa trajetória, foram colhidos depoimentos de alguns dos atores sociais envolvidos na execução do Projeto de 2004 a 2007, em especial aqueles ligados ao poder público nas esferas municipal, estadual e federal. Com a reunião desses elementos, foi traçado um panorama de atuação do Projeto Pixinguinha e sua missão de difundir a música brasileira e formar plateias.

Palavras-chave: Política pública para a Cultura; Ministério da Cultura; Funarte; Projeto Pixinguinha; Música popular brasileira; Formação de plateia.

Abstract

**Projeto Pixinguinha – 30 years of music on the road
Rio de Janeiro: CPDOC/PPGHPBC/FGV, 2009. Dissertation**

This study investigates the role of the Projeto Pixinguinha within public policies intended to support, democratize and provide access to the cultural wealth of Brazil during two specific historical moments: the 1970s, when the project was created, and the first decade of the twenty-first century, focusing on the period between 2004 and 2007. Together with the study of this trajectory, some of those responsible for the project between 2004 and 2007 were interviewed, particularly those connected to public power at the municipal, state and federal levels. Using all this information, a panorama is traced of the work done by the project, its mission to popularize Brazilian music and its role in forming audiences.

Keywords: Public policies for Culture; Culture Ministry; Funarte; Projeto Pixinguinha; Brazilian popular music; Audience formation.

Se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido; escreva depressa: Pixinguinha.

Ary Vasconcelos

Agradecimentos

Um agradecimento especial às minhas orientadoras, professoras Lúcia Lippi e Bianca Freire-Medeiros, que me guiaram de forma generosa e complementar. Lúcia, por compartilhar todo o seu conhecimento do campo cultural, sempre amorosa nos meus momentos mais ansiosos, e firme, ao me trazer de volta de voos desvairados. Bianca, pela doçura mediadora, disponibilidade constante e questionamentos precisos, que desmontavam certezas e me reconduziam ao caminho correto.

Estendo o agradecimento aos demais professores do CPDOC, que me revelaram o universo das Ciências Sociais e da História: Dulce Pandolfi, Fernando Weltmann, Helena Bomeny, Maria Celina D'Araújo e Verena Alberti. À Ângela de Castro Gomes, a minha total reverência e admiração. Agradecimentos também à querida Tânia Ecard, Ronaldo Lemos, Hermano Vianna, Ana Carla Fonseca Reis, Sean Stroud e, em especial, a Lia Calabre, pela atenção e cuidado na avaliação do meu trabalho.

Agradeço o apoio e respeito irrestritos dos meus superiores da Gerência de Patrocínios da Petrobras, em especial Eliane Costa, com quem compartilho o fascínio pela Cultura, e Claudio Jorge Oliveira, companheiro de ideias e sonhos. Aos colegas, especialmente Gil, Taís, Amanda, Isabela, Ronaldo, Paulinhas Príncipe e Schuabb e Carriço.

Um sincero agradecimento aos meus entrevistados, cujos testemunhos tanto enriqueceram este exercício de reflexão. A todos da Funarte, de ontem e de hoje, que deram e dão vida ao Projeto Pixinguinha, desde os diretores aos produtores culturais de campo, incluindo as prestativas funcionárias do CEDOC. A todos, o meu carinho e a minha gratidão.

Obrigada a meus pais, pelo amor de sempre, que me fortalece e inspira. A Fábio, meu irmão e cúmplice de todas as horas. Aos amigos queridos, que ajudaram de várias formas e vibraram a cada etapa concluída. Aos colegas do mestrado, companheiros de viagem. A Marcos, pelo afeto em boa parte desta trajetória. A Hélio, pela generosidade.

E, por fim, uma saudação especial a São Pixinguinha, à música e aos músicos brasileiros.

ILUSTRAÇÕES

CAPÍTULO 1

Capa.....25

Ilustração 1: Ivan Lins e Nana Caymmi, 1977 (crédito: não informado)

Ilustração 2: Cartola e João Nogueira, 1977 (crédito: não informado)

Ilustração 3: Djavan e Fátima Guedes, 1981 (crédito: não informado)

CAPÍTULO 2

Capa.....74

Ilustração 1: Rita Ribeiro e Tatinho da Mangueira, 2007 (crédito: da autora)

Ilustração 2: Trio Madeira Brasil, 2006 (crédito: não informado)

Ilustração 3: Roberto Mendes, Lia de Itamaracá e Antúlio Madureira, 2005
(crédito: Augusto Pinheiro)

CAPÍTULO 3

Capa.....154

Ilustração 1: Ivan Lins e André Mehmari, 2008 (crédito: da autora)

Ilustração 2: João Bôsco e Pianorquestra, 2007 (crédito: da autora)

Ilustração 3: Guinga e Conversa Ribeira, 2007 (crédito: da autora)

GRÁFICOS

Gráfico 1.....	115
Distribuição, por região geográfica, dos artistas selecionados via indicação das Secretarias de Cultura, em 2004. Fonte: A autora.	
Gráfico 2.....	116
Distribuição, por estado, dos artistas selecionados via indicação das Secretarias de Cultura, em 2004. Fonte: A autora.	
Gráfico 3.....	119
Distribuição, por região geográfica, dos artistas selecionados via edital público, em 2004. Fonte: A autora.	
Gráfico 4.....	119
Distribuição, por estado, dos artistas selecionados via edital público, em 2004. Fonte: A autora.	
Gráfico 5.....	122
Distribuição, por estado, de candidatos inscritos para a seleção pública de 2004. Fonte: A autora.	

TABELAS

Tabela 1.....	114
Músicos remanescentes do ano de 1997.	
Fonte: Funarte	
Tabela 2.....	115
Artistas selecionados por região geográfica do país.	
Fonte: Funarte	
Tabela 3.....	123
Dados gerais de inscritos e selecionados para o processo seletivo de 2004.	
Fonte: Funarte	
Tabela 4.....	126
Série de caravanas musicais e cidades do Projeto Pixinguinha em 2004.	
Fonte: Funarte	
Tabela 5.....	134
Série de caravanas musicais e cidades do Projeto Pixinguinha em 2005.	
Fonte: Funarte	
Tabela 6.....	137
Série de caravanas musicais e cidades do Projeto Pixinguinha em 2006.	
Fonte: Funarte	
Tabela 7.....	138
Dados gerais de execução do Projeto Pixinguinha de 2004 a 2006.	
Fonte: A autora	
Tabela 8.....	150
Série de caravanas musicais e cidades do Projeto Pixinguinha em 2007.	
Fonte: Funarte	
Tabela 9.....	152
Dados gerais de execução do Projeto Pixinguinha de 2004 a 2007.	
Fonte: A autora	

ÍNDICE

Página

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 – Um projeto carinhoso.....	25
CAPÍTULO 2 – A Retomada.....	74
CAPÍTULO 3 – Na estrada – Trabalho de Campo.....	154
3.1. Rio Branco (AC) – “Ficou faltando um pouquinho de ternura”	168
3.2. Natal (RN) – “Explode e implode ao mesmo tempo a expectativa do público”.....	179
3.3. Porto Alegre (RS) – “Foi importante, continua sendo, mas ele não é imune ao movimento da história cultural”	196
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	212
BIBLIOGRAFIA	226
SITES CONSULTADOS.....	231
BLOGS.....	234
DECRETOS E LEIS.....	234
DOCUMENTOS.....	235
ANEXOS.....	237
I - Edital de Seleção Pública do Projeto Pixinguinha 2004	
II - Edital de Seleção Pública do Projeto Pixinguinha 2007	

Introdução

Todo ser humano tem o direito de (...) fruir as artes (...).
Declaração Universal dos Direitos Humanos, art. 27. ONU, 1948.

Em 1977, a recém-criada Fundação Nacional de Arte (Funarte) lança um projeto cultural com uma importante missão: valorizar, difundir e formar plateia para a música popular brasileira e para o trabalho de artistas fora da evidência do mercado. Para isso, promoveria a circulação de espetáculos musicais pelo país. Mas como batizá-lo? “Pixinguinha era o nosso deus. Se há um nome que sempre é lembrado como matriz da nossa música, é dele que recordamos”, diz Hermínio Bello de Carvalho, criador do Projeto Pixinguinha.¹

O patrono

No dia 23 de abril de 1897, nove anos após o fim da escravidão no Brasil, nascia Alfredo da Rocha Vianna Filho, “um anjo preto pobre brasileiro, na Piedade, subúrbio do Rio de Janeiro”, como conta o músico Macalé.² Da fusão dos dois apelidos que recebeu ao longo da infância – *Pinzindin*, “menino bom” no dialeto africano de sua avó e *Bexiguinha*, em função das marcas da varíola que contraiu – surgiu aquele pelo qual ficaria conhecido e imortalizado: Pixinguinha.

A trajetória musical de Pixinguinha começou precocemente: já tocava cavaquinho aos 12 anos, passando ao bombardino e à flauta no ano seguinte. Esse último instrumento o consagrou e, mais tarde, Pixinguinha tornou-se também um exímio saxofonista. Mas sua aclamada ‘genialidade’ não se resumia à habilidade como instrumentista e compositor: Pixinguinha foi o primeiro maestro-arranjador contratado por uma gravadora no Brasil.³ Segundo Ary Vasconcelos,⁴ o músico foi responsável pela criação do que hoje são as bases da música brasileira, misturando sonoridades de Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e os primeiros chorões com ritmos africanos, estilos europeus e a música negra americana, “fazendo surgir um estilo genuinamente brasileiro. Arranjou os principais sucessos da então chamada época de ouro da música popular brasileira, orquestrando de marchas de carnaval a choros”.

¹ FUNARTE. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2006*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

² FUNARTE. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2006*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 14.

³ *Victor Talking Machine of Brasil*.

⁴ Jornalista, crítico e musicólogo, cujo depoimento encontra-se no sítio: <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/pixinguinha.html>>. Acesso em: 6 jul. 2008.

Veio a falecer em 17 de fevereiro de 1973, já reconhecido como mestre e ícone da música brasileira, deixando um legado maravilhoso para a música nacional. Quatro anos após a sua morte, e em pleno regime militar, o projeto criado pela Funarte com o objetivo de difundir a música popular brasileira recebe o seu nome, em uma homenagem póstuma e pertinente.

A inspiração do formato dado ao Projeto Pixinguinha surgiu em 1976, em outro projeto batizado de *Seis e Meia* e lançado por Albino Pinheiro⁵ e Hermínio Bello de Carvalho. Tinha como proposta ocupar o horário ocioso do Teatro João Caetano, no centro do Rio de Janeiro, com espetáculos de música popular brasileira (MPB) a preços populares. A ideia teve grande êxito na época e atraía o público de trabalhadores que desejava fugir do trânsito intenso na volta para casa e, ‘de quebra’, assistir a um bom show. O formato das apresentações consistia em duas atrações por noite, uma das quais mais conhecida, que “apresentava” a outra, geralmente um novo e promissor talento da ‘MPB’.

Com esta referência, o novo Projeto foi desenhado de forma a fazer circular por todo o país elencos compostos por músicos, produtores e equipe técnica, realizando espetáculos musicais a preços populares, visando a não somente difundir a música nacional, seus intérpretes e compositores (muitos dos quais desconhecidos do grande público), como também a formar plateia. A sua realização passou a ser feita pela recém-criada Fundação Nacional de Arte (Funarte), instituição ligada ao Ministério da Educação e Cultura.

A primeira temporada foi iniciada no dia 5 de agosto de 1977, com um espetáculo de Nana Caymmi e Ivan Lins. Outros artistas compuseram as caravanas desse ano inicial, como Clementina de Jesus e João Bosco, Jards Macalé e Moreira da Silva, Beth Carvalho e Nelson Cavaquinho, Cartola e João Nogueira, Marlene e Gonzaguinha, Dóris Monteiro e Lúcio Alves, entre outros. Cada elenco permanecia uma semana e realizava cinco *shows* em cada cidade, contabilizando 273 espetáculos só no primeiro ano do Projeto, assistidos por 207 mil espectadores.

Ao completar uma década, em 1987, contabilizava 3,6 mil espetáculos, atingindo mais de dois milhões de espectadores em todo o país. Durante a sua trajetória, o Projeto levou ao país artistas como Leila Pinheiro, Adriana Calcanhoto, Djavan, Marina Lima, Zélia Duncan e

⁵ Crítico, jornalista, pesquisador da MPB, especialmente do samba e do carnaval.

Zizi Possi, além de prestigiar grandes nomes como Elizeth Cardoso, Marlene, Dóris Monteiro, Quinteto Violado, Paulinho da Viola, Cartola e Edu Lobo, entre outros.⁶

Desde a sua criação, a trajetória do Projeto confunde-se com a da história política e musical do Brasil nos últimos 30 anos. Fruto de políticas públicas para a Cultura no contexto do governo Ernesto Geisel, o Projeto atravessou as gestões governamentais subsequentes à ditadura militar passando por momentos de esplendor, como no seu aniversário de cinco anos, em 1981, com um show lotado no Maracanãzinho, na cidade do Rio de Janeiro⁷ e de crise, como nos dois períodos em que teve sua execução suspensa: de 1990 a 1992, na gestão de Fernando Collor de Melo, e de 1997 a 2002, na de Fernando Henrique Cardoso. Em 2003, com a posse de Luís Inácio Lula da Silva na Presidência da República, Antônio Grassi na presidência da Funarte e Ana de Hollanda na diretoria do Centro de Música da instituição, a “retomada” da execução do Projeto começou a ser planejada para ter início no ano seguinte, 2004.

O Pixinguinha, então, voltou à estrada, digo, à ativa, iniciando uma nova temporada de caravanas musicais itinerantes pelo país. Por exercer a função de gestora de projetos no Núcleo de Música da Gerência de Patrocínios da Petrobras, uma das suas financiadoras, o Pixinguinha passou aos meus cuidados no ano seguinte, 2005. A partir de então, minha função foi tratar dos aspectos formais de contratação e liberação dos recursos de patrocínio, além de acompanhar algumas caravanas *in loco*. Dessa forma, poderia verificar se o Projeto era executado conforme o previsto, se cumpria seus objetivos e se a marca da empresa patrocinadora era devidamente divulgada.

À medida que acompanhava a sua execução, pude compreender a importância que o Projeto havia tido no cenário musical brasileiro. Ao longo desse tempo, além do envolvimento profissional, intensificou-se também minha relação afetiva com o Pixinguinha, pela sua proposta pioneira, ousada e desbravadora de levar a música brasileira aos quatro cantos do país, revelando o diverso Brasil musical aos brasileiros mais diversos, formando plateia, gerando emprego e renda e valorizando a cultura nacional.

⁶ FUNARTE: *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2006*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

⁷ O *show*, assistido por cerca de 8 mil pessoas, segundo dados da Funarte, contou com a participação de 34 atrações, como Zizi Possi, A Cor do Som, Boca Livre, Joyce, João Bosco, Quarteto em Cy, Clementina de Jesus, Xangô da Mangueira e Época de Ouro. Fonte: FUNARTE. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2006*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

Com essa visão idílica do Projeto, decidi a ele dedicar o meu trabalho acadêmico neste Mestrado Profissional. Ao longo do cumprimento dos créditos, no entanto, novas questões vieram à tona, seja por orientação de professores, comentários de colegas ou minha própria percepção. Que interesses estavam em jogo nas políticas públicas voltadas à Cultura à época da criação do Projeto? Quais os elogios e as críticas que recebeu? Quem os fazia e ainda faz e por quê? Qual é a visão do Projeto nos municípios por onde passa, além da divulgada por sua realizadora, a Funarte? E, por fim, quão efetivos e atuais são os objetivos do Projeto, no cenário brasileiro dos anos 2000? Este trabalho pretende ajudar na reflexão das questões acima mencionadas e outras que venham a surgir, ao longo do caminho, sem, evidentemente, esgotá-las.

Os objetivos desta investigação são os seguintes:

Geral

Investigar a adequação e o papel do Projeto Pixinguinha no universo das políticas públicas para a Cultura nos dois períodos de recorte (anos 1970 e anos 2000), com análise específica de 2004 a 2007.

Específicos

- I. confrontar a adequação dos objetivos originais do Projeto ao contexto das últimas quatro temporadas;
- II. compreender o papel do Projeto Pixinguinha na condição de integrante de uma política de democratização e de acesso à produção cultural, a partir do testemunho de determinados atores sociais a ele relacionados.

A metodologia utilizada incluiu História Oral, observações diretas do trabalho de campo e investigação bibliográfica. Ao adotar a metodologia da História Oral, o principal objetivo foi ampliar o registro de percepções do Projeto Pixinguinha. Com o uso do testemunho oral de outros atores relacionados ao universo do Projeto, foi possível ter “acesso a perspectivas e nuances que podem estar fora do (...) alcance a partir de outras fontes documentais”.⁸ Como atesta Verena Alberti, pela sua natureza metodológica interdisciplinar de “pesquisa e (...) constituição de fontes para o estudo da história contemporânea”, a História

⁸ SANTANA, Marco Aurélio. Militância, repressão e silêncio: relato de uma experiência com a memória operária. *História Oral. Revista da Associação Brasileira de História Oral*. São Paulo, n. 3, p. 35, jun. 2000.

Oral fornece subsídios para “o estudo das formas como pessoas ou grupos efetuaram e elaboraram experiências, incluindo situações de aprendizado e situações estratégicas”.⁹ A partir daí, torna-se possível “questionar interpretações generalizantes de determinados acontecimentos e conjunturas”.

No presente trabalho, a metodologia da História Oral serviu de suporte para investigações de diferentes versões da história do Projeto Pixinguinha: a política, que engloba o estudo das diferentes formas de articulação de atores e grupos de interesse; a das instituições, em especial as públicas, e a da memória.

Vale registrar que omiti da maioria dos entrevistados (fora aqueles que já me conheciam anteriormente), no momento das entrevistas, o fato de ser funcionária da Petrobras. O único motivo da adoção dessa estratégia, sugerida pelas minhas orientadoras, foi o de evitar uma “contaminação” dos testemunhos orais que desejava coletar. Afinal, como afirma o historiador José Miguel Arias Neto, “um depoimento sempre se constitui a partir de relações de poder entre os participantes do processo”.¹⁰ Sendo a Petrobras a principal patrocinadora não somente do Projeto Pixinguinha, mas da Cultura como um todo no país nos últimos anos, foi de fato fundamental dissociar a minha imagem de pesquisadora independente (como, de fato, o sou) da instituição na qual trabalho.

A pesquisa de campo com observações dirigidas foi planejada de forma a concentrar atenção em 3 cidades do roteiro do Projeto Pixinguinha, abarcando 3 regiões geográficas do país. Elas possuíam os seguintes perfis, no que tange ao relacionamento com a Funarte de 2004 a 2006, segundo Pedro Paulo Malta, coordenador de Música Popular do Centro de Música da Funarte à época:

- Região Norte: Rio Branco/AC – ótimo;
- Região Nordeste: Natal/RN – bom; e
- Região Sul: Porto Alegre/RS – conflituoso.

⁹ ALBERTI, Verena. História dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 165.

¹⁰ ARIAS NETO, José Miguel. João Cândido 1910-1968: arqueologia de um depoimento sobre a Revolta dos Marinheiros. História Oral. *Revista da Associação Brasileira de História Oral*. São Paulo, n. 6, p. 160, jun. 2003.

Pela própria natureza itinerante e de múltiplas articulações institucionais do Projeto, forma-se uma grande rede de atores sociais e grupos de interesse no seu processo de execução: desde funcionários do Ministério da Cultura e da Funarte até o público final que comparece aos *shows*, passando por produtores culturais, técnicos de som e de luz, jornalistas, secretários estaduais e municipais de cultura, diretores e coordenadores dos aparelhos culturais locais, patrocinadores, apoiadores e músicos principais e acompanhantes, entre outros.

Em função dessa diversidade, foi necessário estabelecer prioridades ao determinar os atores que seriam ouvidos e investigados. Em cada uma das localidades selecionadas, foram entrevistados representantes do poder público nas esferas municipal e estadual (por meio das respectivas Secretarias de Cultura ou fundações e administradores dos equipamentos culturais) e, no caso específico de Porto Alegre, também da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Também tiveram seus depoimentos registrados representantes do Ministério da Cultura, da Funarte e um dos músicos que participou do Projeto Pixinguinha em épocas diferentes da sua execução. A ideia inicial era a de registrar o depoimento de outros músicos, o que ficou inviável diante da quantidade de entrevistas já realizadas e o tempo hábil para analisá-las e concluir o trabalho.

A temporada 2007 do Projeto estendeu-se, excepcionalmente, até fevereiro de 2008. Parte das entrevistas foi realizada nos meses de outubro a dezembro de 2007 e as demais, durante o ano de 2008. Relaciono, abaixo, os entrevistados:

Poder público:

Rio Branco/AC:

Governo estadual:

- Francisco Gregório Filho – presidente da Fundação Elias Mansour, de 2004 a 2005 e diretor do DAC – Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura de 1976 a 1979;
- Clarisse Baptista – diretora do teatro Plácido de Castro e coordenadora geral da Usina de Artes João Donato (ambos ligados ao governo estadual).

Governo municipal:

- Danielle Costa – chefe da Divisão de Arte da Fundação Garibaldi Brasil.

Natal/RN

Governo estadual:

- Crispiniano Neto – presidente da Fundação José Augusto;
- Hilneth Maria Correia Santos – diretora do Teatro Alberto Maranhão.

Governo municipal:

- Dacio Galvão – presidente da Fundação Cultural Capitania das Artes (Funcarte);
- Ivonete Albano – diretora do Teatro Sandoval Wanderlei.

Porto Alegre/RS:

Governo estadual:

- Roque Jacoby – secretário estadual de Cultura de 2003 a 2006;
- Chico Sarrat – produtor cultural.

Governo municipal:

- Victor Ortiz – secretário municipal de Cultura de 2003 a 2004;
- Sergius Gonzaga – secretário municipal de Cultura a partir de 2005.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS):

- Claudia Boettcher – diretora do departamento de Difusão Cultural;
- Lígia Petrucci – coordenadora do Projeto Unimúsica;
- Cida Nunes – Relações Públicas do departamento de Difusão Cultural.

Ministério da Cultura (MinC):

- João Luiz Silva Ferreira (Juca Ferreira) – ministro da Cultura a partir de agosto de 2008 e secretário executivo do MinC, de 2003 a julho de 2008.

Fundação Nacional de Arte (Funarte):

- Hermínio Bello de Carvalho – coordenador-geral do Projeto Pixinguinha de 1977 a 1978 e curador em 2007;
- Valéria Peixoto – coordenadora de Música de 1990 a 1997;
- Ana de Hollanda - diretora do Centro de Música da Funarte de 2003 a 2006;
- Pedro Paulo Malta – coordenador de Música Popular do Centro de Música da Funarte de 2003 a 2006;
- Márcia Eltz – produtora executiva do Projeto Pixinguinha de 2004 a 2006;

- Eulícia Esteves - coordenadora de Música Popular do Centro de Música da Funarte de 2007 a 2008;
- Maria Ferreira – produtora cultural.

Músico:

- Jards Macalé

Para atingir os objetivos propostos, foram também realizadas:

- Consulta bibliográfica: Legislação específica, Políticas Públicas da Cultura, Cultura e Cidadania, Ciência Política, Sociologia, História do Brasil Republicano – com ênfase nos anos de 1964 a 2007, História da Música Brasileira, entre outros;
- Análise de dados das fontes:
 - Centro de Documentação e Informação da Funarte – CEDOC;
 - *Websites* do Ministério da Cultura e da Funarte, dentre outros;
 - Relatórios de execução de projeto entregues pela Funarte à Petrobras relativos aos anos de 2004, 2005, 2006 e 2007.

Em linhas gerais, políticas públicas para a Cultura são aquelas determinadas pelo Estado, seja no plano municipal, estadual ou federal, de acordo com uma definição de cidadania cultural na qual todos devem ter acesso aos bens culturais e participar da sua definição e produção, no exercício da democracia cultural. É também responsabilidade do Estado formular diretrizes que garantam apoio financeiro e político para a área cultural e que indiquem aqueles bens que merecem o “selo oficial”.

Algumas definições do termo se complementam: para Lia Calabre,¹¹ trata-se de um “conjunto ordenado e coerente de preceitos objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas como campo da cultura”, com foco nos “âmbitos da produção, da circulação e do consumo culturais”. Joaquim Arruda Falcão afirma tratar-se de: “conjunto articulado e

¹¹ CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: _____. (Org.). *Políticas culturais: diálogo indispensável – Colóquio 2003*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005. p. 7-8.

fundamentado de decisões, programas e instituições que tenham sido sistematicamente implementados pelo governo federal”.¹²

Em uma perspectiva multidisciplinar, Isaura Botelho discorre sobre a efetivação de uma política cultural pelo Estado a partir de duas dimensões: a antropológica, identificada como a expressão das relações que cada indivíduo estabelece com seu universo mais próximo, e a sociológica, que se constitui em um “conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo, portanto, visibilidade em si própria”.¹³ À união dessas duas dimensões deve-se somar uma eficiente articulação a variados segmentos da máquina governamental, para que as demandas da Cultura sejam atendidas de forma completa:

Uma política cultural que queira cumprir a sua parte [...] participará de um consórcio de instâncias diversificadas de poder, precisando, portanto, ter estratégias específicas para a sua atuação diante dos desafios da dimensão antropológica. Junto aos demais setores da máquina governamental, a área da cultura deve funcionar, principalmente, como articuladora de programas conjuntos, já que este objetivo tem de ser um compromisso global de governo.¹⁴

O financiamento da atividade cultural é um dos fatores determinantes para a viabilização de uma política voltada para a Cultura. No Brasil, a principal modalidade no plano federal é a do mecanismo de leis de incentivo fiscal. Trata-se, nesse caso, de um “financiamento público indireto à iniciativa privada”,¹⁵ no qual “o governo disponibiliza um montante de arrecadação, da qual abrirá mão, a agentes da iniciativa privada (...). Na prática, significa que o governo financia indiretamente projetos culturais, já que são custeados (total ou parcialmente) por meio de verbas que serão deduzidas dos impostos a pagar (...)”.

Em vigor no país desde 1985, a Lei Rouanet, no seu Capítulo Primeiro, artigo 1º, incisos I a IV, VIII e IX, referente ao Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), institui como finalidades da captação e canalização de recursos para o setor cultural:

¹² FALCÃO, Joaquim Arruda. Política Cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In: MICELI, Sérgio (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. p. 24.

¹³ BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo: Editora Fundação SEADE, v. 15, n. 2, abr./jun. 2001. Disponível em: <www.centrodametropole.org.br>.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ REIS, Ana Carla Fonseca *Marketing cultural e financiamento da cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado*. São Paulo: Thompson Learning Edições, 2006. p. 154.

- I - contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;
- II - promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais;
- III - apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores;
- IV - proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional; (...)
- VIII - estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória;
- IX - priorizar o produto cultural originário do País.

A melhor estratégia para permitir a acessibilidade da população aos bens culturais, no entanto, é um desafio para aqueles que elaboram as políticas públicas. Há dois movimentos que serão especialmente aprofundados nesta dissertação: o da “democratização da cultura” em contraponto ao da “democracia cultural”.

No primeiro caso, a decisão restringe-se a uma cúpula restrita sobre que tipo de manifestação cultural deve ser “irradiada” para o resto da população. Constitui-se, portanto, em “um movimento de cima para baixo capaz de disseminar, a um número cada vez maior de indivíduos, (...) [a] herança feita de práticas e representações que, pela sua universalidade, compõem um valor maior em nome do qual se formulam as políticas públicas na área da cultura”.¹⁶ Já a prática da “democracia cultural”, continua a autora, pressupõe um público diverso, heterogêneo, multicultural. Diante disso, a diversidade de práticas, saberes, manifestações e criações também deve ter espaço para reconhecimento, valorização e políticas de fomento, difusão e circulação.

A partir dessa dicotomia, vale indagar: qual o papel do Projeto Pixinguinha no cenário cultural contemporâneo (considerando as temporadas 2004-2007) do país? O Projeto, à época da sua criação, certamente estava condizente com a política cultural do governo Geisel. Mas 32 anos depois, continua alinhado às diretrizes da gestão Gilberto Gil e Juca Ferreira à frente

¹⁶ BOTELHO, Isaura. Políticas Culturais: discutindo pressupostos. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias e políticas da cultura – visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFA, 2007. p. 172. (Coleção Cult.).

do Ministério da Cultura? O que pensam os gestores públicos das cidades que recebem o Projeto?

Em relação aos aspectos do universo conceitual do Projeto Pixinguinha, que funcionaram como fontes para a sua concepção e formatação no contexto do governo Geisel, emergem categorias como “memória”, “identidade” e “popular”.

Michael Pollak¹⁷ afirma que, “*a priori*, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa” mas, em uma análise mais aprofundada, trata-se, na verdade, de um fenômeno coletivo e social, construído de forma conjunta e sujeito a constantes variações e transformações. Essa memória coletiva, ainda segundo o autor, é constituída por acontecimentos “vividos por tabela”, isto é, vivenciados pelo grupo e/ou comunidade ao qual o indivíduo julga pertencer, independente da sua participação direta e pessoal. Quando se fala em “pertencimento”, a sua associação à ideia de identidade é inevitável, prossegue Pollak, que identifica uma forte ligação fenomenológica entre ambas as categorias: “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si”.

Os Estados Nacionais lidam diretamente com essa questão do sentimento de identidade e pertencimento dos seus cidadãos. Para que se consolidem, necessitam que os indivíduos sintam-se pertencentes à cultura vigente, identificando-se com suas tradições, normas e valores morais, costumes, modelos de comportamento etc. A memória entra nesse momento como instrumento-chave para geração desse ‘sentimento de identidade’. Que memória, então, deve ser construída e ‘oficializada’? “A memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais e, particularmente, em conflitos que opõem grupos políticos diversos. (...) a memória especificamente política pode ser motivo de disputa entre várias organizações”, sintetiza Pollak.

¹⁷ POLLAK, Michael. Conferência transcrita e traduzida por Monique Augras e publicada na revista *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf>>.

No desdobramento dessa questão, e levando em consideração a existência de tais conflitos e disputas entre grupos sociais, políticos e instituições, o que deve ser ressaltado e excluído da memória coletiva? O que será considerado “tradicional” e digno, portanto, de valorização? As tradições, entendidas como um conjunto de práticas que visam a “inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”, podem ser inventadas, afirma Eric Hobsbawn.¹⁸ Essa invenção, obviamente, seria construída artificialmente, de acordo com os interesses daquele grupo e/ou organização que detiver o poder.

Este trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro, “Um Projeto Carinhoso”, traço um breve panorama da década de 1960, sob os aspectos dos pensamentos vigentes à época voltados para a Cultura e da realidade do setor após o golpe militar de 1964. Em seguida, avalio com mais profundidade os anos 1970, em especial a partir da chegada do general Ernesto Geisel ao poder. Durante a sua gestão, e a de Ney Braga frente ao Ministério da Educação e Cultura, foram criadas a Política Nacional de Cultura e a Funarte, que veio a ser a instituição executora do Projeto Pixinguinha, objeto de estudo desse trabalho, a partir de 1977. Neste capítulo, também tento delinear alguns aspectos importantes dos anos 1980 e 1990, que impactaram o setor cultural no período.

No capítulo 2, “A Retomada”, descrevo alguns aspectos da nova realidade conjuntural dos anos 2000 e avalio as suas implicações nas diretrizes do Ministério da Cultura e no modelo de execução do Projeto Pixinguinha adotado pela Funarte, a partir de 2004. Tento evidenciar importantes variáveis externas e internas ao universo do Projeto, desde tensões e disputas políticas nas esferas federal, estadual e municipal, até decisões sobre a sua operacionalização, como a forma de seleção dos artistas e o formato das caravanas musicais. Examinado, então, os desdobramentos e impactos da execução do Projeto Pixinguinha no período de 2004 a 2007, assim como o alinhamento dessas consequências às diretrizes do MinC.

No capítulo final, “Na estrada”, se concentra a maioria dos depoimentos colhidos para este trabalho. Treze gestores públicos locais, dos municípios de Rio Branco (AC), Natal (RN) e Porto Alegre (RS), expõem suas avaliações sobre importantes aspectos da execução do

¹⁸ HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Projeto nas suas cidades. Os testemunhos muitas vezes vão além de pertinentes críticas, elogios e sugestões à Funarte, e revelam interessantes experiências de vida daqueles que cuidam da Cultura em três importantes capitais do país.

Capítulo 1

Um Projeto Carinhoso



foto 1: Ivan Lins e Nana Caymmi, 1977 / foto 2: Cartola e João Nogueira, 1977 / foto 3: Djavan e Fátima Guedes, 1981

Os anos 1960 são considerados, por muitos autores, como “revolucionários”. Para Marcelo Ridenti,¹ essa década representou “o momento da história republicana mais marcado pela convergência revolucionária entre política, cultura, vida pública e privada, sobretudo entre a intelectualidade”. Nesse contexto, prevalecia uma “utopia que ganhava corações e mentes” e “as propostas de revolução (...) em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcaram profundamente o debate político e estético”.

Nesse contexto, prossegue Ridenti, alguns “partidos e movimentos de esquerda, seus intelectuais e artistas valorizavam a ação para mudar a história, para construir o homem novo”, cujo “modelo estava no passado, na idealização de um homem autêntico do povo”. Configurava-se o “romantismo revolucionário brasileiro”, no qual “recolocava-se o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro, buscava-se, a um tempo, suas raízes e a ruptura com o subdesenvolvimento”. O movimento apresentava-se “não mais no sentido de justificar a ordem social existente”, como na era Vargas, “mas de questioná-la”.²

No campo musical, Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves³ identificam um panorama “crítico e criativo da música popular”, no qual prevalecia a “presença de uma forte corrente nacionalista e engajada”, que produzia “músicas empenhadas, de temática insistentemente nordestina, mais preocupadas com o ‘conteúdo’ do que com a renovação formal”. Tal vertente “contava com o apoio de um considerável setor da crítica que tratava de zelar pela ‘autenticidade de nossas raízes’”. Segundo os autores, “protestos e nacionalismo faziam (...) o coro da MPB”. Apesar das divergências apontadas por Ridenti nas motivações ideológicas desse período em relação ao da era Vargas, alguns aspectos deste último voltavam à tona, a partir da valorização de uma “brasileiridade autêntica”, defendida, naquele então, pelos modernistas. Seguiremos com a análise dessas semelhanças mais adiante.

¹ RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. N. (Org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, v. 4, p. 135).

² *Ibid.*, p. 136.

³ HOLLANDA, Heloisa B.; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. (Tudo é história, v. 41, p. 53-54).

O golpe de 1964

“Como beber dessa bebida amarga?/Tragar a dor, engolir a labuta?/
Mesmo calada a boca, resta o peito/Silêncio na cidade não se escuta.(...)/
Como é difícil acordar calado/Se na calada da noite eu me dano/
Quero lançar um grito desumano/Que é uma maneira de ser escutado./
Esse silêncio todo me atordoa/Atordoado, eu permaneço atento/
Na arquibancada, pra a qualquer momento/Ver emergir o monstro da lagoa”.

Cálice - Chico Buarque e Gilberto Gil

O historiador José Murilo de Carvalho relembra que “Como em 1937, o rápido aumento da participação política levou em 1964 a uma reação defensiva e à imposição de mais um regime ditatorial”.⁴ O período compreendido entre 1968 e 1974, sob o comando do general Garrastazu Médici se constituiu, segundo Carvalho,⁵ “[nos] anos mais sombrios da história do país, do ponto de vista dos direitos civis e políticos”.

(...) sob a égide da Doutrina de Segurança Nacional (instrumentalizada pela Escola Superior de Guerra), (...) os militares (...) assumem o papel de condutores dos negócios do Estado, afastando os civis dos núcleos de participação e decisão política, transformando-se em verdadeiros atores políticos, com os civis passando a meros coadjuvantes no sentido de dar ao regime uma fachada de democracia e legitimidade. (...) A partir de 1964, as Forças Armadas intervêm no processo político, sem, contudo, transferir o poder aos civis, agindo, nesse novo contexto, como atores dirigentes e hegemônicos.⁶

As medidas de repressão tinham como instrumentos legais os *atos institucionais*,⁷ sendo o mais radical deles o AI-5, que se constituiu em uma resposta do governo às turbulências do ano de 1968, quando alguns setores da sociedade, sobretudo estudantes e operários, voltaram a se mobilizar contra o governo. Foram realizadas duas greves do movimento operário e algumas marchas estudantis pela democracia, em uma das quais o

⁴ CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁶ BORGES, Nilson. A doutrina de segurança nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.16.

⁷ O primeiro Ato Institucional foi assinado por Castelo Branco em 9 de abril de 1964, promovendo a cassação dos direitos políticos de vários líderes políticos e sindicais, intelectuais e militares, aposentadoria compulsória de funcionários públicos civis e militares e intervenção de sindicatos e órgãos ligados aos movimentos operários (Comando Geral dos Trabalhadores e Pacto de Unidade e Ação) e estudantil (UNE). O AI-2, de outubro de 1965, aboliu a eleição direta para presidente da República, dissolveu os partidos políticos criados a partir de 1945 e estabeleceu um sistema bipartidário. Deu ao presidente poderes de dissolver o parlamento, intervir nos estados, decretar estado de sítio e demitir funcionários civis e militares. Houve restrição do direito de opinião e o julgamento de civis em causas relativas à segurança nacional passou a ser feito por juízes militares.

estudante Edson Luís foi assassinado. Com o novo Ato, houve o fechamento do Congresso, a suspensão do *habeas corpus* para crimes contra a segurança nacional e todos os atos decorrentes do AI-5 foram colocados fora da apreciação judicial.

Já sob o comando do general Médici, que assumiu a presidência em outubro de 1969, foi lançada uma nova Lei de Segurança Nacional, com inclusão de morte por fuzilamento. Também em outubro de 1969 foi promulgada nova Constituição, incorporando os atos institucionais.⁸ “Seguindo à risca os preceitos da Doutrina de Segurança Nacional, na qualidade de força dirigente, as Forças Armadas assumiram a função de partido da burguesia, manobrando a sociedade civil, através da censura, da repressão e do terrorismo estatal, para promover os interesses da elite dominante, assegurando-lhe condições de supremacia em face do social”.⁹

De acordo com Marisa Veloso e Angélica Madeira, a implantação do regime militar resultou em “redefinições políticas e ideológicas que transformam, de forma radical, as condições de produção cultural e artística”, com a instalação de um “controle rígido” exercido pelos órgãos de censura.¹⁰ Lúcia Lippi, no artigo *Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX*, afirma:

Os anos 1960 foram um período de grande movimentação e florescimento da cultura brasileira, que o movimento popular de 1964 não interrompeu. (...) Foi a partir de dezembro de 1968, com o AI-5 e o explícito endurecimento do regime, que a repressão caiu pesadamente sobre artistas e intelectuais, procurando calá-los com uma violenta censura, o exílio ou mesmo a prisão. Artistas, estudantes, professores e jornalistas se engajaram entre os que fizeram oposição ao governo militar, uma oposição que cresceu e teve formas diferenciadas, desde a resistência mais defensiva até a adesão a grupos de luta armada que então se organizaram.¹¹

⁸ Sobre este tema, ver: CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

⁹ BORGES, Nilson. A doutrina de segurança nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 21.

¹⁰ SANTOS, Mariza Veloso Motta; MADEIRA, Maria Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

¹¹ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX. In: GOMES, Ângela; PANDOLFI, Dulce; ALBERTI, Verena (Org.). *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

Jornais, livros e outros meios de comunicação passaram a sofrer censura prévia, eliminando a liberdade de opinião. Várias redações de jornais do país, por exemplo, passaram a conviver diariamente com censores da Polícia Federal dentro das suas instalações, controlando tudo o que era noticiado. No campo da produção artística, a realidade era a mesma. O músico Jards Macalé relata um episódio ocorrido em 1973, que ilustra bem o panorama da época:

(...) em [19]73, nós fizemos (...) um espetáculo chamado *O banquete dos mendigos*, em comemoração aos 25º aniversário da Declaração dos Direitos Humanos. Não se podia ouvir falar em direitos humanos no Brasil nessa hora, era altamente subversivo. Tanto que nós mandamos para a Censura a Carta dos Direitos Humanos e ela foi censurada! Não se podia falar em “tortura”, (...) em “prisão”, (...) “nisso” e “naquilo”... Ou seja, a Carta dos Direitos Humanos, assinada pelo Brasil, foi censurada pela polícia política. Era uma loucura.¹²

De acordo com Macalé, foram enviadas quase 70 músicas para aprovação da censura e só 12 foram liberadas. Entre as censuradas, estavam, inclusive, músicas instrumentais, de autores como Edu Lobo. Os organizadores do evento, no entanto, ignoraram as proibições. Perguntei se houve retaliação após o show em função disso e Macalé respondeu:

A retaliação estava dentro do show. Tinham muitos provocadores (...) [que gritavam] “comunistas! Vamos acabar com vocês!”. (...) Paulinho da Viola, coitado, tentando dar uma introdução [em uma música], [e se ouvia] “comunista!”. Aí o público [se manifestou]: “saí fora!”, tudo conturbado, até que os caras saíram. (...) De 4 mil pessoas [havia] uns 50 provocadores. (...) E quando nós saímos lá de dentro, [estávamos] cercados pela polícia (...). Aquela multidão saindo e a gente saindo ali no meio, (...) à paisana, foi um negócio louco.

Nesse contexto do país, vários músicos tiveram suas composições vetadas na íntegra ou parcialmente. No intuito de ‘driblar’ a censura, alguns deles desenvolveram mecanismos como o uso de figuras de linguagem, invenção de palavras ou supressão total da melodia em pontos da música nos quais certas frases haviam sido censuradas, como uma forma de enfatizar, sutilmente, a proibição. Segundo Maika Lois Carocha, em seu artigo *A censura musical durante o regime militar (1964-1985)*, “as letras das músicas faziam sentido não no dito, mas no interdito, nas entrelinhas”. A autora afirma, ainda, que, apesar de todos os recursos estilísticos utilizados, a situação da música popular era complexa: “Diversos artistas estavam morando fora do país, em exílios voluntários ou forçados. Os compositores viram-se

¹² Depoimento colhido em 22/3/08 para esta dissertação.

pressionados (...) pela censura. Esta passou a ser condição *sine qua non* para a realização de seus trabalhos”.

Em 1974, assume a Presidência da República o general Ernesto Geisel, militar ligado ao grupo de oficiais próximos ao general Castelo Branco, pertencentes à Escola Superior de Guerra. Eram liberais conservadores não afeitos a uma ditadura prolongada como a que havia se estabelecido e opositores da facção “linha dura”, cujo representante máximo foi o general Médici. Geisel iniciou um movimento de “distensão lenta, segura e gradual” daquela ditadura militar implantada no país dez anos antes. Há dois importantes fatores conjunturais da época, em níveis nacional e internacional, que contribuíram para a decisão estratégica do governo Geisel de iniciar o processo de redemocratização do país:¹³

- ✓ Com o choque do petróleo, em 1973, houve o aumento do preço do barril por parte da Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP), fazendo com que o valor do produto no Brasil, que importava 80% do que consumia no setor, triplicasse. O cenário de “milagre econômico” estava, então, comprometido.
- ✓ Duas questões ligadas às forças armadas incomodavam o general Geisel e seu grupo: a imagem da corporação militar desgastada e associada à violência, repressão e tortura praticadas por grupos específicos e o fato de os militares, de uma forma geral, terem se afastado das suas atividades profissionais e estarem, com a ditadura, atraídos pela vida política e o poder que dela emanava e pelos altos cargos da administração pública e privada e seus lucros.

Macalé, para quem a distensão era “muito [ênfase] lenta, gradual demais e insegura à beça”, assim definiu a época em que Geisel esteve no poder:

O governo golpista estava reprimindo a sua própria repressão. (...) A turma do Geisel (...) sabia que, historicamente, eles estavam f... (...) A ditadura estava se esvaziando, já não ia mais dar certo. (...) E eles queriam sair com uma certa cabeça levantada (...). A ultra-direita estava... Eles estavam se batendo entre a abertura e o fechamento cada vez maior, mais pesado. E venceu a turma do Geisel, só que o combate interno entre eles foi muito violento. E a gente no meio dessa história.

Ao contrário da década “revolucionária” de 1960, Marcelo Ridente considera os anos 1970 “pragmáticos”. Segundo o autor, houve uma derrota das esquerdas: “o ensaio geral de

¹³ CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 173-174.

socialização da cultura frustrou-se antes da realização da esperada revolução brasileira, que se realizou às avessas, sob a bota dos militares, que depois promoveriam a transição lenta, gradual e segura para a democracia, garantindo a continuidade do poder político e econômico das classes dominantes”.¹⁴ No campo cultural, afirma Ridenti, “concomitante à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha esboçando desde a década de 1960, nas áreas de comunicação e cultura”, por meio de incentivo ao “desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente por intermédio do Estado”.

Dentre os dois lados apontados por Ridenti, o do “capitalismo privado” na comunicação e cultura fez florescer “uma indústria cultural, não só televisiva [representada pelo crescimento da TV Globo em âmbito nacional], mas também fonográfica, editorial (...) [e] de agências de publicidade”,¹⁵ fortalecendo o campo de atuação da chamada “cultura de massa”. De acordo com Marilena Chaui, “graças à ideia de *massa*, o pensamento liberal imaginou livrar-se definitivamente do fantasma que atormentava a explicação científica do social, isto é, o marxismo e seu mais perigoso conceito, a luta de classes”.¹⁶ Para Chaui, a *massa* “torna real o sonho da democracia liberal, onde as divisões sociais podem ser reduzidas e divergências de interesses entre grupos e indivíduos, capazes de chegar ao consenso político à maneira do mercado que se autorregula, regulando os interesses particulares”.

No âmbito público, revendo a trajetória das ações voltadas para a área cultural a partir do golpe militar de 1964, Roberto Parreira¹⁷ relembra a criação do Conselho Federal de Cultura (CFC), em 1967, formado por uma “coleção de notáveis” integrantes, incumbidos de formular as bases teóricas de uma Política Nacional de Cultura e promover a sua articulação, para posterior implementação pelo Ministério da Educação e Cultura. O Conselho foi criado pelo Decreto-lei nº 74, de 21 de novembro de 1966 e instalado por meio do Decreto nº 60.237, de 27 de fevereiro de 1967. Permaneceu em funcionamento por mais de 20 anos e

¹⁴ RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. N. (Org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, v. 4, p. 154).

¹⁵ *Ibid.*, p. 155.

¹⁶ CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência – aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p. 25-26.

¹⁷ PARREIRA, Roberto. Estado e Cultura: fomento “versus” paternalismo. In: MICELI, Sérgio (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. p. 234-236.

teve sua dissolução decretada em 1990.¹⁸ Os 24 “notáveis” integrantes eram indicados pelo presidente da República à época, Castelo Branco.

O que foi criado, no entanto, segundo Parreira, foi um Plano Nacional de Cultura, o que, por si só, já incorria no erro, isto é, na “queima” de uma etapa, pois “política” implica a “existência de arcabouços teóricos em que se vai fundamentar o plano que norteará uma ação na área escolhida”. Ao ser atribuído ao Conselho, legalmente, via Decreto-Lei de novembro de 1966, a atribuição de formular diretamente um “plano”, o que deveria ser o seu “arcabouço teórico”, ou a “política” que o nortearia, ficou pendente. “Política são as grandes linhas; plano representa um conjunto de ações. Foi, contudo, atribuído a um órgão consultivo ‘de pensamento’ um plano-tarefa que, na verdade, demonstrava que não se pensava ainda uma política de cultura”.

Renato Ortiz, por sua vez, identifica um “descompasso” entre a fala oficial do Ministério da Educação e aquela dos conselheiros do CFC, traduzido em uma “tensão entre tradição e modernidade, (...) cultura (qualidade) e técnica (quantidade), (...) cultura popular (qualidade) e cultura de massa (quantidade). Para os membros do CFC, a sociedade moderna é identificada ao economicismo, ao tecnicismo, que leva à cópia dos modelos estrangeiros, levando à ‘asfixia do humanismo’”.¹⁹

Em 1973, prossegue Parreira, surgiria o Programa de Ação Cultural (PAC), “uma criação circunstancial, num momento em que o ministro Jarbas Passarinho, então titular da Educação e da Cultura, percebe que a Educação havia absorvido todas as suas atenções e recursos”. Na tentativa de “reparar essa omissão”, mas ainda sem contar com o “respaldo” de uma formulação teórica, o PAC, criado dentro do Departamento de Assuntos Culturais (DAC), transformou-se em um programa que “seguia uma trajetória paralela a toda a estrutura do MEC”, com recursos para a execução dos seus projetos, o que não acontecia com os demais setores do ministério. Tais recursos vinham do Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação (FNDE). O programa tornou-se, então, “maior que o próprio

¹⁸ CALABRE, Lia. O Conselho Federal da Cultura, 1971-1974. *Estudos Históricos*, n. 37, p. 1, jan./jun., 2006.

¹⁹ ORTIZ, Renato. Estado autoritário e cultura. In: _____. (Org.). *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Departamento de Assuntos Culturais a que estava vinculado”, embora ainda lhe faltasse “algo de substantivo para norteá-lo”.

Na gestão Ney Braga, do governo Geisel surge, então, a Política Nacional de Cultura (PNC). Formulada em 1975, ela “fazia um entrelaçamento das noções de cultura, desenvolvimento e segurança nacional. O documento traz em si as contradições entre o respeito à espontaneidade das manifestações culturais e a necessidade de intervenção estatal, da modernização e da conservação, do desenvolvimento e, ao mesmo tempo, de se preservar a cultura de seus efeitos ‘maléficos’”.²⁰ Sergio Micelli observa que o documento tinha um “caráter nitidamente liberal-conservador”, cujo texto “opta por uma noção antropológica da cultura e, através dele, o governo federal, incluindo a cultura entre suas metas políticas, formaliza pela primeira vez um conjunto de diretrizes para o setor”.²¹

O princípio maior do documento é o respeito à liberdade de criação e “da não intervenção do Estado na atividade cultural espontânea, que fica assim resguardada de orientações e dirigismos”, prossegue Roberto Parreira, em sua análise. Outros princípios são “a garantia da generalização do acesso à cultura por parte de todos os brasileiros e o respeito às diferenciações regionais (...)”. Por fim, sentencia: “É pois com Ney Braga que surge uma política. Antes houve planos. Os objetivos agora são claros: a cultura se liga à identidade nacional e à preservação de valores. As raízes culturais são vistas como questão de ‘segurança nacional’, no sentido em que essa controvertida expressão significa ‘preservação da nacionalidade’”.²²

De acordo com Vanderli Maria da Silva, a PNC “atendia ao método fundamental de racionalização da ação política proposto pela Escola Superior de Guerra, desde cedo incorporado ao regime militar: o planejamento da ação do Estado nas diversas áreas sociais”.

²⁰ BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: FUNARTE e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000. p. 67.

²¹ MICELLI, Sergio. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. p.57.

²² PARREIRA, Roberto. Estado e Cultura: fomento “versus” paternalismo. In: MICELI, Sérgio (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. p. 235-236.

Desta forma, completa a autora, o objetivo do Governo era o de “tentar obter um consenso no seio da sociedade, ou seja, (...) uma hegemonia”.²³

Considerando esse esforço de conquista hegemônica, muitos autores apontam um claro movimento de aproximação do governo com a classe artística, em uma estratégia de recuperação da simpatia deste segmento da sociedade, formador de opinião, geralmente arredio e crítico ao regime ditatorial. Segundo Lucia Lippi, foi iniciado, a partir daí, “um diálogo [do governo] com a classe artística”.²⁴ Em relatório presente no “Dossiê Geisel”,²⁵ da Fundação Getúlio Vargas, o próprio Ney Braga relata, em carta ao presidente Geisel, o encontro que teve, “em caráter reservado”, com os compositores Chico Buarque de Hollanda, Sergio Ricardo e Hermínio Bello de Carvalho, em 1974: “(...) durante cerca de quinze minutos, falei francamente, salientando o interesse naquele diálogo, pela importância que o governo dá à música popular, (...) tendo em vista a sua contribuição para a formação da consciência nacional”. Um dos temas abordados na conversa de quase duas horas, segundo o ministro, foi a censura e a ausência de critérios na sua aplicação, apontadas por seus interlocutores como causadora de um “esmagamento do processo de criatividade”, o que transformaria o criador em “um ser permanentemente acuado”. Como exemplo, Chico Buarque contou sobre a censura a uma das suas músicas produzidas à época, que continha os versos “João ama a sua filha”. A alegação do censor para proibir a canção, segundo o compositor, foi a de que “quem ama sua filha está cometendo incesto”.

Sergio Ricardo teria afirmado que a censura, ao coagir o criador, faz com que ele passe a “contestar com a mesma violência com que é reprimido”. Já Hermínio Bello de Carvalho, segundo o relato, afirmou que “a sociedade ideal seria aquela onde não houvesse censura, onde cada qual fosse responsável pelo que faz. [E] que jamais [ela] deve ser policial”.

²³ SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. 2001. 211 páginas. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH-USP, São Paulo, 2001. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-02072002-100601/>>.

²⁴ OLIVEIRA, Lucia Lippi. Política nacional de cultura: dois momentos em análise – 1975 e 2005. In: GOMES, Ângela de Castro (Coord.). *Direitos e Cidadania – memória, política e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2007. p. 139.

²⁵ Acervo constituído a partir do arquivo pessoal de Ernesto Geisel, doado em 1998 ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) por Amália Lucy Vargas, filha do ex-presidente. Para consulta *online* ao inventário completo do arquivo: www.cpdoc.fgv.br

Em entrevista para este trabalho,²⁶ Hermínio Bello de Carvalho cita este relato e, embora afirme que o ministro era uma “pessoa super amável”, contesta a sua versão de que o encontro se deu em clima conciliador: “ele não diz a verdade. (...) eu quis até desmentir, mas o Ney [Braga] já estava morto. Eu achei que só [o faria] se tivesse a anuência do Sérgio e do Chico. E o Chico não estava no Brasil, sei lá. Deixei para lá. Não sei se fiz bem”. De acordo com Hermínio, quem foi convidado para o encontro, a princípio, foi apenas Chico Buarque, sob a justificativa de que “estávamos, naquela época, entrando em uma era (...) de distensão lenta, gradual, (...) [e] segura, do Geisel. E que nós, artistas, não estaríamos entendendo esse processo, havia uma certa má vontade. Mais ou menos assim. Ele chamou o Chico para conversar sobre isso”. O compositor, então, “espertamente, sendo um cara que vivia a crise de perto”, não quis ir sozinho e chamou os outros dois músicos.

A reunião, ironiza Hermínio, “se deu no Ministério da Educação, em um andar que tinha até garçom, uísque, porque nós, artistas, somos uns bêbados e irresponsáveis, não é?”. A partir daí, prossegue ele, “o Ney Braga veio com (...) aquele ‘canto da sereia’ de que o processo [da ditadura] estava em queda, e o Chico foi muito duro, [e disse] que nós não iríamos arrefecer a nossa luta enquanto houvesse censura”. Hermínio, então, interveio na conversa: “aliás, Ministro, quero dizer que a censura não está sob sua jurisdição. Está com o Ministro [da Justiça, Armando] Falcão. Nós vivemos a censura e não podemos mais conviver com isso”. E esse foi o tom da conversa, conta Hermínio, “E o Ney [Braga] não passa, [na] carta para o Geisel, a dureza das nossas condições. Amenizou o tom. Não foi ameno. (...) Nós saímos imunes ao ‘canto da sereia’ do Ney Braga”. E completa:

Fomos elegantes. [A reunião] não foi tensa (...). O Ney [Braga] era uma pessoa agradável, entendeu? (...) Só que ele era um político. E nós também somos políticos nesse sentido. Nós tínhamos convicções de que tínhamos sofrido na pele muito mais. Imagina falar de censura com o Chico? Vai atenuar a nossa indignação? Não. Era uma distensão, ótimo, muito bem, tomara. [Mas] O Herzog, naquela época mesmo, tinha sido assassinado.²⁷

²⁶ Depoimento colhido na cidade do Rio de Janeiro, no dia 9/8/2008.

²⁷ O jornalista Vladimir Herzog foi assassinado no ano seguinte ao encontro dos músicos com Ney Braga: “Na noite do dia 24 de outubro de 1975, Herzog, então diretor de jornalismo da TV Cultura, apresentou-se na sede do Destacamento de Operações de Informações / Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), em São Paulo, para prestar esclarecimentos sobre suas ligações com o Partido Comunista Brasileiro (PCB). No dia seguinte, foi morto aos 38 anos. Segundo a versão oficial da época, ele teria se enforcado com o cinto do macacão de presidiário. Porém, de acordo com os testemunhos de jornalistas presos na mesma época, Vladimir foi assassinado sob forte tortura”. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/atualidades/ult1685u146.jhtm>>. Acesso em: 15 fev. 2009.

Ney Braga, em documento do mesmo ano do encontro com os compositores, 1974, deixa clara a preocupação de dissociar a ação do governo Geisel de qualquer forma de intervenção:

É importante destacar (...) que o estabelecimento de uma política de cultura não significa uma intervenção na atividade cultural espontânea ou sua orientação segundo formulações ideológicas violentadoras da liberdade criadora que a atividade cultural supõe. O governo brasileiro não quer, direta ou indiretamente, substituir a participação dos indivíduos ou cercear as manifestações culturais que supõem a crença própria do povo brasileiro. Assim, a ação do Ministério da Educação e Cultura pretende estimular, apoiar e possibilitar a ação cultural de indivíduos e grupos.²⁸

Em uma leitura daquele período, realizada 22 anos depois, no depoimento ao *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2006*, Hermínio interpreta a iniciativa do ministro da seguinte forma: “Havia interesse do governo em tentar fazer uma espécie de ‘cooptação branca’ da classe artística para a tal distensão que se esboçava”. Para Vanderli Maria da Silva,²⁹ de fato, “do ponto de vista político, é possível supor que a estratégia de investimento no setor cultural pretendesse, no curto prazo, ocultar ou minimizar os efeitos da repressão e da censura na opinião pública”. Mas tal incentivo e apoio, no entanto, prossegue Silva, era dirigido apenas “à produção de manifestações que refletissem as legítimas tradições histórico-culturais brasileiras e contribuíssem para realizar o legítimo anseio de desenvolvimento cultural do povo brasileiro”. Dessa forma, a repressão e a censura eram iniciativas voltadas apenas àquelas produções “que procuravam disseminar ‘visões distorcidas’ sobre a realidade brasileira e ideologias ‘alienígenas’, [com] objetivos subversivos”.

Mas esse, ainda segundo a autora, não seria o único objetivo do governo: “buscava-se adequar o funcionamento do estado e de suas instituições não apenas aos propósitos imediatos do regime militar, mas também às necessidades do modelo capitalista que se queria promover no país (...)” a partir de uma “proposta de ampliação e fortalecimento do mercado de consumo de bens culturais, o que acrescenta uma dimensão econômica às (...) preocupações com o desenvolvimento cultural”. Esse mercado de bens culturais citado pela autora nos remete

²⁸ Rumos da Educação e Cultura – Conferência proferida pelo Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, na Escola Superior de Guerra, no Rio de Janeiro, no dia 16/7/76 – MEC, Dep. de Documentação e Divulgação, Brasília, DF - 1976. p. 45.

²⁹ SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. 2001. 211 páginas. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH-USP, São Paulo, 2001. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-02072002-100601/>>.

diretamente à questão apontada por Ridente e Chaui anteriormente, ligada ao fortalecimento da indústria cultural, a partir da expansão dos meios de comunicação de massa, como o rádio e a TV.

Havia, portanto, dois movimentos: ainda que os governos militares, em seu discurso oficial, defendessem a preservação das “tradições nacionais”, também incentivavam, por outro lado, como aponta Marcos Napolitano,³⁰ grandes investimentos estrangeiros no país, cujos desdobramentos também se refletiram no crescimento da indústria cultural, a partir do final da década de 1960.

Nesse cenário, outra questão preocupava Ney Braga, segundo Margarida Autran:³¹ a “aparente decadência da música popular brasileira”, que se encontraria ameaçada. O ministro mostrava-se “interessado em detectar as causas da crise”.³² O DAC havia percebido, ainda segundo a autora, entre outros problemas, que 70% do mercado fonográfico era dominado pela música estrangeira e que artistas brasileiros tinham dificuldade de fazer cumprir a lei que determinava a execução de obras nacionais no rádio e na televisão.³³

Alexandre Pavan afirma que a música popular “penava para se recuperar da política repressiva” e, como agravante, havia o fato de a indústria fonográfica preencher “o vazio da produção nacional com a importação de matrizes estrangeiras, como forma de suprir um mercado que crescia aceleradamente”:

Tanto a geração de compositores e intérpretes surgida nos festivais televisivo quanto as anteriores encontravam dificuldades para negociar seus discos nas gravadoras. Uns tinham a obra avaliada como “difícil”, outros eram encarados como “ultrapassados” – todos taxados como sendo artistas de pouco alcance popular. Nem mesmo nas rádios encontravam espaço para divulgar seu trabalho, porque já começava a se alastrar pelas emissoras a política predatória do jabaculé (sistema também conhecido por jabá, no qual as gravadoras pagam para determinada música ser veiculada). Com o tempo, os

³⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 104.

³¹ AUTRAN, Margarida. O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano/ Ed. Senac Rio, 2005. p. 87-93.

³² A autora não identifica, no texto, a fonte dessa informação.

³³ *Idem*.

próprios artistas começaram a acreditar que não possuíam público para apreciar sua obra.³⁴

O documento da Política Nacional de Cultura trazia uma menção à “crise e (...) falta de definição da identidade brasileira, que levam o brasileiro a copiar tudo o que vem de fora. Esse culto exacerbado à novidade torna-se preocupante para a cultura nacional”.³⁵ Em conferência proferida na Escola Superior de Guerra no ano de 1976, o ministro Ney Braga aponta como um dos componentes essenciais da política cultural daquele governo, o “apoio à produção musical”, com o objetivo central de “difundir e proteger a produção do autor nacional”.³⁶

Também nesse contexto, nascia a Sombrás, Sociedade Musical Brasileira, no ano de 1974, formada por um grupo de “expoentes da canção brasileira”, os quais haviam sido “expulsos da Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (SICAM), por haverem pedido prestação de contas dos direitos autorais que tinham direito de receber por suas músicas”.³⁷ Eram eles João Bosco, Jards Macalé, Sueli Costa, Geraldo Carneiro, Vitor Martins, entre outros. Foi criado, então, este órgão de classe, uma sociedade sem fins lucrativos, gerida pelos próprios músicos, para defesa dos seus direitos e interesses. As primeiras reuniões, segundo Pavan, ocorreram na casa do compositor Sergio Ricardo. E o encontro que criou a entidade oficialmente, foi na casa de Hermínio, com presença e adesão de vários músicos, entre eles Caetano Veloso, Chico Buarque, Gonzaguinha, Sidney Miller, Ivan Lins e Maurício Tapajós.

Segundo Macalé, foi cedida uma sala no Museu de Arte Moderna para as discussões e atividades do grupo. O relato do processo da decisão sobre quem seria o presidente da entidade vale a pena ser aqui reproduzido: Macalé ficou incumbido de ir à casa de Tom Jobim

³⁴ PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 147.

³⁵ OLIVEIRA, Lucia Lippi. Política nacional de cultura: dois momentos em análise – 1975 e 2005. In: GOMES, Ângela de Castro (Coord.). *Direitos e Cidadania – memória, política e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2007. p. 139.

³⁶ MEC. *Rumos da Educação e Cultura* – Conferência proferida pelo Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, na Escola Superior de Guerra, no Rio de Janeiro, no dia 16/7/76. Dep. de Documentação e Divulgação, Brasília, DF - 1976. p. 48-49.

³⁷ PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 139.

convidá-lo para o cargo. “Ele estava de pijama e foi andando pela casa, olhou para cima por uma escada e disse: “Teresa!”, que é a mulher dele, “traga meu revólver! Querem me fazer presidente””. Após alguma relutância, aceitou o convite, mas disse que passaria uma procuração para Chico Buarque de Hollanda. Este último, por sua vez, embora tenha aceitado o cargo, decidiu emitir outra procuração, desta vez para Hermínio Bello de Hermínio. Na lembrança de Hermínio, no entanto, Tom Jobim foi, de fato, nomeado presidente e ele, vice.

A Fundação Nacional de Arte

A Fundação Nacional de Arte iniciou suas atividades em 16 de março de 1976,³⁸ com as atribuições de, entre outras, “1. Formular, coordenar e executar programas de incentivo às manifestações artísticas; 2. Apoiar a preservação dos valores culturais caracterizados nas manifestações artísticas e tradicionais, representativas da personalidade do povo brasileiro (...)”.³⁹ Nascia o “braço executivo” da Política Nacional de Cultura, responsável pelos segmentos das artes plásticas, do teatro, da música e do folclore.

O surgimento da entidade justifica-se a partir de um movimento, por parte do Governo, de “reformulação dos órgãos responsáveis pela execução da política cultural (...) com a tarefa de executar a política de apoio e de estímulo, e não só de realização”. À Funarte foram “incorporados o Serviço Nacional de Teatro, o Museu Nacional de Belas Artes, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, o Museu Villa-Lobos (...) e em sua estrutura foram criados o Instituto Nacional de Música e o Instituto Nacional de Artes Plásticas, órgãos de que carecia a área cultural do MEC”.⁴⁰ Tratava-se de uma instituição formada por uma equipe jovem, a começar por seu diretor, Roberto Parreira, que identifica o perfil dos integrantes do grupo não apenas como técnico, mas com um “empenho afetivo com o produto cultural”. A Funarte era, para ele, uma “criação coletiva”.⁴¹

³⁸ Foi criada por meio da Lei nº 6.312 de 16/12/1975.

³⁹ FUNARTE. Relatório de Atividades – 1976 a 1978. Rio de Janeiro: Funarte, 1979 apud BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: FUNARTE e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000. p. 63.

⁴⁰ DIEGUES JR., Manuel. *Linhas principais da Política Nacional de Cultura*. Os rumos da cultura brasileira – Painel. Escola Superior de Guerra, Departamento de Estudos. Brasília, DF, 1977. p. 7.

⁴¹ PARREIRA, Roberto. Estado e Cultura: fomento “versus” paternalismo. In: MICELI, Sérgio (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. p. 237.

Para Isaura Botelho, a “personalidade institucional” do órgão foi marcada por duas boas heranças do Programa de Ação Cultural, aquele de 1973, instituído por Jarbas Passarinho, antecessor de Ney Braga: a primeira foi uma “maior agilidade no desenvolvimento do trabalho, provavelmente consequência de sua organização por grupos-tarefa, conduzidos por pessoal com conhecimento de suas áreas e sem os tradicionais vícios do serviço público” e a segunda, o “seu diretor-executivo, Roberto Parreira, que, como último gestor público do Programa, trazia o aprendizado adquirido e a visão de que a Funarte não poderia perenizar os problemas do PAC”.⁴²

No mesmo ano de 1976, na mesma cidade do Rio de Janeiro, o produtor Albino Pinheiro, recém-nomeado diretor do Teatro João Caetano,⁴³ no centro da cidade, “notou que, nos fins de tarde, as ruas do Centro ficavam abarrotadas de pessoas que saíam do trabalho e aguardavam horas na fila pela condução”.⁴⁴ Esta realidade lhe trouxe a ideia: “por que não dar àquela gente a alternativa de poder esperar o fim da hora do *rush* assistindo a um espetáculo musical?”.⁴⁵ Convidou, então, Hermínio Bello de Carvalho para fazer a produção executiva do projeto, que se entusiasmou com a possibilidade que colocar em prática as ideias discutidas pelos músicos na Sombrás. Foi determinado que os espetáculos seriam produzidos de forma organizada e profissional, e cada um deles teria um diretor artístico,⁴⁶ que comandaria o elenco de músicos e técnicos de luz e som. Quanto às atrações, seriam escaladas em dupla, a partir de afinidades musicais, sendo uma mais famosa, que apresentaria um novo talento. O nome do projeto faria jus ao horário no qual os *shows* seriam apresentados: *Seis e Meia*, aproveitando um horário ocioso do Teatro João Caetano (das 18h30 às 20h) e o preço das entradas, subvencionado pelo governo do estado, seria popular. Hermínio conta, na entrevista para este trabalho: “o ingresso era o equivalente ao preço de um maço de cigarro, uma coisa assim. Muito barato”.

⁴² BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: FUNARTE e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa, 2000. p. 65.

⁴³ Ligado à rede estadual de cultura, por meio da Fundação Estadual de Teatros do Rio de Janeiro (Funterj).

⁴⁴ PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 146.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Segundo Pavan, “Albino Pinheiro, Hermínio Bello de Carvalho e Sergio Cabral se revezavam na direção dos shows, reeditando, com isso, a antiga parceria dos tempos do Zicartola, quando eram responsáveis pela apresentação das atrações musicais da extinta casa de samba”.

O projeto foi lançado no dia 12 de agosto de 1976, com um espetáculo reunindo João Bosco e Clementina de Jesus. A temporada foi prevista para dez semanas, mas “obteve grande sucesso e permaneceu ininterrupta até o final do ano”.⁴⁷ Macalé conta: “eu fui convidado para fazer a terceira dupla, com o Moreira da Silva. Foi um sucesso absoluto, [que] continuou durante um ano e tanto”.⁴⁸ Outras duplas foram Nana Caymmi e Ivan Lins, Gonzaguinha e Marlene, Beth Carvalho e Nelson Cavaquinho, Dona Ivone Lara e Cartola, Alceu Valença e Jackson do Pandeiro, Elza Soares e Milton, entre outras. De acordo com Pavan, cada espetáculo ficava em cartaz de segunda a sexta-feira, “sempre com casa cheia. Nos primeiros meses, a média foi de 1.086 espectadores por dia (...). As filas serpenteavam nas calçadas ao redor do João Caetano, e os ingressos, vendidos a 8 cruzeiros, se esgotavam assim que a bilheteria abria”.⁴⁹ Hermínio relatou: “nunca tínhamos imaginado que o sucesso seria tanto. Era uma loucura. Com cambistas na porta” que, como relata Pavan, para o show de Beth Carvalho e Nelson Cavaquinho, chegaram a vender o ingresso por 30 cruzeiros, com “ágio de 375%”.

O jornalista Tárík de Souza escreveu no *Jornal do Brasil*: “Estreantes e veteranos, talentos consagrados e inesperadas revelações surgiram no democrático *Seis e Meia*. Bastou a concessão de um canal adequado, um preço e uma localização convincentes e jorrou música popular brasileira”. E completou, afirmando que a mesma MPB andava “contida e sufocada há oito anos, submetida a mordanças, taxaões e barreiras as mais imprevisíveis”.⁵⁰

O sucesso, no entanto, foi interrompido no seu auge, quando o projeto levava “12 mil pessoas por semana ao João Caetano”,⁵¹ graças, segundo Hermínio,⁵² ao argumento de Geraldo Matheus, então diretor da Fundação Estadual de Teatros do Rio de Janeiro (Funterj):

⁴⁷ PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006, p. 148.

⁴⁸ Em depoimento para esta dissertação.

⁴⁹ PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 147.

⁵⁰ Apud PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 147.

⁵¹ *Ibid.*, p. 149.

⁵² Em depoimento para esta dissertação.

(...) suspenderam a temporada, porque o povo estaria quebrando as cadeiras. Não era nada disso. Tive uma briga até séria com [o] Geraldo Matheus, [que] talvez não tivesse as informações completas. (...) na verdade, o povo não quebra a cadeira.(...) Era um povo que entrava numa fila, organizadamente, (...) para comprar seu ingresso. E, ordeiramente, se comportava. As cadeiras quebravam porque eram velhas. E o índice de quebras era aquele normal de um teatro que, até então, vivia às moscas e passou a ter uma superlotação. (...) Com o uso contínuo, tem que fazer manutenção. (...) essa é a função do administrador do teatro quando, evidentemente, [há] dinheiro. (...) O Estado é que tem que saciar isso.

Hermínio Bello decidiu, então, sair do projeto e deixá-lo a cargo de Pinheiro: “Albino, você fica aí, porque eu sei que eu sou uma peça difícil para eles engolirem. Então, eu saio [e] denuncio”. Mas não deixou de lamentar o que considerou uma ignorância do poder público na época:

Esse sucesso não se refletiu só no Teatro João Caetano, ele se espalhou por toda aquela zona de comércio, todos em postos. Com aqueles bares que voltaram a encher, com aquela Gafieira Estudantina que recomeçou a funcionar. (...) Revitalizou todo aquele centro.

Nascia o Projeto carinhoso...

Macalé⁵³ relata que Hermínio propôs, então, aos colegas da Sombrás: “por que não tornar o *Seis e Meia* nacional?”, o que animou a todos, pela possibilidade de levar os músicos para o resto do país. Ele, então, elaborou um projeto nos mesmos moldes, mas que promoveria a circulação nacional dos espetáculos. A inspiração veio dos temas discutidos pelos membros da Sombrás: “abrir o mercado de trabalho ao músico brasileiro, divulgar o repertório nacional de alto nível, ampliar o público e formar plateias, estabelecer um novo hábito cultural para atingir principalmente pessoas carentes de lazer”. Foi criado, então, o slogan “Criar novos espaços culturais, sem invadir os já existentes”.⁵⁴

O novo projeto foi batizado com o nome de Pixinguinha, morto em 1973, considerado por várias gerações de músicos um mestre e venerado como um deus da música popular brasileira. Hermínio conta que o apresentou a “Carlos Alberto Direito, (...) [na época,] uma espécie de chefe de gabinete do ministro [Ney Braga]”. E foi aceito. Macalé recorda: “eu me

⁵³ Em depoimento para esta dissertação.

⁵⁴ PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 154.

lembro do Hermínio feliz [vindo] por aquele viaduto do Museu de Arte Moderna: ‘Conseguimos, conseguimos!’. Aí a gente disse ‘Oba! Agora vamos dar emprego para todo mundo!’”. Esse testemunho já deixa claro o pano de fundo de todo esse cenário: o escasso mercado de trabalho para muitos músicos brasileiros.

Apesar de aprovado, Hermínio relembra que a verba destinada ao novo projeto foi insuficiente: “uma mixaria de dinheiro. (...) A estratégia era politicamente interessante, [mas] não deveria ser culturalmente interessante. Estou deduzindo, não quero fazer mau juízo ao Carlos Alberto [Direito]. (...) deram mixaria (...) para não dar certo”. Macalé avalia da mesma forma a questão de ser “politicamente interessante”: “isso [era] uma bandeja para a Funarte, no caso, pelos erros da ditadura, eu digo [para] o Estado, para [a] distensão”. Maurício Tapajós, em depoimento a Alexandre Pavan, diz que “havia um interesse grande do governo em (...) conquistar a simpatia popular, o que só pode ser feito por meio dos artistas ou dos jogadores de futebol”.⁵⁵

O projeto foi, então, encaminhado para a Funarte. Roberto Parreira, então presidente do órgão, revela que o próprio Ney Braga sugeriu que a instituição fosse a executora do projeto: “O ministro perguntou se eu achava que se encaixava na Funarte. Eu disse que tinha mais é de abrir para a música popular”.⁵⁶ E Hermínio Bello de Carvalho foi nomeado o seu coordenador-geral.

Essa nomeação, no entanto, gerou alguns rumores de que Hermínio “estaria se aproveitando do cargo [na] Sombrás para conseguir emprego num órgão do governo”, o que “traía a causa da classe musical para colaborar com os militares”.⁵⁷ Estava aventada a hipótese de um movimento de “cooptação branca” por parte do governo, como ocorreu no seio da intelectualidade brasileira durante a Ditadura Vargas.⁵⁸ Macalé comenta a respeito: “a gente (...) conversava sobre isso. (...) em plena ditadura, ser convidado por um organismo oficial,

⁵⁵ Ibid., p. 153.

⁵⁶ FUNARTE: *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2006*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

⁵⁷ PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 153.

⁵⁸ Ver mais: MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1979. (Corpo de Alma do Brasil).

representando a cultura... (...) O governo sabendo que parte mais combativa e mais sensível, nesse caso, eram os artistas, que tinham (...) as condições intelectuais de falar, de combater”. Para o compositor, talvez houvesse, de fato, esse objetivo de cooptação, com a ideia de “só vamos dar os meios para esse pessoal se manifestar porque aí a gente dá uma amaciada”. Era uma discussão polêmica na Sombrás. “Mas aí a gente chegou à conclusão: ‘mais fortes são os poderes do povo, cara’. (...) [mesmo trabalhando em um projeto oficial,] ninguém vai fazer propaganda do governo”.

Hermínio quis abrir mão do cargo por causa dos boatos, mas foi convencido a ficar por Roberto Parreira.⁵⁹ E começou a trabalhar: “daquele dinheiro pequeno, fez-se uma economia, uma aplicação corretíssima e o projeto apareceu”. No *Catálogo do Projeto Pixinguinha* editado em 2006, ele declarou: “Podemos dizer que se havia um projeto de cooptação por parte do governo, ele desmoronou. O projeto fez-se vitorioso, ganhando uma força política que impediu qualquer tipo de interferência na sua gestão”. Em documento interno da Funarte, relativo ao ano de 1977, encontra-se o registro:

O processo de preparação do Pixinguinha foi relativamente longo. Desde sua apresentação ao Ministério da Educação e Cultura até a conclusão dos estudos de viabilização decorreram 7 (sete) meses. Foram feitos cerca de 107 contatos nas áreas mais diversas, através de viagens exaustivas, além dos estudos quantitativos, de organogramas e cronogramas.⁶⁰

Em levantamento realizado nessa fase preparatória, soube-se que o público potencial do Projeto era de 600 mil espectadores para as 13 semanas de atividades previstas inicialmente. E houve pelo menos dois casos em que Hermínio Bello de Carvalho conseguiu, por meio de negociações, espaços para apresentações do Projeto que antes não seriam cogitados. Um deles foi em São Paulo, no Sesc do bairro da Vila Buarque, onde um ginásio de esportes foi transformado em teatro com capacidade para mil pessoas, com projeto de adaptação financiado pela Funarte e idealizado pelo cenógrafo Gianni Ratto, e obras pagas pelo próprio Sesc. Nascia, então, o Teatro Sesc Pixinguinha. Hermínio conta que Roberto Parreira apoiou integralmente a iniciativa e respaldava várias das suas ideias: “ele era um homem de Geisel, tinha visão política”.

⁵⁹ PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 153.

⁶⁰ FUNARTE. *Projeto Pixinguinha 1977*. Publicação de distribuição interna.

O outro caso ocorreu em Porto Alegre, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde Hermínio foi conversar, na época, com o diretor dos três teatros da instituição, que se orgulhava do estado de conservação dos espaços e dizia: “Teatro aqui, nós fechamos só para formaturas [e para] a orquestra sinfônica, que se apresenta uma vez por mês”. O diretor se assustou quando Hermínio propôs: “eu gostaria de colocar mais de mil pessoas por dia aqui”, referindo-se a um dos teatros, e se mostrou “absolutamente contrário à ideia”. O reitor foi, então, procurado: “disse para ele qual era a nossa impressão e que a Funarte (...) apreciaria uma verba para equipar o teatro com (...) luz, que faltava, [e] (...) som, que não era dos melhores”. E o reitor, segundo Hermínio, “viu que, técnica e administrativamente, era uma proposta honesta, (...) de fundo cultural e que [proporcionaria] uma revitalização para (...) um dos três teatros que ele pudesse me ceder”. Foi, então, assinado o convênio com a Funarte. O diretor do teatro, ao final do processo, comentou: “Tudo bem, vamos fazer. O reitor quer... Agora, quero deixar bem claro, tomara que não venham aqueles neguinhos para cá”. E Hermínio conta, às gargalhadas, que “o primeiro espetáculo era com a Clementina e o João Bosco. Então, foi uma vitória melhor”.

Percebe-se que os impactos gerados a partir de tais articulações não se restringiam à geração de empregos para profissionais da área musical, mas também à expansão e melhoria de equipamentos culturais: “Foram duas propostas bem inusitadas, [nas quais] o poder público entra, dá [uma] contrapartida e a coisa funciona (...) maravilhosamente bem”, resumiu Hermínio .

As primeiras cidades selecionadas para receber o projeto em 1977, além de São Paulo e Porto Alegre, foram: Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília e Curitiba. O orçamento inicial do Projeto, no valor de 5 milhões de cruzeiros, foi pago pela Funarte, com o copatrocínio do Banco do Brasil. Para ajudar nos custos locais de hospedagem, alimentação e transporte, a Funarte estabelecia parcerias com instituições estaduais e municipais como Secretarias de Educação e Cultura e entidades ligadas ao turismo. E os cachês dos músicos eram acrescidos de 10% da arrecadação da bilheteria.⁶¹ As 13 primeiras duplas, a maioria vinda da experiência do projeto *Seis e Meia*, foram:

⁶¹ PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 153.

1. João Bosco e Clementina de Jesus
2. Ivan Lins e Nana Caymmi
3. Ademilde Fonseca e Abel Ferreira
4. Marisa Gata Mansa, Tito Madi e Moacyr Silva
5. Jards Macalé, Moreira da Silva e Conjunto a Fina Flor do Samba
6. Beth Carvalho e Nelson Cavaquinho
7. Carmen Costa, Carlinhos Vergueiro e Grupo Chapéu de Palha
8. Cartola, João Nogueira e Grupo Bandola
9. Alaíde Costa, Turbío Santos e Copinha
10. Marlene e Gonzaguinha
11. Dóris Monteiro e Lúcio Alves
12. Wanderléia e Jorge Veiga
13. Marília Medalha e Zé Kéti

Além dos músicos, cada elenco contava com um diretor artístico, com “total autonomia para estruturar, com os artistas, o roteiro musical, sem qualquer interferência da coordenação do Projeto”; um assistente de direção, que acompanha o elenco da excursão, com “o encargo de preservar a integridade do espetáculo, tal como foi concebido pelo diretor” e um administrador. Em cada cidade, havia também a figura de um coordenador regional, “elemento de apoio responsável pela liberação e divulgação do espetáculo”.⁶²

Ao final do ano de 1977, após 16 semanas de circulação dos elencos,⁶³ iniciada no dia 5 de agosto daquele ano, o Projeto havia realizado “273 concertos de música popular brasileira, abordando 207.006 espectadores. Foram diretamente envolvidos cerca de 150 profissionais, entre cantores, músicos, diretores, assistentes de direção e administradores de elencos”. Foram ocupadas “354 horas ociosas nos teatros da rede oficial, colocando neste espaço mais de 400 músicas de autores brasileiros, novos e antigos, abrindo para todos novas praças”.⁶⁴ Pavan constata: “No auge do fenômeno das discotecas, e com rádios e indústria do

⁶² Ibid.

⁶³ Veremos que, anos depois, a denominação passará de “elenco” para “caravana”.

⁶⁴ FUNARTE. *Relatório de Atividades de 1976 a 1978*.

disco apostando cada vez mais em esquemas comerciais, o Projeto Pixinguinha revelou um público que os diretores de gravadoras e emissoras ignoravam”.⁶⁵

A ação da censura não estava, no entanto, esquecida nem aplacada. Prevendo que ela perdurasse, uma das primeiras providências dos músicos da Sombrás, ainda na época da aprovação do Projeto, relata Macalé, foi nomear “a Amália Lucy Geisel, filha do Geisel, como madrinha do Projeto Pixinguinha, já prevendo que haveria, em algum momento, a necessidade de uma pessoa forte ligada diretamente ao poder”, para resolver possíveis problemas “[d]aquele bando de músicos loucos, artistas malucos, soltos pelo Brasil” junto às autoridades da ditadura vigente no país. Amália Geisel, que tinha um cargo na Funarte ligado à área de folclore, “gostava de música popular”, conta Macalé. E a sua ajuda foi, de fato, necessária no ano de 1978, quando o próprio Macalé, em turnê pelo país com o Pixinguinha, foi preso em Vitória, no Espírito Santo.

A prisão foi acarretada porque o artista cantou no show a marchinha “Caixa de Ovo”, “que sacaneava o Magalhães Pinto”, político da época.⁶⁶ Segundo Macalé, o político “queria ser a opção civil da ditadura, [mas] ajudou a fazer o golpe, [os militares] deram um corte nele depois e ele resolveu revidar fazendo uma candidatura civil, já totalmente desmoralizado”. Para fazer piada com a situação, o artista improvisou (já que o show original havia sido liberado pela censura anteriormente), “uma brincadeira da marchinha: ‘será que esse pinto sobe, será que esse pinto desce, será que esse pinto murcha ou será que esse pinto cresce?’”. O delegado local estava no teatro: “ele achou uma merda, aí mandou me pegar”.

No dia seguinte, o quarto do artista no hotel foi invadido às 6h e ele foi obrigado a ir para a delegacia. O seu parceiro de show, Moreira da Silva, o acompanhou, mas nada conseguiu fazer para evitar a sua prisão. A partir daí, vários contatos foram feitos ao longo do dia para conseguir liberá-lo. O músico revela, com o humor que lhe é peculiar, o que ouvia da cela no segundo andar da delegacia, a cada vez que o auxiliar comunicava ao delegado um novo telefonema que recebia:

⁶⁵ PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 156.

⁶⁶ Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/nav_jgoulart/htm/biografias/Magalhaes_Pinto.asp>.

- Doutor, o ministro da Educação! Que era o Ney Braga.
- Manda dizer que eu não estou! (...)
- Doutor, é o ministro da... [do Planejamento, João Paulo dos] Reis Velloso.
- Manda dizer que eu não estou! (...)
- Doutor, o senador não-sei-o-quê!
- Manda dizer que eu não estou! Eu pensei: 'Ih, esse negócio não vai dar certo'. Até que eu ouvi:
- Doutor, o SNI!

O presidente Geisel havia acionado João Baptista Figueiredo, então chefe do Serviço Nacional de Informação (SNI), e só assim Macalé foi liberado, após ter permanecido nove horas incomunicável na delegacia, não sem antes ser ameaçado pelo delegado: “você tem costas quentes, mas eu te pego”.⁶⁷ Alguns outros episódios foram registrados, como um debate promovido no interior da Universidade de Brasília (UnB), após o show de Ivan Lins e Nana Caymmi, em 1977: “A Universidade (...) estava cercada de soldados – vivíamos numa ditadura. (...) Foi um momento de muita tensão, mas deu tudo certo”, contou Lins. Mas o fato chegou aos ouvidos de Ney Braga, “e correu a notícia de que o Ministério ia acabar com o Projeto Pixinguinha (...). Na época eu e Nana nos chateamos porque vários colegas ficaram contra nós, dizendo que tínhamos colocado o Projeto em risco”.⁶⁸

Macalé relata que, além dele, outros artistas também improvisavam e faziam comentários, alguns protestos disfarçados, nada explícito, como João Bosco, Paulinho da Viola e até o próprio Moreira da Silva, “aos poucos, eu fui levando o Moreira comigo na postura, na cabeça. A gente já fazia uns comentários ácidos sobre aquela coisa toda, aquele momento político”, até que o velho sambista lhe fez um elogio durante um show, do qual se orgulha: “‘Vocês vejam esse rapaz...’, me apresentando, ‘estudou no Colégio Militar, poderia agora ser um general e, no entanto, está aqui conosco defendendo a sociedade brasileira’”.

Em 1978, o Projeto foi levado às regiões Sul, Sudeste, Nordeste e Norte do país, realizando 740 concertos de música brasileira, envolvendo 30 elencos com cerca de 310 profissionais, tendo atingido 559.580 espectadores.⁶⁹ O resultado dessa primeira fase do Projeto, no entanto, não angariou apenas elogios junto à classe musical. Dessa vez, as críticas

⁶⁷ Após este episódio, Macalé e Moreira da Silva compuseram o samba “Tira o óculos e recolhe o homem”, relatando o ocorrido.

⁶⁸ FUNARTE. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2006*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 85.

⁶⁹ FUNARTE. *Relatório de atividades – 1976 a 1978*.

“não foram de ordem ideológica, e sim, econômica” e vinham de empresários de *shows* musicais, que “passaram a reclamar da impossibilidade de competir com eventos cujos ingressos eram muito mais baratos do que aqueles que eles promoviam”.⁷⁰ O argumento de um desses profissionais, entrevistado pelo jornalista Nelson Motta (mas não identificado), era de que se o público pagava 10 cruzeiros por um show, iria achar que ao cobrar 60 cruzeiros, “artista e empresário [estariam] explorando[-o] e realizando transações milionárias”.⁷¹ Também artistas se manifestaram, como Elis Regina, em entrevista à Folha de São Paulo, dizendo que o público de Gonzaguinha ou de Ivan Lins, que os assiste no Pixinguinha a preços subvencionados, é o mesmo que “é obrigado a pagar 100 cruzeiros ou mais” para vê-los fora do Projeto. “Nem eles nem eu podemos fazer espetáculos a 10 cruzeiros”, queixava-se a cantora.⁷²

Havia, também, críticas de outra natureza. O critério de seleção das atrações musicais, segundo a Funarte, se baseava na “qualidade” e era determinada colocando-se: “um artista de grande evidência, ao lado de outro, do mesmo valor artístico, mas de menor apelo popular. É um critério de valorização desses artistas não empresariáveis, ou seja, que não interessam ao empresário que só objetiva o lucro financeiro e não o lucro cultural”.⁷³ Mas o processo seletivo da instituição era acusado de ser realizado por critérios “pessoais e circunscritos a uma determinada e parcial visão sobre a arte e os artistas brasileiros”, como afirmava o mesmo empresário entrevistado por Nelson Motta. E Elis Regina questionava se o Projeto deveria atender “somente os músicos desempregados do Rio de Janeiro” ou expandir seu raio de ação ao país inteiro? E mais: “até que ponto o Projeto vai continuar impingindo uma cultura urbana e centralizante?”⁷⁴

Esses questionamentos trazem à tona duas questões: a primeira, relativa à opção do Projeto por destacar a “música popular brasileira”, sendo que a delimitação do próprio termo

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Apud PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 156.

⁷² Ibid., p. 156-157.

⁷³ FUNARTE. *Projeto Pixinguinha 1977*. Publicação de distribuição interna.

⁷⁴ Apud PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 157.

MPB suscita uma série de discussões entre os autores especializados no campo musical brasileiro. Seria correto afirmar, portanto, que o Projeto contemplava a MPB, em toda a sua extensão, ou apenas uma parte dela? Essa reflexão revela o segundo ponto que gostaria de destacar, a partir do trabalho desenvolvido por Sean Stroud acerca do Projeto Pixinguinha, no qual ele afirma que “os idealizadores do Projeto (...) o utilizaram como uma tentativa de proteger e preservar uma tradição específica da música brasileira, considerada por eles como ameaçada”.⁷⁵

No texto da Política Nacional de Cultura, estão determinados como prioridades da ação governamental no campo da Cultura: “A proteção, a salvaguarda e a valorização do patrimônio histórico e artístico e ainda dos elementos tradicionais (...), característicos de nossa personalidade cultural, expressando o próprio sentimento da nacionalidade”.⁷⁶ Para Renato Ortiz, o argumento da tradição “legitima a ação do estado” na sua orientação de uma política voltada para o passado, “desenvolvendo uma proposta que em princípio recuperaria a memória e a identidade brasileira reificadas no tempo”.⁷⁷

Tal memória foi construída, em grande parte, graças à contribuição dos integrantes do Movimento Modernista Brasileiro, iniciado décadas antes, em 1922. Mario de Andrade, identificado por Santuza Naves⁷⁸ como o ideólogo do modernismo brasileiro, utiliza, segundo a autora, o conceito de Charles Lalo de “nivelamento estético”, segundo o qual há gêneros “inferiores” passíveis de serem alçados ao nível da “arte culta”, “superior”. Essa classificação hierárquica dos gêneros musicais valorizava a integração do compositor erudito (intelectual) com a natureza (universo rural). Estava previsto no movimento, a partir desse raciocínio, a “transfiguração” do imaginário popular por meio de recursos técnico-estéticos eruditos, de forma que houvesse uma “deglutição” antropofágica das falas populares para criação de um discurso sonoro nacionalista atrelado à “arte pura”.

⁷⁵ STROUD, Sean. *The defence of tradition in Brazilian popular music – politics, culture and the creation of música popular brasileira*. London: Ashgate, 2008. p. 111. Tradução José Ricardo Costa Martins e Gabriela Sandes: “the architects of the project (...) used it as an attempt to protect and preserve a specific tradition of Brazilian music that they considered to be threatened”.

⁷⁶ Política Nacional de Cultura, p. 20, apud STROUD, Sean. *The defence of tradition in Brazilian popular music – politics, culture and the creation of música popular brasileira*. London: Ashgate, 2008.

⁷⁷ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 97-98.

⁷⁸ NAVES, Santuza C. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 22.

Ainda segundo Naves, havia dois movimentos distintos na música produzida no país à época: a popular, de forma espontânea e descomprometida com um projeto formal de renovação estética, tenderia a assimilar o imaginário urbano e suburbano, fruto do processo de modernização vigente no país. A música erudita, por sua vez, comprometida com o projeto modernista, volta-se sobremaneira para a pesquisa de elementos folclóricos comuns ao universo rural, embora não deixe de observar também os ritmos populares urbanos.

O início das atividades radiofônicas no país, com tecnologias então emergentes como o microfone e as novas técnicas de gravação, incomodou os modernistas adeptos da classificação hierarquizante da música, que associavam “a nova realidade a um universo caracterizado não só pelo consumo, em que tanto o autor quanto a obra se tornam facilmente descartáveis, como também pela fruição fácil de um produto inferior”.⁷⁹ Mario de Andrade passa, então, a diferenciar música popular e popularesca: esta última seria uma espécie de ‘submúsica’, voltada para o divertimento e não para a comoção, com objetivos puramente comerciais de fábricas, empresas e determinados cantores, como Catulo da Paixão Cearense e Juvenal Galeano. Exaltaria a “sensualidade fácil de um público em via de transe” e não captaria a alma popular, nem o elemento nacional.

Ocorre, então, um deslocamento de categorias associadas ao universo da ‘baixa cultura’: o “baixo”, agora, passava a ser o *massificado*, isto é, o *popularesco*. Em contrapartida, surge a valorização do popular (ou populário, segundo Mário de Andrade), identificado com as manifestações folclóricas das três raças que compõem o povo brasileiro. “(...) ao rejeitarem o popularesco (...), os modernistas musicais demonstram (...) seu comprometimento com a ideia do *sublime*. Só seria válido, nesse sentido, dedicar-se a um tipo de música que capte a alma popular, que leve à comoção (...)”.⁸⁰

Percebem-se aí alguns pontos de semelhança com o discurso oficial da Política Nacional de Cultura do governo Geisel, no qual era defendida a proteção e valorização das tradições nacionais. Fazia-se presente neste discurso a “retórica da perda” apontada por José Reginaldo Santos Gonçalves, baseada em “uma concepção moderna de história, em que esta

⁷⁹ Ibid., p. 47.

⁸⁰ Ibid., p. 48-49.

aparece como um processo inexorável de destruição, em que valores, instituições e objetos associados a uma ‘cultura’, ‘tradição’, ‘identidade’ ou ‘memória’ nacional tendem a se perder”. A partir daí, prossegue Gonçalves, é desenhado um “enquadramento mítico para o processo histórico, que é equacionado, de modo absoluto, à destruição e homogeneização do passado e das culturas”.

Ao presente, então, é atribuído um estado de “perda progressiva (...), corroído por um processo (...) oposto àquela situação original (...), definida por coerência, integridade e continuidade”. São discursos, segundo o autor, que “operam concomitantemente em um plano de fragmentação e em outro de integração”, que se retroalimentam, e “embora haja um lamento constante em relação a esse processo de fragmentação e perda, ele, na verdade, não é apenas um fato exterior ao discurso, mas algo que coexiste com o esforço de preservação”. A partir daí, é desenvolvido um “trabalho de resgate, restauração e preservação de fragmentos visando a restabelecer uma continuidade com aquela situação originária”.⁸¹

Gonçalves analisa os discursos a partir de dois intelectuais do pensamento cultural na história do país, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Aloísio Magalhães, com as respectivas especificidades dos argumentos de cada um. Mas outro pensador também compartilhava as mesmas ideias, nos idos anos 1920: Mario de Andrade. E quando perguntei a Hermínio Bello de Carvalho, idealizador do Projeto Pixinguinha, as fontes inspiradoras da sua defesa veemente da música popular brasileira, ele citou, como uma das principais, Mario de Andrade: “eu fui me impregnando das ideias dele”, em especial uma delas, que sintetizaria seu pensamento: “é preciso abrigar o brasileiro”. E completa: “Eu sempre digo que o Mário de Andrade nos ensinou isso. Por quê? Porque nós somos muito influenciados, não é?”. Na verdade, a frase a que se refere Hermínio encontra-se presente em uma carta enviada por Mario de Andrade a Carlos Drummond de Andrade e sua versão literal é: “É preciso começar esse trabalho de abrigamento do Brasil”.⁸² Os conteúdos da frase original e daquela citada por Hermínio são, sem dúvida, bastante similares, embora guardem uma diferença: Andrade, nos anos 1920, se propunha a “começar o trabalho”, a partir de um contexto em que as bases

⁸¹ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ e IPHAN, 1996. p. 22-23.

⁸² ANDRADE, Mário. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 15.

da “identidade brasileira” eram consideradas ainda inconsistentes e muito influenciadas por referências europeias. Já Hermínio, 50 anos depois, se propunha a realizar um esforço de resgate e preservação daquele “trabalho de abasileiramento” que os modernistas iniciaram,⁸³ supostamente ameaçado por manifestações culturais estrangeiras disseminadas pelos meios de comunicação de massa.

Para Stroud, Hermínio Bello de Carvalho “estava preocupado, fundamentalmente, com a preservação do legado das raízes históricas da música popular brasileira”⁸⁴ e seu principal interesse era o de dar continuidade ao trabalho iniciado por Mario de Andrade. Isto determinava, diz Stroud, os critérios de julgamento sobre que tradição musical deveria ser preservada ou não, e incluída ou excluída da categoria de “música popular brasileira”. Em relação aos artistas escolhidos para participar do projeto, o autor ressalta que, fossem eles exemplos do resgate de velhos talentos ou do incentivo a novos, todos deveriam ter seus trabalhos baseados nos mesmos referenciais da “música de boa qualidade”. Outra questão apontada por Stroud sobre o Projeto Pixinguinha é que “ele foi, também, elaborado de forma a criar um vínculo simbólico com as tradições das grandes estrelas da música brasileira do passado nas mentes das novas gerações e, dessa forma, resgatar tal tradição de uma possível condição de esquecimento”.⁸⁵

Em outro momento da sua análise, Stroud comenta que a música popular retratada no Projeto se restringe àqueles artistas que lidam com os gêneros samba, bossa nova e MPB. O autor, nessa afirmação, aponta os três gêneros como categorias diferentes, embora o samba e a

⁸³ Um dado interessante que também liga Carvalho ao período Vargas e às ideias modernistas foi o fato de em 1942, aos 7 anos de idade, ter conhecido o canto orfeônico na escola que frequentava, sendo testemunha, portanto, do projeto de educação cívico-musical idealizado e posto em prática pelo maestro Heitor Villa-Lobos (PAVAN, p. 29). O projeto educacional difundia a estética da música brasileira em suas vertentes popular e folclórica, a partir da reunião de vozes em coro que caracterizava o estilo orfeônico. De acordo com Naves, Villa-Lobos era o músico mais conhecido do movimento modernista brasileiro e no conjunto da sua obra há várias composições de temática sertaneja, além da série de *Choros*, na qual incorpora ritmos urbanos cariocas (p. 36).

⁸⁴ STROUD, Sean. *The defence of tradition in Brazilian popular music – politics, culture and the creation of música popular brasileira*. London: Ashgate, 2008. p. 125. Tradução José Ricardo Costa Martins e Gabriela Sandes: “was fundamentally concerned about the preservation of the legacy of the historical roots of Brazilian popular music”.

⁸⁵ Ibid., p. 125. Tradução José Ricardo Costa Martins e Gabriela Sandes: “It was also a strategy that was designed to create a symbolic link with the traditions of the great Brazilian musical stars of the past in the minds of younger generations, and thereby rescue that tradition from a position of potential cultural oblivion”.

bossa nova façam parte do grande guarda-chuva de gêneros que compõem a música popular brasileira. Estes artistas, prossegue, lidam com um conceito de música popular que não se distancia muito do convencional. Mais adiante, afirma que “Artistas que lidam com os gêneros brasileiros de rock, reggae, música sertaneja, brega ou os mais recentes funk e rap estavam, obviamente, ausentes”.⁸⁶ A justificativa para excluir certos gêneros do Projeto, portanto, não se restringia ao apelo comercial que possuíam.

Pode-se afirmar, a partir dos argumentos acima dispostos, que se travava de uma disputa de territórios, fossem eles estéticos ou de mercado de trabalho, tendo a cultura como ferramenta de luta/argumentação. Exaltava-se a música brasileira, mas não qualquer uma: a popular; e não toda a popular, mas a “de qualidade”. Os parâmetros para julgar esta “qualidade”, apesar de subjetivos, podem refletir os aspectos apontados por José Ramos Tinhorão sobre o “ajustamento entre a obra de arte e o gosto – quer dizer, a cultura – pessoal daquele que a recebe”. De acordo com o autor, “as tendências (...) correspondem, com suas diferenças de informação e acabamento, às diferenças socioeconômicas que dividem as pessoas no sistema de sociedade de classes baseada na hierarquização da divisão do trabalho”.⁸⁷ Um dos grupos, ou “camada de cultura”, classificado pelo autor, refere-se àquela “cultura oficial, de elite, representada pelos padrões adotados institucionalmente nos salões, academias, cátedras universitárias, conselhos de cultura”.⁸⁸

Tomando como referência a classificação acima, retorno à análise de Stroud, na qual atesta que, por trás do argumento de que a música “comercial” dispunha de mais meios de divulgação, havia o fato de a opção musical do Pixinguinha refletir um gosto musical calcado em padrões estéticos da elite da época:

Os organizadores do projeto argumentariam, sem dúvida, que gêneros mais 'comerciais' como esses possuem incontáveis meios para se promover através da mídia, mas é evidente que a seleção dos artistas apresentados pelo projeto refletia uma preferência predominantemente elitista, em detrimento da escolha por uma exposição, ainda que mínima, da música mais 'popularesca' [e aqui Stroud utiliza o termo

⁸⁶ Ibid. Tradução José Ricardo Costa Martins e Gabriela Sandes: “Performers from the idioms of Brazilian rock music, reggae, *música sertaneja*, *brega*, or in recent times funk and rap, have been conspicuous by their absence”.

⁸⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular – temas e questões*. São Paulo: Ed.34, 2001. p. 198.

⁸⁸ Ibid.

cunhado por Mario de Andrade nos anos 1920, com referência à música difundida pelos meios de comunicação de massa], que é regularmente consumida pela vasta maioria da população.⁸⁹ (Tradução José Ricardo Costa Martins e Gabriela Sandes).

A elite apontada pelo autor não necessariamente se referia àquela econômica, mas à intelectual, que passou a ocupar os cargos públicos do campo cultural no governo Geisel, cujos ideais não diferiam muito de uma parcela considerável da classe artística brasileira. E Hermínio Bello de Carvalho, como sabemos, pertencia às duas categorias.

Sobre dicotomias como ‘música com qualidade’ *versus* ‘música sem qualidade’ e outras disputas no campo cultural, Bourdieu afirma:

A cultura é um desafio que, à semelhança de todos os desafios sociais, supõe e impõe, a um só tempo, que o indivíduo entre no jogo e se deixe levar pelo jogo; além disso, o interesse pela cultura, sem o qual não existe corrida, nem concurso, nem concorrência, é produzido pela própria corrida e pela própria concorrência que ele produz. Fetiche entre os fetiches, o valor da cultura engendra-se no investimento originário implicado no próprio fato de entrar no jogo e na crença coletiva relacionada com o valor do jogo que faz o jogo e que refaz, sem cessar, a concorrência pelos desafios. A oposição entre o ‘autêntico’ e o ‘símile’, a ‘verdadeira’ cultura e a ‘vulgarização’, que alicerça o jogo ao servir de fundamento à crença no valor absoluto do que está em jogo, dissimula uma *colusão* não menos indispensável à produção e à reprodução da *illusio*, reconhecimento fundamental do jogo e do que, culturalmente, está em jogo: a distinção e a pretensão, a alta cultura e a cultura média (...) só existem uma pela outra e é sua relação ou, melhor ainda, a colaboração objetiva entre seus aparelhos de produção e os respectivos clientes que produz o valor da cultura e a necessidade de apropriar-se dela.⁹⁰

Dentre os diferenciais do Projeto Pixinguinha, está o fato de ele haver sido o único investimento estatal relacionado à música popular nos últimos 40 anos, de acordo com Stroud, na obra publicada em 2008. O autor cita, como marco anterior ao Projeto, o show de bossa nova patrocinado pelo governo brasileiro no Carnegie Hall, cidade de Nova York, em 1962. Em termos artísticos, diz, talvez o aspecto mais inovador tenha sido a forma como conciliou trabalhos de músicos veteranos com o de novos talentos, o que revelou a existência de um

⁸⁹ “The organisers of the Projeto Pixinguinha would doubtless argue that more 'commercial' genres such as these have countless other means by which they can promote themselves through the media, but it is clear that the choice of artists presented by the project has reflected a largely elitist taste rather than showcasing the more 'populist' music that is regularly consumed by the vast majority of the population”. Op. cit., p. 126. Obs.: Na tese de doutorado que originou o livro, o autor usa diretamente, e em português, o termo “popularesco”. Consultei-o sobre a utilização do termo “populist”, em inglês, no livro e se o sentido permanecia o mesmo. Stroud me confirmou que sim, o sentido era o mesmo, e que a fonte da sua reflexão era, de fato, o pensamento de Mario de Andrade.

⁹⁰ BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 233-234.

mercado entre o público mais jovem para a música dos mais velhos “como Inezita Barroso e Oswaldinho do Acordeon”. Mas vale lembrar que a experiência com esse formato não era inédita, uma vez que foi inaugurada no projeto *Seis e Meia*, levado a cabo em 1976, por Albino Pinheiro e o próprio Hermínio Bello de Carvalho. O caráter inovador do Projeto Pixinguinha nesse aspecto foi o de expandir essa experiência, de diálogos artísticos e geracionais, a nível nacional.

Ao chamar a atenção para tais artistas, prossegue o autor, o projeto tem representado uma visão alternativa (ainda que essencialmente conservadora) da MPB, diversa daquela fornecida pela indústria fonográfica e pelos meios de comunicação de massa.⁹¹ Dentre os testemunhos que obtive para realizar este trabalho, alguns citaram a fase do Projeto Pixinguinha referente aos anos 1970 e seu significado. Para Juca Ferreira,⁹² atual ministro da Cultura, por exemplo, ele “teve um papel importantíssimo na música popular brasileira, [por haver] (...) sublinha[do] uns artistas que tinham uma produção de qualidade e lançar outros, num esforço paralelo ao mercado muito eficiente” e que resultou no reconhecimento e incorporação desses artistas pelo próprio mercado. “Correspondia a um momento [em que] a sociedade brasileira (...) começava a respirar de uma maneira mais livre, [no qual] os artistas tinham uma possibilidade maior de apresentar seus trabalhos (...) sem a ameaça da censura”. Para o ministro, o momento era “de otimismo e de redescoberta, de nos voltarmos para nós mesmos. (...) o Brasil se apresentando com um potencial novo. Não era o passado, (...) dava um sentimento de que estava emergindo algo muito forte”.

Qual a razão do sucesso do Projeto? “Ele obviamente refletiu os anseios do público, que compareceu pesadamente aos *shows* por ele promovidos”, diz Stroud. Talvez por oferecer entretenimento a baixo custo, ou talvez pelo fato de muitos desejarem defender a música nacional com suas presenças. Muito provavelmente, conclui o autor, houve uma convergência dos dois fatores. “O Projeto Pixinguinha certamente aumentou a aura de importância que

⁹¹ “Its significance lies in the fact that it has been virtually the only statesupported enterprise linked with popular music over the last forty years. In artistic terms, perhaps the most refreshing aspect of the project has been the way in which it has consistently juxtaposed performances by older performers with those at the start of their careers, and demonstrated that a market exists among younger audiences for the music of veterans such as Inezita Barroso and Oswaldinho do Acordeon, to name but two of many. By raising the profile of such artists, the project has represented an alternative (but essentially conservative) view of MPB that differs from that provided by mainstream record labels and the mass media”. STROUD, Sean. *The defence of tradition in Brazilian popular music – politics, culture and the creation of música popular brasileira*. London: Ashgate, 2008.

⁹² Entrevistado para este trabalho na cidade do Rio de Janeiro, no dia 3/4/2008.

envolvia a MPB ao promover a ideia de que esse tipo de música merecia ser apoiada, valorizada e defendida, e como ele era um projeto nacional, essa noção foi propagada por todo o país”.⁹³

Anos 1980

Os anos 1980 inauguraram o período histórico que ficou conhecido como a Nova República, no qual o país voltou ao regime de governo democrático após duas décadas de ditadura militar. A Lei da Anistia Política⁹⁴, promulgada em 1979, na gestão do general João Baptista Figueiredo, foi um dos marcos desta transição.

Em 1981, na gestão do general Rubem Ludwig,⁹⁵ por meio do Decreto n.º 85.843, de 25 de março daquele ano, foi realizada uma reforma administrativa do Ministério da Educação e Cultura. “Foi criada a Secretaria de Cultura, que englobava a Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC) e a área de patrimônio [Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN], ambas sob a direção de Aloísio Magalhães até 1982”.⁹⁶ Durante esse período, houve a elaboração do plano de ‘Diretrizes para operacionalização da política cultural do MEC’. “Essa transformação, mais do que uma mera alteração de ordem burocrática, veio aumentar, de forma efetiva, o peso político da área dentro do Ministério”.⁹⁷

⁹³ STROUD, Sean. *The defence of tradition in Brazilian popular music – politics, culture and the creation of música popular brasileira*. London: Ashgate, 2008. p. 130.

⁹⁴ Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979 – publicada no Diário Oficial da União em 28/8/79. Disponível em: <<http://www3.dataprev.gov.br/SISLEX/paginas/42/1979/6683.htm>>.

⁹⁵ Mandato que durou de 27/11/80 a 24/8/82. Foi sucedido pela Ministra Esther de Figueiredo Ferraz (24/8/82 a 15/3/85). Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/index.php?option=content&task=view&id=80&Itemid=225>>. Acesso em: 9 jan. 2009.

⁹⁶ CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: _____. (Org). *Políticas culturais: diálogo indispensável – Colóquio 2003*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005. p. 15.

⁹⁷ BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: FUNARTE e política cultural – 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 93.

Em 1982, ocorreram eleições para governador, as primeiras de forma direta da Nova República. Houve também a “criação de órgãos estaduais de cultura” que, de acordo com Lúcia Lippi, constituíram-se em “elementos centrais para a criação do MinC em 1985”.⁹⁸

Em 1985, foi eleito presidente da República, ainda de forma indireta, Tancredo Neves, que não chegou a tomar posse por motivo de falecimento. Em seu lugar, assumiu a Presidência, no dia 15 de março do mesmo ano, o escritor e político maranhense José Sarney, do Partido da Frente Liberal (PFL). Também em 1985, foi criado o Ministério da Cultura, a partir do Decreto nº 91.144, de forma independente do da Educação.⁹⁹ Como relembra José Álvaro Moisés,

A mudança de regime político provocou várias tentativas de reestruturação da administração pública federal e, inclusive, a criação de novos ministérios, entre os quais, o da Cultura. Previsto originalmente nos planos do Presidente Tancredo Neves (...), o novo órgão passou a reunir sob sua coordenação vários institutos e fundações de administração indireta da cultura, muitos dos quais vinculados ao MEC, além de atribuições e competências da antiga Secretaria da Cultura da presidência da República no período de Aloísio Magalhães. A criação do novo ministério coincidiu com os esforços de reconstrução de uma esfera pública aberta e livre no país e envolveu amplos debates sobre os caminhos que ele deveria adotar em vários campos, inclusive, na cultura.¹⁰⁰

De acordo com Isaura Botelho, no entanto, “A demanda por um ministério não se devia às exigências provocadas pela própria política cultural que porventura necessitasse de uma estrutura mais complexa para dar conta de seus objetivos, mas sim em função das expectativas políticas dos responsáveis pelas secretarias estaduais”.¹⁰¹

Ao longo dos cinco anos de mandato presidencial, Sarney designou quatro nomes diferentes para ocupar o posto de Ministro da Cultura, totalizando cinco gestões no período,

⁹⁸ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Política nacional de cultura: dois momentos em análise – 1975 e 2005. In: GOMES, Ângela de Castro (Coord.). *Direitos e cidadania – memória, política e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2007.

⁹⁹ Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/09/decreto-criacao-minc.pdf>>.

¹⁰⁰ MOISÉS, José Álvaro. Estrutura institucional do setor cultural no Brasil. In: MOISÉS, José Álvaro et al. *Cultura e democracia*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura. 2 v. Cadernos do nosso tempo – nova série, 2001. p. 33.

¹⁰¹ BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: FUNARTE e política cultural – 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 213.

quase uma por ano: José Aparecido de Oliveira¹⁰² (de março a maio de 1985), Aluísio Pimenta¹⁰³ (de maio de 1985 a fevereiro de 1986), Celso Furtado¹⁰⁴ (de fevereiro de 1986 a julho de 1988), Hugo Napoleão do Rego Neto¹⁰⁵ (de julho de 1988 a setembro de 1988, um mês, portanto) e novamente José Aparecido de Oliveira (de setembro de 1988 a março de 1990 - de janeiro a março de 1990 sob a gestão do sucessor de Sarney, Fernando Collor de Melo). A gestão de Celso Furtado à frente do MinC, de fevereiro de 1986 a julho de 1988, teve dois marcos de destaque:

- a promulgação, em 2 de julho de 1986, da Lei 7.505, de incentivo à Cultura pelo mecanismo da renúncia fiscal, conhecida como Lei Sarney e
- a realização, em outubro do mesmo ano, de um *Encontro Governo-Sociedade*, “com a participação de lideranças de todo o país para discutir com o ministro da cultura (...) os rumos que as políticas públicas deveriam tomar na área”.¹⁰⁶ Segundo José Álvaro Moisés, o encontro foi um dos exemplos do “claro arejamento democrático no setor”.

Em termos institucionais, contrapõe Botelho, a criação do Ministério gerou uma desagregação interna nos órgãos federais, como a Funarte, potencializada pela constante troca de ministros, pela superposição de poderes (que, no caso da Fundação, minou sua autonomia) e pelo estabelecimento improvisado de uma “burocracia, em Brasília, que desse conta da nova estrutura ministerial”.¹⁰⁷

¹⁰² Jornalista e político mineiro, ex- União Democrática Nacional (UDN), permaneceu pouco tempo no cargo, pois iniciou, ainda em 1985, o mandato de governador do Distrito Federal, que durou até 1988. Neste ano, retomou as atividades como ministro da Cultura, até março de 1990.

¹⁰³ Farmacêutico e político mineiro.

¹⁰⁴ Economista paraibano, ex-diretor do antigo Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE) na época de Juscelino Kubitschek, ex-ministro do Planejamento do Governo João Goulart, ex-superintendente da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), ex-exilado político. Filou-se ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) em 1981, após o retorno ao país.

¹⁰⁵ Advogado e político radicado no estado do Piauí, ex- filiado à Aliança Renovadora Nacional (ARENA), depois Partido Democrático Social (PDS), partido pelo qual foi eleito governador do Piauí em 1982. Foi também senador pelo estado, mas pelo Partido da Frente Liberal (PFL).

¹⁰⁶ MOISÉS, José Álvaro. Estrutura institucional do setor cultural no Brasil. In: MOISÉS, José Álvaro et al. *Cultura e democracia*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura. 2 v. Cadernos do nosso tempo – nova série, 2001. p. 33.

¹⁰⁷ BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: FUNARTE e política cultural – 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 218.

A dissociação das áreas da Educação e da Cultura em ministérios diferentes provocou outros ‘efeitos colaterais’, além de perda de autonomia e superposição de poderes: ausência de linhas de atuação política consistentes e contínuas, disputas de cargo, clientelismo e um desequilíbrio orçamentário, já que “as verbas ficaram majoritariamente com a educação, compondo um quadro de um futuro pouco promissor para a cultura. (...) Ao longo da década de 1980, foi ocorrendo uma contínua retração dos investimentos públicos na área cultural”.¹⁰⁸

Paralela a esta retração, ou talvez em função dela, a Lei Sarney¹⁰⁹ surgiu como a primeira ação efetiva no sentido de promover novas fontes de recursos para as atividades culturais. Tratava-se de um modelo de mecenato privado, calcado em uma “concepção bastante liberal”, cujo objetivo era “prescindir de qualquer interferência do Estado no processo de tomada de decisão dos financiamentos, à exceção da exigência de cadastramento no MinC das empresas de produção cultural que operavam no país e desejavam se beneficiar da lei”.¹¹⁰

Pioneira no país, a lei instituíva incentivos fiscais à aplicação de recursos financeiros nas diversas áreas da atividade cultural e artística, definindo os termos doação, patrocínio e investimento e seus campos de abrangência e especificando o nível de dedução no Imposto de Renda que cabia a cada um deles, dentre outras disposições.¹¹¹ “Entretanto, da maneira como foi formulada (permitindo a transação direta do patrocínio entre empresas e promotores culturais, sem haver necessidade de apresentação prévia do projeto), acabou dando margem a desvios e, por mais bem-intencionada que pudesse ser, transformou-se em alvo de ferozes acusações de facilitar fraudes”,¹¹² sendo extinta em 1990.

¹⁰⁸ CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: _____. (Org). *Políticas culturais: diálogo indispensável – Colóquio 2003*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa.

¹⁰⁹ Quando ainda era senador pelo Maranhão, José Sarney, então filiado à Arena, apresentou ao Senado em 26 de setembro de 1972 um projeto de lei para conceder benefícios fiscais, via imposto de renda, a toda operação de caráter cultural ou artístico. Dessa tentativa inicial até a efetiva promulgação da lei, o autor contabilizou cinco outros intentos e várias alterações do projeto inicial. Disponível em: <http://wiki.educartis.com/wiki/index.php?title=Lei_Sarney>. Acesso em: 28 nov. 2008.

¹¹⁰ MOISÉS, José Álvaro. Estrutura institucional do setor cultural no Brasil. In: MOISÉS, José Álvaro et al. *Cultura e democracia*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura. 2 v. Cadernos do nosso tempo – nova série, 2001. p. 33.

¹¹¹ Permitia a dedução de 2% do imposto de renda de pessoas jurídicas e de 10% de pessoas físicas, a partir da transferência de recursos para atividades culturais.

¹¹² REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing cultural e financiamento da cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado*. São Paulo: Thomson Learning Edições, 2006. p. 163.

Na contramão do movimento neoliberal de desobrigação do Estado de responsabilidades sobre a Cultura, vieram as orientações da nova Constituição Federal, promulgada no ano de 1988:

Se em 1986 o relacionamento do Estado com a cultura buscava valorizar as relações com o mercado, a Constituição de 1988, resultante de um processo político mais complexo, (...) enfatizou o acesso à cultura e à legitimidade da diversidade cultural brasileira como fatores formadores da Nação e do país, pressupondo, para a realização desses objetivos, um papel mais ativo do Estado.¹¹³

No texto constitucional, na Seção II – Da Cultura – o artigo 215 institui:

O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

1º. O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros participantes do processo civilizatório nacional.¹¹⁴

Outra inovação trazida pela nova Constituição foi a de incrementar as receitas dos estados e municípios, com o aumento substancial de arrecadação por meio de impostos, taxas e contribuições. Tal medida, na opinião de José Álvaro Moisés, permitiu a essas esferas administrativas maior aplicação de recursos na cultura, “abrindo, a exemplo de outros países, uma rica experiência de descentralização das responsabilidades de Estado”¹¹⁵ com o setor. Sobre o tema, o historiador Marcio Meira localiza, na Constituição Federal, os artigos respectivos e associa a inovação trazida pelo documento a dois dos maiores pensadores da Cultura no país:

(...) a Constituição de 1988, em seus artigos 23 e 24, estabelece que os assuntos da cultura e da proteção do patrimônio cultural são competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios, inclusive quanto a uma legislação ‘concorrente’, ou seja, afinada entre os diversos entes federados. Quanto aos municípios, o artigo 30 explicita que lhes compete ‘promover a proteção do patrimônio histórico-cultural local, observada a legislação e a ação fiscalizadora federal e estadual’. Podemos observar no texto constitucional de 1988 os ‘ecos’ dos

¹¹³ MOISÉS, José Álvaro. Estrutura institucional do setor cultural no Brasil. In: MOISÉS, José Álvaro et al. *Cultura e democracia*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura. 2 v. Cadernos do nosso tempo – nova série, 2001. p. 33-34.

¹¹⁴ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm>. Acesso em: 4 dez. 2008.

¹¹⁵ Ibid.

conceitos e práticas elaborados nas últimas décadas a respeito da cultura, como visto acima nas concepções de Mário de Andrade e Aloísio Magalhães.¹¹⁶

Essa prerrogativa determinada constitucionalmente terá impacto direto na forma de execução do Projeto Pixinguinha, a partir da parceria entre União, estados e municípios, com repartição de custos e obrigações.

Anos 1990

Ao assumir a Presidência da República, em janeiro de 1990, Fernando Collor de Melo decidiu extinguir o Ministério da Cultura criado quatro anos antes e, em seu lugar, estabelecer uma Secretaria de Cultura, ocupada de março de 1990 a março de 1991 pelo jornalista, escritor e cineasta Ipojuca Pontes.¹¹⁷

Em 12 de abril de 1990, conta Lia Calabre, “o presidente promulgou a Lei 8.029, que extinguiu, de uma só vez, diversos órgãos da administração federal, em especial da área da cultura (...) e reformulava outros tantos (...)”,¹¹⁸ em um processo abrupto que interrompeu vários projetos em andamento, inclusive o Pixinguinha, e desmontou trabalhos “que vinham sendo realizados por mais de uma década”.

Como avalia Moisés, “O novo governo adotou um conjunto de atos que só podem ser classificados como ‘predação’ de experiências, mecanismos e instituições culturais (...) brasileiras gestadas nas décadas de [19]30, [19]60 e [19]70”. Toda esta desconstrução foi realizada “Sem qualquer debate ou avaliação pública que justificasse as medidas tomadas” e resultou no rompimento do “fio de continuidade institucional que vinha sendo construído (...)”. O poder exercido por Collor, ainda segundo o autor, foi “tão discricionário quanto o que vigorou durante a ditadura militar em relação à área da Cultura”.¹¹⁹ Abaixo, transcrevo

¹¹⁶ Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2004/07/01/para-uma-politica-publica-de-cultura-no-brasil-por-marcio-augusto-freitas-de-meira/>>. Acesso em: 9 jan. 2009.

¹¹⁷ CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: _____. (Org.). *Políticas culturais: diálogo indispensável. Colóquio 2003*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005. p. 15.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁹ MOISÉS, José Álvaro. Estrutura institucional do setor cultural no Brasil. In: MOISÉS, José Álvaro et al. *Cultura e democracia*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura. 2 v. Cadernos do nosso tempo – nova série, 2001. p. 38-39.

um trecho da Lei em questão, com ênfase na extinção da Funarte e criação do Instituto Brasileiro da Arte e Cultura (IBAC):

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte lei:

Art. 1º É o Poder Executivo autorizado a extinguir ou a transformar as seguintes entidades da Administração Pública Federal: (...)

II - Fundações:

- a) Fundação Nacional de Artes - FUNARTE;
- b) Fundação Nacional de Artes Cênicas - FUNDACEN;
- c) Fundação do Cinema Brasileiro - FCB (...).

Para abrigar os acervos e executar as atribuições das três fundações extintas, foi criado o Instituto Brasileiro da Arte e Cultura. Tais medidas provocaram grande reação do corpo de técnicos das várias instituições desestruturadas, mas “o Governo Collor excluiu qualquer possibilidade de diálogo com a sociedade”.¹²⁰ A intensificação desse descontentamento, aliada à queda de popularidade do Presidente, levou à indicação para o posto de Secretário de Cultura o diplomata Sérgio Paulo Rouanet, “um intelectual familiarizado com os problemas do setor cultural”. Foi organizado, então, pelo IBAC, um Seminário que reunia representantes da comunidade cultural e das instituições públicas do setor, iniciando “(...) os primeiros passos de descompressão dessa política errática e destrutiva”.

Uma importante iniciativa da gestão Collor foi promulgar uma nova lei de incentivo à Cultura, por meio da Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, conhecida como Lei Rouanet. A partir dela, foi instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura, o famoso PRONAC, consolidando ainda mais a participação do mecanismo da lei de incentivo como fonte de financiamento para a Cultura.

O então secretário de Cultura, Sergio Paulo Rouanet (...) instituiu o Fundo de Investimento Cultural e Artístico e restabeleceu o Fundo Nacional de Cultura (antigo Fundo de Promoção Cultural) (...), ainda hoje, responsável pelo financiamento de parte significativa de projetos culturais a fundo perdido, por meio do apoio público direto.¹²¹

¹²⁰ Ibid., p. 40.

¹²¹ REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing cultural e financiamento da cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado*. São Paulo: Thomson Learning Edições, 2006. p. 164.

Paralelamente a estas alterações institucionais, houve uma “drástica diminuição de recursos para a área [cultural], tendo o orçamento federal para a cultura se reduzido em relação a mais de 50% em relação ao período anterior (...)”.¹²²

Retirado do cargo em 1992, graças a um *impeachment* presidencial, sob acusação de corrupção e malversação de fundos públicos, Collor foi substituído pelo vice-presidente Itamar Franco, que recriou o Ministério da Cultura, extinto dois anos antes, e nomeou um novo ministro para a pasta. Desta vez era Antônio Houaiss,¹²³ que permaneceu no cargo de outubro de 1992 a setembro de 1993, seguido de José Jerônimo Moscardo de Souza,¹²⁴ por mais três meses (de setembro a dezembro de 1993) e este, por sua vez, sucedido por Luis Roberto Nascimento e Silva, que fechou o último ano da gestão Itamar Franco, permanecendo de dezembro de 1993 a dezembro de 1994.

Além da recriação do MinC, Itamar Franco reativou várias instituições, a Funarte estava entre elas. Durante a sua gestão, foi realizada, por iniciativa da sociedade civil, a Conferência Nacional de Cultura, em 1993 (CULT-93). Em relação à utilização do mecanismo fiscal para financiamento de projetos, Ana Carla Fonseca Reis explica:

Sob seu governo, (...) as leis de incentivo fiscal permaneceram pouco utilizadas. Dois aspectos são comumente mencionados como justificativa para tanto. Em primeiro lugar, os limites de isenção fiscal concedidos pelo governo eram considerados baixos e, em segundo, as leis propunham uma avaliação vista como excessivamente rigorosa e burocrática dos projetos culturais submetidos à aprovação do Ministério da Cultura. Com isso, em 1994, a participação do setor privado no incentivo à cultura ainda era bastante tímida. No terceiro ano de sua vigência, o número de projetos incentivados pela Lei Rouanet não passava de 46, utilizando apenas 6% da renúncia fiscal disponibilizada pelo Estado.¹²⁵

Em 1994, é eleito para a presidência do país, novamente de forma democrática, o sociólogo Fernando Henrique Cardoso, pelo Partido Social Democrata Brasileiro (PSDB). Um dos pontos que pode ser considerado positivo durante as suas duas gestões consecutivas

¹²² MOISÉS, José Álvaro. Estrutura institucional do setor cultural no Brasil. In: MOISÉS, José Álvaro et al. *Cultura e democracia*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura. 2 v. Cadernos do nosso tempo – nova série, 2001. p. 38-39.

¹²³ Filólogo, escritor, crítico literário, tradutor e diplomata brasileiro.

¹²⁴ Diplomata brasileiro, foi secretário particular do presidente Castelo Branco de 1965 a 1967.

¹²⁵ REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing cultural e financiamento da cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado*. São Paulo: Thomson Learning Edições, 2006. p. 164.

frente à Presidência da República (de 1995 a 2002), foi a permanência, ao longo de todo o período, de um único nome cuidando da pasta da Cultura, o cientista político Francisco Weffort. Nessa época foi recriado o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC)¹²⁶, em 1995, e eleita a primeira Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), prevista pela Lei Rouanet.

O governo Fernando Henrique Cardoso promoveu uma reestruturação do Ministério da Cultura, por meio da Medida Provisória nº 813, de 1/1/1995, transformada na Lei nº 9.649, de 27/5/1998. Segundo Calabre, “Durante a gestão do ministro Francisco Weffort (1995-2002), o governo federal diminuiu o nível dos investimentos públicos na área da cultura, repassando para a iniciativa privada a responsabilidade de decisão sobre os rumos da produção cultural”.¹²⁷

Houve, portanto, um fortalecimento das leis de incentivo e da visão da Cultura sob o viés mercadológico. Afirmava-se, então, o *marketing cultural*:¹²⁸

É neste contexto que se enquadra o marketing cultural usando a cultura como base e instrumento para transmitir determinada mensagem (e, a longo prazo, desenvolver um relacionamento) a um público específico, sem que a cultura seja a atividade-fim da empresa. Assim, não se confunde com os programas e ações desenvolvidos por organizações culturais (museus, teatros, centros culturais), intermediários culturais (promotores de artistas, curadores, produtores culturais) ou criadores culturais, que têm na cultura seu campo de ação.¹²⁹

No texto *Cultura é um bom negócio*,¹³⁰ o então ministro Weffort argumenta que o procedimento do governo é “baseado numa regra de parceria na qual as empresas e o mercado

¹²⁶ O Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) é um órgão colegiado integrante da estrutura básica do Ministério da Cultura e foi reestruturado a partir do Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005. Este órgão tem como finalidade “propor a formulação de políticas públicas, com vistas a promover a articulação e o debate dos diferentes níveis de governo e a sociedade civil organizada, para o desenvolvimento e o fomento das atividades culturais no território nacional”. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/cnpc/o-que-e-o-cnpc/>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

¹²⁷ CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: _____. (Org.). *Políticas culturais: diálogo indispensável. Colóquio 2003*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005. p. 17.

¹²⁸ Segundo a definição da American Marketing Association, marketing é “o processo de planejamento e execução da concepção, da definição de preço, da promoção e da distribuição de ideias, produtos, serviços, organizações e eventos para criar trocas que irão satisfazer os objetivos das pessoas e empresas”. REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing cultural e financiamento da cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado*. São Paulo: Thomson Learning Edições, 2006. p. 4.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Disponível em: <<http://www.geocities.com/tryade/informa/artigo02.html>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

desempenham um papel crescente”, a partir de estímulos que permitam esta parceria, como as leis de incentivo, que “estimulam as empresas a investirem em cultura”. O governo FHC prossegue, não deseja agir de forma paternalista com o setor cultural, “como já o tivemos em outras épocas no país”. E sentencia: “Só conseguiremos recursos adequados e estáveis para estas áreas se formos capazes de construir um sistema dirigido para o mercado”. O ministro afirma, ainda, que “Embora venhamos buscando recursos orçamentários visando [a] atender setores que têm dificuldades para chegar ao mercado (por exemplo, o patrimônio), a linha de força do governo é da criação das condições de uma parceria entre o Estado e as empresas para a promoção do desenvolvimento cultural do país”.

Para José Álvaro Moisés, que era secretário nacional do audiovisual do MinC na época de FHC e Weffort, essa forma de gerenciamento dos recursos dedicados à cultura, que incluía a “participação de entidades representativas de setores culturais na escolha de projetos”, representava uma forma de “participação ampliada da sociedade civil na determinação do destino dos recursos públicos” para o setor. Tal dinâmica, “garante que a decisão seja tomada levando em conta (...) opiniões de fora do governo [ao contrário do que acontecia antes dos anos 1990, segundo o autor]. (...) É claramente um padrão de relações mais democrático”.

Para Tereza Ventura, no entanto, em seu artigo *Notas sobre política cultural contemporânea*, os benefícios do mecanismo de incentivo federal à cultura promovem sérias distorções no setor:

A política fiscal, tal como foi institucionalizada, não atende uma demanda de menor visibilidade numa economia de mercado. A lei de incentivo, ao lado de desestimular a iniciativa privada a investir o seu próprio capital em projetos culturais, permite ser usada pela empresa de forma utilitária à sua imagem institucional. (...) A produção de eventos como *shows* de música e espetáculos de dança incluem em seu patrocínio os recursos da lei e, no entanto, os ingressos e os custos são cobrados a preços do mercado. O ganho privado dos produtores culturais é favorecido por duas fontes: a da produção (assegurada pelos recursos fiscais) e do consumo.¹³¹

No cenário de espetáculos musicais descrito por Ventura, verifica-se que o Projeto Pixinguinha foge à regra, pela promoção de espetáculos a preços populares.

Marcio Meira, em análise também crítica à “concepção minimalista do papel do Estado” da gestão FHC, afirma que o MinC ficou “à míngua” e que foi transferida ao mercado

¹³¹ VENTURA, Tereza. Notas sobre política cultural contemporânea. *Revista Rio de Janeiro*, UERJ/LPP/Fórum-Rio, n. 15, jan./abr. 2005.

“grande parte da definição da ‘política cultural’”. Tais procedimentos, conclui, “causaram a diminuição da capacidade de ação das vinculadas do Ministério, [o que] levou a uma concentração da aplicação dos recursos públicos, via renúncia fiscal, na região sudeste do país, principalmente no eixo Rio-São Paulo”. A reforma administrativa do Ministério, por sua vez, a partir da “criação das Secretarias do Livro e Leitura; Patrimônio, Museus e Artes Plásticas; Música e Artes Cênicas e do Audiovisual, passou a sombrear as ações da administração direta com as vinculadas”. E pelo fato de a “maioria dos equipamentos culturais do MinC [estarem] na Região Sudeste, a conexão articulada da política cultural com Estados e Municípios ficou prejudicada”. Outra realidade do período, segundo o historiador, foi o fato de o Ministério não haver saído do isolamento político em relação aos outros ministérios: “Nesse sentido, houve pouquíssimas iniciativas práticas de ações culturais integradas com educação e outras políticas públicas tais como o turismo, meio-ambiente, comunicações, entre outras”.¹³²

Em contraponto a essa última afirmação, Ana Carla Fonseca Reis afirma que foi realizado um acordo entre os Ministérios da Cultura e das Comunicações, em 1995, de forma a incrementar os recursos destinados a projetos culturais:

Em 1995, por acordo selado entre o então Ministro das Comunicações, Sergio Motta, e o (...) Ministro da Cultura, Francisco Weffort, parcela significativa da verba publicitária dos ministérios e das então empresas públicas passou a ser destinada a projetos culturais. Revelando-se o caráter deliberativo do acordo, a medida brindou a produção cultural no Brasil com um novo impulso. A primeira ação tomada nesse sentido foi a aplicação de R\$ 5 milhões (da época) oriundos de empresas do Ministério das Comunicações em projetos aprovados pelo Ministério da Cultura.¹³³

Na década de 1990, portanto, o mecanismo de incentivo fiscal ganha terreno e robustez, transformando-se na principal forma de financiamento de projetos e ações culturais, como observa Lia Calabre:

(...) praticamente um terço da legislação cultural promulgada durante o governo Fernando Henrique Cardoso foi direcionada às questões da lei de incentivo. Por outro lado, o governo não elaborou propostas, planos ou diretrizes de gestão pública para o campo da cultura. Tal fato nos permite afirmar que as leis de incentivo se tornaram a política

¹³² Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2004/07/01/para-uma-politica-publica-de-cultura-no-brasil-por-marcio-augusto-freitas-de-meira/>>. Acesso em: 9 jan. 2009.

¹³³ REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing cultural e financiamento da cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado*. São Paulo: Thomson Learning Edições, 2006. p. 168.

cultural do Ministério da Cultura na gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso e do ministro Francisco Weffort.¹³⁴

Vale ressaltar que o que ocorria na Cultura era reflexo direto da conjuntura político-econômica mais ampla, com forte viés neoliberal, como explica o economista Ricardo Carneiro:

No âmbito das relações Estado-Mercado um marco essencial foram as privatizações para reduzir a participação direta do Estado na economia. Mas, houve também um movimento forte de desregulação dos fluxos financeiros, comerciais e produtivos, tanto domésticos como internacionais. Para a periferia do sistema capitalista esse movimento se traduz nas aberturas financeira e comercial (...). É essencial compreender a sequência histórica dessas políticas. Num primeiro momento, tratou-se de eliminar o aparato regulatório e intervencionista herdado da era keynesiana ou, no caso dos países periféricos, em particular, na América Latina e no Brasil, do período desenvolvimentista. Num segundo momento, as políticas foram aprofundadas a fim de valorizar ainda mais a estabilidade e promover reformas microeconômicas para criar um contexto mais apropriado ao funcionamento do mercado.¹³⁵

No caso brasileiro, sintetiza o economista, o período de 1990-1998 assistiu a um “desmonte do nacional-desenvolvimentismo”, seguido de uma etapa posterior, de aprofundamento das reformas liberais.

Extinta a Funarte, a partir de determinação de Collor, conta Valéria Peixoto, o novo instituto criado, IBAC, permaneceu “com as mesmas atribuições da Fundação, mas com outra estrutura, na qual as áreas não eram discriminadas, e menos recursos financeiros e humanos”. Foi criado o Departamento de Ação Cultural, “ao qual as áreas eram subordinadas e as funções de direção passaram a ser de coordenação”. O Projeto Pixinguinha foi suspenso neste período (de 1990 a 1992), como grande parte dos programas e projetos públicos na área cultural.

Com o retorno da instituição, já no governo Itamar Franco, tendo Ferreira Gullar como presidente, a área passou a chamar-se "Coordenação de Música" e Valéria Peixoto, a ser a sua coordenadora. A execução do Pixinguinha foi retomada, então, a partir de 1993 e prosseguiu, ainda que de forma irregular, até 1997. Nesse último ano, a cantora Ana de Hollanda foi

¹³⁴ CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: _____. (Org.). *Políticas culturais: diálogo indispensável. Colóquio 2003*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005. p. 18.

¹³⁵ CARNEIRO, Ricardo. A supremacia dos mercados e a política econômica do governo Lula. *Boletim eletrônico política econômica em foco*, n. 7, nov. 2005/abr. 2006. ECO – Unicamp. Disponível em: <http://www.eco.unicamp.br/asp-scripts/boletim_cecon/boletim7/Introducao_Carneiro.pdf>.

selecionada para participar do projeto, em uma caravana que teria também Jards Macalé e Billy Blanco.

Hollanda já havia sido contemplada em uma seleção da Funarte no final dos anos oitenta, para se apresentar na Sala Guiomar Novaes, pertencente à instituição, na cidade de São Paulo. Como desejava também participar do Projeto Pixinguinha, consultou, em 1988, a então diretora da representação da Funarte em São Paulo, Maria Luiza Librandi, sobre o procedimento para se inscrever no Projeto.

Em depoimento para esta dissertação, a artista contou que recebeu de Librandi a notícia de que o seu material deveria ser encaminhado diretamente ao Rio de Janeiro, sede da produção do Projeto Pixinguinha, “porque os artistas eram convidados diretamente pelo Hermínio [Bello de Carvalho] e, se eu quisesse mesmo, teria que me aproximar dele ou tentar mandar meu material via algum produtor que tivesse boa relação com ele. Eu desisti porque não tinha esse produtor, nem cara para vir ao Rio pedir isso”. Ana revelou surpresa ao se deparar com esta forma de seleção, feita de maneira, a seu ver, tão ‘pessoal’: “Pensei que o material artístico com uma recomendação da representante oficial da Funarte em São Paulo já fosse uma apresentação. Lembro-me até que minhas irmãs Christina [Buarque de Hollanda] e Miúcha, que moravam no Rio, foram convidadas e fizeram juntas nos início dos anos [19]90”.

O Projeto, no entanto, segundo a percepção da cantora, não era democrático, pelo menos no que tange à possibilidade de acesso, por parte dos artistas, à sua grade de programação. Esse fato já gerava, por si só, uma limitação: se um dos seus principais objetivos era a promoção da acessibilidade, ela se restringia ao público, no seu direito de aceder aos bens culturais, mas não aos artistas, no que tange à geração de oportunidades de trabalho. De acordo com Hollanda, a seleção dos artistas era realizada de forma parcial:

(...) o [Projeto] Pixinguinha era muito “carioca” e eu morava em São Paulo. (...) O Rio sempre foi a vitrine. [Em] São Paulo, você pode trabalhar à beça, mas você é uma cantora paulista. Se você está em Minas, você é uma cantora mineira. Se está na Bahia, é baiana. Se você está no Rio, você é brasileira. (...) O Pixinguinha foi concebido no Rio e eu acho que tinha uma coisa muito pessoal.

Ela cita, como exemplo, o caso de outros artistas de São Paulo:

Mesmo o pessoal de São Paulo que fez [participou do Projeto], veio para o Rio para conseguir um meio, ou morava no Rio ou tinha um produtor que se aproximava e

mostrava. E eu acho que, mesmo com a saída do Hermínio, continuou esse hábito. Era um pequeno grupo da Funarte que selecionava. (...) eles mesmos convidavam as pessoas para participar, não tinha como você se inscrever. (...) não tinha um edital aberto de inscrição.

As lembranças da artista sobre o processo seletivo nesta fase, no entanto, divergem um pouco das de Valéria Peixoto. No seu depoimento, a antiga coordenadora da Funarte conta que, a partir da sua gestão, o procedimento de seleção dos músicos que comporiam as caravanas do Projeto Pixinguinha passou por uma modificação.

Primeiro, todas as Secretarias Estaduais de Cultura do país foram contatadas, com pedido de indicação de 3 ou 5 artistas locais para seleção (Valéria não se lembra, ao certo, de quantas indicações foram solicitadas). As Secretarias deveriam enviar um dossiê do artista, com CD, fita cassete, o que houvesse – “e enviaram aos montes!”. Em alguns casos, as Secretarias Estaduais acionavam, por sua vez, as suas correspondentes na esfera municipal para as indicações. No entanto, de acordo com Valéria, quase não havia secretarias municipais exclusivamente de cultura na época. A maioria estava atrelada a outros segmentos, como Educação e Esporte, por exemplo. Mas absolutamente todas as indicações de artistas, enfatizou Valéria, eram feitas desta forma, isto é, via Secretarias de Cultura.

Em seguida, foi montada uma equipe de consultores, todos “músicos populares”, para selecionar os artistas. Um dos principais critérios da seleção era o de tentar contemplar todas as regiões do país. A comissão, da qual Valéria fazia parte, analisava, selecionava e, depois, formava as duplas, com artistas de renome, a partir de reflexões como “esse artista combina com quem [em termos musicais]? Que artista ‘de ponta’ combina com quem? Quem pode apadrinhar que artista?”.

Ana, no entanto, relata que foi selecionada em 1997 para participar do Projeto a partir do convite de uma produtora cultural e não de indicação de alguma Secretaria Estadual: “Eu só fui convidada em [19]97 porque uma produtora chamada Telma Guimarães me disse que tinha ‘entrada com o pessoal da Funarte’ e ia tentar emplacar meu nome. Eu mandei o material para ela, que (...) depois avisou que eu tinha sido selecionada”.

Divergências à parte, o fato é que o Projeto foi paralisado, pela segunda vez na sua história, na metade de 1997, com a sua execução em andamento e caravanas na estrada. Essa paralisação durou até o ano de 2003, como veremos mais adiante.

Sobre a notícia do cancelamento do Projeto, Ana relatou que soube da paralisação por terceiros, a partir de informações imprecisas:

(...) um dos músicos, [ou] alguém falou que tinha ouvido falar que [o Projeto] tinha sido suspenso. Aí eu liguei para a Funarte e falei com a coordenadora de Música na época, Valéria Peixoto, e ela estava desesperada porque recebeu ordem de cancelar o Projeto no meio [da execução]. Ela falou: “olha, [para] você [que] ainda tem dois meses pela frente [até a data programada para se apresentar, portanto o cancelamento não é tão grave]. Eu tenho que cancelar a caravana que está saindo daqui a quinze dias!”.

Questionada se foi comunicada oficialmente do cancelamento, Ana afirmou: “Eu não recebi nada, nenhum comunicado oficial, mas ela [Valéria Peixoto] até pediu para eu avisar aos músicos e aos conhecidos e eu avisei, para eles também organizarem as suas agendas [e] não contarem com isso”.

Em relação ao motivo da interrupção do Projeto, ambas foram categóricas sobre a justificativa oficial à época: corte de verbas. E Ana completa: “A Funarte parece que estava muito bagunçada naquela época. O Projeto ia e parava, já estava agonizando, sabe?”.

A análise de tais ocorrências possibilita a constatação de algumas questões: o país vivia um momento de sedimentação da política econômica de inspiração neoliberal, na qual a intervenção do Estado deveria ser reduzida, de forma a que o mercado atuasse como balizador das trocas entre indivíduos e instituições, fossem elas simbólicas ou não. Não é difícil inferir, a partir deste contexto, que os tais “cortes de verbas” públicas para a execução do Projeto Pixinguinha eram, na verdade, um desdobramento desta linha de atuação.

Por outro lado, repetiu-se a dinâmica de interrupção de um projeto cultural de longa duração de forma abrupta e desrespeitosa, não somente para com artistas e seus ofícios e públicos (reais ou potenciais), mas também em relação aos próprios funcionários públicos ligados à Cultura. Desperdiçam-se esforços, talentos e recursos a partir de critérios determinados por um pequeno grupo sem ligação com a área, sem prévia discussão com os envolvidos, causando prejuízos de recursos, de credibilidade por parte dos públicos de

relacionamento do Ministério da Cultura e de eficácia da ação cultural. Como consequência, os esforços de formação de plateia e difusão da música popular brasileira são descontinuados, para citar apenas dois dos objetivos do Projeto. Tal cenário de atuação fragmentada e descontínua foi comum durante o período que abarcou as décadas de 1960 a 1990:

(...) Ao revisitarmos (...) as ações do Estado no âmbito da cultura, nessas últimas quatro décadas, verificamos uma série de iniciativas na direção da elaboração de linhas de atuação política, que inúmeras vezes foram abandonadas e retomadas com pequenas alterações por governos que se seguiram. Esse processo de eterno recomeçar, de experiências que poucos rastros deixaram, de ausência de registros de pouca sistematicidade nas ações, gerou alguns efeitos perversos, com grandes desperdícios de recursos financeiros e humanos.¹³⁶

¹³⁶ CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: _____. (Org.). *Políticas culturais: diálogo indispensável. Colóquio 2003*. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa, 2005. p. 18.

Capítulo 2 A Retomada



foto 1: Rita Ribeiro e Tantino da Mangueira, 2007/ foto2: Trio Madeira Brasil, 2006 / foto 3: Roberto Mendes, Lia de Itamaracá e Antúlio Madureira, 2005

Com a chegada dos anos 2000, uma nova configuração começou a ser esboçada no panorama cultural. A nível mundial, a Unesco publica, em 2002, a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural.¹ O documento baseia-se em alguns pilares, como a reafirmação do “compromisso com a plena realização dos direitos humanos e das liberdades fundamentais proclamadas na Declaração Universal dos Direitos Humanos e em outros instrumentos universalmente reconhecidos (...)” e da visão da cultura “como o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças”.

O documento ratifica a constatação de que “a cultura se encontra no centro dos debates contemporâneos sobre a identidade, a coesão social e o desenvolvimento de uma economia fundada no saber” e a consideração ao “respeito à diversidade das culturas, à tolerância, ao diálogo e à cooperação, em um clima de confiança e de entendimento mútuos, estão entre as melhores garantias da paz e da segurança internacionais”. Ressalta, também, que “o processo de globalização, facilitado pela rápida evolução das novas tecnologias da informação e da comunicação, apesar de constituir um desafio para a diversidade cultural, cria condições de um diálogo renovado entre as culturas e as civilizações”.

A partir desse alicerce de valores, proclama que a diversidade cultural, garantida pela prévia declaração dos direitos humanos e culturais, é um patrimônio comum da humanidade, um fator de desenvolvimento e um elemento-chave para a adoção de políticas que valorizem o pluralismo cultural. No seu artigo 9, a Declaração recomenda:

As políticas culturais, enquanto assegurem a livre circulação das ideias e das obras, devem criar condições propícias para a produção e a difusão de bens e serviços culturais diversificados, por meio de indústrias culturais que disponham de meios para desenvolver-se nos planos local e mundial. Cada Estado deve, respeitando suas obrigações internacionais, definir sua política cultural e aplicá-la, utilizando-se dos meios de ação que julgue mais adequados, seja na forma de apoios concretos ou de marcos reguladores apropriados.

No âmbito internacional, a instituição propõe que, sob a perspectiva da diversidade cultural, haja, por parte dos Estados, o reforço das “capacidades de criação e de difusão em escala mundial”, permitindo a correção de desequilíbrios “no fluxo e no intercâmbio de bens culturais em escala mundial”, e o estabelecimento de “parcerias entre o setor público, o setor

¹ Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>.

privado e a sociedade civil”, uma vez que “As forças do mercado, por si sós, não podem garantir a preservação e promoção da diversidade cultural, condição de um desenvolvimento humano sustentável”. Estava delineado, portanto, o rascunho conceitual que guiaria as políticas culturais, no Brasil e em outras nações do mundo, a partir dali.

Lúcia Lippi discorre sobre as alterações contextuais no Brasil e no mundo até aquele momento histórico e político, no qual houve:

(...) a renovação dos parâmetros da esquerda, com o esgotamento do modelo bolchevique de partido e de vanguarda revolucionária, a valorização da democracia, a emergência dos movimentos sociais e a valorização da cidadania (...). Os movimentos reformistas e revolucionários, assim como seus intelectuais, desde o final do século XX haviam perdido o sentido de missão derivado da formação esquerdista dos anos 1950 e da resistência à ditadura (...). As ideias sobre arte e engajamento, sobre a função política e erótica da obra de arte vão ser ressignificadas, assim como o próprio papel do artista na sociedade. Os partidos políticos que congregavam todos os que lutavam contra a ditadura (...) igualmente perdem espaço, primeiro para os movimentos de base e depois para as organizações não governamentais. (...) opera-se uma redefinição da relação do Estado com a sociedade (...) [e] um novo conceito entra em cena: a “sociedade civil” (...).²

Sobre essa nova conceituação, Néstor Canclini afirma que “a dificuldade de se continuar falando em nome do popular levou (...) à substituição deste termo pelo de sociedade civil”.

Paralelamente a esse processo, o autor aponta para um movimento de “reestruturação dos vínculos entre consumo e cidadania”, gerando um deslocamento dos cenários em que se exerce esta cidadania, acompanhado de um redimensionamento “do peso do local, do nacional e do global”.³ Este protagonismo do consumo, mesmo que desvestido de qualquer sentido pejorativo, é reflexo direto dos ideais neoliberais prevalentes no mundo ocidental desde a queda do Muro de Berlim.

As identidades, de acordo com Stuart Hall, passam a se reconfigurar, a partir da fragmentação do indivíduo da “modernidade tardia” ou “pós-modernidade”, antes tido como unificado e integrado com o mundo que o rodeava. Essa “crise de identidade”, prossegue Hall,

² OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Política nacional de cultura: dois momentos em análise – 1975 e 2005. In: GOMES, Ângela de Castro (Coord.). *Direitos e cidadania – memória, política e cultura*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. p. 147.

³ CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

é “parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social”. Tais mudanças estruturais, correntes desde o final do século XX, estão “fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade”. Ocorre, então, um duplo deslocamento: “a descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural, quanto de si mesmos”. O sujeito assume, então, “identidades diferentes em diferentes momentos”, não identificadas “ao redor de um ‘eu’ coerente”.

E, nessa nova realidade complexa, explica Lippi, “a cultura passa a ser entendida como uma dimensão da vida social”. Surge, então, uma nova agenda, na qual estão “acoplados aos direitos humanos e civis [e] constam também os direitos culturais”. A partir de então, “Globalização, pós-modernidade, fragmentação, descentralização, heterogeneização, hibridismo, todos esses conceitos falam de uma nova relação entre o Estado e a sociedade em que o campo cultural ganha nova dimensão”.⁴

George Yúdice sintetiza, então, os caminhos percorridos pela cultura – e as manifestações artísticas a ela incorporadas – até os tempos atuais: “a cultura é o veículo no qual a esfera pública emerge no século XVIII, e, como argumentam os estudiosos de Foucault e dos estudos culturais, ela se tornou um meio de internalizar o controle social – isto é, via disciplina e governamentalidade – ao longo dos séculos XIX e XX”. E se “na primeira metade do século XX Adorno pôde definir arte como o processo pelo qual o indivíduo ganha liberdade exteriorizando-a”, ocorre na atualidade uma presença quase hegemônica de

(...) declarações públicas que (...) [arregimentam] a instrumentalização da arte e da cultura, ora para melhorar as condições sociais, como na criação de tolerância multicultural e participação cívica através de defesas como as da UNESCO pela cidadania cultural e por direitos culturais, ora para estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano (...).⁵

Essa discussão contemporânea nos remonta aos anos 1920, quando a identidade brasileira, tida como frágil e pouco definida, era construída calcada nos parâmetros do que era

⁴ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Política nacional de cultura: dois momentos em análise – 1975 e 2005. In: GOMES, Ângela de Castro (Coord.). *Direitos e cidadania – memória, política e cultura*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. p. 147.

⁵ YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 27.

ou não “autenticamente nacional”. E aos anos ditatoriais de 1970, influenciados pelos mesmos ideais modernistas que emergiram 50 anos antes, quando afirmar o autêntico era uma forma, também, de segurança nacional. Neste contexto, foi idealizado o Projeto Pixinguinha, para a difusão da “música popular brasileira”, a tradução artística da nossa mais genuína “autenticidade”.

Quase trinta anos depois, há um novo cenário: um regime democrático, sem aparentes ameaças à segurança e à soberania nacional, no qual o exercício pleno da cidadania vai mais além do usufruto de direitos (humanos, políticos, sociais e culturais) e do cumprimento de obrigações (cívicas ou não) e passa pela nossa forma de consumir bens e produtos (entre eles, os culturais). Essa relevância do consumo vem acompanhada, por sua vez, de uma nova dinâmica mercadológica de trocas simbólicas e/ou de valores, impactada pela utilização das novas tecnologias. Paralelamente a tudo isto, são estabelecidas relações mais estreitas (e não mais de confrontação, mas de parceria) entre o mercado e o Estado.

A partir desta nova realidade, como localizar o Projeto Pixinguinha e seus objetivos nos anos 2000?

A Cultura e o Governo Lula

Em 2002, foi eleito para a Presidência da República, sob grande comoção popular, Luís Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores, figura emblemática “nascida e criada” nos movimentos sociais que se avolumaram no país a partir do final dos anos setenta. Na sua quarta tentativa de chegar ao cargo máximo do Executivo nacional, foi eleito por cerca de 53 milhões de eleitores, correspondente a aproximadamente 61% dos votos válidos,⁶ a maior votação da história do país.

Lula trazia toda a carga simbólica do “povo ocupando o poder”: nordestino que emigrou com a família para o Sudeste em busca de melhores condições de vida, Ensino Fundamental incompleto, vítima de preconceito social e intelectual, ex-torneiro mecânico

⁶ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/foha/especial/2002/governolula/presidente-o_eleito.shtml>. Acesso em: 13 dez. 2008.

mutilado em serviço, ex-líder sindical preso pela ditadura militar e militante das causas trabalhistas e sociais da população.

Em sintonia com o novo contexto histórico, político e econômico, alguns dos principais pilares do governo Lula referem-se a um modelo de gestão que valorize, entre outros aspectos, “democracia e diálogo com a sociedade civil” e “cidadania e inclusão social”, a partir da valorização dos “direitos básicos da população, como o acesso à alimentação, educação, saúde, habitação e cultura”.⁷ Por outro lado, a política econômica do novo governo manteve traços neoliberais, estabelecendo-se, portanto, em alguns setores, uma continuidade do posicionamento do mercado em um local de grande destaque:

As políticas de desenvolvimento de inspiração liberal foram incapazes de construir um novo modelo de desenvolvimento para o país, ocorrendo o mesmo no governo Lula, durante o qual, as propostas de modificação mais substantivas dessas políticas ficaram no plano retórico.⁸

Hamilton Pereira, presidente da Fundação Perseu Abramo e então secretário executivo da Comissão de Cultura do Programa de Governo, assim definiu a situação do Ministério da Cultura à época:

Ao tomar posse em janeiro de 2003, o governo Lula encontrou o Ministério da Cultura num estado de fragilidade institucional e isolamento político. As políticas de caráter privatista conduzidas ao longo dos oito anos de mandato, do governo precedente, produziram uma atrofia num mecanismo de governo que ainda não se consolidara frente ao conjunto do Estado. Sua criação ainda recente, durante o período da Nova República – além do trauma brutal do período Collor que quase o destruiu – e a ausência de um projeto consistente que orientasse sua ação terminou por rebaixá-lo a uma espécie de balcão onde os produtores culturais carimbavam autorizações para captar recursos, servindo-se das leis de Incentivos Fiscais. Seu aparato central, em Brasília, não contava (...) com uma musculatura institucional compatível com suas atribuições. Está aquém das estruturas de algumas das suas próprias vinculadas: a Biblioteca Nacional, o IPHAN e a FUNARTE (...).⁹

⁷ Disponível em: <http://www.presidencia.gov.br/principais_programas/>. Acesso em: 20 dez. 2008.

⁸ CARNEIRO, Ricardo. A supremacia dos mercados e a política econômica do governo Lula. *Boletim eletrônico política econômica em foco*, n. 7, nov. 2005/abr. 2006. ECO – Unicamp. Disponível em: <http://www.eco.unicamp.br/asp-scripts/boletim_cecon/boletim7/Introducao_Carneiro.pdf>.

⁹ Disponível em: <<http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2890>>. Acesso em: 20 dez. 2008.

Foi enviado ao presidente um documento denominado “A Imaginação a Serviço do Brasil – Programa de Políticas Públicas de Cultura”,¹⁰ elaborado pela Coligação Lula Presidente.¹¹ Tal elaboração, atesta o texto, foi construída a partir do “mergulho” no “mosaico cultural do Brasil”, do recolhimento de “experiências concretas” realizadas nos estados e municípios [de gestões petistas, supostamente] do país e da produção de “estudiosos, gestores e artistas”.¹²

Vítor Ortiz, ex-secretário municipal de Cultura de Porto Alegre, em depoimento para esta dissertação,¹³ relata que participou desse momento de discussão e elaboração do plano de governo Lula voltado para a Cultura, com a presença também de “secretários e aqueles agentes ligados ao Partido dos Trabalhadores mais experimentados ou com alguma (...) vivência no setor cultural”. Foi formada uma comissão presidida por Hamilton Pereira, “no âmbito do partido, em nível nacional (...) e nessa comissão estavam várias pessoas bem conhecidas, como o Sérgio Mamberti, o Antônio Grassi (...)”, muitas das quais com “experiências de governo no âmbito municipal, [como] era o caso nosso de Porto Alegre, (...) de Belo Horizonte, que também já tinha base do governo do PT, de Recife, de várias cidades do interior de São Paulo, de São Paulo região metropolitana...”.

Ainda de acordo com Ortiz, nos encontros da Comissão era discutida a proposta de “uma retomada do papel do Ministério da Cultura na promoção do desenvolvimento cultural nacional, na valorização da diversidade cultural e na busca de uma política de acesso, num entendimento mais amplo, (...) do ponto de vista dos direitos culturais”. A Funarte também foi alvo de discussões, nas quais foi identificada a necessidade de revitalizá-la, pois a instituição se encontrava em “uma fase muito difícil, na véspera de 2003, (...) foi o segundo período [da gestão] do (...) Márcio Souza. Acho que não foi culpa dele, mas pela orientação do governo

¹⁰ Disponível em: <http://www.pt-pr.org.br/documentos/pt_pag/PAG%202004/CULTURA/Programa%20de%20Governo%202002%20-%20A%20imagina%C3%A7%C3%A3o%20a%20sevi%C3%A7o%20do%20Brasil.PDF>. Acesso em: 20 dez. 2008.

¹¹ Que reunia, além do Partido dos Trabalhadores (PT), o Partido Comunista do Brasil (PCdoB), o Partido Liberal (PL), o Partido da Mobilização Social (PMN) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB).

¹² Disponível em: <http://www.pt-pr.org.br/documentos/pt_pag/PAG%202004/CULTURA/Programa%20de%20Governo%202002%20-%20A%20imagina%C3%A7%C3%A3o%20a%20sevi%C3%A7o%20do%20Brasil.PDF>. Acesso em: 20 dez. 2008.

¹³ Depoimento colhido na cidade de Porto Alegre, RS, em 12 de dezembro de 2007.

Fernando Henrique, pelo perfil liberal do governo”. As atribuições da Fundação, relata, estavam esvaziadas: “a fundação praticamente virou uma editora, só fazia livros, algumas publicações e mais nada (...). Havia uma sobreposição de órgãos, porque o Ministério da Cultura tinha secretarias da música, artes plásticas (...) era uma sobreposição de secretarias, no âmbito do Ministério da Cultura, em relação à Funarte”.

Voltando ao documento redigido por essa Comissão, tratava-se de uma espécie de tratado teórico-conceitual, com menções a várias categorias, como *memória, identidade, direitos humanos, sociais e culturais, democracia e economia da cultura*. A partir de palavras-chave do repertório da gestão cultural pública – como *inclusão, resgate, valorização, acesso, formação, produção, fruição, circulação, afirmação* – são construídas propostas de ação destinadas ao governo que se iniciava. A própria definição de Cultura, por exemplo, aparece sob uma perspectiva ampliada, incluindo aí as manifestações artísticas:

Quem lida com cultura, lida com o universo simbólico, com o imaginário, com os valores cultivados pelo nosso povo. A memória, o patrimônio material e imaterial que lhe dá fisionomia, que a perpetua e alimenta a criação de novas representações no artesanato, na música, na literatura, nas artes plásticas, na dança, no teatro, na arquitetura, no audiovisual, lida, em uma palavra com a alma do povo.¹⁴

Outro aspecto abordado refere-se ao papel do Estado diante do campo cultural, no qual as determinações constitucionais são resgatadas, e é recomendada a “recuperação do papel da esfera pública de suas tarefas indutoras e reguladoras da produção e difusão cultural, a formação do gosto e a qualificação dos nossos artistas em todas as linguagens”. Dentre os objetivos do Programa, o texto destaca, em uma linguagem que mistura terminologia técnico-analítica e expressões de forte apelo emocional e/ou panfletário (comum em toda a extensão do documento):

É necessário e urgente pôr abaixo os muros do *apartheid* social e cultural que fraturam a sociedade brasileira; reconhecer a cultura como um direito social básico, condição para o pleno exercício republicano e democrático; conjugar as políticas públicas de cultura em todas as suas linguagens - música, literatura, dança, artes visuais, arquitetura, teatro e cinema - com a ação quotidiana da rede escolar; afirmar as identidades étnico-culturais regionais como condição definidora da nossa identidade nacional; trabalhar políticas culturais de longo prazo, pois uma nação que se preza não

¹⁴ Disponível em: <http://www.pt-pr.org.br/documentos/pt_pag/PAG%202004/CULTURA/Programa%20de%20Governo%202002%20-%20A%20imagina%C3%A7%C3%A3o%20a%20sevi%C3%A7o%20do%20Brasil.PDF>.
Acesso em: 20 dez. 2008.

entrega ao mercado a formação de sua juventude e a transmissão dos seus valores éticos ensinados e aprendidos ao longo da história.¹⁵

O documento trazia as três dimensões que se constituíam nos eixos conceituais do programa de governo do PT, a saber: o social, o democrático e o nacional. Interessante pontuar aqui que a dimensão do “Nacional” trazia uma carga conceitual diversa daquela dos anos 1920 ou 1970, já alinhada às discussões contemporâneas das sociedades complexas, das dimensões do *local* e do *global* e do *multiculturalismo*:

A autoestima de um povo não se recupera só com estatísticas, mas também com o estímulo à criação artística, com a abertura dos espaços adequados para que se manifestem as representações que ampliam o universo simbólico de nossa gente em diálogo com as demais culturas do mundo. E, ao afirmar seu perfil diverso, sua originalidade, suas peculiaridades regionais e étnicas, sua língua e suas linguagens pelo exercício permanente do direito à criação e difusão em todas as formas da expressão estética. Um país portador de uma cultura complexa como o Brasil não pode rebaixar-se à condição de mero consumidor de expressões culturais impostas pelas grandes cadeias de entretenimento.¹⁶

O objetivo do documento era o de “contemplar um conjunto de temas que propiciaram orientar a formulação de um Projeto de Políticas Públicas de Cultura para o Brasil”. Os temas eram os seguintes:

1. Cultura como Política de Estado (já mencionada);
2. Economia da Cultura – “Cultura como fator de desenvolvimento humano; geração de emprego e renda; (...) de inclusão social” e promoção de financiamentos via fundos públicos, leis de incentivo fiscal e ampliação de linhas de crédito das agências financeiras;
3. Democracia – “Concepção e estrutura do Ministério da Cultura/MinC; descentralização político-administrativa; regionalização das Políticas Públicas de Cultura; mecanismos de participação popular; conselhos; implantação de um ‘Sistema Nacional de Política Cultural’; ampliação do orçamento do MinC compatível com as suas tarefas constitucionais”;
4. Direito à Memória;
5. Cultura e Comunicação;
6. Transversalidades das Políticas Públicas de Cultura.

Já estava previsto no documento, portanto, a criação do Sistema Nacional de Cultura. Se, no plano econômico, a ação do Estado no setor cultural deveria promover geração de

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

empregos, redistribuição de renda e inclusão social, dentre outros desdobramentos, no plano político, ela promoveria a “renovação do conceito clássico de cidadania, que opera pela lógica do direito à igualdade, para assegurar a noção contemporânea do direito às diferenças”. Ou, conforme a declaração da Unesco de 2002, o direito à diversidade.

Segundo consultas informais realizadas por mim a militantes do Partido dos Trabalhadores (PT) ligados à Cultura, havia uma grande expectativa, dentro do Partido, de que a pasta da Cultura fosse ocupada por um integrante do grupo. Dentre os nomes em destaque, escolhidos pelos próprios subgrupos e correntes do PT, estava o de Antônio Grassi. Mas, ao contrário do esperado, o nome escolhido pertencia a outra liderança política, o Partido Verde (PV). Lula designou para o cargo o cantor e compositor Gilberto Gil, outra figura emblemática, desta vez da música brasileira.

Gil trazia na sua bagagem participação no movimento de vanguarda músico-comportamental *Tropicalismo*, prisão em 1968, exílio no ano seguinte em função do Ato Institucional nº 5 da ditadura militar por “atividades subversivas” e reconhecimento nacional e internacional¹⁷ pela sua obra artística.

Administrador de empresas por formação, Gil iniciou sua experiência como gestor público em 1987, ao assumir a presidência da Fundação Gregório de Matos, correspondente à Secretaria Municipal de Cultura de Salvador, Bahia.¹⁸ Foi eleito vereador da Câmara Municipal soteropolitana, em 1988, pelo PMDB e exerceu o cargo até 1992. Mas antes disso, em 1990, filiou-se ao Partido Verde. Em dezembro de 1998, foi cotado pelo então presidente FHC para ser Ministro do Meio Ambiente, mas a nomeação não se efetivou.¹⁹ Dentre as suas bandeiras políticas, destacava-se a dedicação às questões étnico-raciais ligadas ao contexto histórico da afro-descendência no Brasil e às causas ambientais. Associava ao Ministério da Cultura o seu incontestado prestígio pessoal como figura pública, artística e intelectual, que

¹⁷ Foi vencedor do *Grammy* na categoria Melhor Disco de *World Music* em 1998 e do *Grammy Latino* em 2003. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u414.jhtm>>. Acesso em: 29 dez. 2008.

¹⁸ Durante sua gestão, as relações culturais entre a Bahia e a África serão intensificadas (a Casa da Bahia será aberta no Benin, e a Casa do Benin, em Salvador) um projeto de recuperação do centro histórico de Salvador será elaborado pela arquiteta Lina Bo Bardi e equipe. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_biografia.php?page=5&ordem=DESC>. Acesso em: 29 dez. 2008.

¹⁹ Ibid.

ultrapassava as fronteiras nacionais, e trazia visibilidade a um segmento do governo historicamente relegado ao segundo plano.

No seu discurso de posse como ministro, em 2 de janeiro de 2003, Gil referiu-se à eleição de Lula como um “recado enviado pelos brasileiros, através da consagração popular do nome de um trabalhador, (...) um brasileiro profundo, simples e direto, (...) identificado por cada um de nós como um seu igual, como um companheiro”.²⁰ Em relação à escolha do seu nome para a pasta, Gil assim a definiu:

Escolha prática, mas também simbólica, de um homem do povo como ele [o presidente Lula] (...) que se engajou num sonho geracional de transformação do país, de um negromestiço empenhado nas movimentações de sua gente, de um artista que nasceu dos solos mais generosos de nossa cultura popular - e que, como o seu povo, jamais abriu mão da aventura, do fascínio e do desafio do novo.

No discurso, Gil constrói a sua autoimagem a partir de três características: a do *homem do povo*, como o presidente eleito; a do *militante democrático*, proveniente da geração que contestou o sistema ditatorial vigente à época da sua juventude e a do *negromestiço*, enfatizando, a partir da sua ascendência étnica, o pertencimento, não somente teórico, mas também prático, ao contexto mundial e nacional de discussão das questões de identidade e multiculturalismo. Era, portanto, a partir do seu discurso, o homem certo, no momento certo, para o cargo certo.

Para a Secretaria Executiva do Ministério, Gil designou o sociólogo Juca Ferreira, figura com igual histórico de militância política (na época estudantil) e exílio no exterior nos tempos da ditadura militar (Chile, Suécia e França), retornando ao país após a anistia. Filiado ao Partido Verde, teve dois mandatos de vereador na Câmara de Salvador, Bahia, em 1992 e 2000 e trabalhou como assessor especial da Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Com o intuito de “reconceituar o território e o objeto”²¹ e inspiração na cartilha *A Imaginação a Serviço do Brasil – Programa de Políticas Públicas de Cultura*, entre outras

²⁰ Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2003/01/02/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo/>>.
Acesso em: 13 nov. 2008.

²¹ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Política nacional de cultura: dois momentos em análise – 1975 e 2005. In: GOMES, Ângela de Castro (Coord.). *Direitos e cidadania – memória, política e cultura*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. p. 148.

fontes teórico-conceituais, Gilberto Gil instituiu três dimensões da Cultura para alicerçar e guiar sua gestão frente ao MinC: cultura enquanto produção simbólica e expressão identitária; enquanto direito do cidadão e enquanto elemento da engrenagem econômica do país.

Uma das principais bandeiras do programa de governo é o estabelecimento do Plano Nacional de Cultura, “previsto na Constituição Federal desde a aprovação da Emenda Constitucional n.º 48, em 2005” e em tramitação “na Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados, sob a forma do Projeto de Lei n.º 6835, de 2006”.²² Trata-se de “um mecanismo de planejamento para médio e longo prazo, propulsor de um esforço coletivo para assegurar os direitos culturais aos brasileiros”. Tem como um dos principais objetivos, cuidar “da operacionalização do Sistema Nacional de Cultura (SNC), sintetizando e ordenando a pactuação de responsabilidades, a cooperação dos entes federados, e destes com a sociedade civil”.

A visão da Cultura do MinC está amparada na conceituação antropológica do termo:

(...) o que entendo por cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta “classe artística e intelectual”. Cultura, como alguém já disse, não é apenas “uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos”. Nem somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com as suas hierarquias suspeitas. Do mesmo modo, ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra “folclore”. Os vínculos entre o conceito erudito de “folclore” e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. “Folclore” é tudo aquilo que - não se enquadrando, por sua antigüidade, no panorama da cultura de massa - é produzido por gente inculta, por “primitivos contemporâneos”, como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual. Os ensinamentos de *Lina Bo Bardi* me preveniram definitivamente contra essa armadilha. Não existe “folclore” - o que existe é cultura.²³

Segundo Lippi, na formulação dessa nova política pública, “A complexidade do campo cultural brasileiro é levada em conta na recusa às políticas ‘regressistas’, atreladas a uma visão da cultura como expressão de um ‘ser’ nacional ontológico, autêntico, desligado da revolução tecnológica e do crescimento do consumo”.²⁴

²² Plano Nacional de Cultura, 2. ed. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2008/05/13/pnc/>>.

²³ Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2003/01/02/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo/>>. Acesso em: 29 dez. 2008.

²⁴ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Política nacional de cultura: dois momentos em análise – 1975 e 2005. In: GOMES, Ângela de Castro (Coord.). *Direitos e cidadania – memória, política e cultura*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. p. 148.

Fica definitivamente superada, portanto, seguindo esta lógica de raciocínio, a defesa do “autenticamente brasileiro” como instrumento de construção e afirmação da identidade nacional. O que há são identidades brasileiras, *múltiplas*, muitas das quais encobertas pelo ostracismo e pela invisibilidade, e ignoradas pelos interesses mercadológicos mais imediatos. Embora prossigam em pauta como objetos de afirmação e ferramenta do sentido de *pertencimento*, as identidades, agora, são reconhecidas como *híbridas*, em vez do antigo critério que as valorizava enquanto *puras* e impermeáveis, e não estáticas, isto é, encontram-se em permanente construção. No contexto globalizado contemporâneo de intercâmbios e contaminações permanentes, o processo de retroalimentação é inegável.

No que concerne à dimensão cidadã, Gil afirma que “o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável”. O investimento na área, portanto, “nas condições de criação e produção”, será “uma iniciativa de consequências imprevisíveis, mas certamente brilhantes e profundas – já que a criatividade popular brasileira, dos primeiros tempos coloniais aos dias de hoje, foi sempre muito além do que permitiam as condições educacionais, sociais e econômicas de nossa existência”.

Em relação à atuação do Ministério, Gil defende o protagonismo estatal, como difusor, fomentador e mediador do campo cultural:

Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos (...), proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos (...) [e] promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade.

O texto presente no Plano Nacional de Cultura²⁵ também aborda a questão e reitera as ideias do Ministro:

(...) o Estado brasileiro, que representa o mais amplo contrato social vigente no território nacional, tem o dever de fomentar o pluralismo, coibir efeitos das atividades econômicas que debilitam e ameaçam valores e expressões dos grupos de identidade e, sobretudo, investir na promoção da equidade e universalização do acesso à produção e usufruto dos bens e serviços culturais.

O posicionamento adotado é, portanto, diferente ao do seu antecessor Francisco Weffort, ministro da Cultura da gestão Fernando Henrique Cardoso, para quem a intervenção

²⁵ Plano Nacional de Cultura, 2. ed. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2008/05/13/pnc/>>.

do Estado deveria ser mínima, o que incluía as ações na Cultura. De acordo com Gil, o Ministério não deveria ser “uma caixa de repasse de verbas para uma clientela preferencial”:

(...) o Estado não deve deixar de agir. Não deve optar pela omissão. Não deve atirar fora de seus ombros a responsabilidade pela formulação e execução de políticas públicas, apostando todas as suas fichas em mecanismos fiscais e assim entregando a política cultural aos ventos, aos sabores e aos caprichos do deus-mercado.²⁶

Prossegue, em seguida, ratificando a importância dos mecanismos de incentivo fiscal para patrocínio de projetos culturais, mas afirma que, partindo-se do pressuposto de que no campo cultural, assim como no da Saúde e no da Educação, habitam as “grandes e fundamentais carências humanas”, faz-se premente “examinar e corrigir distorções inerentes à lógica do mercado – que é sempre regida, em última análise, pela lei do mais forte”.

A atenção dada pelo Ministério à dimensão econômica da Cultura ressalta a perspectiva dos bens culturais como passíveis de consumo. A esfera mercadológica, então, não é de todo abandonada, ou melhor, é incorporada ao discurso oficial, possibilitando uma espécie de “coexistência pacífica” entre Estado e mercado, pelo menos em teoria. Mais que coexistir, aliás, ambas as instâncias se complementariam nas respectivas ações frente ao campo cultural.

Canclini afirma que todo consumo, incluindo o de bens culturais, corresponde à última etapa do ciclo econômico, que também abrange produção e circulação:

No campo da cultura falamos de consumo, mas também de apropriação, para nos referirmos ao caráter ativo e a possíveis reapropriações e modificações que o consumidor pode fazer ao receber um programa de televisão, ler um romance, ou relacionar-se com uma mensagem na Internet. Nesse ciclo, sabemos que a maior parte dos bens culturais funciona como mercadoria, portanto são objetos de operações de venda, compra e trocas mercantis.²⁷

Outro pensador contemporâneo sobre a questão, George Yúdice, em sua obra denominada *A conveniência da cultura*, explica que graças a fenômenos como “(...) A desmaterialização característica de várias fontes de crescimento econômico (...) e a maior

²⁶ Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2003/01/02/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo/>>. Acesso em: 13 nov. 2008.

²⁷ Disponível em: <http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp>. Acesso em: 13 nov. 2008.

distribuição de bens simbólicos no comércio mundial”, a esfera cultural alcançou um protagonismo inédito, “maior do que em qualquer outro momento da história da modernidade”. Ainda segundo Yúdice, “a cultura simplesmente se tornou um pretexto para a melhoria sociopolítica e para o crescimento econômico”, o que resulta em uma “transformação naquilo que entendemos por cultura e o que fazemos em seu nome”.²⁸

Projeto Pixinguinha

Em uma análise desses pilares teóricos e estruturais trazidos pela gestão Gilberto Gil, já é possível localizar o Projeto Pixinguinha no cenário esboçado pelo Ministério da Cultura, tomando as três dimensões da Cultura estabelecidas como parâmetro.

A principal matéria-prima do Projeto é a música. Essa linguagem artística constitui-se em um dos mais populares veículos de expressão do conteúdo simbólico do país, traduzido em diversos gêneros, sejam eles “puros” ou não. E é a partir dela que o Projeto opera e atinge o seu público, seja no plano do imaginário ligado a aspectos como afirmação identitária e noção de pertencimento, seja no simples, mas nem por isso menos complexo, exercício de fruição estética. A primeira dimensão está, portanto, aí contemplada. “As políticas culturais devem reconhecer e valorizar esse capital simbólico [do povo brasileiro], por meio do fomento à sua expressão múltipla, gerando qualidade de vida, autoestima e laços de identidade entre os brasileiros”.²⁹

Um dos fatores correspondentes à dimensão cidadã proposta pelo ministério diz respeito ao “acesso universal à cultura” por meio do “estímulo à criação artística, democratização das condições de produção, (...) expansão dos meios de difusão, ampliação das possibilidades de fruição (...) e estabelecimento da livre circulação de valores culturais”.³⁰ Em termos de promoção da acessibilidade ao público, o baixo valor cobrado pelos ingressos dos *shows* do Projeto Pixinguinha,³¹ já atende a esse objetivo. No que tange ao segmento dos

²⁸ YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 24-25.

²⁹ Plano Nacional de Cultura, 2. ed. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2008/05/13/pnc/>>.

³⁰ Ibid.

³¹ No máximo, R\$ 5,00 a entrada inteira e R\$ 2,50, a meia; ou, alguma vezes, com acesso gratuito, a depender do local da apresentação musical, como praças públicas, por exemplo.

artistas, a realização de seleção pública via edital para participação no Projeto constitui outra ferramenta de promoção de acessibilidade, desta vez a postos de trabalho para o segmento. O Pixinguinha também representa um instrumento de expansão dos meios difusores, a partir da circulação de espetáculos musicais e, mesmo que indiretamente, um estímulo à criação artística. Da mesma forma, oferece possibilidades para a fruição e circulação de valores culturais.

Na dimensão econômica, o MinC se propõe a “fomentar a sustentabilidade de fluxos de formação, produção e difusão adequados às (...) distintas linguagens artísticas e múltiplas expressões culturais”. A Cultura, nesse contexto, deveria ser “vista e aproveitada como fonte de oportunidades de geração de ocupações produtivas e de renda e, como tal, protegida e promovida pelos meios ao alcance do Estado”.³²

No que se refere à “geração de ocupações produtivas e de renda”, por exemplo, o Projeto envolve profissionais das mais diversas especialidades, gerando postos de trabalho diretos e indiretos, que vão desde músicos, diretores artísticos, jurados, coordenador de produção, coordenador administrativo, *roadie*, operadores de luz e de som, assistentes técnicos, produtor executivo, assistentes de produção, contador, assessor de imprensa e *design* gráfico, até afinador de piano, camareira e o pipoqueiro na frente do local da apresentação.³³ E dentre os serviços acionados para a execução do Projeto estão: transporte aéreo e rodoviário, hospedagem (hotelaria), programação visual e gráfica, remessas nacionais, alimentação (restaurantes), telefonia, filipetagem e distribuição de cartazes, segurança, entre outros.³⁴

A Cadeia Produtiva da Economia da Música se constitui, segundo alguns estudos, em um “complexo híbrido constituído pelo conjunto de atividades industriais e serviços especializados que se relacionam em rede, complementando-se num sistema de interdependência para consecução de objetivos comuns nos âmbitos artístico, econômico e

³² Ibid.

³³ Relatório de execução do Projeto Pixinguinha 2005, entregue pela Funarte à Petrobras, em 1/6/ 2006.

³⁴ Ibid.

empresarial”.³⁵ Dentre o conjunto de atividades que a compõem, estão as seguintes cadeias e serviços: indústria fonográfica; tecnologia digital; direitos autorais; políticas públicas; radiodifusão e mídia impressa; espetáculos e *shows*; indústria de instrumentos musicais e equipamentos; formação acadêmica; formação técnica e empresarial e formação de plateias.

Várias etapas enumeradas da cadeia, senão todas, são direta ou indiretamente movimentadas por meio da execução do Projeto Pixinguinha. Ele se encontra, portanto, inserido no sistema produtivo por meio do qual a música é expressa, realizada e divulgada, tornando-a pública e consumida. Usufrui, por conseguinte, das vantagens e benefícios de toda a rede, contribuindo para o seu desempenho e retroalimentação.

A partir dessa análise, portanto, é possível concluir que, em termos conceituais e logístico-operacionais, o Projeto Pixinguinha, quase 30 anos após a sua criação, continua relevante para a cultura nacional. Como afirmou um dos entrevistados para esta dissertação, Francisco Gregório Filho,³⁶ ex-presidente da Fundação Elias Mansour, do Acre, sobre o Projeto: “A tese é muito bonita (...). A execução é que precisa de umas reflexões de quando em quando”.

Vejamos, a partir de agora, como se configuram e desdobram as formas de execução determinadas pelos gestores públicos por ele responsáveis a partir do ano de 2003.

A Retomada

Para ocupar a presidência da Fundação Nacional de Arte, foi escolhido o nome do petista Antônio Grassi, ator e ex-secretário de Cultura do estado do Rio de Janeiro durante a gestão da também petista Benedita da Silva. Vale lembrar que seu nome era um dos indicados pelo PT para assumir o Ministério da Cultura e a sua nomeação pode ser vista como um desenho político para agradar ao partido do presidente da República.

³⁵ Estudo realizado pela Incubadora Cultural Gênese da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), sob a coordenação do prof^o Luis Carlos Prestes Filho. Disponível em: <<http://www.genesis.puc-rio.br/genesis/main.asp?Team={EE3889AA-BEDC-4C91-8366-8410C432EB59}>>.

³⁶ Depoimento colhido na cidade do Rio de Janeiro, em 20/11/2007.

Para assumir o posto de diretora do Centro de Música da Funarte, Grassi convidou a cantora e atriz Ana de Hollanda.³⁷ No currículo, ela trazia duas experiências como gestora pública. A primeira, de 1982 a 1986, dirigindo a Divisão de Música do Centro Cultural São Paulo, ligado à Secretaria Municipal de Cultura da capital paulistana. E a segunda, de 1986 a 1988, como secretária municipal de Cultura em Osasco, estado de São Paulo. Além disso, possuía um histórico de militância nas causas dos músicos brasileiros.

Em depoimento dado para esta dissertação, Hollanda relata que Grassi não a conhecia pessoalmente quando a convidou, mas atribui a escolha do seu nome ao trabalho desenvolvido nos cargos mencionados, associado ao fato de sempre ter tido “um trabalho muito ligado ao movimento de músicos, direitos autorais, à criação da Sombrás...”. Relata que sempre esteve bastante inserida no meio musical, onde conhece “meio mundo”, assim como os problemas e demandas da classe. “Então, acho que [Grassi a escolheu pela união das] duas coisas: o meu lado musical, profissional, como artista, e a minha experiência como gestora cultural”.

Em termos políticos, Ana de Hollanda discorre um pouco sobre seu posicionamento e o define como, sobretudo, uma militância ideológica de esquerda:

Eu sempre tive uma militância, não sou do PT [filiada ao Partido dos Trabalhadores], não. Não sou de partido nenhum, aliás, mas militância política eu sempre tive. Uma militância ideológica, posso dizer. Eu já fui [filiada ao] do Partido Comunista [PCB], lá atrás, até acabarem com ele e virar PPS [Partido Popular Socialista].³⁸

O desafio de assumir a direção do Centro de Música da Funarte foi encarado, prossegue ela, com muito entusiasmo, principalmente após “a gente ter acabado de ganhar, depois de três tentativas brigando pelo Lula”.

Antonio Grassi, segundo Ana de Hollanda, possuía uma “linha direta” com o presidente da República, fruto de uma amizade anterior entre os dois, como “companheiros” do Partido dos Trabalhadores. Essa abertura lhe permitia tratar de certos assuntos diretamente com o presidente, inclusive sobre a retomada do Projeto Pixinguinha, sem a intermediação do Ministério da Cultura, o que causaria, segundo ela, “ciúmes” nos dirigentes do MinC:

³⁷ Disponível em: <<http://www.anadehollanda.com.br/anadehollanda.htm>>.

³⁸ A substituição do nome foi feita 1992. Disponível em: <<http://portal.pps.org.br/helper/show/105732#>>. Acesso em: 15 dez. 2008.

O [Antonio] Grassi conversou diretamente com o [presidente] Lula [sobre o Projeto Pixinguinha] e ele se entusiasmou. A gente fez o lançamento no Palácio do Planalto.³⁹ Eu acho que isso, inclusive, foi um dos problemas que gerou a grande “ciumeira” do Ministério [da Cultura] com o Grassi. (...) Ele fazia a programação do cinema do Palácio do Planalto. E o Lula sabia que era eu quem cuidava disso [do Projeto Pixinguinha], como ele me conhece, tem um carinho especial e tal, então era um outro departamento, que tinha uma certa liberdade (...).

O depoimento acima já aponta para o fato de que havia uma tensão entre as esferas de poder dentro do Ministério da Cultura e da Funarte e uma possível disputa partidária sub-reptícia pelo cargo máximo do MinC. Tal cenário de disputa se manteria até o final do ano de 2006, quando Grassi foi exonerado do posto, assunto que será tratado mais adiante.

Se Hermínio Bello de Carvalho, como tentei demonstrar no capítulo 1 desta dissertação, foi o grande responsável pelo surgimento e execução do Projeto Pixinguinha nos anos 1970, Ana de Hollanda teve papel semelhante na *Retomada* do Projeto (e aqui incorporo o termo oficial da Funarte, que assim batizou o recomeço da sua execução, a partir de 2004).

Coincidentemente ou não, assim como Hermínio, Ana de Hollanda relata que sofreu grandes influências artísticas, em especial no campo musical, da geração do Modernismo brasileiro, da qual seu pai, o jornalista e historiador Sérgio Buarque de Holanda,⁴⁰ fazia parte.

(...) lá em casa todo mundo cantava, meu pai gostava de cantar, tinha uma relação grande com músicos. Eu acho que a geração do meu pai [o historiador Sergio Buarque de Holanda], aquele mundo [ao qual] papai foi ligado, ao Movimento Modernista de [19]22, eles tinham uma ligação forte com outras áreas, com a música popular, áreas mais populares, consideradas, na época, vamos dizer... menos nobres. (...) E o pessoal de [19]22 tinha isso. Então, papai conheceu o Ismael [Silva], essa gente toda frequentava nossa casa. (...) Apesar de ser, na época, um crítico literário aqui no Rio e depois passou para a História, (...) sempre foi muito... intelectual mesmo. Mas um intelectual com uma abertura muito grande para outras áreas, muito amigo de Vinícius [de Moraes], (...) o Paulo Vanzolini frequentava lá em casa, lá em SP.

Dentre as lembranças da convivência familiar, uma fonte de influência e contato com a música era o rádio:

³⁹ O evento de lançamento ocorreu no dia 9/6/2004.

⁴⁰ A Unicamp – Universidade de Campinas - abriga o acervo do historiador Sergio Buarque de Holanda, que pode ser consultado por meio do *link*: <<http://www.unicamp.br/siarq/sbh/acervo.html>>.

Naquele tempo [anos 1950, 1960] rádio tocava de tudo (...) música americana, rock (...), bolero, samba-canção, [os dois últimos] eu achava muito pesado. (...) [Desde] muito pequena eu já cantava de tudo, samba, música de carnaval (...) com minhas irmãs mais velhas, a Miúcha, que era a mais velha, e depois a Maria do Carmo e a Cristina, que são as mais novas comigo. E com meu irmão também, o Chico [Buarque de Holanda], que brincava muito de fazer opereta, umas brincadeiras em que cada um tinha um papel, cada um cantava uma coisa, eu sempre era uma princesinha [risos]. (...) Álvaro e Sérgio, que eram os outros dois irmãos, ouviam muita música, compravam disco de tudo, viviam em sebo, descobriam raridades. E aí a gente ouvia e ficava imitando a voz de Chico Alves, Mário Reis...

A carreira de cantora profissional, com atividades regulares, começou em 1980, “quando fui convidada para gravar meu primeiro disco com o selo Eldorado”.⁴¹ Na época, já conhecia o Projeto Pixinguinha e a sua importância para a carreira dos músicos brasileiros:

(...) Era um projeto maravilhoso, todo mundo que participava voltava fascinado porque abria portas, você viajava, ganhava novo público, muita gente começou mesmo a carreira maior, além da local, dos barezinhos, das universidades, através do Projeto Pixinguinha. Djavan⁴² foi um que me falava isso, várias pessoas falavam isso, gente que estourou mesmo com o Pixinguinha, em nível nacional.

Quando o Projeto Pixinguinha foi interrompido, em 1997, como relatado anteriormente, Ana de Hollanda era uma das artistas selecionadas para participar da caravana composta por Billy Blanco e Jards Macalé. Com o cancelamento da execução do Projeto, ela não pôde apresentar-se, o que gerou grande frustração entre os músicos envolvidos, como Macalé:⁴³

Fiquei decepcionado quando o Projeto foi cancelado, em 1997. Iria fazer show com Billy Blanco, que sempre admirei. Seria uma oportunidade única. Além disso, eu estaria voltando ao Pixinguinha anos depois de ter participado, em 1978, do início do Projeto, com Moreira da Silva.

Anos depois, a gestora pública Ana de Hollanda, pelo reconhecimento da importância do Projeto para a carreira dos artistas, decidiu retomá-lo. Uma das providências imediatas, em nome da ética, foi a de cancelar a sua participação nesse período da *Retomada*. Todos os outros artistas que não puderam se apresentar à época, no entanto, foram incluídos na nova

⁴¹ A gravadora e selo Eldorado estão disponíveis em:
<<http://www.lastfm.com.br/label/GRAVADORA+ELDORADO+-+ELDORADO+RECORDS>>.

⁴² O cantor e compositor Djavan participou pela primeira vez do Projeto Pixinguinha em 1981.

⁴³ FUNARTE. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2004*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 23.

fase, à exceção, de Canhoto da Paraíba, por motivos de saúde.⁴⁴ A medida visou a prestar uma homenagem àqueles artistas lesados no passado.

Em um dos mais ricos depoimentos colhidos para esta dissertação, Clarisse Baptista,⁴⁵ gestora pública do estado do Acre e amiga de Ana de Hollanda desde 1992, declara que, a seu ver, a retomada do Projeto Pixinguinha não se deveu a um desejo da Funarte, enquanto instituição, ou ao desdobramento de uma política pública, mas à atuação individual de Ana de Hollanda:

Quando soube que o Projeto Pixinguinha voltaria, soube também que era ela [Ana de Hollanda] a responsável pelo Pixinguinha (...) na Funarte. Conversando, ela disse: “Foi uma das condições que eu impus (...) para voltar e retomar o Pixinguinha”. Aí eu falei: “Ah, que legal!” (...) e eu entendi que era uma iniciativa dela mesmo porque é uma ação (...) individual e isolada, não era “a Funarte que acreditava” porque, veja, o “Mambembão”⁴⁶ nunca foi retomado, não é? Nunca foi. E o “Mambembão” foi importantíssimo.

Antônio Grassi, por sua vez, definiu a participação de Ana de Hollanda como “decisiva”: “desde que aqui chegou [na Funarte] abraçou a causa e atuou em todas as frentes, [e nós] aceitamos os desafios e transformamos o sonho em realidade”.⁴⁷

Ao descrever o início dos trabalhos, Ana de Hollanda revela, além do entusiasmo, uma boa dose de dedicação e sacrifício:

(...) é aquela coisa de você ter a possibilidade de fazer uma política cultural mais próxima do que sempre quis, está na sua mão, [então] você não pode abrir mão. Foi uma coisa (...) de militante mesmo, meio louca (...). E aí mergulhei naquilo, foi um mergulho alucinante porque eu trabalhava... Houve dias que eu saí da Funarte 3 horas da manhã, não tinha mais táxi, uma dificuldade. Mas até meia-noite, Ih, era normal.

⁴⁴ Canhoto da Paraíba sofreu uma isquemia cerebral em 1998, o que o impediu de tocar desde então. “Mesmo sem subir no palco, em Olinda, Pernambuco [na passagem da caravana 2, de setembro de 2004], ele ganhou aplausos. Convidado pela produção a assistir o espetáculo, (...) recebeu uma ovação da plateia”. A cantora Elizah, integrante da caravana, também relatou o momento: “Começávamos o show com o [cantor] Caio César tocando uma música do Canhoto da Paraíba. Em Olinda, esse momento foi muito forte, pois levamos o Canhoto, que (...) está numa cadeira de rodas, para assistir o show. O Caio anunciou que a música era de Canhoto e (...) a plateia toda se levantou e aplaudiu longamente. Foi muito emocionante”. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2004*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 28; 30.

⁴⁵ Depoimento colhido em Rio Branco, AC, nos dias 20 e 21 de outubro de 2007.

⁴⁶ O Projeto Mambembe, carinhosamente conhecido pelos artistas e pelo público como “Mambembão”, era desenvolvido pela Funarte na área de Artes Cênicas.

⁴⁷ FUNARTE. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2004*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

Sábado e domingo eu trabalhava porque era uma coisa meio de... militante mesmo. E a militância pela música também (...).

As providências para a retomada do Projeto Pixinguinha eram muitas e complexas. Entre elas, o que Ana classificou como “vícios do serviço público”, traduzidos na forma de uma burocracia excessiva, até dificuldades criadas, na leitura da entrevistada, pelo próprio Ministério da Cultura, como reflexo do fato de o projeto não ser uma prioridade da instituição:

(...) todos os vícios que existem no serviço público, eu sei que existem porque eu, sempre cantando, sei como é essa coisa de programação, da estrutura necessária para um show, o que você tem que oferecer. Eu conhecia os dois lados, como gestora e como artista que vai lidar com isso, é complicado. [Havia também] A busca de fazer tudo isso da forma mais democrática possível. E politicamente, discutir a ideia da retomada do Projeto Pixinguinha... (...) toda a coisa burocrática, criar a associação [Cultural da Funarte] para poder receber dinheiro de fora⁴⁸ porque a Funarte, como fundação, se receber, o dinheiro que entra vai para fundo perdido, a gente não pode usar, enfim... É complicado, [são] tantas voltas, passar pelo Jurídico...

O então ministro Gil escreveu sobre essa complexidade que envolvia a retomada do Projeto, a partir da linguagem metafórica que lhe é peculiar:

Não é fácil movimentar a engrenagem do Estado. As roldanas estão emperradas. Falta óleo. Falta energia, às vezes, e recursos humanos e materiais. Vencer a inércia, este jogo de soma zero que caracteriza o poder público no Brasil, exige muito mais que boa vontade. Exige potência. E demanda atenção permanente, porque a qualquer momento a roda pode girar na direção contrária. Demorou um pouco, mas o Projeto Pixinguinha foi recuperado.⁴⁹

Hollanda, por sua vez, sinalizou, como uma das principais dificuldades, “convencer principalmente o Ministério [da Cultura]”, pois “nunca foi uma prioridade para o Ministério, o Projeto Pixinguinha”. Juca Ferreira,⁵⁰ ao discorrer sobre da *Retomada* do Projeto, revelou, ao contrário, que havia receptividade e simpatia do Ministério à ideia:

(...) nós não tivemos nenhuma dificuldade em assumir a revitalização do Pixinguinha, que estava parado [desde 1997]. Nesses anos todos de existência do Pixinguinha, essas duas paradas não foram suficientes para transformá-lo num projeto esquecido. Foi o contrário. Era uma referência (...) importante. (...) O ministério adotou o projeto com uma finalização de que não é legal um governante ou governantes, quando entram, tentar negar tudo e tentar recomeçar (...) do zero. Pelo contrário. A continuidade, a perenidade das políticas e dos projetos e dos programas governamentais é uma característica positiva que engrandece uma gestão. Então, o Pixinguinha teve esse

⁴⁸ Segundo a Lei Rouanet, a Funarte não pode apresentar-se como proponente.

⁴⁹ FUNARTE. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2005*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

⁵⁰ Entrevistado na cidade do Rio de Janeiro, em 3/4/2008.

caráter emblemático para a gente. (...) Dentro de uma pobreza de herança, (...) porque nós tivemos que fazer uma verdadeira revolução no Ministério da Cultura. Mudamos quase tudo, porque (...) O que a gente herdou era muito pouco. Mas o Pixinguinha brilhava assim como um programa, um projeto muito positivo. Muito fácil de ser compreendida, a sua força.

A revitalização do Projeto havia sido, nas palavras do ex-secretário, “praticamente unanimidade” dentro do Ministério. E sobre o aspecto de preservação da memória do próprio Projeto, com todas as suas características, na condição de patrimônio brasileiro, comentou:

(...) não quisemos mudar o nome, porque tinha gente, pessoas da área de comunicação, [que sugeriram]: “Não, muda o nome para não associar a uma outra época.” Não! Temos que associar a essa época, temos que recuperar a memória desse projeto (...). E ao fazer isso, já está implícita uma crítica [ao fato haver sido] suspenso o programa, em algum momento. Então, foi praticamente unanimidade, dentro do Ministério, essa noção de que o Pixinguinha era um patrimônio e que nós tínhamos de zelar por esse patrimônio.

Ana de Hollanda, por sua vez, revela que Gilberto Gil, um músico, nunca prestigiou o Projeto após a *Retomada*. E reitera que, a seu ver, houve “má vontade” por parte do MinC:

A. H.: O Gil é músico, mas ele nunca participou [do Projeto Pixinguinha, no passado], então eu acho que ele nunca sentiu muito [a sua importância]... Ele nunca foi assistir nenhum show do Projeto [após a Retomada, já como ministro], nem Juca [Ferreira], nem ninguém [da equipe]. Então, eu senti um pouco, era uma batalha difícil (...) Contra burocracia, má vontade, tudo.

G. S.: Por parte do Ministério [da Cultura], você sentia uma má vontade?

A. H.: Sentia, sentia. As dificuldades jurídicas que impuseram eram uma loucura. (...) entraves burocráticos, entraves jurídicos, mil probleminhas... Depois teve problemas até na hora de fazer a nota contratual, que eu tive que (...) falar com “meio Planalto”, cheguei no ministro do Trabalho, para permitir que aumentasse de sete dias [a duração de caravana] para um período maior a contratação, senão teria que registrar em carteira de trabalho. Era uma coisa impossível, quase. Foi quase um ano preparando tudo isso para conseguir lançar o Projeto.

Sobre o fato de não haver estado em *shows* do Projeto Pixinguinha após a *Retomada*, Ferreira afirmou que o excesso de trabalho sempre o impede de ir a eventos de música, cinema, entre outras opções culturais.

Apesar das queixas de “má vontade” por parte do MinC, a própria instituição, a partir da Secretaria de Articulação Institucional, na época presidida pelo historiador e militante petista Márcio Meira, promoveu uma série de discussões sobre a operacionalização do Projeto Pixinguinha junto aos secretários estaduais de Cultura, dentro do Fórum Nacional dos Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura, com o objetivo de envolvê-los no processo da *Retomada*.

Esta dinâmica de discussão e decisão conjunta representa a prática direta de uma das principais prerrogativas da política cultural da gestão Gilberto Gil: o Sistema Nacional de Cultura,⁵¹ como mecanismo institucional de articulação dos principais atores envolvidos com o segmento cultural, sejam eles públicos ou privados, com o objetivo de viabilizar um modelo de gestão que promova “o diálogo duradouro entre indivíduos e coletividades criadoras, organizações, movimentos sociais e grupos culturais, empresas e empreendedores que atuam na área cultural, usuários e consumidores e os cidadãos em geral”.⁵²

No caso do Projeto, o objetivo era que houvesse uma “pactuação de responsabilidades” entre os “entes federados”, sistematizada a partir da repartição de custos de execução entre a União, estados e municípios. A ideia era firmar uma parceria nos planos decisório e logístico para a elaboração, financiamento e execução do Projeto, a partir de articulações institucionais. No caso do financiamento, participou também desse cenário de parceria a Petrobras, com patrocínio ao Projeto via Lei Federal de Incentivo à Cultura, tema que trataremos mais adiante.

Roque Jacoby, ex-secretário estadual de Cultura do Rio Grande do Sul, filiado ao PSDB, em depoimento para esta dissertação,⁵³ discorreu sobre as primeiras articulações para reativar o Fórum,⁵⁴ a partir de uma iniciativa sua:

Eu que tomei a liberdade de reativar o fórum. A primeira reunião aconteceu em maio de 2003, durante a Bienal do Livro do Rio de Janeiro, e eu fiz contato com secretários que estavam totalmente dispersos, [por ser um momento da] nova administração [gestão Gilberto Gil frente ao MinC]. A gente conseguiu reunir, lá no Rio, se eu não me engano, 15 ou 17 secretários, não me recordo bem. E a partir daquele encontro, em maio, a gente já marcou outro, em Brasília.

Neste encontro em Brasília, o ministro Gilberto Gil recebeu os secretários, saudando “a iniciativa dos gestores públicos” que haviam recuperado a ideia de um Fórum de

⁵¹ O SNC constitui-se em um modelo que busca a gestão e promoção conjunta de políticas públicas, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da federação e a sociedade civil, para a promoção de desenvolvimento social com pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/pnc/introducao/cultura-e-politicas-publicas/>>. Acesso em: 14 dez. 2008.

⁵² Ibid.

⁵³ Depoimento colhido em Porto Alegre, RS, no dia 11/12/2007.

⁵⁴ Os primeiros encontros de secretários estaduais de Cultura ocorreram na década de 1980.

Secretários Municipais de Cultura, “começando pelos que atuam em capitais, cidades que têm a capacidade de reverberar suas conquistas e seus problemas, e que servem de exemplo para as demais”.⁵⁵ Desde então, os encontros passaram a ser periódicos, “de dois em dois, ou três em três meses, em todas as regiões do país”, com o objetivo de, como explica Jacoby,

tentar (...) não só fazer com que a música circulasse, mas também os próprios secretários circulassem para conhecer os valores de outras regiões. (...) A gente chegou à seguinte conclusão: cada região, cada estado, tem uma característica distinta de outros e muitas vezes a gente fica circunscrito só com os valores locais, sem ter a possibilidade de conhecer valores de outras regiões.

Outro fato importante ocorrido no ano de 2003, além da reativação do Fórum de Secretários, foi a reforma administrativa implementada na Funarte, a partir do Decreto 4.817, de 26 de agosto de 2003. A área responsável pelo segmento musical na instituição passava a chamar-se Centro de Música (CEMUS), sob a direção de Ana de Hollanda.

Para coordenar o setor de Música Popular do CEMUS, Hollanda convidou o jornalista, cantor e pesquisador da música popular brasileira Pedro Paulo Malta, um colaborador imprescindível deste trabalho investigativo. O resto da equipe foi formada, em grande parte, por produtores culturais externos, contratados pela Funarte.

Ressalte-se que este era um fato que criava certo desconforto dentro da instituição, principalmente entre os funcionários de carreira, que se sentiam aliçados do processo de produção do Projeto Pixinguinha. Recordo-me, como gestora do Projeto, de ouvir queixas de ambas as partes: os funcionários de carreira reclamavam de não serem consultados nem acionados, com poucas exceções, para participar da produção e os produtores externos contrargumentavam que os funcionários efetivos só trabalhavam das 9h às 17h, não se mostrando disponíveis a fazer horas extras, se necessário, nem “vestindo a camisa” do Projeto, em uma alusão a se dedicar “de corpo e alma”, com entusiasmo, à produção, como faziam os produtores externos.

E muitas vezes, de fato, pela natureza do Projeto, cujas caravanas circulavam simultaneamente pelo país, havia urgência na resolução de problemas. Houve ocasiões em

⁵⁵ Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2003/10/27/discurso-do-ministro-gilberto-gil-no-encontro-dos-secretarios-de-cultura/>>. Acesso em: 8 jan. 2009.

que, por exemplo, com a caravana já na estrada, chegava a informação de que uma cidade do roteiro, pelos motivos mais diversos, havia declinado do compromisso previamente estabelecido e não receberia o Projeto. Neste momento, era necessário acionar várias pessoas da equipe para reprogramar trechos de voos, contatar Secretarias de Cultura de municípios vizinhos ao desistente, conseguir vaga em hotéis, assim como pauta em teatro, entre outras providências. Fazia-se premente que as ações fossem coordenadas: não adiantava conseguir vagas para toda a equipe em um hotel se a Secretaria de Cultura municipal ou estadual (ou ambas) não se mostrasse interessada ou não pudesse, por questões orçamentárias, por exemplo, receber o Projeto “de última hora”. Em outras ocasiões, havia atrasos ou cancelamentos de voos em plena madrugada, em cidades como Boa Vista, onde o fuso horário é diferente do de Brasília...

O fato é que era realmente necessária uma dedicação intensiva ao Projeto, muitas vezes fora do horário comercial, por parte da equipe que permanecia “na base”, no Rio de Janeiro, para dar suporte à equipe que seguia “em campo”, Brasil afora. E é fato também que havia uma tensão dentro da própria Funarte, motivada por funcionários de carreira da instituição, não satisfeitos com o fato de a gestão Grassi contratar tantos colaboradores externos para produzir o Projeto Pixinguinha.

Retornando ao Fórum dos Secretários Estaduais, a primeira reunião para discussões sobre o Projeto Pixinguinha, segundo Ana de Hollanda, ocorreu no dia 5 de maio de 2004 (um ano depois, portanto, do que Roque Jacoby considerou a reativação do Fórum). O encontro foi realizado na própria Secretaria de Articulação Institucional, com a presença do então secretário Marcio Meira e Sílvio Nucci, então secretário de Cultura do Mato Grosso do Sul e presidente do Fórum Nacional dos Secretários Estaduais de Cultura. O segundo encontro foi realizado oito dias depois, em 13 de maio de 2004, já durante o Fórum, com a participação dos secretários estaduais de Cultura. Jacoby relembra que

O Projeto Pixinguinha, desde as primeiras reuniões, (...) começou a ser lembrado, (...) com a perspectiva de que ele viesse a ser novamente colocado em ação. Por parte dos secretários, recordo-me bem, havia uma total concordância e uma disposição enorme em contribuir para que esse Projeto, que marcou história na cultura brasileira, principalmente na nossa música, viesse ao encontro dos anseios dos próprios secretários, (...) [na] questão de estabelecer intercâmbios culturais com os demais estados (...).

Ana de Hollanda revela que, no âmbito dos encontros, a Funarte se mostrou favorável a que fossem realizadas seleções locais, além da seleção nacional, de forma a “comprometer todo mundo na história”. Ficou, então, decidido que cada estado mandaria para a Funarte uma lista com 10 artistas e a escolha seria feita da seguinte forma:

- 1 artista/atração de cada estado da Federação, incluindo o Distrito Federal = 27 contemplados;
- 2 artistas/atrações por região geográfica (N, NE, S, SE, CO) = 10 contemplados;
- 7 melhores artistas/atrações, escolhidos aleatoriamente = 07 contemplados.
- Total de escolhas locais/regionais: 44 (quarenta e quatro) músicos ou grupos musicais.

Para compor as caravanas, seriam incluídos também os 14 artistas da seleção de 1997 que não puderam participar do Projeto em função do cancelamento da sua execução naquele ano e 87 artistas selecionados via edital público, em caráter nacional. Outro acordo realizado entre a Funarte e os secretários estaduais de Cultura referia-se à convocação da esfera municipal para complementar a parceria:

Ficou acordado que convidaríamos diretamente os municípios (capital ou cidades de maior relevância demográfica ou cultural) já que estes não estavam organizados em Fórum Nacional e os que se interessassem teriam direito também a indicar mais 10 candidatos à seleção, mas dividiriam as obrigações com os estados correspondentes. Depois disso, tivemos um grande trabalho que foi o de fazer junto com a Secretaria de Articulação [Institucional] o levantamento desses possíveis municípios, para passarmos a mandar as cartas-proposta. Essas cartas foram repetidas sempre, já que houve eleições municipais em 2005, trocas constantes de secretários, desistências de alguns municípios e outros que se ofereceram [espontaneamente].

A contrapartida dos estados e municípios a esta contribuição no conteúdo artístico do Projeto seria a repartição dos custos de execução, assumindo as providências locais, de forma a realizar, na prática, o que prega o Sistema Nacional de Cultura, como explicou Antonio Grassi:⁵⁶

Pode-se dizer que o [Projeto] Pixinguinha representa, na prática, o embrião de uma das principais realizações de política cultural da gestão do ministro Gilberto Gil: a criação do Sistema Nacional de Cultura (...). Na sua atual concepção, o Pixinguinha só pode existir com a parceria dos estados e dos municípios com o governo federal. Uma colaboração que se dá em vários níveis. Os governos estaduais e municipais são responsáveis pela produção local dos *shows*, designando o espaço do espetáculo, assegurando as suas boas condições técnicas, providenciando a divulgação [local] da

⁵⁶ FUNARTE. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2006*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 6.

iniciativa e fornecendo hospedagem e alimentação para as caravanas. Além disso, secretarias e fundações de cultura locais participam na indicação das atrações regionais a serem escolhidas para integrarem as turnês.

Em relação à escolha dos 10 nomes pelos estados, Ana de Hollanda relata:

(...) a gente estimulou que fosse feito [localmente] (...) [por meio de] uma seleção pública, um concurso, uma inscrição geral. Claro que a gente sabe que algumas não foram bem assim. Houve casos que vinha o [nome do] sobrinho do secretário, [d]o filho do governador [risos], esse tipo de coisa acontece. Eventualmente, eles podem até ser bons [artistas] (...) [mas] (...) onde a seleção foi mais bem feita, mais correta, houve mais selecionados.

Foi o caso do estado de Minas Gerais, por exemplo:

(...) os mineiros, por exemplo, foram não só um de cada estado, [mas] também dos dois regionais, pelo menos um era mineiro e, depois, entre os sete melhores havia dois ou três mineiros. Foi gritante, a diferença [em relação a] outros estados nos quais, para escolher um [candidato], foi [escolhido] um “passável” [razoável], não era a mesma coisa.

Para “apurar” mais a seleção, o número de dez indicados por estado propiciaria um universo mais amplo para estabelecer as escolhas: “A nossa ideia era a seguinte: mesmo que eles pusessem primeiro o filho do secretário, segundo, o sobrinho do governador (...) lá pelo quinto, começava a entrar o bom. Então, aumentando para dez [opções], era muito melhor”.

Um detalhe interessante relativo às atrações regionais diz respeito à possibilidade de formação de novas plateias para os artistas/grupos, um dos objetivos basilares do Projeto. A ideia é que o artista seja escalado para uma caravana que circule fora da sua região de origem onde já teria, supostamente, um público cativo formado. Essa meta foi atingida, em maior ou menor grau, por artistas que participaram das caravanas, desde 1977 até os dias atuais. Alguns testemunhos de “veteranos” são contundentes a esse respeito, como o de dona Ivone Lara:⁵⁷

Antes do Projeto (...), eu já tinha feito turnê com o Império Serrano [Escola de Samba do RJ] pela Europa e Argentina. Mas no Brasil, conhecia pouca coisa (...). Fui ao Norte e ao Nordeste com as caravanas (...) [e] também estive no Sul. (...) O Pixinguinha ajudou muito a divulgar a minha música e a minha imagem. Hoje, tenho fã-clubes por quase todas as cidades por onde passamos e sou convidada para fazer *shows*. Londrina, por exemplo, conheci com o Pixinguinha em 1980, retornei com o Projeto em 1983 e, há um ano (...), me convidaram para voltar.⁵⁸

⁵⁷ Que participou do Projeto, pela primeira vez, em 1980.

⁵⁸ FUNARTE. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2006*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 96.

Zizi Possi, uma novata à época em que participou de uma das caravanas, nos anos 1970, também declarou: “Com o Projeto, fiz minha primeira turnê pelo Brasil e pude levar a minha música para o Norte e o Nordeste. Nos anos [19]70, era muito difícil para uma artista nova como eu sair pelo país para mostrar o seu trabalho. E não há nada melhor que o contato com o público para se tornar conhecido”.⁵⁹ Outro exemplo, desta vez do Nordeste, é o de Alceu Valença:

Se eu já tinha um público fiel, sei que ele aumentou bastante depois da minha participação no Pixinguinha. Durante a turnê [em 1978, com Jackson do Pandeiro], cantei várias músicas do disco *Espelho Cristalino* (1977) por cidades do Sul, do Sudeste e do Norte. Junto com Jackson, fiz *shows* lotados no Teatro Guaíra, em Curitiba, na piscina coberta de Brasília e no Teatro da Paz, em Belém.⁶⁰

Dentre os artistas mais recentes, temos o relato da cantora gaúcha Elizah, radicada em Santa Catarina e indicada pela Secretaria Estadual de Cultura para o Projeto:⁶¹

Eu nunca tinha ido profissionalmente ao Nordeste. Meu trabalho está bastante concentrado no Sul, e esta foi uma grande oportunidade de me tornar mais conhecida do público nordestino. O Pixinguinha cumpre esse papel, inclusive por juntar artistas como eu a pessoas que fizeram, ou fazem, a história da música, como o grupo Época de Ouro e a cantora Ellen de Lima. O público vai assistir esses artistas e conhece alguém de quem nunca tinha ouvido falar.⁶²

Obviamente, o discurso oficial da Funarte enaltece os casos de sucesso da ação, como se ela fosse um desdobramento automático da execução do Projeto para todos os artistas que dele participam. Seria interessante, claro, realizar uma análise, caso a caso, de todos os nomes que passaram pelo Projeto, mas isso ultrapassaria os objetivos do trabalho em curso.

Democracia cultural X Democratização da Cultura

A inclusão do elemento regional nas caravanas pode também ser vista como um primeiro passo da Funarte para promover uma seleção a mais próximo possível do que Isaura

⁵⁹ Ibid., p. 94.

⁶⁰ Ibid., p. 92.

⁶¹ A cantora participou da caravana 2, do mês de setembro de 2004, junto com o grupo Época de Ouro, a cantora Ellen de Lima e o violonista Caio Cezar.

⁶² FUNARTE. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2004*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 30.

Botelho define como “um novo olhar sobre as políticas públicas”, o da democracia cultural.⁶³ Ele viria em oposição à prática da democratização da cultura: “um movimento de cima para baixo capaz de disseminar, a um número cada vez maior de indivíduos, (...) [a] herança feita de práticas e representações que, pela sua universalidade, compõem um valor maior em nome do qual se formulam as políticas públicas na área da cultura”. Botelho refere-se à determinação de um tipo de cultura ou de manifestação cultural tida como “legítima”, reflexo de um “legado que tem valor universal e, sem maiores discussões, deveria ser assimilado como repertório de qualquer pessoa ‘cult’, em oposição às práticas consideradas ‘locais’, vistas como expressões de saberes particulares, em princípio mais limitados do que os herdados da alta Cultura”.⁶⁴

Um exemplo conhecido dessa prática entre os estudiosos das políticas públicas para a cultura é o modelo implementado pelo governo francês dos anos 1950, com André Malraux à frente da área cultural. A implantação das “Casas de Cultura” por todo o país visava a remover as “barreiras artificiais” que, de acordo com o paradigma da época, impediam o acesso da população aos bens culturais. Tais “barreiras” constituíam-se, por exemplo, na concentração de instituições culturais nos grandes centros urbanos e no alto valor dos ingressos para atividades culturais. Os resultados da iniciativa, no entanto, deixaram a desejar. “As tentativas de cativar novas audiências para o que era considerada a cultura da elite (...) mostraram-se infrutíferas. A constatação, decepcionante, foi de que grande parte da população (...) não tinha interesse em ter acesso a um só tipo de cultura”.⁶⁵ A interpretação mais aceita do insucesso da iniciativa de Malraux é a de que ela visava à “*democratização* das artes convencionais da elite burguesa-intelectual, levando-as à população em geral, em vez de fomentar a *democracia* das manifestações culturais, aceitando a existência de uma sociedade com diferentes expressões culturais”.⁶⁶

No caso brasileiro, é preciso ressaltar que a nossa “burguesia-intelectual” não considerava a arte erudita como a única “de qualidade”, pelo menos não aquela responsável

⁶³ BOTELHO, Isaura. Políticas culturais: discutindo pressupostos. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias e políticas da cultura – visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFA, 2007. p. 172. (Coleção Cult.).

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing cultural e financiamento da Cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado*. São Paulo: Thompson Learning Edições, 2006. p. 141.

⁶⁶ Ibid.

pela seleção de artistas para o Projeto Pixinguinha nos anos anteriores à *Retomada*. Ao contrário, a grande temática da nossa intelectualidade, construída desde o final do século XIX e sedimentada pelo Movimento Modernista nos anos 20 do século XX, era a partir do “popular”. A prática da seleção de atrações musicais feitas pela Funarte até 1997, no entanto, revela uma operacionalização do processo seletivo baseado na democratização da Cultura, como apontou Ana de Hollanda: um pequeno grupo de pessoas, pertencentes à intelectualidade artístico-musical hegemônica, decidia o que era “de qualidade” em termos de música popular brasileira, baseadas em critérios pré-definidos por elas próprias, e que deveria ser difundido para o resto do país.

A prática da democracia cultural está alinhada ao que o Ministério da Cultura julga ser dever do Estado brasileiro, a partir do Plano Nacional de Cultura:

(...) fomentar o pluralismo, coibir efeitos das atividades econômicas que debilitam e ameaçam valores e expressões dos grupos de identidade e, sobretudo, investir na promoção da equidade e universalização do acesso à produção e usufruto dos bens e serviços culturais. (...) As políticas culturais devem reconhecer e valorizar esse capital simbólico, através do fomento à sua expressão múltipla.⁶⁷

Em um trabalho desenvolvido para a Fundação Rockefeller, Ron Adams e Arlene Goldbar discorrem sobre o conceito de *democracia cultural* e afirmam que, no contexto das nossas sociedades multiculturais, “o desenvolvimento cultural torna-se um processo para auxiliar as comunidades e as pessoas a aprender, expressar-se e comunicar-se em direções múltiplas, não meramente do topo (...) para baixo”.⁶⁸ A democracia cultural, complementa Botelho, se constitui em “oferecer a todos a possibilidade de escolher entre gostar e não gostar” de determinadas manifestações artístico-culturais, combatendo-se “a dificuldade ou impossibilidade de acesso à produção menos ‘vendável’”, de forma a “contrabalançar o excesso de oferta que seguem as leis do mercado”. Esta prática “pressupõe a existência de públicos diversos – não de um público, único e homogêneo”.⁶⁹

⁶⁷ Caderno “Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura”. Brasília, 2007.

⁶⁸ ADAMS, R.; GOLDBARD, A. Creative community – the art of cultural development. The Rockefeller Foundation, 2000, p. 20 apud REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing cultural e financiamento da Cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado*. São Paulo: Thompson Learning Edições, 2006. p. 141.

⁶⁹ BOTELHO, Isaura. Políticas culturais: discutindo pressupostos. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias e políticas da cultura – visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFA, 2007. p. 173. (Coleção Cult.).

Forma de seleção

A opção pelo instrumento do edital público para selecionar os artistas que comporiam as caravanas visava a promover um acesso democrático ao Projeto, de forma que todos pudessem se inscrever e competir pelas vagas em condições de igualdade (pelo menos, teoricamente). A utilização de editais foi, de uma forma geral, incentivada e adotada também pelo próprio Ministério da Cultura, para as suas seleções públicas, em vários dos segmentos ligados à área cultural, fossem eles artísticos ou não.⁷⁰

Este procedimento está amparado, em princípio, na Constituição Federal, artigo 37, no que tange à Administração Pública e, mais especificamente, no inciso XXI, que traz determinações sobre a contratação de serviços (que é como são encarados os projetos e apresentações culturais) por meio de licitação pública.⁷¹

Sobre o edital, Juca Ferreira afirma tratar-se de um: “mecanismo que se afirma (...) como [o] mais aberto, mais transparente, mais democrático (...)”, no sentido de “tirar [as decisões] do campo da subjetividade, da escolha aleatória e passar a ter critérios previamente definidos, e critérios esses que sejam fundamentados em política”, segundo “os métodos da elite com a política pública”. Por outro lado, revela uma preocupação do mecanismo transformar-se em “uma espécie de pomada Minâncora, que serve para tudo: unha encravada, espinhela caída (...)”. Identifica-o, portanto, como um elemento complementar e não absoluto, e deve ser utilizado em conjunto com uma “análise que (...) seja legitimada pelos processos de consulta pública, de debate, de interação com a sociedade, de consulta (...)”. Essa conjunção resultaria em “escolhas que, de fato, signifiquem um avanço, um salto de qualidade”.

⁷⁰ Em março de 2008 foi criado o Observatório dos Editais, com os objetivos de produzir um “aumento da difusão e do alcance das políticas públicas; capacitação de agentes culturais; estímulo à inovação, experimentação e áreas com menor inserção no mercado; construção de um banco de dados de instituições e atividades culturais e elaboração de um calendário anual de editais”. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/03/observatorio-dos-editais-apresentacao-pdf.pdf>>.

⁷¹ A Lei n.º 8.666, de 21 de junho de 1993, é o próximo passo da orientação legal à prática da seleção pública, uma vez que “regulamenta o art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública e dá outras providências”, segundo os princípios básicos da legalidade, impessoalidade, moralidade e publicidade presentes no documento que regulamenta; somam-se também os da igualdade (ou isonomia), probidade administrativa, vinculação ao instrumento convocatório e julgamento objetivo.

O financiamento do Projeto Pixinguinha seria realizado de duas formas, ambas baseadas na Lei Federal de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet (criada no governo Collor): por investimento direto do MinC, via Fundo Nacional de Cultura e pela modalidade do mecenato, por meio do patrocínio da Petrobras.

A autorização para captação de recursos do Projeto Pixinguinha no modelo de mecenato da Lei Rouanet foi publicada no Diário Oficial da União quase um mês antes do lançamento, no dia 13 de maio de 2004. O número do PRONAC era 04 1089, o valor autorizado para captação era de R\$ 3.202.305,55 (três milhões, duzentos e dois mil, trezentos e cinco reais e cinquenta e cinco centavos) e o prazo para essa captação era de 12 de maio a 31 de dezembro daquele ano.

No dia 28 de agosto de 2003, quase um ano antes da publicação, foi criada a Associação Cultural da Funarte. De acordo ao seu Estatuto Social, tratava-se de uma “associação civil, de direito privado, sem fins lucrativos” e dentre os seus objetivos, estava o de “firmar convênios, para fins artísticos, culturais, com pessoas jurídicas de direito público e de direito privado, nacionais e estrangeiras”. Estava aberta, a partir daí, a possibilidade de a Funarte receber verba externa da Petrobras para patrocínio dos seus projetos culturais. O contrato de patrocínio com a companhia foi assinado no dia 16 de julho de 2004, no valor de R\$ 1.500.000,00 (hum milhão e quinhentos mil reais), isto é, a metade do valor necessário para a execução. A outra metade caberia ao Fundo Nacional de Cultura.

A sorte estava lançada...

O Projeto Pixinguinha foi relançado em uma cerimônia realizada no Salão Nobre do Palácio Planalto, em Brasília, DF, no dia 9 de junho de 2004. As autoridades que comandaram a cerimônia foram: o presidente da República, Luís Inácio Lula da Silva; o vice-presidente José Alencar; o então ministro da Cultura, Gilberto Gil; o então presidente da Câmara de Deputados, João Paulo Cunha; o então presidente da Funarte, Antonio Grassi e o então presidente da Petrobras, empresa patrocinadora, José Eduardo Dutra.⁷² Dentre os convidados, “(...) estiveram presentes também artistas de relevância da música popular brasileira, Dona

⁷² No seu discurso, o presidente Lula citou outras autoridades também presentes, como o então governador do estado de Roraima, Flamarion Portela; a prefeita de Maceió (AL) e presidente da Frente Nacional dos Prefeitos, Kátia Ribeiro; secretários estaduais de Cultura etc.

Ivone Lara, Wagner Tiso, Jards Macalé, Rosemary, Teresa Cristina, Canhoto da Paraíba, Billy Blanco, entre outros”.⁷³

Constituiu-se em um ato político, envolvido pela comoção de artistas de todo o país que ali se encontravam e atraíam a presença midiática. Em termos institucionais, segundo depoimentos colhidos para este trabalho, houve duas versões, e antagônicas, sobre o real interesse de retomar o Projeto. Lembremos que a Fundação Nacional de Arte é subordinada ao MinC. Mas “costurou” a ação direta e pessoalmente com o presidente da República, superior, por sua vez, ao ministro da Cultura. A cerimônia, embalada por discursos que enalteciam categorias como *cidadania*, *direitos culturais*, *interesse público* e *música popular brasileira*, era palco, nas suas entrelinhas e bastidores, de um movimento de demarcação de território político.

Ressalte-se, também, o posicionamento dos músicos ali presentes, que não se constituíam apenas em indivíduos que desejavam expressar-se artisticamente, mas também militantes de causa e de interesses próprios da classe, como, por exemplo, a ampliação das oportunidades de trabalho.

Lula iniciou o seu discurso discorrendo sobre a priorização, no seu governo, de ações e projetos de interesse público, que trouxessem benefícios aos cidadãos:

Uma das prioridades do meu governo (...) tem sido retomar os bons projetos públicos já existentes, que por alguma razão tenham sido interrompidos ou estejam inacabados. (...) O nosso critério tem sido o interesse público. Se o projeto é bom, não importa quem teve a ideia, não importa quem o começou. (...) O que importa é o benefício que o projeto vai trazer para a nossa população.

Em seguida, afirmou que o Projeto Pixinguinha foi “o mais importante e o mais bem-sucedido projeto público de difusão musical do país”, responsável pelo “lançamento nacional de grandes nomes da música popular brasileira”, que “começou em 1977 e foi abruptamente interrompido quando completava 20 anos, exatamente no ano do centenário de nascimento do seu patrono”.⁷⁴

⁷³ Relatório de execução do Projeto Pixinguinha 2004 entregue pela Funarte à Petrobras.

⁷⁴ Pixinguinha nasceu no dia 23/4/1897.

Em uma análise da retórica política do presidente, pode-se observar, neste breve parágrafo, a ênfase à interrupção do “mais importante e o mais bem-sucedido projeto público de difusão musical do país”, em 1997, pelo seu antecessor e inimigo político Fernando Henrique Cardoso. Ressalte-se que o Projeto já havia sido interrompido antes dessa ocasião, em 1990, na gestão de Fernando Collor de Mello, mas isso foi omitido no discurso, por não ser tão relevante quanto pontuar o ato do governo de FHC, mais próximo temporalmente do dia da cerimônia. E a menção ao fato de tal interrupção ter se dado “exatamente no ano do centenário de nascimento do seu patrono” revela uma construção discursiva de forte apelo emocional, com uma acusação subliminar de verdadeiro “atentado” à memória nacional, simbolizada pelo incontestável prestígio de Pixinguinha. O governo Lula estava ali, portanto, disposto a reparar tamanho “crime de lesa-pátria”:

Ainda em 2004, o Pixinguinha levará cerca de 40 artistas, entre consagrados, emergentes e novatos, a 27 capitais e mais 12 cidades do interior do país. Noventa e três *shows* e 84 músicos acompanhantes. Eu espero que atinja um número extraordinário de brasileiros que, por razões, eu diria, até econômicas, estão muitas vezes proibidos de assistir *shows* em casas de cultura, no nosso país. Por isso, é importante lembrar que nós vamos cumprir os compromissos assumidos por outros governos e realizar os *shows* de 14 artistas que estavam contratados quando o Pixinguinha foi interrompido. Portanto, a luta continua, e mesmo depois de tantos anos parado, nós vamos cumprir os contratos.

Com a informalidade que lhe é peculiar, de maneira a promover, por meio do discurso, uma aproximação e identificação com o público, Lula completou, de forma jocosa e descontraída:

Quem sabe a Funarte leve em conta que, de 1977 até agora, houve mudanças na economia e que os valores [dos cachês] precisam ser mais ou menos corrigidos porque, se não tomar cuidado, é capaz de a Funarte querer pagar o preço contratado à época, sem nenhuma correção.

Em seguida, o presidente enumera as principais ações do Projeto, como a promoção da acessibilidade e a divulgação do trabalho de músicos fora da evidência do mercado:

Através do Pixinguinha, estamos ampliando as condições de acesso da população à produção cultural de qualidade. Além de divulgar músicos consagrados e novos, muitos deles ausentes da grande mídia, às vezes por critérios não artísticos, o Pixinguinha atende a um público que não tem condições de comprar ingressos nas casas de espetáculo do nosso país. Estamos propiciando a regionalização de *shows* de qualidade em cidades que raramente receberiam artistas consagrados. Estamos estimulando o intercâmbio regional, na medida em que artistas locais ganham a chance de se apresentar nas capitais. (...) Estamos, também, fortalecendo o Sistema Nacional de Cultura através do estímulo à efetivação de parcerias com as Secretarias Estaduais de Cultura e, também, com as Secretarias Municipais de Cultura.

No final do discurso, o presidente elogiou o ministro da Cultura, o seu empenho e da sua equipe, para trabalhar “com pouco dinheiro”. Gil é definido como “a síntese da cara cultural deste país”:

Eu tenho certeza, meu querido Gilberto Gil, que o tempo vai se encarregar de fazer com que todos nós - teus amigos, teus companheiros, mas também os inimigos, porque os temos, às vezes não tão transparentes como os amigos, mas os temos - quando terminar a sua gestão no Ministério da Cultura, ninguém vai dizer: “O Gilberto Gil foi ministro da Cultura”. As pessoas vão dizer: “O Gilberto Gil foi o ministro da Cultura do nosso país”.

Frente a um cenário de tensões e disputas como o que marcou os bastidores do evento, o discurso do presidente da República soou conciliatório, de forma a abrandar os ânimos e agradar a ambos os lados.

O primeiro edital de seleção pública do Projeto Pixinguinha foi publicado no Diário Oficial da União no mesmo dia do seu lançamento oficial, isto é, em 9 de junho de 2004.⁷⁵ Ele determinava, entre outras coisas, que as inscrições só poderiam ser feitas por pessoas físicas, sendo elas músicos – cantores e/ou instrumentistas – brasileiros natos ou naturalizados, em caráter individual ou em grupos musicais formados por até seis componentes; portadores de registro profissional e em dia com as anuidades da Ordem dos Músicos do Brasil e do Sindicato dos Músicos de sua localidade e que apresentassem trabalho “no âmbito da música popular brasileira, em toda a sua diversidade”. No caso de artistas individuais, estes poderiam indicar músicos acompanhantes para as suas apresentações, desde que devidamente aprovados pela Comissão Executiva do Projeto.

Para cuidar da produção em campo, isto é, com a caravana já na estrada, haveria um produtor contratado pela instituição para acompanhar toda a caravana, como previa o artigo 17: “As caravanas do PROJETO PIXINGUINHA serão compostas por 10 integrantes músicos (entre atrações, instrumentistas acompanhantes e artistas selecionados a partir de indicações das Secretarias de Cultura) e um produtor integrante da equipe responsável pela execução do PROJETO PIXINGUINHA”.

Qualquer outro profissional contratado para esse fim não seria remunerado pela instituição, como determinava o artigo 24 do Edital: “Não compete aos organizadores do

⁷⁵ A íntegra do edital encontra-se no anexo I desta dissertação.

PROJETO PIXINGUNHA quaisquer remunerações ou gastos com produtores que não façam parte da Comissão Executiva do PROJETO PIXINGUNHA”. Saía de cena, portanto, a figura do produtor externo à Funarte e Ana de Hollanda justifica o porquê:

A gente tomou cuidado com uma coisa muito complicada, e eu sei porque eu vivo isso [como artista] e é muito comum: você fazer [a inscrição] por uma empresa, o produtor te contrata e diz: “olha, eu vou contratar você e mais cinco músicos acompanhantes. (...) eu levo 30%, (...) você leva mais 30% e os outros 40%, a gente divide entre os músicos”. Então, a gente ganhava uma “merrequinha” de nada. [Por isso] a preocupação de fazer a contratação diretamente da Funarte ou da Associação [Cultural da Funarte] com os músicos. O produtor pode ajudar, se o músico quisesse pagar [por conta própria], pagava, mas a viagem teria um produtor nosso (...) porque, se não, tem um [músico] que fica mais “estrela”, um que o produtor fica protegendo. (...) Quem topa ir [participar do Projeto], tem que ter esse espírito. Quem quer ser “estrela”, não tem espírito.

Na temporada de 2007, quando fiz meu trabalho de campo e tanto Grassi quanto Ana de Hollanda já não eram os responsáveis pelo Projeto, houve abertura para a presença do produtor do artista acompanhando a caravana, com a ida paga pela Funarte. Presenciei dois tipos de situação: uma em que a relação produtor da Funarte X produtor do artista transcorreu de forma tranquila e cooperativa (na Caravana 16, de Ivan Lins e André Mehmari)⁷⁶ e o caso oposto, em que se estabeleceu um clima de tensão velada e desentendimentos, motivada em grande parte, e de forma desnecessária, pelo produtor do artista (que, por questões éticas, não identificarei). Em outra caravana que acompanhei, percebi que o produtor da Funarte se ocupava, a maior parte do tempo, com a “estrela” da caravana, seus horários, ritmos de trabalho e “excentricidades”. Portanto, o depoimento de Ana de Hollanda a esse respeito, de fato, faz sentido.

Em relação à seleção, o edital determinava, em seu artigo 8º, que ela seria realizada “por uma Comissão Julgadora especialmente composta para este fim, integrada por cinco especialistas em música popular brasileira”. A Comissão selecionaria as atrações para os anos de 2004 e 2005, e os critérios de julgamento se baseariam na “qualidade artística dos candidatos, bem como na diversidade dos trabalhos apresentados”, de forma a “eleger representantes de vários gêneros e movimentos musicais”. Percebe-se aí uma sintonia das prerrogativas do edital e das diretrizes do MinC de fomento e valorização da diversidade de

⁷⁶ Que circulou, de 16 a 27 de fevereiro de 2008, pelas seguintes capitais: São Luís, Natal, Recife, Maceió e Rio de Janeiro.

manifestações culturais brasileiras. O edital também se referia às indicações das Secretarias de Cultura:

Art. 14 Além dos artistas ou grupos selecionados segundo os preceitos deste Edital, também integrarão o projeto artistas selecionados a partir da indicação das Secretarias Estaduais de Cultura e das Secretarias Municipais de Cultura com as quais se estabelecerão parcerias.

Parágrafo Único: A proporção será de duas atrações deste Edital para uma dos selecionados a partir das indicações de Estados e Municípios.

Art. 15 Os artistas indicados pelas Secretarias de Cultura também passarão pela seleção da Comissão Julgadora (...).

A Comissão Julgadora dos artistas indicados pelas Secretarias, no entanto, não foi a mesma que selecionou os artistas inscritos no edital. Comentaremos a respeito mais adiante.

A estrutura dos espetáculos – roteiro musical, repertório, ordem das atrações, entre outros detalhes – seria definida pelo coordenador de produção do Projeto (Pedro Paulo Malta), em conjunto com os integrantes das caravanas (não foi mencionado neste momento, portanto, a figura do diretor musical, nem do profissional responsável por montar as caravanas). Em caso de desistência de algum selecionado, outro seria definido, pela Funarte, para atuar em seu lugar. As remunerações estavam assim definidas:

- cachê de R\$ 1.600,00 (hum mil e seiscentos reais) por apresentação para as atrações selecionadas por edital público;
- cachê de R\$ 1.000,00 (hum mil reais) por apresentação para as atrações selecionadas via indicação das Secretarias de Cultura e
- cachê de R\$ 360,00 (trezentos e sessenta reais) por apresentação para músicos acompanhantes.

A diferença dos cachês das atrações nacionais e regionais foi justificada pela Funarte, à época, pelo fato de serem processos seletivos de proporções competitivas distintas entre os candidatos. Enquanto em um deles – o nacional – o candidato competia com mais de mil artistas, no outro – o regional – o universo de concorrentes era de 10 a 20 indicados.

No edital, constava que correriam “por conta da produção do PROJETO PIXINGUINHA (...) as despesas com diárias de hospedagem, alimentação (três refeições/dia),

passagens aéreas e traslados internos nas cidades incluídas no itinerário do Projeto”, mas não especificava os detalhes da repartição de custos entre a Funarte e as Secretarias Estaduais e Municipais de Cultura. Desses custos, os que correspondiam, de fato, à Funarte (isto é, à esfera federal) eram as passagens aéreas, cachês dos artistas e produção a nível nacional, incluindo a divulgação e confecção de material gráfico. As demais, isto é, o espaço com infraestrutura técnica para as apresentações musicais (com isenção de pauta, portanto), hospedagem, alimentação e traslados internos, cabiam às Secretarias. A contrapartida deste investimento seria a indicação de “artistas de sua região para serem selecionados por um júri formado por críticos de três estados distintos da União, seguindo os critérios definidos no encontro com o Fórum Nacional dos Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura (...)”.⁷⁷

Segundo o *website* especializado em música “Samba e Choro”, a repercussão do edital foi positiva, de maneira geral, na classe musical. O veículo publicou o documento na íntegra, orientando os futuros candidatos a como se inscrever e teceu elogios à iniciativa. Houve, no entanto, duas críticas:

O projeto está maravilhoso, só há duas críticas a fazer. Uma é a necessidade de se estar associado à OMB. Músicos de todo o Brasil têm contestado judicialmente a entidade. Esta exigência deixa de fora um bom número de músicos que brigam por seus direitos. Tomara que alguém entre na Justiça contra isto. Outra limitação questionável é a de seis músicos acompanhantes. Isto deixa de fora interessantes projetos coletivos. Não será desta vez que verei um show dos paulistas A Barca, ou dos pernambucanos do Samba de Coco Raízes do Arcoverde.⁷⁸

Para a seleção, foram formadas, na verdade, duas Comissões Julgadoras, uma para eleger os candidatos inscritos no edital e outra, para aqueles indicados pelas Secretarias. Segundo Ana de Hollanda, a justificativa para isso foi que:

Um júri [o nacional] trabalhou com (...) centenas de *releases*, fitas e CDs do Edital Nacional. É muito trabalho para cada integrante e para o grupo discutir em reunião. O outro [júri, o regional] trabalhava com menos material, mas tinha que selecionar dentro das regras, por estado, por região e os melhores gerais. É uma equação muito complicada. São trabalhos complicados e distintos e as mesmas pessoas não dariam conta, em pouco tempo, de tanta coisa.

A Comissão Julgadora para a seleção nacional foi formada por críticos musicais de cinco jornais de maior circulação dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais:

⁷⁷ Relatório de execução do Projeto Pixinguinha 2004 entregue pela Funarte à Petrobras.

⁷⁸ Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/9436>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

Aílton Magioli, do jornal *Estado de Minas* (MG); Carlos Calado, da *Folha de São Paulo* (SP); Lauro Lisboa, do jornal *O Estado de São Paulo* (SP); Mauro Ferreira, do jornal *O Dia* (RJ) e João Máximo, do jornal *O Globo* (RJ).

A outra comissão, da seleção regional, era composta também por jornalistas e críticos musicais, mas de outros estados da Federação: Hagamenon Brito Nogueira, jornalista do *Correio da Bahia* (Salvador, BA); José Telles da Silva Filho, jornalista do *Jornal do Comércio* (Recife, PE) e Juarez Antônio Bittencourt Fonseca, ex-editor do *Jornal Zero Hora*, pesquisador e crítico (Porto Alegre, RS).

Sem dúvida, a seleção de artistas para o Projeto a partir da *Retomada* foi realizada de forma democrática, possibilitando que os interessados se inscrevessem e concorressem em condições de igualdade, o que já representou não somente um grande avanço em relação a como a seleção era feita anteriormente, mas um total alinhamento com as orientações do Ministério da Cultura. É inegável, também, que as escolhas feitas pelas Comissões revelaram trabalhos de qualidade, muitos dos quais marcados pelo ineditismo.

É preciso assinalar, no entanto, que a Comissão Nacional era formada por jurados com as seguintes características: jornalistas e críticos musicais, procedentes de apenas três estados do país: Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Face ao caráter “nacional” da seleção, caberia a inserção de jurados procedentes de outros estados nesse grupo. Por que somente direcioná-los para a seleção regional? Teriam os jornalistas do tripé RJ, SP e MG uma visão suficientemente ampla da produção nacional? Não haveria uma postura preconceituosa, na acepção literal do termo, por parte da instituição que formou a Comissão, no sentido de julgar profissionais desses estados mais aptos e preparados para realizar a seleção nacional? E por que somente jornalistas? Uma composição mais ampla, não só regional, mas também em termos de atividade profissional, como produtores musicais, artistas e acadêmicos/estudiosos da cena musical, não proporcionaria um julgamento mais abrangente? Foram questões que me ocorreram, enquanto pesquisadora, mas sem qualquer objetivo de desmerecer o trabalho e a credibilidade da Funarte na execução da seleção pública. Os selecionados foram os seguintes:⁷⁹

⁷⁹ O resultado dos contemplados foi publicado no Diário Oficial da União no dia 31 de agosto de 2004, seção 1, pág. 5.

1) Artistas remanescentes do ano de 1997:⁸⁰

TABELA 1: ARTISTAS REMANESCENTES DO ANO DE 1997

1-Billy Blanco	2 - Caio César	3- Dona Ivone Lara	4 - Ellen de Lima	5 - Época de Ouro	6 - Jane Duboc	7 - Jards Macalé
8 - Joyce	9 - Mário Adnet	10 - Miltoninho	11 - Ná Ozetti	12 - Nó em Pingo D'água	13 - Sebastião Tapajós	14 - Zé Renato

2) Seleção via indicação das Secretarias Estaduais e Municipais de Cultura:

De acordo com a Ata do Júri da seleção regional, datada de 16 de agosto de 2004, foram selecionadas 44 atrações para composição das caravanas nos anos de 2004 e 2005. O documento faz menção ao acordo estabelecido na ocasião do Fórum Nacional dos Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura, no qual ficou estabelecido que “o material submetido ao exame deste júri compreenderia CDs ou fitas cassete de até 10 artistas indicados por cada uma das Secretarias/Fundações Estaduais e Municipais de Cultura (...)”.

O resultado da avaliação do júri, de acordo à Ata, foi disposto da seguinte forma: os sete melhores de toda a amostragem; os dois melhores de cada região geográfica (totalizando dez), não podendo estes dois serem do mesmo estado e o melhor de cada estado (totalizando 27).

I. Seleção dos sete melhores candidatos, escolhidos aleatoriamente, isto é, sem preocupação com o estado de origem:

- Carlos Qareca (PR)
- Vander Lee (MG)
- Roberto Correa (DF)
- Marina Machado (MG)
- Wado (AL)
- Yamandú Costa (RS)
- Riachão (BA)

Dentre os 7 candidatos escolhidos aleatoriamente, havia 2 candidatos da Região Sul, 2 da Sudeste (ambos de MG), 2 da Nordeste, 1 da Centro-Oeste e nenhum da Norte.

II. Seleção por região geográfica: dois contemplados por região, totalizando 10.

TABELA 2 – SELEÇÃO POR REGIÃO GEOGRÁFICA

Centro-Oeste	Nordeste	Norte	Sudeste	Sul
Carrapa do Cavaquinho (DF) e Juraíldes Cruz (GO)	João Omar (BA) e Selma do Coco (PE)	Antônio Pereira (AM) e Genésio Tocantins (TO)	Denise Pinaud (RJ) e Tavinho Moura (MG)	Bebeto Alves (RS) e Elizah Rodrigues (SC)

⁸⁰ Artigo “Projeto Pixinguinha começa com artistas escolhidos em 97”, publicada na página *on line* da Agência Brasil, dia 9 de junho de 2004. Autoria: Alessandra Bastos.

III. Seleção estadual:

Acre: Sérgio Souto	Rio de Janeiro: Ivor Lancelotti	Pará: Almir Gabriel
Alagoas: Mácleim	Ceará: Nonato Luiz	Rio Grande do Norte: Carlos Zens
Amapá: Amadeu Cavalcanti	Distrito Federal: Zé Mulato e Cassiano	Rio Grande do Sul: Monica Tomasi
Amazonas: Márcia Siqueira	Espírito Santo: Marcela Lobo	Rondônia: Bado
Bahia: Sylvia Patrícia	Goiás: Francisco Aafa	Roraima: Sérgio Barros
Paraíba: Escurinho	Maranhão: Chico Maranhão	Santa Catarina: Geraldo Vargas
Paraná: Rogéria Holtz	Mato Grosso: Vera Capilé	São Paulo: Lula Barbosa
Pernambuco: Lia de Itamaracá	Mato Grosso do Sul: Marcelo Loureiro	Sergipe: Chiko Queiroga e Antônio Rogério
Piauí: Gilvan Santos	Minas Gerais: Titane	Tocantins: Everton dos Andes

Percebe-se, conforme demonstram os números e os gráficos que, de fato, foi promovido um relativo equilíbrio regional, principalmente entre as Regiões Sul (7), Sudeste (8) e Centro-Oeste (7). O fato desta última estar equiparada às outras duas já é um dado significativo. Houve uma prevalência das Regiões Nordeste (13) e Norte (9), talvez pelo fato de terem maior número de estados:

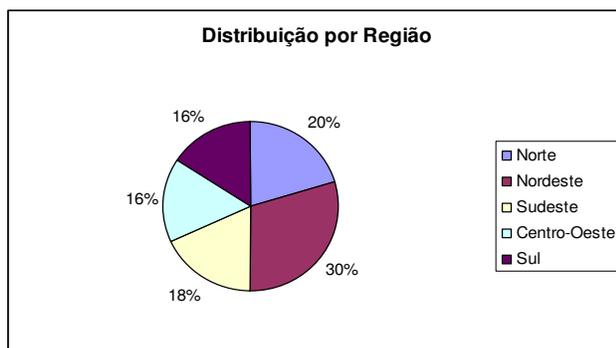


GRÁFICO 1 - DISTRIBUIÇÃO REGIONAL DOS SELECIONADOS VIA INDICAÇÃO DAS SECRETARIAS DE CULTURA

FONTE: A autora (2008)

Na análise da distribuição por estado, percebe-se o destaque dos candidatos mineiros, como havia assinalado Ana de Hollanda em entrevista para esta dissertação. Interessante perceber que só houve 1 artista do estado de São Paulo, contra 2 de Tocantins e 3 do Distrito Federal. Um quadro totalmente diferente do usual. Os estados da Bahia e do Rio Grande do Sul, ao lado do Distrito Federal, tiveram, cada um, 3 selecionados:

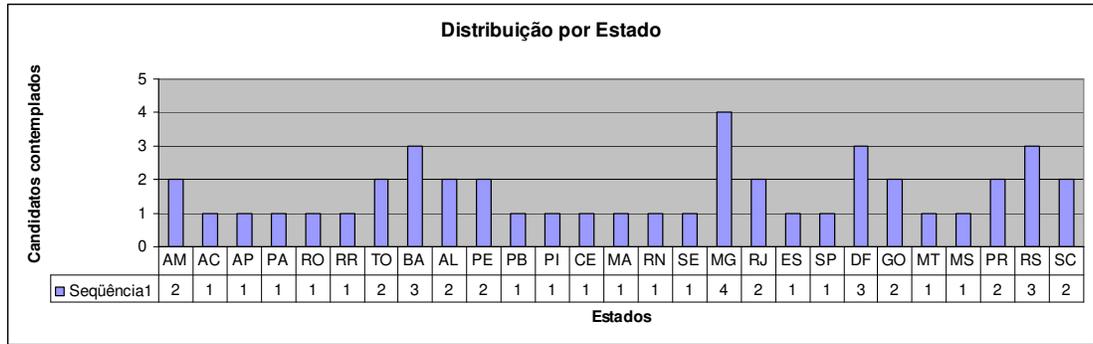


GRÁFICO 2 - DISTRIBUIÇÃO POR ESTADO DOS SELECIONADOS VIA INDICAÇÃO DAS SECRETARIAS DE CULTURA

FONTE: A autora (2008)

3) Seleção via edital:

Na Ata do Júri da seleção nacional, com data de 14 de agosto de 2004, está registrado que a Comissão Julgadora esteve reunida no edifício da Funarte (situado na Rua São José, 50/8º andar – Centro – Rio de Janeiro – RJ) e selecionou 87 atrações para as temporadas de 2004 e 2005, além de “63 atrações para efeito de suplência – que deverão ser escaladas caso alguma(s) das 87 atrações selecionadas se encontre(m) impossibilitada(s) de integrar a programação”. Ainda segundo o documento, a Comissão considerou os seguintes critérios para realizar a seleção:

1. Artistas consagrados, ainda em atividade, cuja presença valoriza o Projeto;
2. Artistas ainda não consagrados nacionalmente, de indiscutível talento, cuja carreira pode ser valorizada pelo Projeto;
3. Trabalhos tradicionais em leituras novas ou trabalhos inéditos ligados às tradições brasileiras;
4. Artistas que possam levar, de um ponto a outro do país, culturas musicais regionais não devidamente difundidas fora dos respectivos centros.

No *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2004*, há um interessante testemunho do jornalista João Máximo, integrante da Comissão Julgadora, no qual relata o processo de seleção. Afirma, por exemplo, que, ao aceitarem o convite para compor a Comissão, os jurados pensavam “que haveria uns 200 inscritos”. Qual não foi a surpresa ao se depararem com “a avalanche de quase 1200 artistas”! Poderíamos interpretar, a partir da constatação

desse número de interessados, que existe uma demanda reprimida entre os artistas por um espaço de divulgação do seu trabalho, a partir da oportunidade de circular pelo país. Se esta hipótese for correta, a relevância de ações como a do Projeto também o é.

De volta ao relato de Máximo, houve uma repartição dos candidatos entre os cinco jurados: “cada um ficou com um grupo de discos e fitas”, mas sempre em contato com os demais, discutindo as impressões e opiniões. Sobre o primeiro critério de corte, ele relata: “Eliminamos de cara [de imediato] os que tinham trabalhos amadorísticos”, ressaltando que houve muito cuidado nessa eliminação, pois “ninguém queria correr o risco de entrar para a história como aquele que cortou do Pixinguinha o novo Tom Jobim ou a futura Elis Regina”. Outro desafio foi o de procurar “equilibrar os nomes consagrados com os desconhecidos”.

Na fase conclusiva, o grupo detectou “que havia uma grande predominância do samba sobre os outros gêneros” e este não é um fato novo no universo do Projeto: a presença maciça do gênero samba na composição das caravanas musicais. Seria este resultado fruto de todo um trabalho, desde os tempos da Era Vargas, de construção da identidade brasileira associada musicalmente ao gênero samba, como atesta Hermano Vianna na obra “O mistério do samba”? Haverá, de fato, uma predominância do gênero na produção musical dos anos 2000? Ou o que houve, de fato, foi uma grande coincidência? Outra hipótese é que a divulgação do edital tenha se dado de forma direcionada ou tenha interessado, sobretudo, aos artistas que se dedicam ao estilo. Ou a justificativa adviria de uma reunião de todas essas possibilidades?

Para sanar este desequilíbrio, a solução encontrada pela Comissão foi a de “substituir alguns artistas por outros, para garantir maior diversidade. Por causa disso, pelo menos um grande nome do samba ficou de fora”. Este tipo de situação se repetiu nos processos seletivos do Projeto de 2007 e 2008, os quais acompanhei pessoalmente, já no processo do trabalho de campo para esta dissertação. E também ocorre nas seleções do Programa Petrobras Cultural, seja na área de música ou não. São momentos em que os jurados se veem “entre a cruz e a espada”: o Brasil é repleto de talentos, sobretudo musicais, mas as oportunidades de reconhecê-los não são proporcionais à demanda.

No caso de processos seletivos como os citados, são poucas as vagas diante do universo de concorrentes e faz-se necessário estabelecer critérios e linhas de corte para eleger os contemplados. Uma das consequências de qualquer metodologia adotada, em um cenário

de desproporcionalidade como este, é o surgimento de “injustiças” a grandes merecedores de reconhecimento que, muitas vezes, permanecem de fora. Mais um ponto de reflexão sobre a relevância do Projeto e sobre a necessidade de que ações de difusão da música brasileira sejam multiplicadas. No encontro final, foi estabelecido o seguinte critério: “as unanimidades, (...) entrariam [seriam contemplados] sempre. Os artistas com quatro e três votos seriam discutidos. Não houve nenhum conflito – conseguimos sempre chegar a um acordo”. Os artistas contemplados foram os seguintes:

Alaíde Costa - RJ	Fred Martins - RJ	Passoca - SP
Alfredo Del-Penho - RJ	Germano Mathias - SP	Paula Santoro - MG
Alzira Espíndola - MS	Guilherme Vergueiro - RJ	Paulo Sérgio Santos - RJ
André Abujamra - SP	Henrique Cazes Quarteto - RJ	Quarteto Maogani - RJ
Antônio Madureira - PE	Jair do Cavaquinho - RJ	Rabo de Largartixa - RJ
Arismar do Espírito Santo - SP	João Donato – AC e Wanda Sá - SP	Renato Braz - SP
Armazém Abaporu - SP	Jongo da Serrinha - RJ	Rita Ribeiro - MA
Áurea Martins - RJ	Jussara Silveira - MG	Roberto Mendes - BA
Banda de Pífanos de Caruaru - PE	Kátia B - RJ	Roque Ferreira - BA
Bangalafumenga - RJ	Kátia Freitas - CE	Sérgio Santos - MG
Carlos Malta – RJ	Leandro Braga - SP	Silvério Pessoa - PE
Cecília Leite - MA	Leila Maria - RJ	Simone Guimarães - SP
Celso Fonseca – RJ	Lui Coimbra - RJ	Suely Mesquita - RJ
Celso Viáfara - SP	Lula Queiroga e Banda Wolfgang - PE	Suzana Salles – SP, Lenine Santos – DF e Ivan Vilela - MG
Ceumar - MG	Marcel Powell - RJ	Tambolelé - MG
Chico Pinheiro - SP	Marcos Sacramento - RJ	Teresa Cristina - RJ
Chico Saraiva - SP	Mart' nália - RJ	Tião Carvalho - MA
Choro de Câmara - PR	Maurício Carrilho - RJ	Tira Poeira - RJ
Choro Elétrico - SP	Míúcha - RJ	Totonho e os Cabra - PB
Cida Moreira - SP	Moacyr Luz - RJ	Trio Bonsai - SP
Cláudio Jorge - RJ	Moisés Santana - BA	Trio Madeira Brasil - RJ
Consuelo de Paula - MG	Monarco - RJ	Viola Quebrada - PR
Cris Aflalo - SP	Mônica Salmaso - SP	Virgínia Rosa - SP
Delcio Carvalho - RJ	Monte Pascoal Quarteto de Saxofones e Percussão - MG	Vitor Ramil - RS
Elton Medeiros – RJ, Galo Preto – RJ e Andrea Pinheiro - PA	Nei Lopes - RJ	Walter Alfaiate - RJ
Ezequiel Lima - MG	Nelson Sargento - RJ	Xangô da Mangueira - RJ
Fabiana Cozza - SP	Nenê Quarteto - SP	Zé da Velha – SE e Silvério Pontes - RJ
Fátima Guedes - RJ	Nivaldo Ornelas – MG e Juarez Moreira - MG	
Filó Machado - SP	Nós Quatro - SP	
Francis Hime - RJ	Pagode Jazz Sardinha's Club - RJ	

Os dados de distribuição regional dos contemplados via edital de seleção pública são completamente diversos da seleção regional. Há uma prevalência absoluta da Região Sudeste,

com exceção do estado do ES, que não teve contemplados, traduzida nos seguintes números: RJ (40), SP (23) e MG (11), abrangendo quase 80% do total.⁸¹

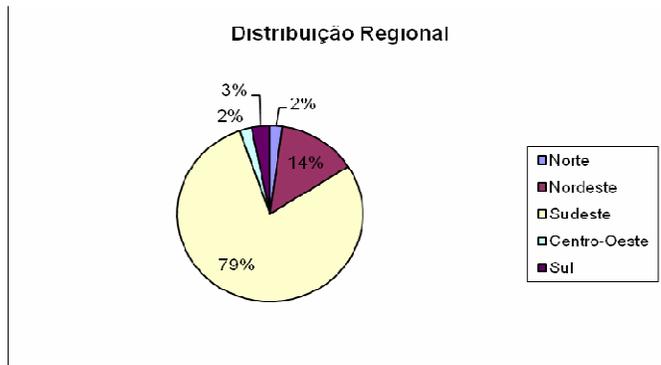


GRÁFICO 3 - DISTRIBUIÇÃO REGIONAL DOS SELECIONADOS VIA EDITAL PÚBLICO
 FONTE: A autora (2008)

Quando analisada a distribuição por estado, o cenário se repete. Vários deles não tiveram sequer um candidato contemplado, como revela o gráfico 4:

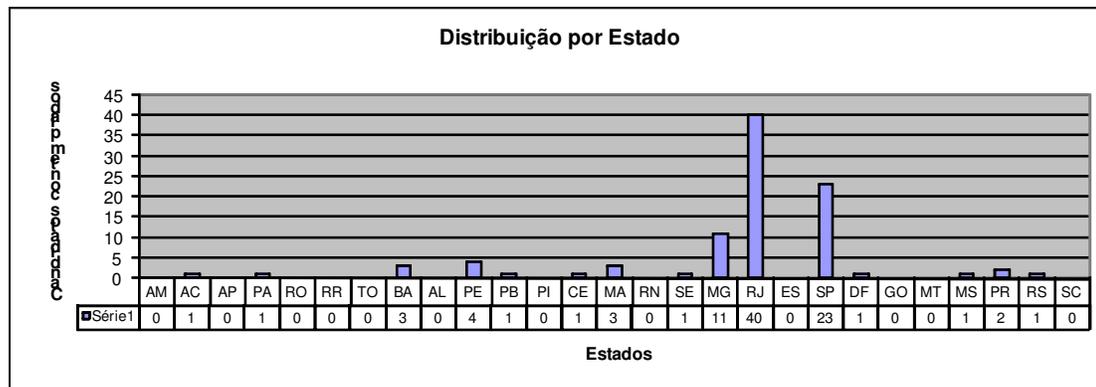


GRÁFICO 4 – DISTRIBUIÇÃO POR ESTADO DOS SELECIONADOS VIA EDITAL PÚBLICO
 FONTE: A autora (2008)

Esse quadro gera uma ampla discussão, com espaço para várias hipóteses, algumas delas polêmicas. A primeira delas é se se deveria fazer o levantamento dos artistas da seleção nacional pelo estado natal. Na opinião da diretora do CEMUS, Ana de Hollanda, não: “Na seleção nacional, a questão do estado de origem ou onde residia não era considerado. (...) o que importava era a qualidade musical e a diversidade de linguagens, estilos etc”. Uma

⁸¹ O número oficial de contemplados divulgado pela Funarte foi de 87 atrações. Na lista da página 125, considerei também os estados dos artistas que compunham duplas ou trios, somando, portanto, 94 artistas.

classificação dos músicos por linguagens e estilos musicais, no entanto, além de fugir ao escopo deste trabalho, é extremamente complexa e subjetiva.⁸² Em função disso, optei pela classificação dos artistas por estado de nascimento.

Os estados mais contemplados foram Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, nesta ordem, por coincidência os mesmos dos membros da Comissão Julgadora. Obviamente, os jurados são profissionais reconhecidos, com notório saber na área musical e cuja idoneidade certamente foi avaliada pela Funarte antes de convidá-los para a seleção pública. Se descartarmos qualquer parcialidade por parte deles e o envio de material de má qualidade técnica por candidatos de outros estados do Brasil (o que prejudicaria a seleção), outras justificativas para esse quadro podem ser cogitadas:

a) os jurados não conheciam os trabalhos de outros estados e preferiram apostar no conhecido. Mas Máximo, em seu depoimento, relata que “mesmo no caso dos artistas mais obscuros [pouco conhecidos], sempre tinha alguém que já tinha ouvido falar ou conhecia o trabalho”;

b) a produção de música interessante fora do circuito Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais é incipiente e/ou pouco representativa e/ou sem “qualidade”. Questão polêmica. O antropólogo Hermano Vianna, que também ocupa o posto de assessor do MinC e é especialista em movimentos recentes da música brasileira,⁸³ define o que chama de “minúsculo país cultural oficial”, como uma “pequena e claustrofóbica espaçonave, em rota de fuga através de buracos negros, cada vez mais afastado do país real, da economia real, da cultura da maioria”.⁸⁴

⁸² Há alguns casos relativamente fáceis como Maurício Carrilho e o choro. Moacyr Luz, Xangô da Mangueira e Délcio Carvalho e o samba (embora haja subdivisões no gênero: partido alto, pagode, samba de roda etc). Mas como classificar um artista como Sergio Barros, cujo trabalho é descrito no *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2006*, p. 81, como tendo um “repertório eclético, que vai do samba ao reggae, passando por xote, pop, baião, blues e música caribenha”? Ou Moisés Santana, no *Catálogo* de 2005, p. 105: “samba, música eletrônica e baião”?

⁸³ Disponível em: <http://blogs.cultura.gov.br/cultura_digital/2003/08/>. Acesso em: 10 jan. 2009.

⁸⁴ Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2007/01/02/manifesto-de-hermano-entrevista-com-hermano-vianna/>>. Acesso em: 11 jan. 2009.

Em seu trabalho de mapeamento *Música do Brasil*,⁸⁵ Vianna, junto ao editor Beto Villares, fez o registro de vários grupos e bandas de diversos estilos musicais, de mais de 80 cidades. Com o intuito de traçar um abrangente retrato musical do país na atualidade e inspirados no trabalho pioneiro de registro realizado por Mario de Andrade nos anos 1920,⁸⁶ ambos organizaram o material coletado por temas. Em artigo intitulado *A MPB que o Brasil não conhece*, o jornalista Carlos Calado revela que, dentre os quatro CDs com os registros, encontram-se, só no primeiro: “Do coco cantado por Dona Hilda, que em Maceió (AL) é chamado de samba ou até de pagode, viaja-se pelo cururu de Varginha (MT), pelos caboclinhos de Ceará-Mirim (SE), pelo tambor de taboca de São Luís (MA), pela sambada de Nazaré da Mata (PE), pelos congos de Oeiras (PI), pelo samba-frevo de Juazeiro do Norte (CE), pelo batuque de Curiaú (AP)”.⁸⁷ Nos outros três CDs da série, a diversidade das manifestações musicais brasileiras continua. Diante desse exemplo, não se pode afirmar, portanto, que há pouca coisa acontecendo musicalmente Brasil afora.

Diante dessa supremacia de músicos fluminenses selecionados, recordemos de Ana de Hollanda queixar-se de como a seleção do Projeto, nos anos anteriores à *Retomada*, era extremamente “carioca” (e aqui não faço distinção entre fluminenses e cariocas). O esforço de haver modificado o processo de seleção surtiu, de fato, efeito, no sentido de descentralizar ou destituir o Rio de Janeiro do posto de “centro irradiador” da cultura musical do país? Segundo Juca Ferreira,

[O Rio de Janeiro] continua um centro cultural, mas é obrigado a ser receptivo, porque continua produzindo boa música e com uma intensidade muito grande. Mas não pode desconhecer o Pará, (...) Pernambuco, (...) a Bahia, (...) Minas Gerais, (...) o Oeste, (...) São Paulo e (...) o Rio Grande do Sul, pelo menos. (...) e o [Projeto] Pixinguinha teria que refletir isso.

Dizer, enfim, que se produz pouca coisa de qualidade fora de Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais seria, no mínimo, leviano. Por que, então, essa produção não se refletiu nos resultados da seleção nacional?

⁸⁵ Que resultou em uma caixa com quatro CDs, um livro, 15 programas do canal MTV e um *website*.

⁸⁶ Denominado “Missão de Pesquisas Folclóricas”. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html>>.

⁸⁷ Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Servicos/ParaImprimir.asp?Nu_Materia=260>. Acesso em: 7 jan. 2009.

c) o foco da seleção, como comentado por Máximo, foi a diversidade de gêneros e não a geográfica, pois esta parte já estaria sendo contemplada pela seleção das indicações das Secretarias Estaduais e Municipais. Se levarmos essa hipótese em consideração, reforça-se a ideia de que a produção musical “de qualidade”, isto é, digna de seleção “nacional” feita por um júri composto pelos críticos musicais dos principais jornais do país, de fato, concentra-se nos estados em questão; e

d) não houve divulgação suficiente do edital nos outros estados e, conseqüentemente, as inscrições de candidatos provenientes dessas áreas foram inexpressivas. Para avaliar tal possibilidade, recorri aos dados enviados pela Funarte à Petrobras, relativo ao número de inscritos por estado,⁸⁸ e cheguei ao seguinte gráfico:

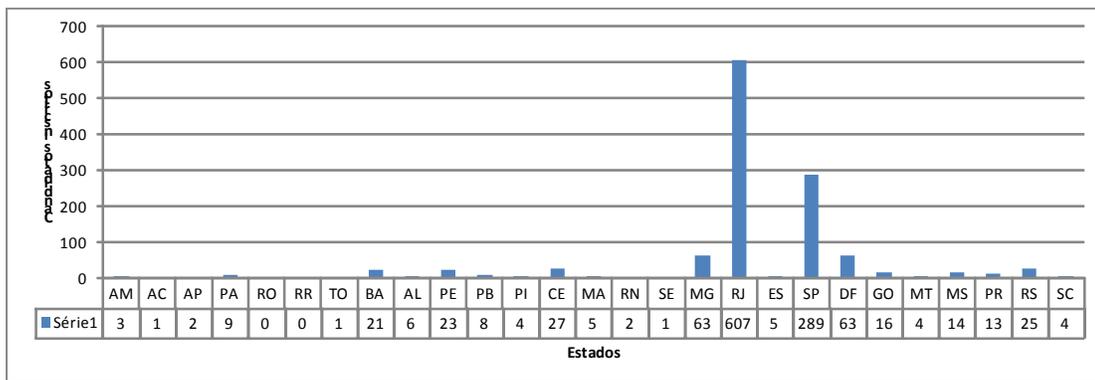


GRÁFICO 5 – DISTRIBUIÇÃO DE CANDIDATOS INSCRITOS POR ESTADO
 FONTE: A autora (2008)

É possível verificar que coincidiram dois estados com mais inscritos/contemplados: Rio de Janeiro e São Paulo. Minas Gerais, no entanto, teve o mesmo número de inscritos que Brasília (63) e este último só teve um contemplado (1,58% de aproveitamento), enquanto aquele, 11 (17,4%). Outros casos também chamam a atenção: a Bahia teve 21 inscritos e somente três contemplados (14,28%), enquanto o Ceará, 27 inscritos e apenas um contemplado (3,7%); Pernambuco teve proporção de 23 para quatro (17,39%); o Rio Grande do Sul, 25 para um (4%); Mato Grosso do Sul, 14 para um (7,14%) e Goiás, por sua vez, teve 16 inscritos e nenhum selecionado.

⁸⁸ Relatório de execução do Projeto, 2006. Somando o número de inscritos Gráfico 5, chega-se ao número de 1216, um a menos do que o anunciado pela Funarte. Ocorre que uma das inscrições veio da França e, por isso, não entrou nesta contagem.

Os percentuais de aproveitamento dos estados mais contemplados não foram altos: Rio de Janeiro (6,58%) e São Paulo (7,95%). Acre e Sergipe, por outro lado, tiveram 100% de aproveitamento: um inscrito e um selecionado – o percentual parece alto, mas o número real de inscrições é preocupante. Os estados que não apresentaram inscrições foram Roraima e Rondônia.

Diante dos dados descritos, fica a reflexão: houve pouca divulgação nos estados fora do tripé Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais? Ou houve uma concentração de divulgação nos três? O número de inscrições do estado fluminense foi 52,4% maior que as provenientes do paulista. Houve mais divulgação no Rio? Ou este estado, onde está localizada a sede da Funarte, tem mais tradição junto ao Projeto, o que fez com que seus músicos se inscrevessem “em peso”?

Há muitos artistas radicados em estados diferentes aos seus de origem e, na maioria dos casos brasileiros, esses estados são Rio de Janeiro e São Paulo. Tal realidade nada mais é do que a velha questão do êxodo dos cidadãos para os maiores centros do país em busca de trabalho, por falta de opções nos seus estados natais. Isso poderia se refletir no resultado “inflado” dos dois estados em questão. No entanto, tomei o cuidado de associar cada artista ao seu estado de origem. Portanto, foram mais contemplados, de fato, fluminenses e paulistas.

A Tabela 3 revela detalhes sobre os números gerais de inscritos e selecionados:

TABELA 3 – NÚMERO DE INSCRITOS E SELECIONADOS

Forma de inscrição / quantitativo	Nº de inscritos	Nº de selecionados	%	Nº de suplentes*
Edital	1.216	87	7,15%	63
Secretarias de Cultura	341	44	12,90%	30
Total	1.557	131	8,41%	93

* para o caso de alguma substituição necessária.

FONTE: Funarte e a autora (2008)

A partir dos dados da Tabela 3, podemos fazer três importantes constatações, dentre outras possíveis:

I. o percentual de selecionados, em relação ao de inscritos, é extremamente baixo, com uma leve superioridade no caso dos candidatos inscritos via indicação das Secretarias de Cultura. Isto demonstra a enorme demanda reprimida de artistas em busca de espaço para

divulgar o seu trabalho, mesmo levando em consideração que uma parcela dos inscritos possui uma qualidade de trabalho ainda “amadorística”;

II. este cenário reitera a relevância do Projeto diante da realidade do país, seja por demanda de divulgação de trabalhos artísticos ou por oportunidades de trabalho; e

III. os investimentos no Projeto Pixinguinha ainda são exíguos, ante a demanda constatada e/ou se fazem necessários outros projetos de circulação e difusão para o segmento musical no país, sejam eles de iniciativa pública ou privada.

Um depoimento interessante sobre o processo seletivo foi dado pelo cantor Celso Viáfora:⁸⁹ “O processo de seleção, através do edital, ainda que (...) não tenha ficado isento de reclamações por parte dos descontentes, sem dúvida, é o mais justo. A injustiça é inerente a todo processo de seleção que, necessariamente, implica exclusão”.

Após a seleção, foram contratados pela Funarte profissionais para montar as caravanas e diretores artísticos para dirigir os espetáculos musicais, como relata Ana de Hollanda:

(...) a gente tinha uma pessoa, (...) Luciana Azambuja, [que] conhece muito [sobre música], (...) seja MPB, seja mais pop, seja mais rock. (...) E ela fazia essa programação, os “casamentos” (...) houve coisas incríveis que a gente nunca imaginou que ia “casar”, e “casou” perfeitamente bem. Eu acho que, no geral, os “casamentos” [das atrações musicais] foram perfeitos.

Em relação à direção dos espetáculos musicais, foram contratados nomes como Adyr Assunção (MG), Moacir Chaves (RJ), Flávio Marinho (RJ), João das Neves (MG), Luiz Felipe de Lima (RJ), Marcio Meirelles (BA) e Irene Britzke (RS), entre outros:

(...) todos [os *shows*] tiveram diretores convidados. (...) A gente punha todos eles [músicos da caravana e diretor] em contato meses antes (...) “O que você quer tocar?” Manda uma fita, manda gravar um disquinho, um CD, manda uma relação de músicas... Aí o diretor ia ouvindo, ia casando e iam trocando e-mails, cada um no seu estado, sugerindo o que poderia ser. E a coisa ia fechando, até que vinham para cá [para o Rio de Janeiro⁹⁰] e tinham ensaios no estúdio (...). Seis horas de ensaio até fechar, depois tinha um ensaio no palco (...) Para casar a coisa. E aí, inclusive, a gente sentia “Não, está grande demais...”. (...) o diretor acompanhava [o grupo] até a estreia. Mesmo se a estreia fosse na Bahia, ele viajava para ver e dar as últimas coordenadas.

⁸⁹ Viáfora participou, ao lado de Denise Pinaud, Fabiana Cozza e Francis Hime, da caravana 2 do mês de novembro de 2004. Depoimento presente no *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2004*, Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 79.

⁹⁰ Segundo o edital: “Art. 22 Os artistas selecionados (...) deverão se apresentar à produção do PROJETO PIXINGUINHA 2 (dois) dias antes do início dos circuitos (...). Parágrafo primeiro. A apresentação do artista na data estabelecida é obrigatória, pois neste período serão realizados um ensaio (...) e toda a preparação burocrática para o início das viagens”.

Flávio Marinho, um dos diretores convidados, relatou sua experiência⁹¹ na direção dos espetáculos de duas caravanas de 2004:

(...) crio um roteiro a partir do material musical do intérprete; abro “janelas” com pequenos textos entre um número e outro; defino a disposição cênica de todos os músicos; coordeno o figurino e oriento a luz. Enfim, o diretor-geral se mete em tudo. (...) Não gosto de show que é apenas uma sucessão aleatória de músicas.

Na sequência, discorre sobre o trabalho de unir os estilos e particularidades musicais de cada atração, de forma a gerar um espetáculo coeso e harmonioso:

Busquei denominadores comuns – sempre há – entre um e outro artista para fazer a “costura” [ligação musical entre eles]. Num dos *shows* que dirigi,⁹² percebi que o Mario Adnet e o Zé Renato têm *uma* levada semelhante de bossa. Então, coloquei um depois do outro, dando uma certa unidade à história. Fiz a mesma coisa em outro show,⁹³ com a Fabiana Cozza e o Francis Hime. Como no repertório da Fabiana havia duas músicas do Francis, coloquei-as no final da parte dela, como que antecipando a entrada dele em cena. Nos *shows* do Pixinguinha, é fundamental que um “passe a bola” para o outro, senão vira o show do “criolo doido”.

Outra providência posterior à seleção foi o de formalização do compromisso de parceria entre a Funarte e os estados e municípios. O recurso do instrumento contratual, relatou Ana de Hollanda, revelou-se, ao longo do tempo, ineficaz:

(...) no começo a gente fazia um contrato. Só que (...) tinha que passar pelo [Departamento] Jurídico da Funarte, mais o Jurídico do governo, às vezes era o governador que tinha que assinar, às vezes era o secretário que assinava, às vezes o Departamento Jurídico, às vezes Secretaria dos Negócios Jurídicos... Enfim, para assinar um contrato oficial é uma burocracia que, até a coisa ficar pronta, definir os artistas, mudar isso, mudar aquilo, fazer não-sei-o-quê... Com tudo isso as coisas iam mudando, as datas, porque aí uma cidade tinha um problema, não ia [decidia não mais participar]... Quando tudo estava fechado [acordado], aí o contrato às vezes ficava [ultrapassado] (...) O show já tinha acontecido, três meses depois aquele contrato ia e voltava... Então, o contrato não adiantava. A gente tinha que regular por nós mesmos e, claro, que com um certo compromisso, trocávamos e-mails, fazíamos tudo, conversávamos com o secretário, conversávamos com não-sei-quem, estava firmado, carta oficial. Agora, o contrato mesmo, não dava.

Originalmente, as caravanas eram formadas por duas atrações, um “padrinho”, representado por um artista ou grupo já conhecido do público e um “apadrinhado”, mas esse formato nem sempre se manteve. Em 2004, as caravanas foram formadas de maneira a

⁹¹ FUNARTE. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2004*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 36.

⁹² Caravana 3, do mês de setembro de 2004, com Mario Adnet, Nonato Luiz, Virgínia Rosa e Zé Renato.

⁹³ Caravana 2, do mês de novembro de 2004, com Celso Viáfora, Denise Pinaud, Fabiana Cozza e Francis Hime.

também contemplar os 14 artistas remanescentes de 1997. Em função disso, cada caravana continha quatro atrações: artista(s) ou grupo(s) remanescente(s) de 1997 + artista(s) ou grupo(s) local(is)/regional(is) + artista(s) nacional(is) (edital de seleção pública) = 4 atrações.

Para um show com duração de, no máximo, uma hora e meia, no entanto, era um número excessivo de atrações, porque cada artista tinha pouco tempo para apresentar o seu trabalho individual. A própria Ana de Hollanda constatou este elemento limitador: “(...) eu achei que não foi legal. (...) É muita gente, o show fica muito comprido, ou (...) não dá para mostrar o trabalho [de cada um]. (...) [por exemplo o] grupo da Ná [Ozetti], [no qual] também estava a Selma do Coco. (...) foi muito bonito, mas era demais [o número de atrações]”.

Nos anos seguintes, 2005 e 2006, esta questão foi corrigida e o número de atrações passou a ser de 3: Artista(s) ou grupo(s) local(is)/regional(is) + Artista(s) nacional(is) (edital de seleção pública) = 3 atrações.

As caravanas de 2004 circularam entre os meses de setembro e novembro daquele ano:

TABELA 4 - CARAVANAS DE 2004 ENTRE SETEMBRO E DEZEMBRO

Mês	Caravana	Atrações	Roteiro
set	1	Jards Macalé (RJ), Ná Ozetti (SP), Nô em Pingo D'água e Selma do Coco (PE)	Rio de Janeiro (RJ), Belo Horizonte (MG), Ipatinga (MG), Vitória (ES) São Paulo (SP), Porto Alegre (RS), Florianópolis (SC) e Curitiba (PR).
	2	Caio Cezar, Elizah, Ellen de Lima e Época de Ouro	Salvador (BA), Aracaju (SE), Maceió (AL), Recife (PE), Olinda (PE), João Pessoa (PB), Campina Grande (PB) e Fortaleza (CE)
	3	Mario Adnet, Nonato Luiz, Virgínia Rosa e Zé Renato	Brasília (DF), Terezina (PI), Sobral (CE), São Luis (MA), Belém (PA), Macapá (AP), Manaus (AM), Boa Vista (RR)
	4	Billy Blanco, Sebastião Tapajós, Tamboelê e Titane	Niterói (RJ), Goiânia (GO), Palmas (TO), Porto Velho (RO), Rio Branco (AC), Cuiabá (MT) e Campo Grande (MS)
out	1	Carlos Malta, Rita Ribeiro, Totonho e Os Cabra e Wado	Rio de Janeiro (RJ), Belo Horizonte (MG), Vitória (ES), São Paulo (SP) Porto Alegre, Florianópolis (SC), Ponta Grossa (PR) e Curitiba (PR)
	2	Ivor Lancellotti, Monarco, Roque Ferreira e Tereza Cristina	Salvador (BA), Aracaju (SE), Maceió (AL), Recife (PE), João Pessoa (PB), Campina Grande (PB) e Fortaleza (CE)
	3	Nivaldo Ornelas, Juarez Moreira, Renato Braz, Simone Guimarães e Vera Capilé	Brasília (DF), Teresina (PI), São Luis (MA), Imperatriz (MA), Belém (PA), Macapá (AP), Manaus (AM) e Boa Vista (RR)
	4	Jussara Silveira, Monica Tomasi, Nenê Quarteto e Tião Carvalho	Campinas (SP), Goiânia (GO), Palmas (TO), Porto Velho (RO), Rio Branco (AC), Cuiabá (MT) e Campo Grande (MS)
nov	1	Alaíde Costa, Escuriinho, Filó Machado e Guilherme Vergueiro	Alaíde Costa, Escuriinho, Filó Machado e Guilherme Vergueiro
	2	Celso Viáfora, Denise Pinaud, Fabiana Cozza e Francis Hime	Vitória da Conquista (BA), Salvador (BA), Aracaju (SE), Maceió (AL), Recife (PE), João Pessoa (PB), Campina Grande (PB) e Fortaleza (CE)
	3	Alzira Espíndola, André Abujamra, Bangalafumenga e Beбето Alves	Brasília (DF), Teresina (PI), São Luis (MA), Belém (PA), Santarém (PA), Macapá (AP), Manaus (AM) e Boa Vista (RR)
	4	Arismar do Espírito Santo, Áurea Martins, Chiko Queiroga & Antonio Rogério e Nelson Sargento	Montes Claros (MG), Goiânia (GO), Palmas (TO), Porto Velho (RO) e Rio Branco (AC)

Ao final de 2004, o primeiro ano da *Retomada*, foram realizados 91 espetáculos musicais, que incluíam 36 do total de artistas selecionados e 84 músicos acompanhantes. Foram visitadas um total de 26 capitais, à exceção de Natal,⁹⁴ no Rio Grande do Norte, e 12 cidades de médio porte.⁹⁵

No *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2005*, há um interessante texto do então ministro Gilberto Gil intitulado “Pixinguinha: do projeto à política”. Nele, Gil afirma haver percebido que “o Projeto ainda era, anos depois da sua extinção, uma presença forte na memória afetiva de músicos, produtores e gestores culturais e um motivo de orgulho para os servidores do MinC”. Era também “um símbolo do que o Estado pode (e deve) fazer no campo da cultura” e, mais ainda, “de certo modo, [era] um dos principais exemplos no repertório existente de ação de Estado, e não apenas de governo, no campo da cultura”.

Gil enfatiza aí a distinção entre ação *estatal* e ação *governamental* e aprofunda a questão, mais adiante, com base no sentido republicano de “recuperar ações bem-sucedidas e marcantes realizadas em outras gestões”, assim como “manter e (...) melhorar o que dá certo”:

O Estado não é propriedade de governos. Suas ações precisam de continuidade. Levam tempo (...) para produzirem resultados (...), ganhem a abrangência necessária e evoluam, se tornem conhecidas. (...) para que deixem de ser um mero ato de vontade do gestor público e sejam incorporadas ao imaginário coletivo, como sucedeu ao Projeto Pixinguinha.

Por fim, o então ministro comemora o fato de, após todos os esforços, o Projeto ter sido retomado. Mas sinaliza: “é preciso compreender que, para seguir, as coisas precisam mudar, evoluir, adequar-se ao tempo e ao espaço, sem perderem a essência”. Em depoimento para esta dissertação, Juca Ferreira, então secretário executivo do Ministério, parecia explicar o texto de Gil:

[é preciso] ter um investimento, um processamento de dados sobre a área (...), uma maior compreensão do que significam esses dados. Um trabalho conceitual, no sentido de compreender o movimento da música popular brasileira, suas potencialidades, seus limites, e qual é o papel de um esforço por parte do poder público, no sentido de abrir portas, janelas e além de coisas que não podem ser abertas pelo mercado, porque ele

⁹⁴ O motivo será explicado no capítulo 3 desta dissertação.

⁹⁵ As 12 cidades de médio porte foram: Vitória da Conquista (BA), Olinda (PE), Campina Grande (PB), Sobral (CE), Imperatriz (MA), Santarém (PA), Montes Claros (MG), Ipatinga (MG), Niterói (RJ), Campinas (SP), Londrina (PR) e Ponta Grossa (PR).

tem um imediatismo, um processo seletivo natural de investir no que é possível ter retorno (...) a curto prazo.

E é nesse ponto que repousam as críticas de Ferreira à forma como o Projeto foi executado pela Funarte na gestão Grassi, no fato de essa execução ter sido realizada sem uma prévia investigação do cenário contemporâneo da música no país. Na interpretação do então secretário executivo e hoje Ministro, a dimensão histórica do Projeto pesou mais do que a sua adequação ao contexto atual:

Eu não tenho certeza, tenho dúvidas e tendo a achar que não foi correto o Pixinguinha retomar, fazendo *shows* que estavam programados e que não se realizaram da última vez que ele [foi interrompido, em 1997] (...) Porque aí você prioriza, quase que absolutiza, o compromisso com o programa do ponto de vista interno. Porque o programa é um reforço dessa ideia de continuidade, mas por outro lado, as necessidades e demandas atuais são um pouco diferentes das da época.

Diante da minha argumentação de que se tratou de uma homenagem aos artistas prejudicados no ano de 1997, o ministro afirmou entender a reverência, mas, na sua opinião, ela deveria vir apenas como uma sinalização e não como a totalidade do Projeto. Aqui vale uma ressalva: foram apenas 14 artistas remanescentes do ano de 1997, em um universo de 145 participantes do Projeto, de 2004 a 2006. A questão não era, portanto, quantitativa. Mas não ficou claro para mim, durante a entrevista, se o ministro tinha exato conhecimento desses números e dessa proporção.

Ao afirmar que a instituição havia “marcado” demais a homenagem aos artistas remanescentes, Ferreira talvez se referisse a uma questão de comunicação e posicionamento da “marca” Projeto Pixinguinha, por parte da Funarte. O convite a esses músicos, a seu ver, embora se tratando de um importante compromisso assumido, “com o Projeto e com os artistas que foram prejudicados na época, porque foram mobilizados e [a turnê] não se realizou”, terminou por marcar demasiadamente a herança com o passado, com todo o *glamour* de uma época que já havia acabado. Ou, melhor: que se havia transformado.

Como profissional de Comunicação Social que sou, reconheço que a forma como a instituição construiu a imagem do Projeto após a *Retomada* é, no mínimo, dúbia. Por um lado, há, de fato, uma reverência ao passado, ao que o Projeto simbolizou e o peso que teve para o campo da música popular brasileira no marco inicial da sua execução. Evocar personagens que marcaram essa época, e trazê-los novamente para participar das caravanas, por exemplo, associam à imagem do Projeto um sentido de continuidade do que havia antes. O que é interessante, pois se trata de um ponto positivo: a perenidade do Projeto, a sua capacidade e

sobrevivência ao longo de diferentes gestões governamentais e contextos históricos. Os *releases* distribuídos à imprensa à época da *Retomada* marcavam bem o caráter histórico do Projeto “surgido em 1977”, “paralisado em 1997” e a ideia de que o seu relançamento devolvia à população um patrimônio (imaterial, no caso) brasileiro. Era como uma ação de salvaguarda, que se institui para que uma tradição seja preservada e não desapareça.⁹⁶

Por outro lado, também houve, por parte da Funarte, um esforço de “rejuvenescimento” da marca Projeto Pixinguinha. Seja a partir do *slogan Música brasileira de qualidade em todas as regiões do país*,⁹⁷ ou da diagramação e *layout* coloridos e arrojados dos catálogos; ou ainda do registro de imagens na mídia DVD. Sem esquecer a produção de um documentário no estilo *on the road* e a inclusão de artistas⁹⁸ nas caravanas cujos trabalhos dialogam com estéticas ultracontemporâneas, a partir de recursos como fusões eletrônicas e *samples*.⁹⁹ Havia, portanto, dois conceitos: *o Pixinguinha é tradição* e *o Pixinguinha é contemporaneidade*. Dois discursos que poderiam ser um só, se a dosagem de ambos os conteúdos fosse equilibrada.

Essa reflexão traz à tona uma questão: o que faz, de fato, o Pixinguinha ser longo? A história, o formato – de circulação de espetáculos musicais – ou a música, sua matéria-prima? Ou, ainda, o diálogo entre gêneros, estilos, gerações? Talvez, tudo junto. Mas admito que traduzir esse conceito tão amplo e heterogêneo é, de fato, desafiador.

Voltando à fala de Ferreira, a falta de análise mercadológica prévia por parte da Funarte, em sua opinião, viria acompanhada de uma assimilação deficiente do momento atual de complexidade, diversidade e policentrismo da música brasileira:

Acho que [a Funarte, na gestão Grassi] teve pouco cuidado com isso. Quem são os artistas emergentes? Quais são os representativos de um novo momento da música popular brasileira que precisam de um esforço tipo o Pixinguinha? Esse tipo de análise que acho que faltou, um pouco. E isso combinado com a assimilação dessa

⁹⁶ Como aconteceu com as expressões orais e a linguagem gráfica dos índios Wajãpi, do Amapá, em 2003 e com o samba de roda de Recôncavo Baiano, em 2005. Disponível em: <<http://www.brasilia.unesco.org/areas/cultura/areastematicas/patrimonioimaterial/patrimimaterial>>.

⁹⁷ Estava extinto, portanto, o termo *música popular brasileira*, tão comumente associado ao Projeto nos anos 1970, 1980 e 1990.(Grifo nosso).

⁹⁸ Como os músicos Katia B e Flu, que se apresentaram na caravana 2, de maio de 2006.

⁹⁹ “*Sampling* ou o ato de samplear significa se apropriar de um fragmento sonoro (seja uma música, a voz de uma pessoa, uma conversa, um barulho de liquidificador, etc.) e reutilizá-lo em uma nova produção (...)”. Disponível em: <<http://blog.salesednb.com/2007/10/19/62/>>. Acesso em: 31 jan. 2009.

complexidade, dessa diversidade, desse policentrismo na produção da música brasileira é que eu acho que daria de fato a revitalização do Pixinguinha e uma continuidade que não fosse apenas uma herança do passado, mas sim uma retomada dentro das condições atuais. (...) Isso não é uma observação só minha. Eu vi muito nos polos regionais de cultura que nós organizamos para trabalhar a construção de políticas, os polos e a mobilização que nós tivemos em torno das câmaras setoriais. Era muito comum (...) esse comentário. Não só das pessoas que fazem música, aí era muito intensa, como também depois eu fui percebendo, nas reuniões que eu pude fazer nos estados, que sempre surgiu essa crítica. (...) ou seja, o Pixinguinha é uma referência nacional, mas [havia] uma demanda de que ele abrisse mais para representar esse policentrismo da música popular brasileira.

De fato, houve profundas mudanças no cenário mercadológico musical nos últimos 32 anos (1977-2009). As facilidades e dificuldades de artistas de ontem e de hoje são distintas. Os mecanismos de distribuição e divulgação das obras musicais dos artistas foram expandidos com o impacto das novas tecnologias surgidas ao longo das últimas décadas. Se isto facilitou, por um lado, a divulgação do trabalho de músicos contemporâneos via *internet*, por exemplo, fez também com que aumentasse a concorrência, com o grande volume de trabalhos divulgados. Se Caetano se perguntava, nos anos 1960, diante de uma banca de revistas, “quem lê tanta notícia?”,¹⁰⁰ hoje, “bombardeados” por um excesso de informação, temos que lidar com o que Stuart Hall identificou como *compressão espaço-tempo*.¹⁰¹ Então, perguntamo-nos: “como encontrar tempo para ouvir e conhecer tudo?”.

O Estado tem que ter uma lucidez de desenvolver políticas que de fato interfiram modifiquem, contribuam, somem, qualifiquem a realidade. A gente não pode ignorar a realidade. E hoje, o Brasil é totalmente diferente, a música brasileira é totalmente diferente. A crise da indústria fonográfica trouxe as características que tem lados negativos e positivos. O positivo é a multiplicação de produção independente numa quantidade... A presença das novas tecnologias, particularmente da rede, da internet, que também tem sido um canal. O fenômeno da pirataria (...).¹⁰²

Voltando à execução do Projeto no ano de 2005, a autorização para captação de recursos foi publicada no Diário Oficial da União no dia 3 de março daquele ano (seção 1, pág. 6), sob o número de PRONAC 05 0854. O valor autorizado para captação era de R\$

¹⁰⁰ Trecho da canção “Alegria, alegria”, do disco *Caetano Veloso*, de 1968, pela gravadora Philips.

¹⁰¹ Segundo Hall, trata-se da “aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância”. E tal fenômeno causa um impacto direto nos meios de representação – escrita, pintura, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação -, que traduzem seus objetos em dimensões espaciais e temporais. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

¹⁰² Juca Ferreira, em depoimento para esta dissertação.

3.976.661,10 e o prazo disponível para captar de 1/3/2005 a 31/12/2005. O contrato de patrocínio com a Petrobras foi assinado no dia 18/3/2005.¹⁰³

Dois produtos culturais resultaram do Projeto:¹⁰⁴ um catálogo, com impressão de 2.000 exemplares, e um DVD duplo, com tiragem de mil cópias, contendo um documentário (com legendas em inglês, espanhol e português e tecnologia para deficientes auditivos) e 10 músicas, filmadas durante os *shows* das caravanas. O catálogo continha detalhes de datas e locais das apresentações, relação dos profissionais envolvidos em cada caravana, pequenos depoimentos colhidos pela produção junto ao público ao final dos espetáculos e testemunhos dos músicos e diretores artísticos. Trazia, também, informações interessantes e relatos de situações pitorescas vividas durante a turnê, a partir de imprevistos e momentos de comunhão e descontração entre a equipe. Possuía uma diagramação interessante, colorida e “festiva”, com inclusão também de registros fotográficos das caravanas.

Recordo-me do empenho da equipe de produção para elaborar os catálogos anuais do Projeto, do cuidado em reunir dados e fotos e da alegria e orgulho ao distribuí-los. Eram como troféus após a vitória de cada ano de trabalho, na estrada ou na sede. O coordenador de Música Popular, Pedro Paulo Malta, por exemplo, sempre levava alguns exemplares consigo e os tirava da “cartola” para mostrar e explicar o Projeto a quem quer que fosse, a que horas fosse,¹⁰⁵ nas situações mais inusitadas.

Os DVDs também demandaram muitos cuidados, principalmente burocráticos, no que se referia à cessão de imagens e direitos autorais das músicas executadas nos *shows* registrados. No momento da edição, também foi necessário grande esforço para selecionar o que entraria e sairia das mais de 400 horas de filmagem. Esse clima de empenho e entusiasmo

¹⁰³ Após um recurso da Funarte solicitando revisão do montante aprovado para captação junto ao MinC, houve uma nova publicação no Diário Oficial da União (DOU), dia 25/4/05 (seção 1, pág. 5), no qual foi somado ao valor autorizado a captar R\$ 106.229,00. O contrato com a Petrobras foi, então, aditado, tendo o valor total do patrocínio alterado para R\$ 4 milhões, como previa o acordo inicial entre a Funarte e a Companhia.

¹⁰⁴ Em 2004, já havia sido produzido o catálogo correspondente àquela temporada e, em 2006, assim como em 2005, foram produzidos catálogo e DVD (simples).

¹⁰⁵ Recordo-me de estar com Malta e parte da equipe de produtores em uma ocasião, tarde da noite, no restaurante *Nova Capela*, na Lapa, região central da cidade do Rio de Janeiro, e surgir algum conhecido do meio musical. Malta prontamente tirou um catálogo da sacola e foi lá conversar sobre o Projeto, mostrar as fotos, contar as histórias engraçadas, relatar o sucesso, o público, um novo e excelente talento revelado em uma das caravanas etc.

com o Projeto era constante entre os membros da equipe de produção da gestão Grassi, que se mostravam sempre motivados e dispostos a trabalhar, independente da hora e do local. O conteúdo de ambos os DVDs, dividido em cinco programas de 26 minutos cada, foi transmitido pela TV Educativa RJ para todo o país.¹⁰⁶ Esse foi um exemplo do potencial de multiplicação do Projeto, a partir desses dois produtos culturais produzidos pela Funarte, não somente pelo caráter de registro, mas também como fonte para futuras consultas (para esta dissertação, por exemplo). Eram, também, instrumentos de divulgação para a instituição, e também para os próprios artistas, que recebiam uma cópia de cada um dos produtos.

Outra ação empreendida pela Funarte era a de remeter um exemplar do catálogo a cada umas das pessoas do público que tinha o testemunho nele registrado, independente do estado do país. Recebi notícias, por fontes externas à Funarte, de pessoas que foram contempladas e ficaram muito gratificadas, não somente pelo “presente” em si e por estarem naquele registro, mas também pelo fato de a instituição ter cumprido a promessa de envio. Estabelecia-se, então, a partir dessas ações com alguns dos seus públicos de relacionamento – músicos, produtores culturais e público em geral –, elos de admiração e confiança com a instituição.

Recordo que, certa ocasião, nós, da Petrobras, questionamos a diretora Ana de Hollanda sobre o porquê de continuar produzindo os catálogos. Argumentávamos que a sua produção era onerosa e talvez pouco eficaz. Os DVDs, dizíamos, eram mais atuais, dinâmicos e interessantes para o público. Mas Hollanda, do alto da sua experiência como gestora pública que conhecia o seu público e os rincões do país por onde o Projeto passava, foi categórica: muitos lugares não têm sequer aparelho de reprodução de DVD. O catálogo, ao contrário, poderia ser manuseado por todos e estaria mais “à mão” para quem quisesse conhecer, relembrar e/ou pesquisar sobre o Projeto. E durante as viagens que fiz para fiscalizar o Projeto, como gestora, ou realizando meu trabalho de campo, pude verificar que Ana de Hollanda estava correta em suas ponderações.

Vale registrar que ambos os produtos reproduziam, obviamente, a “voz oficial” da Funarte e o seu discurso sobre o Projeto: espetáculos lotados, vibrantes, bem dirigidos; público numeroso, empolgado, comovido, quase em transe; caravanas em festa, músicos integrados e satisfeitos com a experiência, com o cachê e os lugares visitados e secretarias

¹⁰⁶ No Rio de Janeiro: TV aberta (TVE) e TV fechada (operadora NET, canal 18). Resto do país: via satélite (Brasilsat B1) e operadora SKY.

parceiras em perfeita comunhão com a Funarte. Havia, portanto, na imagem construída pela instituição sobre o Projeto, uma nítida potencialização dos seus resultados positivos, fossem eles numéricos, inter-relacionais ou operacional-logísticos. Ainda que alguns incidentes fossem relatados, vinham sempre acompanhados de uma solução “mágica” e bem humorada. Havia, de fato, um clima de camaradagem e descontração em muitas caravanas e nas relações da Funarte com o poder público dos locais visitados. Mas havia também tensões, atritos e desentendimentos entre os atores envolvidos. *Shows* com pouco público, artistas insatisfeitos, público descontente, secretários de cultura queixosos e produtores culturais “à beira de um ataque de nervos”.

Em 2005, o Brasil foi o país convidado para protagonizar o evento *Saisons Culturelles Étrangères*,¹⁰⁷ na França, com o tema *Brésil, Brésils*.¹⁰⁸ Oito caravanas de 2004 do Projeto Pixinguinha foram levadas ao evento, que se apresentaram no Espaço Brasil, instalado em um antigo galpão do século XIX, o *Carreau du Temple*. O Espaço foi “inaugurado pelo ministro da Cultura, Gilberto Gil, e o presidente da Funarte [à época], Antonio Grassi. A programação foi dividida em eventos nacionais, realizados até 17 de julho, e regionais, que se estenderam até 11 de setembro”.¹⁰⁹

O fato de o MinC levar à França os artistas de oito caravanas do Projeto como representantes da diversidade musical do país pode ser interpretado como um movimento de real aceitação do trabalho da Funarte. Por outro lado, a execução do Projeto no Brasil naquele ano ficou comprometida. O custo total previsto era superior à verba dada pela Petrobras. A outra metade viria do Fundo Nacional de Cultura. Mas, como ocorre todos os anos no âmbito das verbas públicas, veio o contingenciamento orçamentário, que atingiu todas as pastas do governo, incluindo o Ministério da Cultura. A verba do FNC foi, então, cortada do Projeto, obrigando a Funarte a reestruturar o planejamento de 2005, no meio da execução. Algumas caravanas foram canceladas e transferidas para 2006, o que impactou diretamente os artistas que delas participariam.

¹⁰⁷ Evento realizado desde 1985, no qual a França convida, a cada ano, um país diferente para levar a sua produção cultural. Disponível em: <<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/saisons.htm>> e <<http://www.wooz.org.br/culturabrasilnafranca.htm>>.

¹⁰⁸ Tradução: “Brasil, Brasis”.

¹⁰⁹ FUNARTE. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2005*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005. p. 127.

Ana de Hollanda reconhece que “o problema da verba pública é esse, (...) a gente tem ela prevista, está no orçamento (...), mas é contingenciado, então é uma coisa que está bem além do... [controle]”. Relata ainda que “[houve] em 2004 e [em] 2005 foi pior ainda. Todo ano a gente fazia o contrato, onde tinha isso previsto [a verba do FNC] (...) e o dinheiro era contingenciado, às vezes liberado no final do ano, aí a gente usava para fazer um *show* de encerramento, para fazer o catálogo (...)”. Um agravante do ano de 2005, segundo Hollanda, foi a realização do Ano do Brasil na França, evento para o qual o MinC destinou boa parte da sua verba: “O pouco que tinha, (...) foi contingenciado. E aí deram prioridade ao Ano do Brasil na França (...)”. Juca Ferreira, no depoimento para esta dissertação, argumentou:

J. F.: Todo ano tem contingenciamento. Agora mesmo [abril de 2008, quando a entrevista foi feita], o orçamento já foi aprovado, mas só vai ser publicado acompanhado do percentual de contingenciamento, que sempre é muito alto. E como a gente já tem um orçamento pequeno, esse contingenciamento é fatal para o pleno desenvolvimento [dos programas e projetos].

G. S.: Mas, então, vocês adotam um critério de pré-seleção, o que vai ser cortado? O que não vai?

J. F.: Olha, (...) quase sempre já vem de forma indicativa de onde deve ser cortado. A margem de manobra (...) é muito pequena. (...) tendemos a buscar o equilíbrio dentro do [todo]. (...) Hoje, o Ministério é o mais eficiente em termos de execução orçamentária da Esplanada do Ministério. Mesmo com mil armadilhas que o setor de planejamento do governo faz com a gente, tipo liberar uma parcela considerável do orçamento (...) em dezembro. E uma parte, (...) depois de 25 de dezembro!

Ana de Hollanda, no entanto, contesta o corte específico ao Pixinguinha:

(...) não vou negar que (...) o contingenciamento foi geral. Todos os Ministérios tiveram. [Mas] quando o dinheiro é liberado, aí é o Ministério que decide, entende? (...) eu me lembro de conversar com o Juca, com o próprio Gil, alertando para ele, em 2005, do problema, porque [ficaria] muito mal se o Projeto [fosse] suspenso aqui no Brasil e [fosse] para Europa. Quero dizer, como vamos explicar para o Piauí: “Sabe, vocês não têm tanta importância quanto a França”. (...) É relativo. Você pode até achar que em nível de comércio internacional, de mostrar o Brasil no exterior, é claro que é mais importante (...). Mas é uma coisa muito delicada. E nisso a imprensa vai pegar no pé, os artistas vão pegar no pé, com todo o direito porque os artistas que estão indo para França são os que já fizeram. Os que foram selecionados agora [no caso, aqueles cuja participação foi adiada para 2006] (...) têm compromisso profissional já (...) assumido, é aquele drama de [19]97. (...) Então, eu acho que houve um problema político geral, um problema econômico geral, contingenciamento é um drama para todos, mas o Pixinguinha foi, talvez, em relação a outros programas do Ministério da Cultura, o que não teve nenhuma boa vontade.

As caravanas de 2005 foram as seguintes:

TABELA 5 – CARAVANAS DE 2005

Mês	Caravana	Atrações	Roteiro
abr	1	João Omar, Lula Queiroga e banda Wolfgang e Silvério Pessoa	Rio de Janeiro (RJ), Belo Horizonte (MG), Vitória (ES) São Paulo (SP), Porto Alegre (RS), Caxias do Sul (RS), Curitiba (PR) e Ponta Grossa (PR).
	2	Joyce, Márcia Siqueira e Sérgio Santos	Salvador (BA), Aracaju (SE), Maceió (AL), Recife (PE), João Pessoa (PB), Campina Grande (PB), Natal (RN) e Fortaleza (CE)
	3	Lui Coimbra, Lula Barbosa e Mônica Salmasso	Anápolis (GO), Brasília (DF), Terezina (PI), São Luís (MA), Belém (PA), Santarém (PA), Macapá (AP), Boa Vista (RR)
	4	Marcela Lobo, Marcos Sacramento e Zé da Velha & Silvério Pontes	Nova Iguaçu (RJ), Palmas (TO), Goiânia (GO), Porto Velho (RO), Rio Branco (AC), Cuiabá (MT), Campo Grande (MS) e Dourados (MS)
mai	1	Carlos Zens, Cecília Leite e Moacyr Luz	Rio de Janeiro (RJ), Belo Horizonte (MG), Vitória (ES), São Paulo (SP) Porto Alegre (RS), Pelotas (RS), Tubarão (SC) e Curitiba (PR)
	2	Andréa Pinheiro, Elton Medeiros & Galo Preto, Geraldo Vargas e Jair do Cavaquinho	Salvador (BA), Ilhéus (BA), Aracaju (SE), Maceió (AL), Recife (PE), João Pessoa (PB), Natal (RN) e Fortaleza (CE)
	3	Fred Martins, Monte Pascoal Quarteto de saxofones & percussão e Vander Lee	Brasília (DF), Teresina (PI), São Luís (MA), Belém (PA), Macapá (AP), Manacapuru (AM), Manaus (AM) e Boa Vista (RR)
	4	Passoca, Roberto Corrêa e Viola Quebrada	Osasco (SP), Uberlândia (MG), Anápolis (GO), Palmas (TO), Porto Velho (RO), Rio Branco (AC), Cuiabá (MT) e Campo Grande (MS)
jun	1	Antulho Madureira, Lia de Itamaracá e Roberto Mendes	Belo Horizonte (MG), Ouro Preto (MG), Vitória (ES), São Paulo (SP), Porto Alegre (RS), Florianópolis (SC), Curitiba (PR) e Rio de Janeiro (RJ)
	2	Everton dos Andes, Miúcha e Quarteto Maogani	Salvador (BA), Aracaju (SE), Maceió (AL), Recife (PE), Cajazeiras (PB), João Pessoa (PB), Natal (RN) e Fortaleza (CE)
	3	Alfredo Del-Penho, Germano Mathias e Jurafides da Cruz	Brasília (DF), Teresina (PI), São Luís (MA), Belém (PA), Macapá (AP), Manaus (AM), Boa Vista (RR) e Santo André (SP)
	4	Carlos Qareca, Consuelo de Paula e Trio Bonsai	Ituiutaba (MG), Goiânia (GO), Palmas (TO), Porto Velho (RO), Rio Branco (AC), Cuiabá (MT), Campo Grande (MS) e Umuarama (PR)
jul	3	Chico Saraiva, Kátia Freitas e Marina Machado	Brasília (DF), Anápolis (GO), São Luís (MA), Santarém (PA), Macapá (AP), Manaus (AM) e Boa Vista (RR)
	4	Armazém Abaporu, Ceumar e Zé Mulato & Cassiano	Itaboraí (RJ), Contagem (MG), Palmas (TO), Rio Branco (AC), Porto Velho (RO), Cuiabá (MT), Dourados (MS) e Maringá (PR)
ago	1	Carrapa do Cavaquinho, Choro de Câmara e Dorina	Rio de Janeiro (RJ), Belo Horizonte (MG), Vitória (ES), Porto Alegre (RS), Florianópolis (SC), Curitiba (PR) e Guaratinguetá (SP).
	2	Celso Fonseca, , Mart'nália e Rogéria Holtz	Salvador (BA), Aracaju (SE), Maceió (AL), João Pessoa (PB), Campina Grande (PB), Natal (RN), Recife (PE) e Fortaleza (CE)
	3	Chico Pinheiro, Paulo Sérgio Santos e Rosa Reis	Brasília (DF), , Anápolis (GO), São Luís (MA), Belém (PA), Santarém (PA), Macapá (AP), Manaus (AM) e Boa Vista (RR)
	4	Marcel Powell, Moisés Santana e Sylvia Patrícia	Matão (SP), Bauru (SP), Gurupi (TO), Palmas (TO), Rio Branco (AC), Porto Velho (RR), Cuiabá (MT) e Dourados (MS)
set	1	Bado, Leila Maria e Tira Poeira	Rio de Janeiro (RJ), Caxias do Sul (RS), Porto Alegre (RS), Florianópolis (SC), Tubarão (SC), Curitiba (PR) Belo Horizonte (MG) e Vitória (ES)
	2	Cida Moreira, Henrique Cazes e Sérgio Souto	Salvador (BA), Aracaju (SE), Maceió (AL), João Pessoa (PB), Natal (RN), Recife (PE), Mossoró (RN) e Fortaleza (CE)

As atividades foram iniciadas na estrada no dia 1º de abril daquele ano e, ao final do período, em 16 de setembro, o Projeto havia visitado 53 municípios (contra os 38 de 2004), aí

incluídas as 27 capitais e mais 26 cidades de médio porte (em 2004, foram 12).¹¹⁰ Foram realizados, ao todo, 160 espetáculos musicais e uma oficina e o total de público atingido foi de, aproximadamente, 86 mil pessoas nos *shows* (contra 57 mil no ano anterior) e 60, na oficina.¹¹¹

Para o ano de 2006 estavam previstas as eleições gerais e, em função disso, o Projeto Pixinguinha só poderia ser executado até o dia 30 de junho daquele ano.¹¹² Foram realizados 91 *shows* e quatro oficinas, com público total de 40.413 pessoas, em 21 capitais e 24 não capitais. Pela primeira vez, desde a *Retomada*, o número de não capitais ultrapassa o de capitais.

Questionado a respeito, Pedro Paulo Malta, então coordenador de Música Popular do CEMUS, respondeu: “nem sempre o motivo era esclarecido oficialmente pelas Secretarias. Elas apenas mandavam um ofício informando que não tinham interesse, ou dotação financeira, ou teatro disponível... Algumas também não retornavam o convite (...) e partíamos logo para cidades substitutas no interior, para ganharmos tempo na compra de passagens e divulgação”. Outra razão possível poderia ser a proximidade das eleições gerais previstas para aquele ano, quando, em alguns casos, o envolvimento com campanhas políticas passa a ser a prioridade dos governantes e das verbas públicas municipais.

Em função do contingenciamento de 2005 e conseqüente diminuição do número de caravanas, não foi necessário lançar um novo edital de seleção pública para o ano de 2006. Havia uma reserva de artistas, que foram, então, programados para este último ano.

Acompanhei, como gestora do contrato de patrocínio, duas caravanas em questão, uma no município de Criciúma, SC e outra, em Rio das Ostras, RJ. Dois aspectos me chamaram a atenção em ambas as localidades: a presença maciça do público e o entusiasmo dos gestores

¹¹⁰ Anápolis (GO), Bauru (SP), Cajazeiras (PB), Campina Grande (PB), Caxias do Sul (RS), Contagem (MG), Dourados (MS), Guaratinguetá (SP), Gurupi (TO), Ilhéus (BA), Itaboraí (RJ), Ituiutaba (MG), Manacapuru (AM), Maringá (PR), Matão (SP), Mossoró (RN), Nova Iguaçu (RJ), Osasco (SP), Ouro Preto (MG), Pelotas (RS), Ponta Grossa (PR), Santarém (PA), Santo André (SP), Tubarão (SC), Uberlândia (MG) e Umuarama (PR).

¹¹¹ Relatório de execução do Projeto Pixinguinha 2005, entregue pela Funarte à Petrobras.

¹¹² Código Eleitoral. Disponível em:
<http://www.tse.gov.br/servicos_online/catalogo_publicacoes/pdf/codigo_eleitoral/codigo_eleitoral2006_vol1.pdf>.

locais com o Projeto. Na cidade sulista, fazia muito frio, mas o canto caipira de uma das atrações levou a plateia, composta por pessoas de todas as idades, a cantar e a esquecer a temperatura fora do teatro. No município fluminense, por sua vez, o público aparentemente conservador foi surpreendido com a música experimental de uma das atrações e reagiu acompanhando o cantor em várias canções executadas. Constatei que o Projeto, de fato, provocava uma comoção no público. Após essas duas experiências, comecei a pensar em investigar o porquê.

As caravanas daquele ano foram as seguintes:

TABELA 6 – CARAVANAS DE 2006

Mês	Caravana	Atrações	Roteiro
Março	1	Ezequiel Lima, Mácleim e Nós Quatro.	Cachoeiro de Itapemirim (ES), Vitória (ES), São Leopoldo (RS), São Francisco do Sul (SC), Florianópolis (SC), Santos (SP) e Guaratinguetá (SP)
	2	Jongo da Serrinha, Tavinho Moura e Xangô da Mangueira	Salvador (BA), Aracaju (SE), Maceió (AL), João Pessoa (PB), Natal (RN), Mossoró (RN) e Fortaleza (CE).
	3	Celso Adolfo, Jane Duboc e Maurício Carrilho	Rio de Janeiro (RJ), Rio das Ostras (RJ), Boa Vista (RR), Manaus (AM), Macapá (AP), Santarém (PA), Belém (PA) e São Luis (MA)
	4	Delcio Carvalho, Marcelo Loureiro e Rabo de Lagartixa.	Nova Iguaçu (RJ), Rio Branco (AC), Cuiabá (MT), Anápolis (GO), Brasília (DF), Palmas (TO) e Belo Horizonte (MG)
Abril	1	Banda de Pifanos de Caruaru; Cris Aflalo e Gilvan Santos	Cachoeiro de Itapemirim (ES), Vitória (ES), São Bernardo do Campo (SP), Guaratinguetá (SP), Campinas (SP), Suzano (SP), Florianópolis (SC) e Tubarão (SC)
	2	Fátima Guedes, Genésio Tocantins e Nei Lopes	Salvador (BA), Aracaju (SE), Maceió (AL), Recife (PE), João Pessoa (PB), Natal (RN), Mossoró (RN) e Fortaleza (CE).
	3	Amadeu Cavalcante, Claudio Jorge e Leandro Braga	Rio de Janeiro (RJ), São Gonçalo (RJ), Casemiro de Abreu (RJ), Boa Vista (RR), Macapá (AP), Santarém (PA), Belém (PA) e São Luis (MA)
	4	Antônio Pereira, Paula Santoro e Wilson das Neves	Rio Branco (AC), Porto Velho (RO), Cuiabá (MT), Dourados (MS), Goiá (GO), Brasília (DF), Palmas (TO) e Belo Horizonte (MG)
maio	1	Amir Gabriel; Ivan Vilela, Lenine Santos, Suzana Sales e Trio Madeira Brasil.	Itaboraí (RJ), Caxias do Sul (RS), Florianópolis (SC), Crisciúma (SC), Tubarão (SC), Cachoeiro de Itapemirim (ES) e Vitória (ES)
	2	Flu, Kátia B e Vitor Ramil.	Salvador (BA), Aracaju (SE), Maceió (AL), João Pessoa (PB), Recife (PE), Natal (RN), Mossoró (RN) e Fortaleza (CE)
	3	Chico Aafa, Luiz Gayotto e Qu4tro a Zero	Rio de Janeiro (RJ), Macaé (RJ), Rio das Ostras (RJ), Boa Vista (RR), Macapá (AP), Santarém (PA), Belém (PA) e São Luis (MA)
	4	Sérgio Barros, Sueli Costa e Sueli Mesquita.	Niterói (RJ), Rio Branco (AC), Cuiabá (MT), Taguatinga (DF), Piracanjuba (GO), Palmas (TO) e Belo Horizonte (MG)

No relatório final de atividades do ano, entregue pela Funarte à Petrobras no dia 4 de dezembro de 2006, estavam reunidos dados dos três anos da *Retomada*, um balanço do que havia sido realizado até aquele momento:

TABELA 7 – DADOS GERAIS - 2004 A 2006

	2004	2005	2006	Total
Artistas principais	48	60	36	144
Músicos acompanhantes	85	128	79	292
Nº de caravanas	12	20	12	44
Nº de <i>shows</i>	91	162	91	344
Nº de oficinas	-	1	4	5
Público – <i>shows</i> e oficinas	57.406	87.947	40.413	185.766 ¹¹³
Capitais	25	27	21 ¹¹⁴	-
Não capitais	12	26	24	-
Postos de trabalho diretos e indiretos	11.830	21.580	11.960	45.370 ¹¹⁵
Produtos culturais	catálogo	catálogo e DVD duplo	catálogo e DVD	-
Retorno de mídia espontânea	R\$ 3.911.062,48	R\$ 4.385.867,71	R\$ 1.673.671,27	R\$ 9.970.601,46 ¹¹⁶

FONTE: Relatório final de execução do Projeto Pixinguinha – 2006

Percebemos que o ano de 2005, apesar do contingenciamento, foi o de maior atividade do Projeto, com mais caravanas e, conseqüentemente, mais *shows*, mais artistas envolvidos, mais público atingido, mais postos de trabalho gerados e assim por diante.

No dia 21 de dezembro de 2006, foi assinado o contrato de patrocínio entre Associação Cultural da Funarte e a Petrobras para a execução da edição 2007 do Projeto, no valor de R\$ 4 milhões. Estava previsto para 15 de janeiro de 2007 o lançamento do novo edital de seleção pública. As inscrições ficariam abertas até o dia 26 de fevereiro e a seleção seria realizada entre 27 de fevereiro e 22 de abril. O anúncio dos contemplados seria feito no

¹¹³ Público médio por apresentação: 540 pessoas.

¹¹⁴ As capitais que não receberam o Projeto em 2006 foram: São Paulo, Porto Alegre, Goiânia, Campo Grande, Curitiba e Teresina.

¹¹⁵ Segundo Marcia Eltz, então produtora executiva do Projeto na Funarte, a contratação direta era quantificada a partir dos contratos estabelecidos pela Funarte com os músicos, técnicos e produtores. Quanto à indireta, a quantificação era feita junto às Secretarias parceiras e demais serviços contratados.

¹¹⁶ Ainda de acordo com Eltz, esses números foram fornecidos a partir da contratação de “um serviço específico para calcular a valoração da mídia”. Alguns o chamam de *centimetragem*, outros de *valoração*, explicou ela. A profissional contratada pela Funarte para realizar o serviço chama-se Daniela Moreti.

dia 23 de abril daquele ano, data da comemoração do 110º aniversário de Pixinguinha.

Para esta nova seleção, desta vez para as temporadas de 2007 e 2008, seriam convocadas, novamente, duas comissões, uma para artistas nacionais, inscritos via edital, e outra para artistas regionais, indicados pelas Secretarias de Cultura. O total de artistas a ser selecionado era de 144, sendo 96 por edital e 48, via indicação. Não seriam aceitas inscrições de participantes do Projeto entre 2004 e 2006, de forma a dar oportunidade a novos artistas.

A programação 2007 contaria com 16 caravanas, que circulariam de agosto a novembro. Seriam, portanto, quatro caravanas em quatro meses, cada uma delas percorrendo sete cidades, totalizando 28 cidades/mês. Seriam contratados 160 artistas, incluindo músicos acompanhantes, e realizadas 112 apresentações musicais. No roteiro, as 27 capitais, mais "sete cidades estratégicas por sua importância demográfica e cultural".¹¹⁷

O escopo 2007 do Projeto trazia uma novidade: a realização de 16 encontros/oficinas, que promoveriam diálogo e intercâmbios de ideias entre “artistas, técnicos e demais interessados”. Eram previstas “palestras e oficinas em todas as turnês planejadas”, de forma que cada caravana realizasse “sete espetáculos (um por cidade) e mais um encontro especial em uma das cidades do roteiro”.

Destaco dois elementos trazidos por esta nova proposta da Funarte: um deles já presente desde a *Retomada* – a realização de apenas um show por cidade e o outro, uma novidade: a realização sistemática (e não mais casual) de oficinas ministradas pelos músicos e técnicos da caravana para as pessoas interessadas da localidade. Levei a alguns dos meus entrevistados no trabalho de campo estes questionamentos: “um dia de show é suficiente?” e também: “qual a importância das oficinas?”. As respostas foram muito interessantes e estão presentes no capítulo 3 desta dissertação.

Ao final do seu primeiro mandato frente ao MinC, Gilberto Gil cogitou deixar o cargo para cuidar da sua carreira artística. Iniciaram-se, então, dois movimentos, um para que ele permanecesse no cargo e outro, para escolher nomes que o substituiriam caso, de fato, se

¹¹⁷ *Projeto Pixinguinha 2007*, Pronac 06 10200, entregue pela Funarte à Petrobras.

decidisse por sair. Foi o caso do PT: “(...) quando Gil decidia se ficava [no cargo], a comissão de cultura do PT emitiu um documento que, em resumo, pedia a sua permanência, mas caso ele saísse, o melhor nome para substituí-lo seria Grassi”.¹¹⁸ O próprio Grassi confirmou, em entrevista ao jornal *O Globo*, tempos depois, esta informação:

No fim do primeiro mandato, o Gil começou a dizer que tinha dúvida sobre se ficaria ou não no MinC. Aí o PT, através da sua Secretaria Nacional de Cultura, assumiu uma posição: o partido apoiava a permanência de Gil; mas, se ele quisesse sair, o PT gostaria de indicar (...) [o] meu nome. (...) A gente não sabia que, com isso, o Ministério iria achar que havia conspiração.¹¹⁹

No final do ano, começaram boatos sobre uma possível saída do então presidente da Funarte. E a confirmação da sua exoneração foi publicada no jornal *O Estado de São Paulo*: “Os boatos sobre a saída de Grassi do cargo (...) começaram a circular no fim do ano [de 2006] e (...) veio a confirmação pelo secretário de Políticas Culturais do Ministério da Cultura, Alfredo Manevy. ‘Gil considera o trabalho de Grassi excelente, mas quer dar novo rumo ao setor’”.¹²⁰ Questionado a respeito, Juca Ferreira comentou:

G. S.: Em 2007, no princípio do ano, houve aquela substituição na (...) presidência da Funarte. (...) E uma das coisas que foi argumentada pela imprensa é que houve (...) uma excelente gestão por parte do Grassi.
J. F.: Há controvérsias. (...) Tem essa leitura e tem outras... Há uma diversidade de avaliação enorme a respeito disso.

Ana de Hollanda, no entanto, revela que, segundo dados internos de pessoas ligadas ao setor de orçamento do MinC, “A Funarte foi o órgão do Ministério que teve [a] melhor execução, com todos os problemas”. Voltando à fala de Ferreira, perguntei se houve uma razão clara para a substituição de Grassi:

J. F.: Houve. Eu acho que tem uma maior e tem uma menor, mas importante. (...) A maior é a que eu acho que, nessa renovação do Ministério, nós tivemos que conviver com uma disritmia. Algumas áreas (...) avançaram no ritmo que nós propusemos e outras resistiram mais ou não foram capazes de se renovar na velocidade com a qual o ministro e nós todos estamos propondo. (...) a Funarte (...) não acompanhou completamente. (...) Eu acho que nós não conseguimos ainda fazer com que a Funarte

¹¹⁸ Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=415ASP005>>. Acesso em: 22 jan. 2009.

¹¹⁹ MIRANDA, André. Eu fui exilado do governo federal. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 out. 2008, p. 2. Entrevista a Antônio Grassi.

¹²⁰ Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=415ASP005>>. Acesso em: 22 jan.2009.

tenha um papel importante no desenvolvimento das artes no Brasil. A situação é outra, (...) a demanda é outra, a problemática é outra e eu acho que um dos papéis importantes da Funarte é ser uma instituição líder nessa área. Ou seja, dialogar com o conjunto dos produtores culturais. Tanto nos projetos populares, quanto dos projetos de mercado, vamos dizer assim. Os grandes artistas, os médios, os que estão começando, sua área de formação. Ou seja, tem que definir um pouco uma linha clara de um papel, de como se servir na área da dança, na área da música, na área do teatro. Eu acho que tem faltado isso.

G. S.: Também nessa gestão de Frateschi [o presidente que assumiu depois de Grassi, no cargo à época que a entrevista foi realizada]?

J. F.: É, também nessa gestão. Eu acho que é insuficiente.

G. S.: Esse é o motivo grande.

J. F.: (...) O motivo menor é que [Grassi] era um dos possíveis ministros da Cultura, se o presidente não tivesse escolhido o ministro [Gilberto] Gil. (...) Então essa coisa não ficou bem resolvida porque se criou uma (...) certa dificuldade de assimilar a importância que o Gil passou a ter, na medida em que passou a liderar o processo de transformação numa velocidade tão grande que talvez seja um dos Ministérios mais consistentes do governo. Frequentemente, pesquisas internas do governo e externas, recentemente o *Estadão* publicou uma, é um dos Ministérios mais bem avaliados, quando não é o mais bem avaliado do governo. E o ministro Gil o mais bem avaliado. Aí alguém pode dizer “Não, antes de chegar no governo, [Gil] já tinha capital político, uma visibilidade enorme”. Mas Pelé, pouco tempo depois de ser ministro, [tinha uma] avaliação (...) péssima. (...) ele tem muito mais capital político do que o Gil. Pelé era uma unanimidade, é quase um santo, quase um orixá. Então, isso é um referente, mas não é o suficiente para sustentar seis anos [a entrevista foi realizada na metade do segundo mandato de Gil].

Ainda na entrevista a *O Globo*, Grassi afirmou:

A. G.: (...) Na época, eu fiquei muito surpreso, porque pensei que o movimento “Fica, Gil”, o qual nós [do PT] apoiamos, não significava a permanência de uma pessoa, mas de uma política, da qual eu fazia parte. (...)

O Globo: O senhor acha que Ferreira trabalhou para substituir o Gil?

A. G.: Sempre. Eu nunca concordei com essa história de “política Gil” ou “política Juca”. Quem sempre tocou o Ministério foi o Juca. Até por razões óbvias, pela própria ausência de Gil.

E Ferreira comenta, por sua vez, sobre a questão:

(...) o ministro Gil, e eu me incluíria também, (...) não partidizamos o Ministério. Nós não temos a intenção de utilização disso para nada. (...) nós estamos cumprindo a missão pública com uma razoável grandeza. (...). Então, chegou um momento em que houve dificuldades, no caso. Movimentos [de Grassi], que foram interpretados pelo ministro como (...) um certo desafio, (...) uma certa incapacidade de aceitar que o ministro escolhido pelo presidente era [Gil]. Então, eu acho que isso levou a uma certa inviabilização [da permanência de Grassi à frente da Funarte].

Diante dessas versões dos acontecimentos que marcaram o final de 2006 e princípio de 2007, pode-se constatar que a disputa partidária se acirrou no período. E o Projeto Pixinguinha, de festejado protagonista da cena musical (popular) no âmbito da esfera pública,

passou, novamente, a mero coadjuvante da cena política, permanecendo paralisado pelos primeiros quatro meses de 2007, até que sua execução fosse retomada, como será detalhado.

Para substituir Antônio Grassi na presidência da Funarte, Gil convidou, a princípio, o poeta, compositor e professor de Literatura da USP, José Miguel Wisnik, que declinou do convite. O nome escolhido foi, então, o de Celso Frateschi, ator com 30 anos de carreira e experiência prévia de gestor público na Secretaria de Cultura de Santo André, estado de São Paulo, durante a gestão de Celso Daniel e no começo da administração de João Avamileno, e como diretor do Departamento de Teatro e secretário de Cultura, na gestão de Marta Suplicy como prefeita da capital paulista. Todas as gestões citadas foram petistas. Mais uma vez, portanto, era escolhido o nome de alguém ligado ao Partido dos Trabalhadores para liderar a Funarte.

Frateschi somente assumiu o cargo no dia 26 de abril¹²¹ do mesmo ano. Sobre o atraso em assumir, ele declarou: “Pedi o prazo de um mês para me desligar dos compromissos pessoais. Estou numa época de muito trabalho e com dificuldade de tocar tudo ao mesmo tempo”.¹²² Nos quatro meses iniciais do ano, portanto, a instituição permaneceu acéfala, com seus projetos e principais ações inativos. No mês seguinte à posse do novo presidente, no dia 15 de maio de 2007, os funcionários do Ministério da Cultura, dentre os quais se encontram os da própria Funarte, paralisaram suas atividades e entraram em greve, reivindicando aumentos salariais e implementação do plano de carreira prometido pelo governo federal desde 2005.¹²³ As atividades dos servidores do Ministério só foram retomadas no dia 13 de julho de 2007, um dia após o final da paralisação.¹²⁴ Sobre os dois fatos, Juca Ferreira comentou:

¹²¹ Disponível em:
<http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias_do_minc/index.php?p=25814&more=1&c=1&pb=1>.
Acesso em: 8 jan. 2008.

¹²² Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2007/03/23/um-tempo-para-pensar/>>.
Acesso em: 8 jan. 2008.

¹²³ Lei nº 11.233, de 2005, que previa a criação do Plano Especial de Cargos da Cultura e Gratificação Específica de Atividade Cultural (GEAC). Disponível em:
<<http://www.agenciabrasil.gov.br/noticias/2007/05/15/materia.2007-05-15.2907283259/view>>.
Acesso em: 8 jan. 2008.

¹²⁴ Disponível em:
<http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias_do_minc/index.php?p=10851&more=1&c=1&pb=1>.
Acesso em: 8 jan. 2008.

G. S.: O Frateschi demorou um pouco para assumir a Funarte em 2007. A instituição ficou acéfala durante quatro meses, até abril, quando ele efetivamente pôde assumir.

J. F.: E aí teve uma greve.

G. S.: E logo em seguida, a greve. E isso gerou prejuízos para todos os programas da Funarte. Por que que houve essa demora dele em assumir?

J. F.: Eu me lembro que a mãe dele faleceu nesta época, houve uma dificuldade da vinda dele... Foram quatro meses? Eu nem me lembro...

G. S.: É, ele assumiu em abril.

J. F.: Você está pesquisando, deve saber disso, eu não sei... Os tempos são subjetivos. Eu não me lembro quanto tempo, mas demorou, a mãe dele faleceu, houve todo um momento ali de dificuldade, da transferência dele aqui para o Rio de Janeiro... (...) E pouco tempo depois chegou uma greve. A greve mais prolongada que o Ministério da Cultura já teve. E o epicentro da greve era aqui dentro da Funarte. Então, isso atrasou muito, prejudicou muito.

Vale ressaltar que os principais editais de seleção pública da Funarte, dentre os quais aquele que escolheria as atrações do Projeto Pixinguinha para aquele ano, foram lançados estrategicamente um dia antes do início da paralisação, no dia 14 de maio de 2007,¹²⁵ para evitar mais atrasos na seleção e execução dos projetos.

Durante o período da greve, relembra Eulícia Esteves, então coordenadora de Música Popular do CEMUS,¹²⁶ apesar de o edital do Pixinguinha já estar lançado e o prazo de inscrições vigente, a Assessoria de Imprensa da Funarte não trabalhou, nem foi contratado um serviço externo para esse fim. Tampouco houve confecção de material de divulgação, como cartazes e *folders*, durante o período. Dessa forma, a divulgação do edital ficou extremamente prejudicada. O reflexo disso foi o número de inscritos: 547, contra 1.216 do edital de 2004.

A greve e seus desdobramentos, somados ao fato de que as atividades de pré-produção deveriam ter começado desde janeiro, ocasionaram, portanto, sucessivos atrasos na execução do Projeto, inclusive para que fossem iniciados os contatos com as Secretarias Estaduais e Municipais de Cultura: “fiz contato com as Secretarias em tempo recorde... Mas foi muito difícil conseguirmos pauta em bons teatros. Conseguimos, na maioria dos casos, teatros pequenos. Os maiores, que geralmente recebiam o Pixinguinha [nos anos anteriores], já estavam com suas agendas cheias”, relata Esteves.

¹²⁵ Website Cultura e Mercado – Disponível em:
<<http://www.culturaemercado.com.br/setor.php?pid=2846&setor=4>>. Acesso em: 8 jan. 2008.

¹²⁶ Entrevistada para esta dissertação na cidade do Rio de Janeiro, no dia 9 de fevereiro de 2009.

Dois dos secretários municipais de Cultura entrevistados para esta dissertação relataram que o fato de terem sido contatados com atraso, em um período do ano já avançado, em que todo o planejamento feito já estava em execução, exigiu deles um esforço extra para assumir os custos locais do Projeto, em especial porque eram cidades onde somente a Prefeitura estava arcando com eles, sem participação do governo do estado. Um deles foi Dácio Galvão,¹²⁷ de Natal:

Eu lhe confesso que esse ano eu não tinha como fazer não, já estava esgotado, mas eu não quis perder o Pixinguinha. Então, nós fizemos um esforço grande para não deixar [de apresentá-lo na cidade] (...). Mas foi difícil porque foi de última hora, mas não houve nenhuma situação de negligência. (...). Ficamos até cobrando, porque mudou tudo [na Funarte] também, as pessoas, [foi necessária] uma rearticulação, aquela coisa toda.

Também Sergius Gonzaga,¹²⁸ de Porto Alegre, comentou a respeito:

(...) em 2007, graças também ao fato de que eu tenho uma relação pessoal muito próxima do nosso presidente da Funarte, o Celso Frateschi, nós tivemos esse pedido do Celso, para encontrar teatros em Porto Alegre. Claro, era já nas proximidades do fim do ano, foi muito difícil. Um teatro à altura, por exemplo, do João Bosco, é um teatro, a gente sabe, teria que ser na reitoria [da UFRGS] para 1500 lugares. Aqui [Teatro Renascença], um local de trezentos e poucos lugares, os ingressos foram vendidos em menos de duas horas, na semana passada, para as duas apresentações.¹²⁹

Outra consequência dos sucessivos atrasos foi a necessidade de um redimensionamento do cronograma de atividades do Projeto, justamente no seu aniversário de 30 anos de existência. A temporada 2007 teve início em 17/10/07 e se estendeu até 27/2/2008.

Retornando à questão do edital de seleção pública, lançado em maio, houve alterações significativas no seu conteúdo em relação ao anterior. Em documento enviado pela Funarte à Petrobras justificando as modificações no conteúdo do edital, para fim de aditamento contratual (de escopo e forma de execução), a instituição afirma que "(...) algumas mudanças se fizeram necessárias, sem que isso compromettesse os objetivos do Projeto. A intenção foi ressaltar o caráter comemorativo desta edição e recuperar alguns elementos dos seus primeiros anos, como, por exemplo, a

¹²⁷ Entrevista feita na cidade de Natal, RN, no dia 7 de dezembro de 2007.

¹²⁸ Entrevista feita no dia 10 de dezembro de 2007.

¹²⁹ Nos dias 10 e 11/12/2007, caravana 7, formada por João Bosco e Pianorquestra. De fato, nos dois dias de apresentação, a fila de espera para a obtenção de ingressos era grande e poucos conseguiam obtê-los.

promoção de encontros entre artistas mais experientes e novos talentos da música brasileira”. A união de músicos mais experientes com novatos, no entanto, já acontecia desde a *Retomada*. Houve caravanas de 2004 a 2006 que contaram com artistas como Francis Hime, Miúcha, Joyce, Xangô da Mangueira, Monarco, Jane Duboc, Delcio Carvalho e Nei Lopes, por exemplo, sempre acompanhando novos talentos.

Dentre as principais modificações do novo edital,¹³⁰ estava a forma de seleção dos artistas e o número de atrações que comporiam as caravanas: em vez de 3 atrações, todas escolhidas por seleção pública, como nas temporadas de 2004,¹³¹ 2005 e 2006, as caravanas da edição 2007 foram compostas por 2 atrações, uma das quais selecionada via edital (16 candidatos, no total) e a outra, escolhida pelo consultor convidado do Projeto, Hermínio Bello de Carvalho, mentor intelectual do Projeto (outros 16 convidados). A categoria “artista regional” foi, portanto, suprimida:

DA SELEÇÃO

Art. 9º A seleção dos inscritos será feita por uma Comissão Julgadora especialmente composta para este fim, integrada por cinco especialistas em música popular brasileira. (...)

Art. 10 Serão selecionadas por esta Comissão Julgadora 16 (dezesesseis) atrações para o período de agosto a novembro de 2007.

Parágrafo único: A Comissão levará em conta a qualidade artística dos candidatos, bem como a diversidade dos trabalhos apresentados, buscando eleger representantes de todas as regiões do país e de vários gêneros e movimentos musicais. (...)

DA COMPOSIÇÃO DAS CARAVANAS MUSICAIS

Art. 15 Além dos artistas ou grupos selecionados segundo os preceitos deste Edital, também integrarão as caravanas artistas convidados pela curadoria do PROJETO PIXINGUINHA.

Parágrafo único: A proporção será de uma atração selecionada por este Edital para uma convidada pela curadoria.

A participação de Hermínio Bello de Carvalho, de acordo com o documento enviado pela Funarte à Petrobras, representava “(...) não somente uma homenagem àquele que idealizou o [Projeto] Pixinguinha, como também uma conexão entre passado e presente”. Sobre o convite para fazer a curadoria do Projeto, Hermínio comentou:¹³²

¹³⁰ O edital do Projeto Pixinguinha 2007 encontra-se no anexo II desta dissertação.

¹³¹ Com exceção dos artistas remanescentes de 1997.

¹³² Em depoimento para esta dissertação, colhido na cidade do Rio de Janeiro, no dia 9/8/2008.

(...) fui convidado e aceitei por dois motivos. Porque, primeiro, eu preciso de trabalho. Eu sou um cara que tem uma péssima aposentadoria (...). Vivo do que eu faço. E continuo achando que se eu puder atuar na área cultural, a minha experiência me fará ter uma atuação minimamente proveitosa. (...) Devo dizer que até o Grassi, na gestão anterior, me contou que ele queria me prestar uma homenagem pela Funarte. E eu disse: “Grassi, eu não quero homenagem. Eu preciso é de trabalho, não de homenagem”. Eu sou um trabalhador, um operário da cultura (...). Eu achei ótimo. “Vamos encarar essa”.

Quanto ao segundo motivo, Hermínio contou que aceitou o convite sob a condição de retomada de dois outros projetos da Funarte, do tempo em que ele estava à frente da área musical da instituição, de 1977 a 1989, o *Lúcio Rangel de Monografias* e o *Radamés Gnattali*.

Confiando na boa fé [da gestão Frateschi] e na palavra que me foi dada, fui lá fazer a tal curadoria, que se resumiu a fazer aquilo que eu sempre fiz na Funarte, com algumas alterações, ou seja, foi convocado um conselho, (...) jurados para fazer indicações. (...) o edital, que já estava pronto, (...) iria ser publicado no dia seguinte à minha convocação e, por coincidência, no início da greve. (...) No edital já estava que a curadoria teria direito a fazer metade das indicações. E nessa reunião [a segunda da seleção], eu declinei dessa responsabilidade, até porque eu poderia, sem querer, fazer indicações que pudessem... Meu Deus, eu sou um artista da música, sou um operário da música. Então, são meus colegas, eu não poderia... Sabe por quê? [Poderia dar algum] Passo em falso, sei lá, se eu quisesse colocar uma pessoa, assim, maravilhosa, mas que eu pudesse levantar uma suspeita... Eu não queria isso. Então, eu deleguei a eles que fizessem todas as indicações.

A Funarte permitiu a minha presença, como pesquisadora, em duas reuniões da seleção. Na primeira, foi feita a seleção dos candidatos inscritos via edital. Das 547 inscrições, foram escolhidas 16 atrações. Na segunda, e é a essa que se refere Hermínio, foram reunidos os diretores artísticos¹³³ convidados para cuidar dos espetáculos, que formaram o Conselho. A partir dos candidatos selecionados via edital, iam sendo formadas, então, as duplas que comporiam as caravanas, a partir de afinidades musicais.

Na opinião de Hermínio, “as indicações foram muito boas, (...) as duplas não foram mais eficazes pelo curtíssimo tempo que nós tínhamos depois para trabalhar, porque houve a greve, aquela interrupção brutal”. O curador teceu, também, alguns comentários quanto às condições de trabalho oferecidas pela gestão Frateschi e o não cumprimento do que lhe foi prometido:

(...) pedi que houvesse, como havia no meu tempo, (...) condições de trabalho para a equipe. Estava na Rua São José, então, eu propus que se fizesse uma rápida reforma

¹³³ Eram eles: Claudio Lins, Érico de Freitas, Luís Filipe de Lima e Vicente Maiolino.

naquela sala imunda e ela fosse, toda ela, aparelhada para receber as pessoas, com computadores. Estava trabalhando de favor, subindo escada, descendo escada para telefonar (...). É o mínimo que se pede para uma produção. (...) Passaram-se os meses, havia dinheiro na Funarte para isso, eu tenho certeza. E não houve agilização. Não houve, sequer, uma boa vontade para que o projeto também se desenvolvesse com um nível mais moderno, com mais agilidade. Então, a equipe foi muito sacrificada.

Como todos os anos, acompanhei de perto o trabalho da equipe de produção da Funarte em 2007 e princípio de 2008, mas dessa vez também com o olhar de pesquisadora e não apenas como gestora do Projeto na Petrobras. Alguns produtores externos foram recontratados para fazer o trabalho “na estrada”, acompanhando as caravanas. Os cargos de Direção e Coordenação de Música Popular da CEMUS foram ocupados por servidores da instituição, respectivamente Pedro Müller e Eulícia Esteves, que muito colaboraram para este trabalho. Outros servidores da Funarte também estavam envolvidos na produção do Projeto, em funções de apoio e suporte.

Esta nova equipe tinha o mesmo empenho e profissionalismo da anterior, mas enfrentava, por outro lado, um alto nível de tensão junto aos seus superiores da presidência da Funarte. Pelos testemunhos que obtive a respeito, isso se devia a uma gestão extremamente centralizadora, que delegava muito pouco poder de decisão, mesmo para as ações mais simples e imediatas, aos seus subordinados. A minha percepção era a de que todo o entusiasmo com o qual se trabalhava na gestão Grassi havia se perdido. Mas o Projeto foi executado da melhor forma possível, mesmo com todas as dificuldades.

Sobre o seu trabalho de curadoria, mediante as condições que haviam sido acordadas para aceitá-lo, Hermínio Bello comentou:

(...) a minha curadoria (...) se resumiu a fazer o que sempre fiz na Funarte e a ficar aguardando que as promessas fossem cumpridas. Infelizmente, elas não foram cumpridas. Então, eu me sinto um pouco lesado, moralmente (...). Eu sou um homem de palavra. Eu tenho 73 anos de idade, (...) uma vida na área da cultura bastante expressiva. (...) eu me senti um lesado porque fiz outras pessoas se encantarem com os meus sonhos. “Olha, (...) Vai sair o Projeto Lúcio Rangel”. Então, o máximo que eu consegui foi reeditarem os [quatro] livros do Jota Efegê, que acabei de comprar semana retrasada na loja [da Funarte], porque não vejo isso em lugar nenhum. (...) Isso não foi circulado. (...) O Frateschi, eu só encontrei (...) uma vez ou duas, o último dia foi no encerramento do Projeto Pixinguinha e um lançamento simultâneo desses livros do Jota Efegê¹³⁴ [e da biografia de Pixinguinha, de Sergio Cabral].

¹³⁴ O último *show* da edição 2007 do Projeto Pixinguinha aconteceu no dia 28 de fevereiro de 2008, com o *show* da última caravana, composta por Ivan Lins e André Mehmari. Na ocasião, foram lançados os quatro livros de coletâneas de contos de Jota Efegê e a biografia de Pixinguinha, escrita por Sergio Cabral. Disponível em: <http://odia.terra.com.br/cultura/htm/ivan_lins_se_apresenta_hoje_no_teatro_joao_caetano_153949.asp>.

Gostaria de ressaltar que fiz várias tentativas de entrevistar um dos membros da Presidência da Funarte, mais precisamente o secretário executivo de Celso Frateschi, sr. Pedro Brás, como sugerido pela Banca Examinadora no exame de Qualificação deste trabalho, mas sem sucesso. A entrevista chegou a ser marcada por sua secretária, Maura Torres, para dia 8 de setembro de 2008, sendo desmarcada em seguida, com a promessa do agendamento de nova data. Apesar das minhas insistentes ligações nas semanas subseqüentes, infelizmente, a entrevista não foi remarçada.

No edital de 2007, reformulado pela gestão Frateschi, foi previsto um total de 16 caravanas, cada uma fazendo sete apresentações musicais, o que totalizaria 112 espetáculos, o mesmo número da proposta anterior. Em cada cidade seriam feitos dois dias de *show* e não apenas um, como na versão anterior, o que significava um ponto positivo:

A proposta é que as caravanas façam mais *shows* por cidade, a fim de criar um ambiente propício à formação de plateia e de atingir mais pessoas em cada praça. Mesmo que o projeto visite um número menor de cidades (16 ao todo), o ganho em qualidade certamente será grande, tanto para os artistas quanto para o público, compensando assim todo o esforço empreendido para fazer as caravanas chegarem aos locais previstos.¹³⁵

As oficinas e palestras previstas anteriormente, no entanto, foram descartadas: "consideramos que os (...) recursos financeiros [que seriam aplicados nesta ação] poderão ser mais bem aproveitados em outros desdobramentos do projeto" como, por exemplo, a produção de um programa para TV que seria priorizada, "a fim de fazer o projeto chegar a um público muito mais amplo, que não terá a oportunidade de assistir aos *shows*". Todas as caravanas foram programadas para fazer uma apresentação extra no Rio de Janeiro, onde os *shows* eram filmados na Sala Sidney Miller.¹³⁶ O *slogan* do Projeto, na edição de 2007, passou a ser "Projeto Pixinguinha, 30 anos promovendo a música brasileira".

Em relação às cidades que fariam parte do roteiro das caravanas, foram retiradas aquelas de médio porte e mantidas somente as capitais, ainda que não todas as 27. Eulícia Esteves relata um pouco sobre o processo decisório: "sabíamos que não teríamos condições

¹³⁵ Documento entregue pela Funarte à Petrobras.

¹³⁶ Posteriormente, eles foram exibidos na TV Brasil. Disponível em:
<<http://portalimprensa.uol.com.br/portal/agenda/2008/08/29/imprensa22140.shtml>>.

[por causa dos atrasos] de fazer um bom Projeto mantendo aquele número inicial de cidades [incluindo capitais e não capitais]" e, além disso, "havia também a ideia de fazer dois *shows* em cada cidade, em vez de um". Foram, então, realizadas algumas reuniões para discussão sobre o assunto no CEMUS e uma planilha com a sugestão de cidades foi submetida à Presidência da Funarte. "Em um primeiro momento, a ideia não era restringir [a circulação do Projeto] às capitais. (...) na verdade, a minha ideia (que não era só minha, obviamente) de fazer o Projeto em não capitais não era só para manter a linha que vinha sendo seguida". O fato, segundo Esteves, é "que essa tradição fazia todo o sentido, já que precisávamos descentralizar nossas ações. (...) Mas o presidente Frateschi defendia a ideia de que o projeto deveria ser executado somente nas capitais porque era uma grande comemoração e isso traria mais visibilidade". Havia, na verdade, "duas discussões distintas: uma era o número de cidades, a outra era quais seriam as cidades".

Após a definição de que todas as cidades do roteiro seriam capitais, foi adotado o seguinte critério: "queríamos realizar pelo menos uma ação, na área da música, em todos os estados. Isso porque o CEMUS desenvolve outros projetos [além do Pixinguinha, como Painéis de Bandas, de Coros] e a pré-produção [destas ações] estava mais adiantada". A partir daí, "resolvemos incluir no Pixinguinha as capitais dos estados que não sediar[iam] nenhum Painel em 2007". No decorrer da produção, comenta Esteves, "talvez isso tenha se alterado um pouco. Talvez não tenhamos conseguido pauta em alguma capital (por causa do atraso)... e tenhamos incluído alguma que já estava no roteiro dos Painéis. (...) De qualquer forma, a ideia inicial era essa". Foram, então, definidas 16 capitais para receber o Projeto naquele ano.

No primeiro encontro do processo seletivo 2007, ocorrido no Plenário do Palácio Gustavo Capanema, no dia 10 de agosto de 2007, foi reunida, segundo a Ata do evento, a "Comissão de Jurados da Edição Comemorativa dos 30 anos do Projeto Pixinguinha, presidida por Hermínio Bello de Carvalho", formada pelos seguintes membros, além do presidente: a jornalista Beatriz Coelho Silva (RJ), o professor da UFRGS Luís Augusto Fischer (RS), o diretor musical Luís Filipe de Lima (RJ) e o produtor cultural Paulo André Moraes Pires (PE). Foi formada, portanto, uma equipe mais heterogênea do que aquela de 2004, no que tange à diversidade de funções ligadas ao segmento cultural.

No processo de julgamento, foram pré-selecionados 50 candidatos, a partir da avaliação de “cada jurado e da lista resultante do cruzamento destes nomes”. Ante a constatação de que “11 (onze) receberam 3 (três) indicações”, ficou estabelecido que estes “já seriam contemplados e que, a seguir, seriam escolhidos 5 (cinco) artistas entre os 39 (trinta e nove) restantes”. Tendo como objetivo “formar um painel representativo da diversidade de gêneros, estilos e de regiões do país”, foram acordados novos critérios “com vistas a contemplar um trabalho no âmbito do choro autoral, uma cantora [intérprete feminina], um trabalho de música sertaneja, um artista do sul do Brasil e um instrumentista solo”. A comissão chegou, então, aos nomes dos 16 selecionados, mais 16 suplentes.

Se considerarmos a relação candidatos inscritos (547) X candidatos selecionados (16), a porcentagem de artistas fora da evidência de mercado contemplada foi de 2,9%. Em uma comparação com o processo seletivo de 2004, quando houve 1557 inscritos (seleção nacional e regional) e 131 selecionados, houve 8,41% de aproveitamento. Essa seleção previa que os selecionados seriam distribuídos por duas temporadas de atividade, mas, como vimos anteriormente, a distribuição acabou sendo feita por três edições, de 2004 a 2006. A média foi, portanto, de 44 atrações selecionadas via edital público por edição, aproximadamente, contra as 16 do processo seletivo de 2007. As caravanas deste último ano foram formadas pelas seguintes duplas:

TABELA 8 – CARAVANAS DE 2007

Caravana	Artista convidado	Artista selecionado	Caravana	Artista convidado	Artista selecionado
1	Zé Renato	Mariana Leporace	9	Elomar	Axial
2	Carmélia Alves	Maciel Salú e o Terno do Terreiro	10	Cida Moreira	Arthur de Faria & Seu Conjunto
3	Monarco	Paulo Padilha	11	Eduardo Dussek	Babilak Bah
4	Yamandu Costa	Sons do Cerrado	12	Borguetinho	Vésper Vocal
5	Rita Ribeiro	Tantinho da Mangueira	13	Selma Reis	Aquattro
6	Paulinho Moska	Eduardo Neves	14	Mônica Salmaso	Seu Luiz Paixão
7	João Bosco	Pianorquestra	15	Geraldo Azevedo	Chico Correia & Eletronic Band
8	Guinga	Conversa Ribeira	16	Ivan Lins	André Mehmari

E os itinerários de 2007, muito mais restritos que os de 2004 a 2006, foram os seguintes:

1. Brasília – Rio Branco – Belém – Cuiabá
2. Rio de Janeiro - Belo Horizonte – Salvador – Aracaju

3. Porto Alegre – Florianópolis – São Paulo – Vitória

4. São Luís – Natal – Recife – Maceió

A caravana 9, formada por Elomar e o grupo Axial, realizou um *show*, excepcionalmente, na cidade de Santo Amaro de Purificação, Bahia, no dia 12 de dezembro de 2007, no dia seguinte ao *show* realizado em Salvador. De acordo com a justificativa oficial da Funarte, isto se deveu ao fato de não haver pauta para os dois dias no Teatro Castro Alves, da capital baiana. Mas, segundo informações de gestores locais de Salvador, havia um descontentamento muito grande por parte dos dirigentes estaduais pela exclusão das não capitais nos roteiros do Projeto naquele ano. E essa queixa não vinha somente do estado da Bahia, segundo informações que obtive acompanhando o Pixinguinha.

Foram, portanto, 17 cidades visitadas pelo Projeto em 2007, sendo 16 capitais e 1 não capital. Ou seja, 11 capitais do país ficaram de fora dos roteiros das caravanas. O público total da edição 2007 do projeto foi de 49.069 pessoas,¹³⁷ sendo que as caravanas com maior público foram as de número 4, com Yamandu Costa e Sons do Cerrado, com 8.215 pessoas e de número 16, com Ivan Lins e André Mehmari, com 8.860 pessoas.¹³⁸ Considerando que as caravanas circularam por cinco meses (de outubro de 2007 a fevereiro de 2008) e foram realizados, no total, 128 espetáculos musicais, temos uma média de público por *show* de, aproximadamente, 383 pessoas. No que se refere ao retorno de mídia espontânea no período, este foi de R\$ 2.339.444,00.

Em relação aos postos de trabalho gerados a partir da execução do Projeto Pixinguinha, os números informados pela Funarte sobre a edição 2007 foram consideravelmente inferiores aos das edições de 2004 a 2006, como pode ser observado na Tabela 9. O fato se deveu a diferentes metodologias de quantificação utilizadas pelas gestões Grassi e Frateschi. Eulícia Esteves informou a respeito: “só computamos os postos diretos e indiretos gerados pelas nossas contratações no Rio de Janeiro, sede da Associação Cultural da Funarte, pois estes são os dados que podemos identificar com maior precisão”. Em relação

¹³⁷ Relatório final de execução do Projeto Pixinguinha 2007 entregue pela Funarte à Petrobras.

¹³⁸ Ambas as caravanas percorreram as capitais São Luís (MA), Natal (RN), Recife (PE), Maceió (AL) e Rio de Janeiro (RJ).

aos demais postos de trabalho, Esteves reflete sobre a dificuldade de se chegar a números exatos:

É sempre difícil quantificar postos de trabalho indiretos. Até mesmo a definição "postos de trabalho" dá margem a discussões. É claro que o projeto movimentou recursos que vão impactar uma grande cadeia produtiva, mas até que ponto podemos dizer que uma gráfica, que prestou serviços para o projeto, aumentou postos de trabalho por causa disso? É claro que o projeto ajudou a manter aqueles postos de trabalho que já existiam na gráfica... mas não sei se podemos afirmar que estes postos foram gerados (ou mesmo mantidos) pelo projeto.

Na Tabela 9, encontram-se os dados comparativos das quatro edições pós-*Retomada*:

TABELA 9 – DADOS COMPARATIVOS DAS QUATRO EDIÇÕES PÓS-*RETOMADA*

	2004	2005	2006	2007
Candidatos inscritos para seleção pública	1.557 ¹³⁹			547
Candidatos selecionados	131			16
Artistas convidados	0			16
Artistas principais	48	60	36	32
Músicos acompanhantes	85	128	79	Não informado
Nº de caravanas	12	20	12	16
Nº de <i>shows</i>	91	162	91	128
Nº de oficinas	0	01	04	0
Público	57.406	87.947	40.413	49.069
Capitais	25	27	21	16
Não capitais	12	26	24	01
Postos de trabalho diretos e indiretos	11.830	21.580	11.960	220
Produtos culturais	catálogo	catálogo e DVD duplo	catálogo e DVD	catálogo ¹⁴⁰
Retorno de mídia espontânea	R\$ 3.911.062,48	R\$ 4.385.867,71	R\$ 1.673.671,27	R\$ 2.339.444,00 ¹⁴¹
Meses de circulação	set. a nov./2004	abr. a set./2005	mar. a maio/2006	out./2007 a fev./2008
<i>Slogan</i>	“Música brasileira de qualidade em todas as regiões do país”			“30 anos promovendo a música brasileira”

¹³⁹ Via edital e indicação das Secretarias de Cultura.

¹⁴⁰ Todos os *shows* foram filmados e transmitidos pela TV Brasil, no ano de 2008.

¹⁴¹ Segundo Eulécia Esteves, o cálculo da centimetragem foi realizado pela empresa NotLog.

Dentre as principais diferenças entre as edições de 2004 a 2006 (I) e a de 2007 (II), pode-se mencionar:

1. As etapas de planejamento, execução (incluindo o processo seletivo, formação das caravanas, ensaios e viagens) e pós-produção em I ocorreram de forma mais confortável e exequível para os organizadores do Projeto do que em II, cuja edição foi precedida por quatro meses de atraso no início das atividades, seguida de uma greve dos servidores do MinC. Isto certamente contribuiu, por exemplo, para a negativa de algumas das 11 capitais que não receberam o Projeto no ano de 2007, em função da época já avançada do ano em que foram contatadas pela Funarte para acordos de parceria.
2. Os meses de circulação de I foram de março a novembro, enquanto de II foram de outubro a fevereiro. Nesse último período, o fato de os meses em questão englobarem as fases pré-verão e verão, nas quais ocorrem inúmeros eventos no país, pode ter contribuído, por exemplo, para um menor espaço de divulgação na mídia das cidades por onde as caravanas circularam.
3. I e II tiveram gestões da Funarte ligadas ao Partido dos Trabalhadores, mas de correntes diferentes. Grassi era ligado ao PT fluminense, enquanto Frateschi, ao paulista. E, se em cada uma dessas regionais do Partido também havia diferentes opiniões e ideias sobre questões culturais e políticas, isso também se estendia à forma e qualidade de relacionamento com Partido Verde dos ministros Gil e Ferreira.

Capítulo 3 Na Estrada



foto 1: Ivan Lins e André Mehari, 2008 / foto 2: João Bôsko e Pianorquestra, 2007/ Guinga e Conversa Ribeira, 2007

No presente capítulo, apresento os resultados do trabalho de campo que desenvolvi durante o ano de 2007 e parte de 2008, durante o acompanhamento *in loco* de algumas caravanas do Projeto Pixinguinha. Foram realizadas entrevistas com gestores públicos ligados ao campo cultural de três capitais. Os critérios para a delimitação das cidades selecionadas se basearam:

- 1 - na distribuição geográfica, o que possibilitará uma amostragem de três diferentes realidades do país;
- 2 - no fato de terem sido incluídas ou excluídas, por diferentes motivos, no roteiro do Projeto nas quatro últimas temporadas ou em alguma(s) dela(s); e
- 3 - no histórico das relações entre os diferentes atores sociais envolvidos nas negociações para execução do Projeto, em cada uma das localidades, nas temporadas de 2004 a 2006.

As três cidades selecionadas, segundo a classificação fornecida por Pedro Paulo Malta, coordenador de Música Popular do Centro de Música da Funarte de 2003 a 2006, foram: Rio Branco/AC – ótimo; Natal/RN – razoável e Porto Alegre/RS – conflituoso.

Apesar de já conhecer a execução do Projeto com o olhar de gestora de patrocínio cultural de 2004 a 2006, o trabalho de campo como pesquisadora em 2007 e 2008 ampliou a minha percepção em relação a aspectos como, por exemplo, a adequação do Pixinguinha às políticas públicas para a Cultura dos municípios que o recebiam; a receptividade por parte de integrantes do poder público local, o que os agradava e do que discordavam no Projeto; que elementos de concordância e tensão havia por trás das negociações institucionais que levavam o Projeto a cada localidade, quais os motivos e personagens de disputas.

3.1 Rio Branco – AC

No Acre, entrevistei três pessoas ligadas ao poder público local: um antigo gestor público, Francisco Gregório Filho,¹ que ocupou o cargo de secretário estadual de Cultura e

¹ Gregório foi morar no Rio de Janeiro em 1968, onde viveu várias experiências na área da Cultura. Voltou para Rio Branco em 1976 (um ano antes da criação da Funarte, portanto), quando foi nomeado diretor do DAC, Departamento de Assuntos Culturais, ligado à Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Acre. Ao voltar para o Rio de Janeiro, em 1980, trabalhou na Secretaria de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, em uma coordenadoria de assuntos artísticos da SEAC/MEC, com Aloísio Magalhães. Voltou ao Acre em 1987, como presidente da então Fundação de Recursos Humanos da Cultura e do Desporto, cargo que

presidente da Fundação Elias Mansour entre 2004 e 2005; Clarisse Baptista² que, desde 2004, assumiu a direção do Teatro Plácido de Castro,³ o *Teatrão*, como é carinhosamente conhecido na capital acreana (que faz parte da rede estadual de equipamentos culturais) e em 2006, com o *Teatrão* em obras, assumiu a coordenação da Usina de Arte João Donato,⁴ um novo centro cultural criado naquele ano pelo governo estadual, a partir da adaptação de uma usina desativada de beneficiamento de castanha. Baptista cuidou da produção local do Projeto Pixinguinha de 2004 a 2006. Por último, uma representante do governo municipal, Danielle Costa,⁵ desde 2004 ocupando o cargo de chefe da Divisão de Arte da Fundação Garibaldi Brasil, que funciona como Secretaria Municipal de Cultura.

Durante o tempo em que Gregório foi “secretário de Cultura” do estado, nos anos de 2004 e 2005, acompanhou de perto a passagem do Pixinguinha na cidade e convidou Baptista para fazer a produção local do Projeto. Desse período, ele recorda, com extrema sensibilidade, que um dos *shows* foi realizado na Concha Acústica da cidade,⁶ mas que realizar o Projeto no *Teatrão* sempre lhe pareceu mais interessante:

[ser na Concha Acústica] Significa que pode, entre aspas, ser mais “democrático”, mas eu insistia que fosse no teatro porque agrega (...) outras questões (...) Principalmente, aí entre parênteses, essa coisa da cultura de massa (...) também traz uma outra coisa, que é [a] (...) ideologização, [das] correntes partidárias, [voltadas para] o popular. E aí fica uma coisa um pouco populista (...). Não acredito que seja elitista, não [tirar o espetáculo da Concha Acústica e levá-lo para o teatro]. Ou que, necessariamente, vá para essa tendência elitista. Mas a repercussão depois é maior.

Gregório discorre, então, sobre o caráter formador do teatro e, por conseguinte, o efeito multiplicador que a experiência de estar nele proporciona:

ocupou até 1990. Depois, foi criada a Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansour (que existe até hoje), que ele presidiu de 2004 a 2005, ocupando pela 3ª vez a pasta da Cultura no estado.

² Clarisse Baptista é atriz, produtora cultural e professora de Língua Portuguesa. Acreana, morou no Rio de Janeiro durante onze anos, onde se formou em Teatro pela Casa das Artes de Laranjeiras - CAL. Ao voltar para Rio Branco, formou-se em Letras na Universidade Federal do Acre - UFAC.

³ Disponível em: <<http://www.brasilviagem.com/pontur/?CodAtr=3432>>.

⁴ Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/usina-de-arte-no-acre>>.

⁵ Danielle Costa foi entrevistada na cidade de Rio Branco, AC, no dia 21 de outubro de 2007. Antes de ocupar o posto na Fundação Garibaldi Brasil, trabalhou na Casa de Leitura, junto com Francisco Gregório Filho.

⁶ O *show* neste espaço, que tem capacidade para 3 mil pessoas, foi realizado no dia 18/5/ 2006.

(...) ali tem uma formação de uma pessoa que (...) vai ver uma obra artística, uma criação humana, (...) ali você vai observar as diferenças, os detalhes. Que é diferente de você ir a um restaurante [com] música ao vivo, microfone [e] um cantor, que é legal. Com violão. Ali você está jantando, bebendo, comendo, conversando. Mas o teatro te concentra. Por uma hora e meia, duas horas, você está concentrado ali para observar. Você acorda suas referências e observa a referência do que está vindo. Então, essas questões pequenas, mas que são, para mim, importantes e acho que elas precisam ser discutidas. Também não tenho a verdade absoluta, é só um pensamento. Tem outros. (...) acho que [o teatro] é um espaço de educação, de formação. De dizer: “Ah, fui ao teatro ver um espetáculo, ver um *show*, uma peça”. É interagir com o outro ali. Dialogar, conversar. É também uma questão de aprendizagem de comportamento social.

Um dos principais objetivos do Projeto Pixinguinha diz respeito à possibilidade de a população ter acesso aos espetáculos musicais que promove. Essa acessibilidade deve ser traduzida não somente no valor dos ingressos, que devem ser gratuitos ou ter preços populares (isto é, R\$ 5,00 a entrada inteira e R\$ 2,50, a meia), mas também na facilidade de locomoção até o local onde se realiza o evento. A partir de maio de 2006, em função do início das obras no *Teatrão* e da inauguração da Usina de Arte João Donato, os espetáculos do Projeto passaram a ser realizados nesse segundo espaço, distante 12 km do centro da cidade, em uma área periférica, com apenas duas linhas de ônibus de baixa frequência servindo a região.

Comecei a abordagem sobre o tema, perguntando a Baptista se o *Teatrão* ficava, de fato, no centro da cidade e ela respondeu: “Hoje a gente até pode quase considerar centro, ele fica no bairro do Bosque. O acesso é muito rápido...”. Então, questionei: “(...) o projeto se dispõe a (...) permitir o acesso do público aos bens culturais. (...) No momento em que é escolhido um local a 12 km de distância do centro da cidade e com (...) relativa dificuldade de acesso, você acha que esse objetivo está sendo atingido?”.

A entrevistada responde, com segurança, revelando grande conhecimento das zonas periféricas da cidade e a população que nelas habita. Faz, então, uma análise da questão que vai além do “ser longe ou perto do centro da cidade” e “ter ou não ter transporte”:

C. B.: Acho, porque aqui é próximo de bairros muito populosos, que até há pouco tempo eram considerados quase como bairro de periferia, entendeu? Aqui, nós temos o Conjunto Tucumã I e II, Conjunto Rui Lino e um bairro de invasão chamado Mocinha Magalhães, está logo aqui atrás. Todos os moradores daqui invadiram essa área. Tem o pessoal que mora no Distrito Industrial, tem o pessoal do[s Conjuntos] Universitário I e II... Aqui próximo, tem o [município de] Bujari, o [bairro] Custódio Freire, (...) Estação Experimental, Nova Estação. [A Usina] vive cercada de Conjuntos mesmo, sabe? [Entre] Nossos alunos tem muita gente aqui dessa área e eu acho legal isso. Porque o público que vai ao *Teatrão*, por exemplo, e que vem muito aqui

também, é um público que tem carro. O pessoal daqui da Mocinha Magalhães não vai (...) de jeito nenhum ao *Teatrão*. Esse povo todinho daqui não vai para o *Teatrão*.

G. S.: E eles vêm para cá?

C. B.: Vêm, porque quando nós abrimos as inscrições [para os cursos de música e teatro oferecidos pela Usina], nós tínhamos 90, 120 vagas – se inscreveram 603 pessoas. Tem gente que vem de bairros muito mais distantes para cá. Entendo bem o que você falou, porque claro que tem o pessoal que não gosta da Usina. [Dizem:] “A Usina é excludente, a Usina fica longe”. Fica longe de quem? Fica longe de quê? Do centro? Quem está longe do centro, não está longe de nada, não, meu bem. Porque quem está longe do centro, quem tem grana, (...) quem vai para o centro de carro é um pessoal que vai para qualquer lugar. Então não está longe! Ela [a Usina] fica longe dos melhores bairros da cidade, mas ela não fica longe da Mocinha Magalhães, da Estação Experimental, do [Conjunto] Tucumã, entendeu? Ela fica longe de onde?

G. S.: E para os espetáculos que são realizados aqui, essas pessoas das redondezas... Elas vêm? Vocês têm esse levantamento?

C. B.: Vêm, vêm, agora, é assim... A Usina foi inaugurada ano passado. Ela ficou durante um tempo muito parada. O ano de eleição é um ano de desgraça, eu acho, sabe? Horrível, horrível, nada funciona.⁷ Então, ela ficou muito tempo parada. Esse ano é que a Usina começou a funcionar mesmo como a gente imagina que é um pouco do que ela vai ser ainda.

E prossegue, mais adiante, com outros exemplos e o veredicto final:

G. S.: Então você acha que o lugar não é distante, não é? (...) Não há essa dificuldade de chegar aqui?

C. B.: E nós já temos um processo caminhando na Prefeitura pedindo mais linhas de ônibus e que os ônibus que vêm até aqui perto, (...) façam a volta aqui, o retorno, entendeu? (...) Tem o pessoal da “torcida do contra”... “ah, é um elefante branco” e eu digo “elefante branco para quem, meu amigo?”, porque eu conheço menino que é operário, que é aluno do curso de teatro e que virou pra mim e disse que tinha carregado 600 tijolos naquele dia e veio de bicicleta. Tem um outro que disse que no dia seguinte tinha que carregar três metros de areia no braço... Então, elefante branco para quem? (...) E tem um menino da [aula de] capoeira, Claudinho (...), ele vinha toda noite para a Usina, (...) fazia 48 km de bicicleta. Ele fazia 12 km da casa dele até o centro, mais 12 [km] para cá, 24 [km]. (...) É longe para quem? Tinha uma senhora de 73 anos que faz o curso de teatro à noite, ela mora por aqui por um desses bairros, (...) ela vem toda noite a pé, ali do Universitário para cá. Você imagina o monte de aluno do curso de música aqui do [Conjunto] Universitário, vêm a pé. Tem uma outra menina do curso de música à tarde, que ela mora lá no Ramal Irineu Serra, (...) é longe “pra caramba”, (...) são uns bairros que apareceram “um dia desses” aqui na cidade, sabe? E eles vêm. (...) Então, o público, se a gente conseguir, que eu acho que é o que a gente tem que conseguir, trazer esse pessoal daqui da vizinhança da Usina, eu já estou satisfeita. Não faço questão nenhuma que a classe média venha para cá, mas não faço mesmo, porque eles vão para onde eles quiserem, eles têm carro, bicho, não é? (...) Então, eu não acho que é isso, sabe, Gabriela, eu não acho que é a distância, não.

Quando estive na cidade, pude perceber que o trajeto entre o centro e a Usina é, de fato, longo. A distância é grande, o caminho é ermo (principalmente ao se chegar a um trecho de autoestrada) e não me recorde de ter visto transporte coletivo próximo ao local. No

⁷ 2006 foi ano de eleições gerais.

entanto, as duas noites de show do Projeto tiveram um bom público,⁸ composto por pessoas de várias idades e classes sociais, inclusive famílias inteiras, que chegaram ao local de carro, de transporte coletivo e a pé. A análise da entrevistada me pareceu, portanto, pertinente.

A resposta de Clarisse Baptista funcionou como uma provocação: quando se fala em permitir o acesso do “público” ao *show* do Projeto Pixinguinha, de que “público” estamos falando? Deveria ele, de fato, ser tratado no singular, como se fosse homogêneo? Que pessoas se quer atingir com uma ação de política pública como essa? Que plateia se quer formar? Pessoas com poder aquisitivo para ir a *shows*, comprar CDs ou “baixar” música na *internet* são tão prioritárias quanto as que não têm acesso algum a atividades artísticas? É, de fato, correto o raciocínio de que se o espetáculo é realizado em um local de fácil acesso, com significativa variedade de transporte público, um número maior de pessoas poderia assisti-lo. Mas, a partir da reflexão de Clarisse, baseada na configuração geopolítica e econômica da cidade, de fato faz diferença para a elite “que tem carro” e reside nos “melhores bairros da cidade” (a mesma que, segundo ela, reclama que “a Usina é excludente”) o local onde o show é realizado? E para a população periférica, das classes menos abastadas, desfavorecidas de uma série de direitos, inclusive os culturais,⁹ faz diferença?

Para Gregório, que já não estava à frente da Fundação Elias Mansour à época da transferência dos *shows* para a Usina, a escolha do novo local também estava associada a outro fator, o de afirmação do novo espaço cultural da cidade:

Você pode argumentar que descentraliza, sai do centro. Isso propicia que aquele que mora a 12 km do centro tenha acesso mais fácil. Então, em tese, você teria uma população que teria acesso e teria dificuldade para ir ao centro. E a outra é que é um espaço novo que precisa lutar contra [a possibilidade de] se transformar em elefante branco. Então, precisa se afirmar enquanto espaço. Como há recursos do estado-município no apoio à ação, encaminha-se, então, para essa ação acontecer nesse espaço. Para que ele se afirme como espaço para a comunidade. Eu não estou acompanhando, mas a Usina precisa se afirmar enquanto espaço novo, numa área nova. Precisa dizer “olha, aqui também tem um público, afastado do centro... Pode vir”. Mas eu não sei se isso está funcionando mesmo. (...) Sei que houve uma queda

⁸ A primeira noite, 20/10/07, teve um público de 269 pessoas. A segunda, de 232. Fonte: produção local.

⁹ Em vigor no país desde 1985, a Lei Federal de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet, no seu Capítulo Primeiro, artigo 1º, incisos I, referente ao Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC, institui, como uma das principais finalidades da captação e canalização de recursos para o setor cultural: “I - contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais”. Sobre Direitos culturais ver: <<http://www.esmpu.gov.br/dicionario/tiki-index.php?page=Direitos+culturais>>.

da média de público [do Projeto Pixinguinha]. (...) A média era quatrocentas e tantas pessoas em um teatro. (...) caiu pela metade.¹⁰

Danielle Costa concorda com Baptista quanto ao fato de ser positivo atingir outras áreas da cidade, antes desprovidas de qualquer acesso a produções artísticas. Ela ressalta que, sem esse acesso, o indivíduo não consegue discernir se gosta ou não de alguma manifestação artística, permanecendo no desconhecimento ou limitado a poucas referências: “Por exemplo, aqui em Rio Branco, o pessoal escuta muito o [gênero] calipso. Mas como alguém que só escutou calipso a vida inteira, vai poder gostar de outro gênero?”.

Ela revela que a decisão da Fundação Garibaldi Brasil de dar continuidade ao apoio Projeto Pixinguinha, na gestão do PT que teve início em 2004, foi baseada na ideia de “qualificar as apresentações musicais”, valorizando o que é produzido localmente e abrindo espaço para se conhecer o que acontece no resto do país. “Não é a música pela música, mas a música com conhecimento. (...) Depois de um *show*, a pessoa descobre que quer conhecer mais... É assim que se dá a formação”. Costa ainda ressalta que um *show* do Pixinguinha vai além dos aspectos musicais: “as pessoas podem desenvolver outros olhares. (...) a performance da cantora no palco, a iluminação, a postura cênica dos músicos... Os alunos de Teatro da Usina aprendem muito com isso”.

Ao longo da entrevista, Gregório também pontuava a importância da arte para a formação do indivíduo, da sua sensibilidade para a fruição, seu caráter e sua sociabilidade. E forneceu um testemunho comovente, de sua experiência de vida, um garoto acreano morando há pouco tempo no Rio de Janeiro (no final dos anos 1960), a família sem muitos recursos, matriculado em um curso de Contabilidade com o qual não se identificava e o papel que teve o Museu de Arte Moderna em sua trajetória:

(...) eu, adolescente, uma juventude já vinda de algumas atividades artísticas lá em Rio Branco, (...) queria fazer alguma coisa. Então, não tendo o que fazer durante o dia, (...) ia para o MAM, Museu de Arte Moderna. (...) havia uma oferta muito grande de oficinas, de atividades, uma cinemateca, oficina de poesia, de artes visuais, de artes plásticas, de teatro. Aí o MAM fez isso: “vem, vem para cá”. Quer dizer, o MAM me convidou. (...) de tardinha, eu retornava para a casa, tomava um banho e ia para escola técnica [onde estudava Contabilidade]. E, durante o dia, ficava no MAM. Na escola técnica, era um horror. A escola sempre me reprovou (...) em matemática, geometria (...). E o MAM me aprovava. Me aprovava me acolhendo e promovia minha interação com outras pessoas, moradores da cidade e as pessoas que também estavam ali num

¹⁰ O espaço da Usina, segundo Clarisse Baptista, é de 258 lugares fixos e 400, com cadeiras extras. Já no caso do Teatrão, a lotação é de 507 pessoas.

exercício artístico, com as diversas linguagens artísticas. Foi esse o meu primeiro contato e primeira produção de um sentimento, no Rio de Janeiro, de “pertencença”, de pertencimento. (...) eu digo que o MAM me salvou. Eu fui salvo pelo MAM, pelo Museu de Arte Moderna. Então, eu acredito que os centros culturais, com as atividades artísticas, podem “salvar” muitos jovens, muitas pessoas. E também oferecer esse sentido de você interagir, pertencer, dialogar com os diferentes, com o outro, com o outro criador e também se sentir criador.

Esse testemunho não teria, então, a ver com o que a Usina de Arte João Donato passou a representar para pessoas da sua vizinhança em Rio Branco?

Outra questão abordada nas entrevistas aos gestores públicos se referia ao tempo de permanência das caravanas na cidade. De 2004 a 2006, na gestão Grassi, a permanência era de um dia, de forma a aumentar o número de cidades atingidas. Em 2007, na gestão Frateschi, era de dois dias, para possibilitar que mais pessoas pudessem assistir ao espetáculo. Esta segunda opção agradava mais aos gestores, embora não fosse ainda suficiente:

C. B.: (...) às vezes eu fico pensando que [o Pixinguinha] é muito caro para o que ele faz. Por exemplo, ele vem e passa dois dias. Antes [de 2004 a 2006] era um! (...) Por que o Pixinguinha não faz oficina? Por que não fica uma semana no lugar? É tão caro... (...) se eles fizessem uma caravana mais longa, de tempo, e menos cidades, sabe? Levassem oficina... Eu acho maravilhoso, não estou dizendo [que não é bom], não, acho fantástico, que eles venham e se apresentem (...). Mas é pouco, entendeu? Acho que eles [os artistas] são pouco explorados.

Gregório também compartilha da mesma opinião que Baptista. Em 1987, quando era presidente da Fundação de Recursos Humanos da Cultura e do Desporto, também acompanhou de perto do Pixinguinha e pontuou as diferenças:

A permanência um pouco mais de tempo [dá mais espaço] para as conversas, conhecer um pouco a produção local. (...) tinha uma brecha para uma “respiração” maior, aí se integrava, se escolhia um pouco as pessoas da região que estavam produzindo, das cidades, as pessoas também participavam, faziam amizades, criavam laços, trocas de conversas, de endereços, de contatos, trocas musicais. A minha lembrança era melhor, era mais contundente. (...) Ainda mais lá naquela ponta [Norte do país], porque a caravana chega ao Acre já cansada. Um grupo cansado quer dormir e faz poucos contatos (...).

Gregório relata, então, um caso específico ocorrido no Acre, em 2004. A caravana que chegaria à cidade levava o sambista carioca Nelson Sargento, que completava 80 anos de idade. E havia um artista local chamado Da Costa, também sambista, pedreiro e negro, que estava muito doente e também completava 80 anos naquele ano. Segundo Gregório, “sambista lá no Acre é raro”, mas sambista e negro, mais raro ainda. Houve, então, uma tentativa de diálogo com a produção do Projeto para se fazer uma confraternização entre os dois, um

encontro e também um debate: “(...) mas não foi possível. Então, eu achei que [a relação com a Funarte] endureceu. Ficou faltando um pouquinho de ternura. Mas por que falta? Porque não tem espaço, não tem tempo, está todo mundo cansado, (...) não dá para pensar, (...) para flexibilizar, você tem que cumprir a produção”. O músico Da Costa faleceu no ano seguinte. Gregório completa:

(...) na década de 80, tinha esse respirador, essa flexibilidade para uma conversa. Agora não tem mais porque ficou muito ideologizado, muito partidário. Não deixar brecha para o movimento, a convivência entre... É o PT. E eu sou tão simpático ao PT como sou a outros partidos, desde que não tenha essa postura besta e antiética.

Por fim, Gregório aponta também para o fato de os espetáculos terem ganhado um aparato técnico condizente a um *show* de massa, fazendo com que perdesse seu caráter intimista:

[Foi criada uma] parafernália maior, técnica, (...) ganhou também um perfil (...) de massa. (...) anteriormente, na minha memória, ele gratificava muito a formação do fruitor. Você vai para uma sala, é quase que uma acústica, você ouve nuances nas vozes, nos instrumentos, na harmonia, no arranjo, na altura. Hoje, é comum você ver [que] os artistas têm que gritar, e com aquela parafernália [técnica, de som e luz] que pode ser de praça, de massa. Eu acho que isso é legal, (...) mas gostava muito daquele perfil da educação, do educar o consumidor, o fruitor. Educar para ele observar detalhes, se apurar. Até uma caravana recente, eu fiquei tão gratificado (...) estava a Jussara Silveira¹¹ (...). Eles fizeram um *show* de uma delicadeza quase (...) bem ao pé do ouvido. (...) Mas muitas caravanas [vinham com] uma parafernália de *show* de luz e som alto. Aí, a caravana já cansada e [preocupada com o] apuro técnico, (...) fica um pouco “chapado”, um pouco linear. Então, a diferença (...) dessa década de 80 para agora, eu vejo isso.

Questionada sobre a questão da permanência da caravana por mais tempo na cidade, Ana de Hollanda fez uma avaliação sob outra perspectiva:

Também acho que seria muito bom [permanecer mais tempo], acontece que se a gente fosse ficar uma semana, [a viagem duraria] três meses, ninguém tem esse tempo para viajar, e ficaria muito caro também. (...) Há muitas cidades que querem um *show* só e que não querem pagar mais uma diária (...) para fazer oficina, para fazer esse encontro... Essa preocupação cultural de crescimento é porque o Gregório tem isso. Mas as relações são muito diferentes, (...) eles tanto reclamam [de uma coisa, quanto de outra]: um pede mais e o outro reclama que os custos são altos. Então, tem que ter uma política que dê para (...) conciliar as coisas.

Uma outra questão abordada com os gestores públicos se referia às relações institucionais do ponto de vista da formatação partidária prevalecente nas esferas estadual, municipal e federal (representada pela Funarte). A minha dúvida era se o fato do partido local

¹¹ O entrevistado refere-se à caravana 4 de outubro de 2004, com Jussara Silveira, Monica Tomasi, Nenê Quarteto e Tião Carvalho.

ser o mesmo do federal, por exemplo, facilitaria a aceitação do Projeto por parte do estado/município, por exemplo. Ou, se em uma situação inversa, a dificultaria.

No caso do Acre, à época do meu trabalho de campo, o governo do estado estava sob a gestão do Partido dos Trabalhadores. Em 1998 assumira o candidato eleito Jorge Ney Viana Neves,¹² reeleito em 2002.¹³ Na eleição de 2006, assumiu o governo o candidato Arnóbio Marques de Almeida Júnior,¹⁴ conhecido como Binho Marques, vice de Jorge Viana na gestão anterior, dando continuidade à presença petista no estado. Binho Marques já havia sido, inclusive, secretário municipal de Cultura, na gestão de Jorge Viana como prefeito de Rio Branco (1994-1996) e duas vezes secretário estadual de Educação, ao longo dos dois mandatos de Jorge Viana como governador.¹⁵

A gestão da Prefeitura de Rio Branco, por sua vez, também pertencia ao Partido dos Trabalhadores desde 2004 (o mandato anterior era do PMDB), quando foi eleito o candidato Raimundo Angelim.¹⁶ Angelim foi secretário de Trabalho da gestão de Jorge Viana no governo municipal (1994-1996). Ou seja, “estava tudo em casa” no Acre, tanto ao nível estadual, quanto municipal. A relação com a esfera federal e, por conseguinte, com a Funarte, tinha tudo (pelo menos, em tese) para ser “ótima”.

Clarisse Baptista se declara desvinculada das questões políticas do estado. Embora, a meu ver, essa “desvinculação”, mais do que um fato real, seja um desejo na gestora. Fica evidente que a sua real vinculação é com a Cultura, com a arte.

¹² Disponível em: <http://www.tre-rs.gov.br/eleicoes/1998/1oturno/pre_reg_nor.html>. Acesso em: 21 jul. 2008.

¹³ Pela coligação PT/PV/PTdoB/PMN/PCdoB/PL/PSDC. Disponível em: <http://www.tre-ac.gov.br/estatisticas/eleicoes/2002/Resultado_municipio_1%BA Turno_2002/Rio%20Branco.TXT>. Acesso em: 21 jul. 2008. Jorge Viana era, também, o coordenador da campanha de Luís Inácio da Silva à Presidência da República na Região Norte.

¹⁴ Pela coligação Frente Popular Acre I (PP-PT-PL-PRTB-PMN-PSB-PC do B). Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Eleicoes/0,,AA1251139-6284-274,00.html>>. Acesso em: 21 jul. 2008.

¹⁵ Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Eleicoes/0,,AA1251139-6284-274,00.html>>. Acesso em: 21 jul. 2008.

¹⁶ Pela coligação PCdoB, PSB, PMN, PV, PSDC, PTdoB e PRTB. Disponível em: <<http://vejaonline.abril.com.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=1&pageCode=1271&textCode=104053&date=currentDate>>. Acesso em: 21 jul. 2008.

C. B.: Quando eu assumi [em 2004], não estava pensando nem na Prefeitura, nem em ninguém, entende? Eu estava pensando em fazer a produção [local] do Pixinguinha, só isso. Eu não queria saber se o pessoal [dos órgãos de Cultura do estado e município] ia ou não se envolver. A única coisa que eu podia saber é que eu ia me envolver e o pessoal do *Teatrão* ia se envolver. (...) eu acho que aqui em Rio Branco, que é uma cidade muito pequena, apesar de tudo, as pessoas se frequentam muito, não têm muito essa coisa assim... É partidária, mas não é muito, entendeu? (...)

G. S.: [A] eleição para prefeito só veio a acontecer em 2006, então de 2004 a 2006 a prefeitura era do PMDB.

C. B.: Era. (...) Eles [funcionários da prefeitura, nessa época] não se negaram a dividir as despesas, não criaram nenhum tipo de problema, eu não vou ser injusta.

Segundo a lembrança de Gregório, no entanto, havia mais tensões. Quando assumiu a Presidência da Fundação Elias Mansour, no ano de 2004, o governo do estado era do PT. Mas o município, cujo setor cultural era representado pela Fundação Garibaldi Brasil, estava nas mãos do PMDB.

G. S.: (...) No primeiro ano havia essa rivalidade partidária entre governo do estado e prefeitura. (...) Como essa questão de gestões de partidos diferentes facilitavam ou dificultavam o recebimento do Projeto na cidade?

F. G.: [Havia] Muitas complicações. Agora, aonde aconteciam os ganhos? Na sensibilidade das pessoas que estavam à frente [da operacionalização do Projeto localmente], na convivência, na conversa. Mas [havia] “patrulha” dos dois lados (...). Mesmo que você não desse uma orientação, os próprios executores tomavam caminhos pelas suas ligações, pelos seus vínculos. É complicado. (...) E aí, quem paga o quê? (...) Onde aparece mais o nome de quem? E se descuidar, essa guerrinha se acirra. Então, tem que ter cuidado, sim. Eu acho que em toda área, não é? Eu não compactuo com isso, não. (...)

G. S.: (...) ao longo de 2005 já havia uma outra configuração. Era PT governo do estado e PT prefeitura. Você sentiu diferença nesses dois anos nas relações? A rivalidade foi arrefecida?

F. G.: É, melhorou. No grupo do PMDB, as pessoas que estavam na Fundação Garibaldi Brasil eram pessoas do circuito artístico, movimento de teatro (...) Então, havia um diálogo, mas as dificuldades são, às vezes, mais fortes do que o desejo.

G. S.: Isso em 2005 deu uma diluída?

F. G.: É. Melhorou um pouco porque era um estado pequeno em uma cidade pequena.

No que concerne à divisão de custos para arcar com as contrapartidas, Baptista relatou:

(...) quando o Gregório (...) na época me chamou para fazer a produção, eu chamei todo mundo (...), as pessoas de uma fundação e de outra e “vamos lá, como é que a gente vai fazer? (...) Eles [a Funarte] mandam para a gente o que eles precisam, (...) toda a agenda e todas as necessidades, não é isso? Vamos dividir aqui quem vai fazer o quê, nós vamos precisar de quantos carros...”, nós cuidávamos de tudo... E os setores financeiros que se entenderam. “Nós vamos ter ‘essas’, ‘essas’ e ‘essas’ despesas”, eu nem sabia, nem tomava conhecimento disso, passamos para o chefe do setor financeiro de um e de outro [referindo-se às duas fundações] e eles se acertaram, viram [com] que despesas cada um podia arcar.

E Gregório detalha:

G. S.: Você se lembra quais eram as contrapartidas negociadas? O que a Funarte dava e o que o estado e o que o município davam?

F. G.: É, o estado e o município assumem (...) as despesas locais. Era hospedagem, alimentação, transporte na cidade, o apoio técnico, equipamentos. A caravana leva um técnico, mas precisa também da equipe local para montagem de luz, montagem de som. Então, essa logística local era dividida. E até, consegui lá na minha experiência, a divisão era igual. Um pagava o hotel, a estadia, o outro pagava a alimentação. Um dava uma van, o outro dava a outra van. Um dava o cartaz do *outdoor*, o outro dava o outro. Um dava uma camiseta. Era muito de diálogo, mas havia pressão para um não sobressair mais do que o outro.

Presenciei um fato interessante nos dois dias de *shows* do Projeto Pixinguinha em Rio Branco: na hora dos agradecimentos, no momento em que falavam o nome do governo do estado e da prefeitura, o público aplaudia. Fiquei curiosa sobre o porquê dessa manifestação de apoio no momento da menção de ambas as instituições. Gregório emitiu sua opinião:

Porque eu acho que é uma energia (...) muito positiva para as ações do governo local [Jorge Viana]. (...) Ele investiu muito nessa questão da melhora da estima [da população]. (...) o Acre tem essa história de territórios, os governos iam nomeados e aí sempre aconteciam aquelas corrupções, aquelas roubafeiras. E [houve] toda uma luta no Acre pela autonomia, pela emancipação, transformar em estado, depois em estado também ficou complicado. E se ajustou, melhorou. Ainda tem as contradições, mas melhorou a qualidade da participação política. Então, essas iniciativas que promovam coisas boas, elas são merecedoras dos aplausos da população (...).

Sobre a divulgação do Projeto localmente, Gregório relata que “criamos alguns movimentos de trazer pessoas para o Pixinguinha, vindas de outros setores, dos grupos que não são frequentadores. (...) conseguíamos patrocinadores para pagar aquele ingresso [e] ter aquele grupo ali”. Nesse sentido, Baptista completa: “(...) quero que todo o público assista o Pixinguinha. (...) em uma escola, não interessam os ‘bons’, para mim interessam os ‘ruins’, os que não conseguem... os que têm mais dificuldade. (...) bom é quando as pessoas que nunca vão, começam a ir”. Desta forma, diz, “quanto mais ampla a divulgação, mais eficiente para conseguir esse tipo de público, não é?”.

Dentre esses públicos que Clarisse Batista gostaria de atingir está, para sua própria surpresa, o de professores universitários. A ausência dos docentes da Universidade Federal do Acre, segundo ela, vai muito além dos *shows* do Pixinguinha:

Tem um monte de pessoas da universidade que a gente *nunca* [ênfase] vê em lugar nenhum (...). E eles não têm o que dizer. São professores do curso de Letras. (...) É aqui [perto da Usina], a Federal! E eles não vêm. Um dia, eles me chamaram para ir lá

(...) fazer uma parceira, eu disse: “olha, só vou começar a fazer parceria com vocês, só vou ver sentido nisso no dia que vocês começarem a frequentar o cineclube na Usina [de Arte João Donato], os *shows* que acontecem lá (...), levarem os alunos de vocês para lá, porque a gente tenta, tenta, tenta marcar com vocês e nunca consegue”.

Baptista relata que são enviados convites para os endereços eletrônicos de todas as coordenações da Universidade e dos coordenadores dos mestrados, “eu conheço quase todos os professores da UFAC do curso de Letras, são pessoas que são amigas minhas de muito tempo, fui aluna de um monte deles, inclusive”. Conta que, além dos *e-mails*, elaboraram *folders*, anúncio de rádio e televisão para divulgar “uma programação de cineclube durante uns três ou quatro meses, (...) inserimos um monte de professores da UFAC para começar [apresentar] os filmes [e] eles não vinham nem ver os amigos deles! (...) Era uma luta para ‘arrastar’ um. Incrível isso, não é? (risos)”. E sentencia, com indignação, sobre o comportamento daqueles que deveriam agir como formadores de opinião: “(...) são um bando de incultos mesmo, (...) pessoas que nunca viram nada e se escondem, (...) não têm uma opinião sobre nada”.

Com a mesma veemência, Baptista fez comentários surpreendentes, em um momento que considerei catártico da nossa entrevista. Emocionada, revelou a sua decepção com o que considera uma ausência total de políticas públicas, em todos os setores do país:

A gente fala muito da Cultura, mas o Brasil está uma ‘esculhambação’(...). Não há política pública para nada! Há experiências isoladas que estão dando certo, de Educação, de Cultura... Mas (...) nada está muito levado a sério. A gente fala em Cultura, mas veja os hospitais, (...) as escolas... [suspiro] (...) Sempre trabalhei na Secretaria de Educação [e] (...) ficava irritava quando via os professores de Educação Artística e de Artes trabalhar arte fazendo porta-jóias de palito de picolé, cartaz para o dia das mães (...) Aquelas coisas horrorosas, sabe? Tem nada a ver com nada, nem artesanato é (...). É porque é tudo ruim mesmo. (...) Nosso povo está sem dente, está tudo com fome, (...) a gente vive uma época tão desacreditada de tudo. As pessoas nem se organizam mais para protestar! (...) Tem coisa mais bandeirosa do que as greves das universidades que não dão em nada, quase? A própria universidade, tão desacreditada... (...) Quando eu era pequena, eu lembro que alguém que roubava era apontado. Era uma desonra você ser exemplo de coisa errada, de corrupção e tudo. Hoje, quem é apontado é quem é honesto. (...) É, aquele [simulando a reação das pessoas ante alguém honesto] “nossa, que coisa incrível”. O comum é o banditismo, não é? Aí eu acho isso: não tem mais política pública para nada, sabe?

Apesar dessas opiniões que revelam uma certa dose de descrença, Clarisse Baptista continua uma militante da Cultura e se diz fazendo a sua parte. Relata, então, uma história que ouviu Milton Nascimento contar em um show a que assistiu em Minas Gerais:¹⁷

O Naná Vasconcelos tinha chegado aqui no Brasil e tinha dito para ele [Milton Nascimento] que os tambores de Minas tinham se calado, que não existia mais tambor tocando em Minas. Aí ele disse para o Naná que ia mostrar (...) que aquilo não era verdade e o levou pelo interior de Minas. [Ambos testemunharam que] O pessoal “pegava” no tambor direto. Milton disse que, no meio do caminho, percebeu que não estava fazendo aquilo por Naná, estava fazendo por ele. É a mesma coisa: eu faço por mim, entendeu?

3.2 Natal – RN

Para entender a história da relação do Projeto Pixinguinha com a cidade de Natal, entrevistei quatro representantes do poder público local: pelo governo do estado, via Fundação José Augusto, o seu presidente e secretário estadual de Cultura em 2007, Crispiniano Neto¹⁸ e Hilneth Correia,¹⁹ diretora do Teatro Alberto Maranhão, ligado à Fundação. Pelo município, entrevistei o secretário municipal de Cultura e presidente da Fundação Cultural Capitania das Artes²⁰ (Funcarte), Dácio Galvão²¹ e Ivonete Albano,²²

¹⁷ No espetáculo “Maurício Tizumba, Tambores e convidados em uma homenagem a Milton Nascimento”, realizado em julho de 2005, no Palácio das Artes, centro cultural da capital mineira.

¹⁸ Crispiniano Neto é engenheiro agrônomo, advogado, jornalista, violonista, repentista, dramaturgo e poeta cordelista. Desde 1/8/08, ocupa a cadeira 26 da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (com presença do presidente Lula na solenidade de posse). Foi candidato a prefeito de Mossoró pelo PT e fez parte da Comissão Gerenciadora da Lei Estadual de Incentivo à Cultura - Câmara Cascudo e da Cooperativa de artistas, técnicos e produtores culturais de Mossoró, que levou o Projeto *Seis e Meia* à cidade em 1995. Disponível em: <<http://www.correiodatarde.com.br/editorias/cultura-32787>>. e <<http://grandeponto.blogspot.com/2007/02/entrevista-com-crispiniano-neto.html>>. Acesso em: 8 fev. 2009

¹⁹ Hilneth Correia é jornalista e colunista social do jornal *Tribuna do Norte*, de Natal. Foi convidada pela governadora Wilma de Faria para ocupar o cargo de confiança um ano antes da comemoração do centenário do espaço, que se constitui, segundo a diretora, no mais antigo dos 19 teatros centenários do país. A diretora e eu nos “desencontramos” quando estive em Natal, nos dias 6 e 7 de dezembro de 2007, acompanhando a caravana 8 do Projeto Pixinguinha 2007 e entrevistando os gestores públicos locais. Nesse período, ela se encontrava no Rio de Janeiro, para onde retornei no dia 8 de dezembro, sendo cordialmente recebida por ela, no hotel onde estava hospedada, Othon Palace, no dia 9.

²⁰ Disponível em: <<http://www.natal.rn.gov.br/funcarte/>>.

²¹ Dácio Galvão é Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, escritor, poeta, produtor cultural e artista plástico. Foi, também, diretor do Centro de Documentação Cultural da Fundação José Augusto. Disponível em: <<http://grandeponto.blogspot.com/2008/09/entrevista-com-dacio-galvo-o-capito-das.html>>. Acesso em: 8 fev. 2008.

²² Ivonete Albano é atriz, cantora e responsável pelo Núcleo de Artes Cênicas da Funcarte desde fevereiro de 2005.

responsável pelo Núcleo de Artes Cênicas da Funcarte e diretora do Teatro Sandoval Wanderley, da rede municipal.

Entrevistei Hilneth Correia, diretora, desde 2003, do Teatro Alberto Maranhão, o principal da cidade de Natal e da rede estadual de Cultura.²³ A cidade de Natal não recebeu o Projeto Pixinguinha no ano de 2004 e o motivo para que isso ocorresse, segundo a Funarte, foi uma rivalidade partidária. No entanto, a partir dos depoimentos colhidos, pude verificar que a questão não era simples assim e fora motivada, a princípio, por um mal-entendido, ou “ruído” de comunicação, que se desdobrou em um desentendimento institucional entre a Funarte e o governo estadual.

A governadora do Rio Grande do Norte, Wilma de Faria, pelo Partido Socialista Brasileiro (PSB), foi eleita em 2002 por meio de uma coligação política²⁴ envolvendo dois pequenos partidos, o Partido Geral do Trabalho (PGT) e o Partido Social Trabalhista (PST). O Partido dos Trabalhadores, do presidente da República, eleito no mesmo ano, não estava, portanto, no grupo de apoio à candidata. Seria fácil, então, atribuir a esse fato a falta de apoio do governo do estado do Rio Grande do Norte ao Projeto Pixinguinha em 2004. Para a Funarte, além da questão partidária, teria havido também uma “má vontade” por parte da diretora do Teatro Alberto Maranhão, que achou exagerados os pedidos que a instituição fez para o camarim dos músicos:

Quando eu assumi, em 2004, (...) foi enviada uma correspondência da Funarte solicitando uma parceria para o Projeto Pixinguinha. Eu achei ótimo. (...) nessa correspondência estavam as exigências da Funarte [e dentre elas] (...) o governo de estado, [por meio da] Fundação José Augusto, entraria com tudo, praticamente. A Funarte apenas colocaria na cidade os artistas.

Vale a pena ressaltar que esse foi o acordo estabelecido entre a Funarte e os secretários estaduais de Cultura, na ocasião do Fórum de Dirigentes Estaduais de Cultura, em maio de 2004, e os custos poderiam ser divididos com a Prefeitura. Por isso, perguntei:

G. S.: Mas a proposta da Funarte não era que os custos fossem repartidos com o município?

²³ Disponível em: <<http://www.teatroalbertomaranhao.rn.gov.br/>>.

²⁴ Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Eleicoes/0,,AA1251045-6303-274,00.html>>.

H. C.: Não, não, não... [o Projeto Pixinguinha] foi oferecido ao governo do estado. Eu procurei, o presidente da Funcarte, (...) Rinaldo Barros,²⁵ na época [2004]. Depois [em 2005], assumiu o Dácio Galvão, [com quem também] (...) entrei em contato (...), para ver se a gente “racharia” [dividiria] o custo, porque, aí, daria para fazer. E Dácio disse que não tinha (...) dinheiro e não tinha como fazer. Tudo bem. (...) Para minha surpresa, uma semana depois, a própria Funcarte assumiu o Projeto Pixinguinha. (...) E fez sozinho, eu não pude fazer mais nada. Então, essa é a realidade da história do Projeto Pixinguinha em Natal.

Dácio Galvão, presidente da Fundação Capitania das Artes – Funcarte desde 2005, também entrevistado para esta dissertação,²⁶ relembra as negociações com a Funarte de outra forma:

G. S.: Não houve, na ocasião, uma movimentação de parte do governo do estado para fazer uma parceria com a Prefeitura?

D. G.: Não, não houve. Nós somos abertos às parcerias com o governo do estado, não temos nenhum problema de ordem política, cultural... Agora, a instituição lá [Fundação José Augusto] passa por algumas dificuldades, [o que] tem inibido essa antiga parceria que nós gostaríamos de ter. (...) eu me dou muito bem pessoalmente e politicamente, em todos os níveis com o atual presidente [Crispiniano Neto] e não tenho restrição, (...) nem o próprio prefeito, inclusive, como é meu dever hierárquico consultar.

Em 2007, o novo gestor Crispiniano Neto mostrou-se interessado na parceria. Contou-me que havia, inclusive, conversado com Celso Frateschi, “mas de forma tímida, para não parecer que a gente está querendo disputar com a prefeitura”. Segundo ele, a Fundação José Augusto teria condições de levar o Pixinguinha para outros municípios do estado, como Mossoró, Caicó e Macau. Acredito que o gestor desconhecia, então, o novo formato do Projeto Pixinguinha 2007, que só contemplava capitais. De qualquer forma, declarou: “Acho que o ideal era realmente somar [esforços]. Porque o cidadão paga imposto municipal, estadual e federal. Ele quer o Pixinguinha, não quer saber quem está pagando. Se tudo é ele quem paga, não é?”

Voltando a 2005, percebemos uma divergência no relato dos gestores Correia e Galvão quanto à iniciativa de se estabelecer uma parceria para executar localmente o Projeto no ano de 2005. Galvão relembra os primeiros passos de aproximação da Capitania das Artes com a Funarte:

²⁵ Rinaldo Claudino de Barros, ex-presidente da Funcarte.

²⁶ Entrevista realizada em 7/12/2007.

Quando nós assumimos aqui, havia o eco, a notícia, de que o Pixinguinha estaria para voltar, e evidentemente nós ficamos antenados, porque tradicionalmente, na história do Pixinguinha no estado, a Funarte (...) conveniava com os órgãos de cultura do governo do estado. Eu, naturalmente, sou muito antenado em música, (...) de imediato me antecipei e já me coloquei à disposição, porque havia recebido uma comunicação da Funarte e de “bate-pronto” já fechei, e eles também foram muito ágeis e já consolidaram compromisso. E já caí em campo e até com medo de que esse compromisso pudesse ser minado, eventualmente, por questões políticas, porque às vezes têm essas articulações.

Voltemos ao relato de Hilneth Correia sobre o ano de 2004. Naquela ocasião, segundo a entrevistada, o custo das contrapartidas deveria ser arcado somente pelo governo do estado. A diretora considerou, então, as solicitações da Funarte excessivas:

Isso tinha um custo (...). Só que começaram as exigências: exigência de hotel 4, 5 estrelas (...). “Tantas” vans de luxo, “tantos” não-sei-o-quê... (...) as exigências de camarim eram tantas, de chegar a ser exigido (...) queijo roquefort! Eu reclamei (...): “como é que vocês fazem uma coisa dessa, um projeto popular e vocês vêm com uma relação dessa?”.

Sobre o mesmo tópico, Ana de Hollanda relatou, na conversa que tivemos em 15 de março de 2008, o que houve da parte da Funarte:

(...) no caso da dona Hilneth, realmente houve uma falha [da Funarte], porque a menina que mandou [a lista] (...) [se baseou] em cardápios normais (...) de *show*. Normalmente, quando a gente contrata o *show*, tem aquele “frutas da estação”, suco de não-sei-o-quê, refrigerante, frios, queijos (...). E tinham umas coisas que eram realmente desnecessárias, [como queijo] *camembert* [as duas entrevistadas divergem quanto ao tipo de queijo, mas ambos são caros e isso é o que vem ao caso], tinham coisas assim... (...) Eu não tinha visto isso [a lista]. Quando a dona Hilneth colocou esse problema, eu falei “Olha, esqueça essa lista, realmente acho que foi uma falha nossa”, assumi a falha (...). Realmente pão, queijos, frios e frutas é normal. Agora, não precisa ser queijo sei-lá-o-quê, não precisa serem frios importados (...). É o básico, o normal, porque as pessoas [os músicos] não jantaram ainda [antes do *show*] (...), passam som a tarde toda e têm que comer alguma coisinha leve, nada pesado (...). E aí eu mandei para ela (...) uma nova proposta bem mais simplificada.

Esclarecido este mal-entendido com a diretora, voltou à tona a questão das contrapartidas que deveriam ser dadas pelo estado para a execução do Projeto. Elas pareceram a Correia demasiadamente onerosas, principalmente pelo fato de o governo do estado já financiar o *Projeto Seis e Meia*,²⁷ que existe, segundo a diretora, “há mais de 20 anos” no estado, foi inspirado no Pixinguinha, tem as suas mesmas características e público-alvo. Ela detalha um pouco esse projeto:

²⁷ Disponível em: <<http://www.projetoseisemeia.com.br/>>.

Ele é realizado nas três primeiras terças-feiras do mês (...) tem um *show* nacional [referindo-se a uma atração conhecida nacionalmente] e uma “janela” local [referindo-se a uma atração local do RN] (...) [os ingressos têm] preço popular de R\$ 10,00, (...) é um projeto da Fundação José Augusto,²⁸ em parceria com o Teatro Alberto Maranhão (...) É um projeto que leva o artista (...) que não está na mídia, mas que as pessoas (...) gostam de ver, uma Vanessa da Matta²⁹ foi lançada por lá [no projeto “Seis e Meia”], um Geraldinho Azevedo,³⁰ (...) que vai a um preço barato [referindo-se ao cachê cobrado pelo artista] e dá oportunidade ao artista local de estar se lançando.

De fato, o projeto guarda muitas semelhanças com o formato e os objetivos do Pixinguinha. Correia relata, então, as dificuldades que teve para encontrar um produtor local que quisesse assumir o Pixinguinha em 2004:

Eu chamei um produtor para fazer o levantamento [de custos de execução] e “tocar” [produzir, executar localmente] o Projeto Pixinguinha. Eu daria isenção de pauta³¹ e o produtor ficaria com a bilheteria [isto é, com o lucro da venda de ingressos] e cuidaria [da produção local]. Chamei vários [produtores], nenhum deles quis assumir, porque o nosso teatro tem 670 lugares vendáveis. (...) Ficava inviável, diante do custo e do retorno que teria pelos artistas (...) programados (...). O máximo que poderia ser cobrado no ingresso seria R\$ 5,00. (...) com certeza, (...) o ingresso ia sair a R\$ 2,50, porque uma grande quantidade de pessoas ou são idosos, ou são estudantes. Então, [o valor oriundo da venda de ingressos] não cobriria essas despesas e o produtor não teria a sua parte. Certo, [mas] por que o governo do estado, então, não “banca” [cobre todos os custos] o projeto? (...) Porque (...) já estava “bancando” o projeto “Seis e Meia”, que é consolidado (...).

É interessante observar a riqueza de detalhes relativos à administração de um centro cultural e produção de espetáculos que a entrevistada oferece. A minha percepção, ao realizar a entrevista, era de que Hilneth não merecia o rótulo de “opositora ao governo federal” que, em função dessa condição “inerente”, atuava de maneira parcial, arbitrária e “perversa”, negando apoio ao Pixinguinha. Tratava-se, a meu ver, de uma “mulher da Cultura”, que entendia bem do que falava, dos mecanismos de uma política pública e da administração de um teatro. Enfatizava também o lado do produtor cultural, com quem tinha *interface* diária. Pesava, pois, os “prós” e os “contras” de uma atitude a partir de dados objetivos, mensuráveis, concretos.

²⁸ Fundação que corresponde à Secretaria Estadual de Cultura no RN. Disponível em: <http://www.fja.rn.gov.br/fja_site/index.asp>.

²⁹ Cantora mato-grossense. Disponível em: <<http://www.vanessa-da-mata.com/>>.

³⁰ Cantor e compositor pernambucano. Disponível em: <<http://www.geraldoazevedo.com.br/>>.

³¹ A não cobrança do aluguel do espaço.

Crispiniano Neto, secretário estadual de Cultura em 2007, também entrevistado para este trabalho,³² havia assumido o cargo em fevereiro daquele ano. Questionei-o sobre o porquê da ausência de apoio na gestão anterior à sua: “(...) informações que me chegam hoje é que a direção daquela época não teve interesse. Teríamos que entrar com uma contrapartida, que me falaram até que era muito pequena, e não houve o interesse”. Disse, ainda, ser “delicado” para ele julgar a atitude do antigo secretário, François Silvestre de Alencar, “muito dinâmico, um intelectual de respeito no estado”. Na sua opinião, Alencar priorizou as Casas de Cultura no Rio Grande do Norte, o que pode ter sido o motivo para a negativa.

O fato de o estado já ter um projeto com o mesmo formato e estratégia para atingir o mesmo público, já seria, por si só, um diferencial relevante da cidade. Se o governo do estado já investe em uma iniciativa desta natureza, por que gastaria mais do orçamento cultural em uma ação “duplicada”, quando há demandas de outros públicos e segmentos culturais?

Para Crispiniano Neto, no entanto, os projetos Pixinguinha e *Seis e Meia*: “não concorrem e nem se substituem, porque no *Seis e Meia*, nós trabalhamos com a seguinte linha: é um artista atual, com relativa presença na mídia e que cobre um cachê barato. (...) E trazemos, ainda, revelações. (...) E o Projeto Pixinguinha traz aquela música de raiz”, como o Jongo da Serrinha (RJ), que ele conheceu com a passagem do Pixinguinha por Mossoró.³³ Segundo ele, “essa música de tradição, que não está na mídia, não é comercial, está na linha do Pixinguinha e que é preciso conhecer, sob pena da gente se reger pelo que está na *Globo*, no Gugu,³⁴ Sílvio Santos e, o que é mais grave, quem paga jabá para aparecer na TV e no rádio”.

Outra a citar o grupo jongoeiro foi Ivonete Albano,³⁵ diretora do Teatro Sandoval Wanderley, para quem o projeto *Seis e Meia* tem como característica levar ao público local atrações menos conhecidas do próprio estado, enquanto o Pixinguinha leva atrações locais de outras regiões. Isso, segundo ela, “nos dá a oportunidade de conhecer outras pessoas que não têm alcance nacional”. A diretora se declarou “encantada” pelo Jongo da Serrinha.

³² Entrevista realizada na cidade de Natal, RN, no dia 6/12/2007.

³³ Na caravana 2, de março de 2006.

³⁴ Programa do apresentador Augusto Liberato.

³⁵ Entrevista para esta dissertação no dia 6/12/2007, em Natal, RN.

Na opinião de Dácio Galvão, ambos os projetos também guardam diferenças importantes:

(...) o Pixinguinha terminou por originar o Projeto Seis e Meia, em Natal. É um projeto que eu creio que tenha 12 ou 15 anos, que tem o mesmo conceito, mas evidentemente não tem a mesma densidade... Digo conceito enquanto concepção. Mas caricato, do ponto de vista das iniciações artísticas, porque dialoga às vezes com certas produções musicas que não têm a ver com a identidade musical brasileira.

Para Hilneth Correia, no entanto, “a Funarte deveria sentar em uma rodada para saber (...) a realidade de cada estado, para saber (...) o que cada um gostaria de ter”. Na sua opinião, “quando o estado não tem um projeto semelhante, eu acho que tem que “bançar”, entendeu? (...) Mas para um estado que já tem um projeto [semelhante ao Projeto Pixinguinha] e que já “banca” aquele projeto, aí é que tem que ser revisto” porque “não pode entrar em choque com a cidade (...)”. A entrevistada dá, então, uma sugestão de como a Funarte poderia atuar:

Como nós temos o projeto *Seis e Meia*, outros estados devem ter também³⁶ um projeto semelhante. (...) No estado que já tivesse um projeto semelhante (...), ao invés de música, [era bom que a Funarte] levasse um [projeto de] dança, ou (...) de teatro. (...) todo mundo (...) vai sempre a um *show*, (...) você está sempre em contato com a música. Mas Artes Cênicas... Nós temos um “celeiro” muito grande de dança na cidade, (...) tanto que hoje nós temos quatro bailarinos nossos [na escola] Bolshoi.³⁷ (...) nós temos doze escolas de dança na cidade. Inclusive, o próprio Teatro [Alberto Maranhão] tem uma escola de dança com 720 alunos.

Após o final da primeira parte da entrevista, com o gravador desligado, a entrevistada relatou algumas tentativas de aproximação feitas por ela junto à Funarte, no intuito de solicitar apoio a ações do governo do estado, sem sucesso. Pedi que isso fosse relatado com o gravador ligado, para que houvesse o registro dessa insatisfação. Após relutar um pouco, ela aceitou:

H. C.: Eu estava lhe falando o seguinte: quando eu assumi [como diretora do Teatro], eu procurei a Funarte porque nós (...) encontramos o prédio do Teatro Alberto Maranhão muito deteriorado, abandonado e ia completar 100 anos. (...) Primeiro, eu fui ao Ministério da Cultura, não consegui nada, aí vim para a Funarte, para conseguir apoio para a restauração do prédio. Impossível. Então, eu procurei apoio, uma parceria para fazer a impressão do livro do centenário do Teatro [Alberto Maranhão], também não consegui. O que é que me diziam na época? “Ah, não, põe na Lei Rouanet, eu mesma vou captar! (...) Eu tentei livros didáticos [não ficou claro se a entrevistada desejava apoio para impressão

³⁶ De fato, pelo site <<http://www.projetoseisemeia.com.br/>>, os estados do Ceará e Paraíba também têm o projeto *Seis e Meia*.

³⁷ A Escola de Teatro Bolshoi no Brasil fica localizada na cidade de Joinville, SC. Disponível em: <<http://www.escolabolshoi.com.br/>>.

de livros didáticos, ou a cessão de exemplares, diretamente], não consegui, era complicado... A única coisa que eu consegui [foram] algumas oficinas (...) de iluminação, de cenografia, mas não consegui oficina de dança, não consegui professora de dança, fiz muitos pedidos. Então, eu não sei se a Funarte tem uma política para cá [para o Sudeste] e uma política para o Nordeste... É que (...) o Nordeste acaba muito esquecido, porque não entra na mídia (...). Então, eu tenho um pouco de mágoa em relação a isso. Aí, agora, a Funarte só quer ensinar a fazer projeto. A gente sabe fazer projeto, pelo menos eu tenho gente que sabe fazer projeto. Eu quero é o apoio mais fundamental.

Em seguida, questiona:

Por que eles não põem [o] Projeto Pixinguinha (...) em uma Lei Rouanet e simplesmente levam todo “bancado” para lá para o Nordeste [isto é, com os custos todos cobertos, sem que os estados e municípios precisem pagar uma parte]? Eles não conseguem patrocínio? Então, consigam patrocínio total e façam de graça para o povo, não precisa nem cobrar! A gente entra apenas com a gratuidade do teatro. Aí, tudo bem, é uma parceria com o governo do estado. O governo do estado vai e dá o teatro [o espaço], mas você chega lá e bota para o povo, para o povo realmente ver [assistir o espetáculo musical]. É esse adendo que eu tenho que dar, só.

As várias tentativas mal-sucedidas de solicitação de apoio por parte da gestora lembram a passagem bíblica já incorporada aos ditados populares, “venha a nós [Funarte], tudo e ao vosso Reino [RN], nada”. Trocadilhos à parte, são questionamentos pertinentes a uma instituição que tem como principal objetivo “incentivar e amparar, em todo o território nacional e no exterior, a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas e culturais nas áreas das artes cênicas – teatro, dança e circo, artes visuais e música”.³⁸ Quanto à relutância inicial da gestora em registrar a sua insatisfação, percebi-a como um misto de incredulidade que valesse a pena reclamar e resignação. Ainda bem que mudou de ideia.

Levei a Ana de Hollanda este questionamento sobre uma possível falta de receptividade, por parte da Funarte, de solicitações feitas pelo Rio Grande do Norte:

(...) eu não sei na área de dança. Eu sei que, por exemplo, [em] outras áreas de música [a relação com o estado] andou muito bem. (...) O projeto Bandas teve encontro das bandas do Nordeste lá numa cidade no Rio Grande do Norte (...) [procuraram] a coordenadora de bandas para reivindicar várias questões, ligadas a instrumentos que se usam numa região e não usam em outra e tudo isso foi muito considerado. (...) A coisa foi muito boa. (...) Sempre dizemos que o Rio Grande do Norte era um dos bem agraciados, pois eles têm muitas bandinhas de música. Então, quero dizer, nada de música foi [tratado] com ela, porque com o resto do Rio Grande do Norte, eu não tive problemas.

³⁸ Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/>>.

No ano de 2004, portanto, em função das questões mencionadas, Natal foi a única capital a não receber o Pixinguinha. No ano seguinte, 2005, a situação se reverteu, graças ao apoio apenas do município, por meio da Funcarte. O espaço escolhido para a realização dos *shows* foi o Teatro Sandoval Wanderley que, segundo a sua diretora, Ivonete Albano, tem uma arquitetura de arena e semi-arena,³⁹ diferentemente dos outros espaços da cidade. Possui, segundo ela, 132 cadeiras fixas e espaço para 60 adicionais. Em relação a esse espaço, Galvão relatou:

Tradicionalmente, (...) o Pixinguinha [ocorria] no Teatro Alberto Maranhão, que é um teatro da classe média, média-alta, e a nossa proposta era que ele viesse a funcionar num bairro periférico, num teatro popular construído nos anos 60, por um prefeito popular, Djalma Maranhão, que tinha compromissos com as classes populares. (...) E aí conseguimos fechar no [Teatro] Sandoval Wanderley,⁴⁰ o que foi para nós, do município, historicamente, uma vitória, e também para Natal, porque (...) o teatro está numa confluência de bairros pobres. Então, é uma maneira de atrair aquele público, também, para participar, e a própria classe média ser obrigada a (...) frequentar um recinto que ela própria, por preconceito, não tinha muito o hábito.

Hilneth Correia descreveu o teatro como sendo “‘pequenínerrimo’ (*sic*) no [bairro do] Alecrim, com cento e poucos lugares (...) [e] um acesso difícilimo”. Comentou não ter ido aos espetáculos do Projeto Pixinguinha em Natal exatamente por terem sido realizados nesse teatro: “e no [Teatro] Sandoval [Wanderley], a gente, da cidade, quase que não vai”.

É preciso analisar com cuidado a declaração da gestora. O teatro em questão é, de fato, pequeno para o potencial do Pixinguinha, por se tratar de um Projeto de alto custo aos cofres públicos,⁴¹ que tem por objetivo atingir um público maior do que a média de 180 lugares oferecidos no espaço. A infraestrutura técnica do teatro em questão também deixava a desejar, segundo a produtora e os técnicos de som e luz da caravana que acompanhei e meu próprio testemunho. Recordo-me particularmente de um episódio ocorrido na primeira noite,⁴² quando

³⁹ O teatro foi projetado por um arquiteto do antigo Inacen e planejado junto à classe teatral local (grupo ao qual pertencia Albano). O projeto foi entregue à Prefeitura, mas sua construção foi realizada “por engenheiros que não entendiam daquele tipo de construção e a fizeram da forma mais cômoda para eles”, segundo Albano, o que resultou em falhas, como a parte de isolamento acústico. Inacen era o antigo Instituto Nacional de Teatro, criado em 1981 pela Portaria Ministerial do MEC nº 628, de 25 de novembro de 1981. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/legislacao/docs/EX-ORGAO.htm>>. Acesso em: 8 fev. 2009.

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.natal.rn.gov.br/funcarte/paginas/ctd-35.html>>.

⁴¹ O patrocínio da Petrobras para a temporada 2007 do Projeto foi de R\$ 4 milhões.

⁴² Os *shows* foram realizados nos dias 6 e 7/12/2007.

o “fiel” de alguma igreja evangélica pregava com um megafone em frente ao Teatro. Em função do seu tratamento acústico deficiente, o som da pregação muitas vezes “vazava” para o *show* que ocorria no interior do espaço.

No que tange à questão do acesso, no entanto, penso que a diretora, ao classificá-lo de “difícilimo”, referia-se à oferta de estacionamento para carros particulares no local que, de fato, era insuficiente. Por outro lado, havia um grande fluxo de transporte coletivo. Chegamos, então, na questão “que público o Projeto Pixinguinha quer atingir?”. E quem será a “gente da cidade” a que se refere a diretora? Vale registrar que o bairro do Alecrim pertence ao perímetro urbano da cidade e não à sua periferia.⁴³

Há outras variáveis no caso do bairro do Alecrim a serem analisadas. Por ser uma zona comercial, o bairro fica superlotado durante o dia e vazio à noite. A questão da segurança influenciará a decisão do público de ir ao local, mesmo com abundante oferta de transporte coletivo? As duas noites de *show* tiveram um público aquém dos 180 lugares disponíveis. Tanto a produção local, quanto a da própria caravana estranhavam a situação, pois a caravana anterior⁴⁴ que foi a Natal naquela temporada teve lotação completa, mesma situação dos anos anteriores. Seria um problema de divulgação? A produção local, responsável por essa parte, garantia que não: tudo foi feito como das outras vezes. A questão seria, então, as atrações⁴⁵ daquela caravana, que chamaram pouco a atenção do público? Não houve consenso quanto ao motivo de o público ser aquém do esperado. O que se pode afirmar, no entanto, é que o fato de o espaço se localizar no bairro não impediu o acesso de interessados nos outros *shows* do projeto que lá aconteceram. Por outro lado, quando a atração principal de outra caravana, a 16, que foi à cidade em fevereiro de 2008, era o músico Ivan Lins,⁴⁶ o espetáculo, de fato, teve que ser realizado em um local maior, pois o Sandoval Wanderley certamente não comportaria o público que se dirigisse ao *show*.

⁴³ Disponível em: <<http://www.natal.rn.gov.br/semurb/bairros/leste/alecrim.php>>. Acesso em: 8 fev. 2009.

⁴⁴ Caravana 4, em novembro, com Yamandú Costa e Sons do Cerrado.

⁴⁵ O violonista Guinga, conhecido nacionalmente, e o grupo Conversa Ribeira, do interior de São Paulo.

⁴⁶ Na caravana 16, última da temporada 2007, cujas atrações eram Ivan Lins e André Mehmari.

Avalio, portanto, que os comentários da gestora Hilneth Correia procedem em alguns pontos, mas são questionáveis em relação a outros. Dácio Galvão, por sua vez, defende, entusiasmado, a realização do Projeto Pixinguinha neste teatro municipal:

Hoje [2007, época da entrevista], o Pixinguinha é responsável pela lotação repetida do Sandoval Wanderley, e isso hoje é um dado muito forte porque há dois anos e dez meses atrás nós encontramos, aqui, uma pesquisa feita pelo *Diário de Natal* (...) [que] indicava que o Sandoval Wanderley era um equipamento [cultural sobre o qual] as pessoas não tinham sequer conhecimento, pessoas que trabalhavam na área cultural, ou seja, equipamento morto dentro do município. Quando nós assumimos, (...) [o] redimensionamos, restauramos, (...) fizemos isolamento acústico, enfim, e levamos o maior projeto, que nós consideramos, de música do país para lá. (...) Eu digo, o maior projeto de música estatal, não concorrendo com os privados. E isso tem sempre motivo de casa cheia [e] de uma mídia espontânea fantástica (...).

Crispiano Neto, no entanto, levanta outra questão em relação à escolha do teatro: “Acho que foi bom para o Sandoval Wanderley, [mas] não acho que seja bom para o Pixinguinha”. Em sua opinião, em uma região central, ninguém se sente “dono” do espaço, o que evitaria disputas de território, da “perda do referencial geográfico”. Pessoas de todas as zonas da cidade convergiriam para esse campo comum e diriam: “estou em um teatro que é da cidade inteira. É como a Praça da Apoteose [na cidade do Rio de Janeiro], que não é nem da Mangueira, nem da Portela”. Outra questão apontada pelo secretário refere-se à lotação do Sandoval Wanderley, que é de 180 lugares, enquanto o Alberto Maranhão tem 600 assentos.

Estabeleceu-se, no caso de Natal, uma situação que guarda semelhança com aquela ocorrida em Rio Branco, no Acre. Isto é, havia um teatro que necessitava afirmar-se como espaço cultural (no caso acreano, a Usina de Arte João Donato), e o poder público local levou o Projeto Pixinguinha para lá, mesmo que a oferta de assentos disponíveis não fosse tão grande e a proximidade do centro da cidade, não tão acentuada. No caso do Acre, a justificativa oficial, por assim dizer, para o deslocamento do espaço, era o fato de o outro teatro da cidade [Teatro Plácido de Castro] estar em obras. Mas, como pano de fundo, havia também o desejo do poder público local de legitimar a Usina de Artes João Donato, então recém-inaugurada, como equipamento cultural significativo da cidade.

No caso de Natal, a não adesão do governo estadual à parceria de execução local do Projeto Pixinguinha foi a “justificativa oficial” para deslocar as apresentações musicais para o Teatro Sandoval Wanderley, um espaço na zona leste da cidade, com limitada oferta de assentos, mas que necessitava ser revitalizado e até reconhecido pelos potiguares como espaço

cultural. Um fato, inclusive, me chamou a atenção no primeiro dia de *show* em Natal: o espetáculo foi anunciado por uma representante da Funcarte como um *show* que fazia parte da “programação musical” da instituição, que era uma das “apresentadoras” do evento. Como gestora e fiscal do contrato de patrocínio da Petrobras com a Funarte, conheço os termos contratuais estabelecidos, em que está especificado que os espetáculos do Projeto devem ser abertos com uma locução em *off*, anunciando: “Funarte e Petrobras apresentam Projeto Pixinguinha”. Os governos locais entram com a chancela “apoio” e não “apresentação”. Consultei, então, a produtora da caravana⁴⁷ que, tão surpresa quanto eu com o procedimento da Funcarte, solicitou que ele não se repetisse no *show* do dia seguinte – o que foi acatado pela instituição.

A partir de ambos os casos, e de outros exemplos mencionados neste trabalho, pode-se constatar que o Projeto Pixinguinha, na prática, se constitui em uma verdadeira “moeda de troca” para gestores públicos voltados para a Cultura, seja no plano nacional, estadual ou local. E sempre há um pano de fundo, fruto das respectivas conjunturas políticas locais, regionais ou nacionais, interferindo, direta ou indiretamente, na forma e continuidade ou descontinuidade da sua execução.

Voltando à análise de Galvão sobre o Projeto, ele demonstrou uma preocupação quanto aos procedimentos em relação aos dias e artistas oferecidos pela Funarte à cidade. Comentou a respeito escolhendo cuidadosamente as palavras e fazendo “rodeios” para chegar ao “x” da questão:

(...) Eu não estou afirmando, mas parece que algumas cidades são [mais] beneficiadas do que as outras. E aí, às vezes, a gente fica com um pé um pouco [atrás]... Digamos assim, a gente reage [à oferta de dias da semana e oferta de atrações do Projeto] e, nessa reação, a gente sente que a coisa melhora... Traduzindo, digamos que nos sugeriram uma segunda[-feira] ou uma terça[-feira], que são dias “anêmicos”, digamos assim, para mobilização de público e para termos uma adesão maior da população. (...) Então a gente faz um outro ofício sugerindo [novas] datas (...), não reclamando, mas também rediscutindo os dias e alguns artistas (...). Não que esses artistas não tenham potencial, não é isso, mas dentre outros... (...). [Em] Campina Grande [na Paraíba], que é uma cidade que nem polariza [público] tanto quanto Natal, a gente sente, às vezes, que há uma inserção de artistas, digamos, que teriam representatividade simbólica maior do que outros. Nem sempre essa representatividade simbólica significa dizer que é um talento a mais do que está vindo para cá, não. Mas, naturalmente, como fator mobilizador de mídia, de agregação de público, ele significa mais. Eu sinto, também, que quando a gente entra um pouco nesse questionamento, a coisa se redireciona para a gente, em favor.
G. S.: Ou seja, a Funarte faz modificações.

⁴⁷ Produtora Marta Paiva.

D. G.: É, há uma possibilidade, mas acho também que, se a gente não tiver essa “manha”, a gente pode “dançar”. Podemos ter menos prioridade nos dias e também na densidade dos artistas.

Questionada a esse respeito por mim, Ana de Hollanda mostrou-se verdadeiramente surpresa com a afirmação de Galvão:

Olha que uma preocupação que eu nunca tive foi essa! Não dá, a viagem tinha aquele prazo de 15 dias (...), era um dia de viagem, um dia de show, outro dia de viagem e a gente tinha que fazer tudo encadeado (...). Inclusive, tinha que estudar como é, porque os voos para o Nordeste são complicados, porque vai para Recife, depois vai para Fortaleza, depois vai voltando, assim, não tem como você ir no sentido contrário. (...) Nesses lugares, inclusive, depois a gente passou a usar mais ônibus, porque as distâncias são curtíssimas. Gastava menos... (...) Então isso não precede mesmo, em nenhum momento era...

Em relação ao formato do Pixinguinha, Galvão lembrou a indicação do único artista potiguar selecionado pela Funarte em 2004, após indicação do estado do Rio Grande do Norte: “nós tivemos um músico de Natal, o Carlos Zens,⁴⁸ que foi fazer em outra região. Acho isso legal”. E lamentou o fato de que os artistas regionais tenham perdido espaço, com a retirada do terceiro elemento da caravana a partir de 2007: “O processo anterior é mais democrático, (...) sem dúvida nenhuma. (...) nós temos vários talentos que poderiam, além de Carlos Zens (...), estar participando e tendo visibilidade”.

Relata, orgulhoso, que vários artistas do estado obtiveram visibilidade e reconhecimento nacional.⁴⁹ Em seguida, pondera:

Então, temos uma obra musical muito consistente, e também do ponto de vista dos jovens talentos tem muita gente boa, [como] Albino Soares. E eu creio a exigência estética musical de Natal é (...) qualificada, (...) como diria Caetano, que tem um pé na tradição, mas que tem uma busca de construtividade. Então, com isso, eu creio que a Funarte tinha que ter esse olhar para as cidades que tenham a exigência maior do que outras, e com isso, contemplar melhor.

A partir daí, Galvão discorre sobre o processo de alijamento sofrido pelos estados fora do eixo “centro-sul”:

⁴⁸ Zens participou da caravana 1, de maio de 2004, junto com Cecília Leite e Moacyr Luz. Em seguida, da caravana 1, de junho do mesmo ano, como músico acompanhante de Lia de Itamaracá. Com a primeira caravana, apresentou-se em Porto Alegre, sendo convidado posteriormente pela UFGRS para dar uma oficina aos músicos locais. Disponível em: <<http://www.carloszens.com.br/>>.

⁴⁹ Como Hianto de Almeida, Caximbinha, Mingo Araújo e Elinó Julião.

Porque não é fácil essa centralização, o centro-sul infestou. Não é só na música. E quero crer que os que fazem a Funarte, talvez, não tenham esse pensamento redutor. Claro que não, não acredito nisso. Mas aqui e acolá a gente tem que estar polarizando sobre isso porque é uma realidade dentro da literatura, na área das artes cênicas, enfim, nas artes visuais e de texto. Mas eu estou aí sem dados econômicos, só ideológicos. São Paulo tem 49% do Produto Interno Bruto, é um país entre outros, creio que até hoje subtraindo muito artista do Rio para lá para poder sobreviver, hoje é o polo cultural mais forte musicalmente. E não é à toa que os grandes artistas do Nordeste moram no Rio de Janeiro, como o Alceu [Valença], todo mundo. (...) A cadeia produtiva está lá, a grana está lá, a visibilidade está lá, os meios de comunicação... Enfim, é a realidade que já é mais ou menos batida. Mas sempre volto a reinsistir. (...) nós temos muitos bons músicos que poderiam estar tendo uma grande oportunidade, como o Zens teve (...).

Mencionei, também, a questão das oficinas, como espaço de trocas e aprendizado entre músicos da caravana e locais. Esse recurso, pouco utilizado de 2004 a 2006, estava previsto para acontecer de forma sistemática pela gestão Grassi para 2007, mas fora abolido no formato final para aquele ano, na gestão Frateschi:

O artista no palco, com a plateia sendo um refletor, é muito válido, é uma troca. Mas, do ponto de vista de oficinas, essa troca passa a ser muito mais consistente, quando você mobiliza, indiretamente, você trabalha com músicos ou pessoas de áreas afins da arte musical. Então eu quero crer que se isso puder ser retomado, traria, sem menor margem de erro, uma grande contribuição a todas as cidades. A Funarte tem que, nessa distribuição, um cara como Guinga mesmo [que estava na cidade com uma das caravanas], um violonista dos mais virtuosos, ele poderia dar uma oficina. (...) Esse tipo de intercâmbio pode parecer uma gota no oceano, mas para a cidade de Natal ele tem um significado, tem um exagero histórico muito grande. Ainda que Guinga não seja o preferido da [Rede] Globo, mas nós sabemos que ele está contribuindo para a história da música brasileira.

Fiz, então, o seguinte questionamento a Galvão sobre a eficácia da ação de formação de plateia desejada pela a Funarte com a execução do Projeto. Uma vez que a passagem pela cidade ocorre dois dias em um mês (formato 2007), com períodos de descontinuidade ao longo do ano, “na sua opinião, essa proposta de formação de plateia, de fato, ocorre?”.

Esse formato está equivocado. Não sei se as caravanas até reduzidas [com menos integrantes] iriam abrindo as possibilidades para as oficinas. Você tem duas [caravanas] em um mês, duas no outro, duas no outro, você tem três meses. (...) seis meses de atividade e isso geraria uma continuidade, uma permanência de músicos mais frequente na cidade. E [com] isso não tenha dúvida que a cena musical seria mais homeopaticamente ajeitada. Eu acho que seria uma metodologia que renderia mais para a cidade. Não sei no ponto de vista de conveniência lá [da Funarte]. (...) eu creio que se pudesse melhor distribuir isso e se pudesse ser o ano inteiro, eu acho que a rentabilidade seria muito mais (...) multiplicadora. (...) fica uma coisa meio bombástica: “O Pixinguinha vem aí”. Acontece e desaparece. Explode e implode ao mesmo tempo a expectativa do público.

A esse respeito, em entrevista realizada em 6 de dezembro de 2007, Crispiniano Neto opinou: “querer que (...) seja semanal é quase impossível, até pela quantidade de lugares que um mesmo artista tem que passar. Mas para formação de plateia, acredito que ele teria que ser mais constante, [pois] (...) as pessoas fazem sua programação de cultura, lazer e entretenimento por semana”. Por fim, afirma: “Mas eu acho muito válido, mesmo sendo mensal. Acho que está de bom tamanho”.

Ainda sobre o tema, Galvão afirmou que o público do Pixinguinha em Natal é cativo, porque a formação de plateia já aconteceu. O desafio atual seria ampliar essa plateia, principalmente entre os mais jovens: “Eu não sou um estatístico, mas no ‘olhômetro’, eu diria que os jovens, (...) de 25 anos para baixo, [são] menos presentes”, com exceção “[d]a classe universitária, mais ideológica, [que] é muito presente. São os primeiros da fila, tomam suas cervejas e vão para lá dançar e participar”. Essa seria a realidade, também, do *Projeto Seis e Meia* na cidade: “fizeram um levantamento estatístico e concluíram que a plateia do *Seis e Meia* é (...) de uma certa geração de 30, 35 anos. As pessoas mais jovens não comparecem”.

E a que se deve esse cenário? Para o secretário, em uma avaliação que transcende a questão do público do Projeto Pixinguinha, foi formada uma geração “fruto dos carnavais fora de época, que eu considero (...) uma espécie de genocídio (...) da cultura musical local”. E afirma que a intensificação de eventos dessa natureza se deu em Natal graças à parceria, a seu ver, nociva, do poder público com o privado: “De uma forma tão violenta que eu acredito que [causou impacto n]essa geração inteira, [porque há] 15 anos que isso existe em Natal”.

Prossegue afirmando, primeiro, que não tem nada contra essa dinâmica: “eu acho que a música de mercado está aí para a gente brigar com ela mesmo, porque é a base do sistema capitalista, é a grana, é a não transformação, uma coisa estagnada, e a gente acredita em um outro caminho”. O secretário defende uma transformação cidadã, com base em uma “revolução comportamental” da qual “a música também faz parte”.

Galvão assinala que o Projeto Pixinguinha poderia empreender alguns esforços específicos para chamar a atenção do público jovem, que ainda não frequenta os *shows*. Segundo ele, as caravanas desde a *Retomada*, são compostas por elementos com “um pé na supertradição e um pé, digamos assim, nos anônimos”. Faltaria, então, um personagem mais

intermediário, “por exemplo, Chico César, Rita Ribeiro, Zeca Baleiro, que [são da geração] pós-Tropicália, pós-anos [19]70, mas que atingem [os mais jovens]. Nós fizemos um *show* do Zeca aqui agora no Encontro de Escritores, tudo jovem. Vinte anos, 23, todo mundo cantando as músicas e não cabia de gente”. Vale lembrar que Rita Ribeiro, sim, participou do Projeto em 2007, na caravana 5, junto com Tatinho da Mangueira, mas o roteiro da turnê não incluía Natal.⁵⁰ O secretário, então, conclui, “eu diria que o Pixinguinha, não sei por quê, tem um público muito formador de opinião, mas não estão atingindo os jovens. Aqui em Natal, eu não sinto isso”.

A respeito da participação do poder público na promoção de eventos como o *Carnatal*,⁵¹ o secretário afirma que tem estimulado o prefeito a descontinuar essa ação, como fez, segundo Galvão, a cidade de Recife, em 2005. “Sou amigo das pessoas que fazem, mas tenho uma posição crítica em relação a isso. Acho que a gente precisa investir mais nos fatores identitários e formadores da cidade”. Segundo ele, “é possível você gerar emprego e renda investindo” em ações públicas voltadas para esse viés:

Natal precisa acordar para isso e entender que seus referenciais, que se chama muito de folclóricos... Eu não gosto muito dessa palavra, (...) acho-a redutora e é preconceituosa, do ponto de vista da classe média. [A cidade] Tem é que trabalhar com seus aspectos identitários, para injetar na cadeia produtiva, na corrente sanguínea e vender isso como produto cultural para o mercado.

Como exemplo dessa configuração mercadológica alternativa, Galvão cita:

Salvador, Recife, São Luís do Maranhão já dão mostra, (...) os maracatus, (...) os frevos (...), a ciranda de Recife estão vendidos. Aí está Antônio Nóbrega, com as suas releituras sobrevivendo muito bem disso, no Brasil e no exterior. Salvador vem com seus afoxés, (...) seus *Apaches do Tororó*.⁵² Boi do Maranhão está sendo vendido. E sem que isso signifique, entre aspas, uma folclorização da cultura local, absolutamente. E tem os grandes grupos, hoje, como em Pernambuco, o movimento *Mangue Beat*⁵³ vem de que referencial, além do *rock*? Dos fatores identitários, das emboladas, do *hip hop*, tudo isso dialogando.

⁵⁰ O roteiro foi Rio de Janeiro (13 e 14/11/07), Belo Horizonte (16 e 17/11), Salvador (20/11) e Aracaju (21 e 22/11).

⁵¹ Disponível em: <<http://www.carnatal.com.br/home/>>.

⁵² Bloco de carnaval baiano surgido em 1968. Disponível em: <<http://ibahia.globo.com/redebahiarevista/materia.asp?modulo=2300&codigo=196074>>.

⁵³ Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/do-mangue-ao-manguebeat>> e <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Manguebeat>>.

E finaliza, afirmando que “em uma cidade menor, como é Natal, esse cuidado do poder público tem que ser maior, mais contundente e consistente”.

3.3 Porto Alegre – RS

Os bastidores da relação Funarte *versus* poder público local em Porto Alegre, desde 2004, foram palco de bons e maus momentos. O relacionamento com o governo do estado, representado pela Secretaria Estadual de Cultura, envolveu alguns episódios de tensão que descreverei a seguir e resultaram na suspensão do apoio dado em 2004 por essa Secretaria para os anos subsequentes. Já no âmbito municipal, embora sem conflitos declarados, o apoio foi inconstante, sob a justificativa de falta de recursos. A novidade nesse cenário, pelo menos em relação aos outros dois municípios destacados neste trabalho, foi a entrada de um terceiro ator social dentre os apoiadores do Projeto: a Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Vítor Ortiz,⁵⁴ membro do PT e ex-secretário municipal de Cultura, de janeiro de 2003 a dezembro de 2004, relata que Ana de Hollanda, então diretora do Centro de Música da Funarte, “entrou em contato conosco [em 2004] e solicitou que apoiássemos uma reunião de apresentação da proposta do Projeto Pixinguinha [para] os músicos, o setor cultural aqui de Porto Alegre”. Esse encontro foi, então, organizado e contou com “muita participação, com sala⁵⁵ lotada. (...) a proposta era uma parceria [entre] o governo federal (...), o governo do estado e a prefeitura de Porto Alegre, [com a qual] a gente dividiria custos”. Em relação às indicações de músicos para a seleção regional, ficou acordado que a Secretaria Estadual de Cultura enviaria cinco nomes e a Municipal, mais cinco. Na opinião do então secretário estadual de Cultura, Roque Jacoby, o processo foi muito democrático:

Eu achei muito interessante, na ocasião, quando foram escolhidos os representantes de cada região. Foi uma coisa bem democrática, (...) bem inteligente. E isso é animador

⁵⁴ Vítor Ortiz foi “ex-secretário da Cultura de Viamão (1997-2000) e Porto Alegre (2002-2004) [ambos municípios do RS]. Foi diretor da Funarte (2005-2006). Organizador das Câmaras Setoriais do MinC. Coordenador do processo de elaboração da Agenda 21 da Cultura e diretor de relações institucionais da Bienal do Mercosul. Atualmente, preside o Instituto Hominus de Desenvolvimento Sociocultural”. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/vitorortiz/>>. Acesso em: 8 fev. 2009.

⁵⁵ Sala Álvaro Moreira, no Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre.

porque, afinal, é a cultura, valores da terra que têm a perspectiva de serem conhecidos e levarem a nossa cultura para outras regiões. (...) Acho que as riquezas do Brasil são fantásticas e elas realmente ficam circunscritas na sua paróquia, e com a difusão, (...) isso poderia gerar uma outra identidade nacional, até muito mais rica, muito mais diversificada.

Na leitura de Ortiz, configurou-se uma disposição inédita de acordo “entre diferentes esferas de governo, com diferentes partidos (...) e, mesmo assim, houve uma interação, um diálogo”, traduzidos por uma “repartição de custos, na medida do possível para cada um, (...) e também uma divisão de nomes para serem indicados”. A propósito, o cenário político na ocasião, ano de 2004, continha, em nível estadual, o PMDB, representado pelo governador Germando Rigotto⁵⁶ e na esfera municipal de Porto Alegre, o poder estava com o PT.⁵⁷

Roque Jacoby,⁵⁸ ex-secretário estadual de Cultura, esteve à frente da pasta de 2003 a março de 2006.⁵⁹ Além da carreira política, sempre teve uma atuação como empresário da área editorial. No capítulo 2 desta dissertação, apresentei o relato de Jacoby sobre a sua participação no Fórum Nacional de Dirigentes Estaduais de Cultura, no qual a *Retomada* do Projeto Pixinguinha foi discutida e os termos de parceria com os estados, acordados. Jacoby comenta que aos critérios pré-estabelecidos, no entanto, foram somadas novas e inesperadas exigências por parte da Funarte:

(...) no início foram estabelecidos alguns critérios de parcerias e, na hora do evento acontecer, surgiam necessidades outras que nós não tínhamos previsto, então isso acabou gerando muito mal-estar (...) [e] interferindo no nosso interesse em querer que houvesse maior número de edições. (...) esses imprevistos dificultavam a própria administração da gente, [ficávamos] sem ter onde buscar as necessidades que surgiam de última hora, (...) principalmente na questão das exigências técnicas para que os artistas (...) tivessem condições de ter um bom equipamento para a apresentação.

⁵⁶ Eleito em 2002 pela coligação PMDB/PHS/PSDB, contra o candidato do PT, Tarso Genro. TRE-RS Disponível em: <<http://www.tre-rs.gov.br/eleicoes/2002/governador.htm>>. Acesso em: 6 fev. 2009.

⁵⁷ Nas eleições municipais de 2000, Tarso Genro, do PT, foi eleito prefeito, mas para concorrer a governador, dois anos depois, renunciou ao cargo em 2004 e assumiu João Verle, também do PT. TRE -RS: Disponível em: <<http://www.tre-rs.gov.br/eleicoes/2000/resultturno2.html#88013>>. Acesso em: 6 fev. 2009.

⁵⁸ Roque Jacoby “é catarinense (...) e foi presidente da Câmara Rio-Grandense do Livro por seis anos (entre 1982 e 1993) e membro da diretoria da Câmara Brasileira do Livro nos biênios 1993/1994 e 2001/2002. Jacoby formou-se em Ciências Econômicas, pela PUC/RS, em 1976. (...) Suas atividades se aproximaram da política cultural a partir de 1993, quando foi membro, vice-presidente e presidente do Conselho Estadual de Cultura (CEC), na época de implantação da Lei Estadual de Incentivo à Cultura (LIC). Em 1996 e 1997, foi membro do Conselho Deliberativo da TVE - Rádio e Televisão Educativa do Rio Grande do Sul. É filiado ao PSDB desde 1993 e foi vereador de Porto Alegre”. Disponível em: <http://www.psdbrs.com.br/sec_cultura.asp>. Acesso em: 8 fev. 2008.

⁵⁹ Quando renunciou ao cargo, para concorrer ao cargo de deputado estadual, pelo PSDB.

Jacoby admite, no entanto, que a sua área “sempre foi a editorial” e não conhecia tanto do segmento musical, mas reclamava do fato de que para “cada projeto, dependendo dos artistas, eram requeridos equipamentos [específicos]”, o que fazia com que, a seu ver, a produção ficasse sempre “incerta e não sabida, e também muito cara”.

Ortiz relembra que, na repartição de custos entre o estado e o município, coube ao segundo ceder o Auditório Araújo Viana para os *shows* do Pixinguinha.⁶⁰ E ao estado cabia providenciar outros itens:

Acho que ele [Jacoby] ficou com uma incumbência de prover os equipamentos de sonorização, e aí tinha que seguir as exigências previstas no Projeto. O equipamento que a Secretaria [Estadual de Cultura] acabou contratando para as primeiras vezes não estava à altura dessa exigência. [Mas] não tinha como trocar, (...) ou fazia com aquele equipamento, ou não fazia. Aí [A Funarte] enviou uma série de outros pedidos [para melhora dos equipamentos nos *shows* seguintes]. (...) Eu acho que foram problemas burocráticos normais e ocorrem tanto no poder público, [quanto no] privado. (...) São problemas de produção. (...) Mas eu acho que a exigência que o Pixinguinha sempre fez é correta, prima pela (...) qualidade, pela boa execução.

Outra queixa de Jacoby se referia ao que ele chamou de “uma certa tendenciosidade [da Funarte] quanto (...) à escolha de determinadas cidades, [nas quais] o PT estava mais presente na administração municipal”.⁶¹ As cidades que receberam o Projeto em 2004, além de Porto Alegre, foram Caxias do Sul (duas vezes em 2005 e uma vez em 2006), Pelotas (uma vez em 2005) e São Leopoldo (uma vez em 2006). Em 2005 e 2006, a administração municipal de Caxias do Sul era de José Ivo Sartori, do PMDB,⁶² que havia derrotado a petista Marisa nas eleições de 2004. Em Pelotas, no ano de 2005, o prefeito era Bernardo Souza, do Partido Popular Socialista (PPS), que também havia derrotado o candidato local do PT em 2004, Marroni.⁶³ E São Leopoldo, em 2006, era, esse sim, governado pelo petista Vanazzi,⁶⁴ o que, por si só, não comprova que a escolha desse município pela Funarte tenha se pautado por questões políticas, como afirma Jacoby.

⁶⁰ Onde aconteceram os *shows* das caravanas de setembro, no dia 11 e de novembro, no dia 10. O *show* da caravana de outubro aconteceu no Teatro do Sesi de Porto Alegre, no dia 13 daquele mês. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2004*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

⁶² Eleito em 2004 pela coligação “Caxias para todos”: PMDB/PDT/PTB/PPS/PSC. TRE-RS – Disponível em: <<http://www.tre-rs.gov.br/eleicoes/2004/2t/voto/RS85995.htm>>. Acesso em: 6 fev. 2009.

⁶³ TRE-RS – Disponível em: <<http://www.tre-rs.gov.br/eleicoes/2004/2t/voto/RS87912.htm>>. Acesso em: 6 fev. 2009.

⁶⁴ TRE-RS – Disponível em: <<http://www.tre-rs.gov.br/eleicoes/2004/1t/voto/RS88773.htm>>. Acesso em: 6 fev. 2009.

Um fato ocorrido na ocasião da passagem da caravana 1, do mês de outubro, por Porto Alegre, contribuiu para que os ânimos entre a Funarte e Jacoby fossem acirrados de vez. Entrevistei a produtora Maria Ferreira, que acompanhava a caravana na ocasião, e segundo ela, ao chegarem à cidade, todos foram informados pela diretora artística Irene Brietzke⁶⁵ de que a Secretaria Estadual de Cultura havia escalado uma atração local para “abrir” o *show* do Projeto Pixinguinha. Foi também publicado um anúncio no jornal local informando o fato. Esse anúncio, na verdade, continha a mesma arte do *folder* e cartaz elaborados pela Funarte, mas com o nome da nova atração inserido, como se ela fizesse parte da caravana. Ou seja, houve uma adulteração da peça gráfica, sem prévio conhecimento e, pior, consentimento da Funarte. O assessor do secretário de cultura, Chico Sarrat, também foi entrevistado para esta dissertação⁶⁶ e contou: “era um artista da cidade, (...) Geraldo Flach, um pianista maravilhoso daqui de Porto Alegre, parceiro da Nana Caymmi, Ivan Lins, entre outros”.

“Liguei para o Chico Sarrat (...) e ele confirmou a história, dizendo que seria um *show* de abertura e avisou que não haveria a menor possibilidade de o músico não se apresentar, pois tudo já estava anunciado há mais de uma semana”, relembra Ferreira. Foi realizada, então, uma reunião com músicos, técnicos e a diretora artística da caravana e todos foram unânimes em se negar a fazer o *show*, caso a Secretaria insistisse nessa ação. Sarrat conta que “o governo do estado resolveu oferecer [que o músico abrisse o espetáculo] para o Pixinguinha sem saber como era o molde do Pixinguinha. E anunciou aqui às cântaras o *show* do Geraldo Flach de abertura do Projeto”. Ele confirma os desdobramentos confusos da ação da Secretaria e dá razão à Funarte e completa: “Ele quis engrandecer o Projeto, eu acho (...). Só que não avisou ao pessoal da caravana. Ele desconhecia o Pixinguinha. Quer dizer, se ele conhecesse, não haveria nada disso”.

A Funarte foi avisada do caso e deu total apoio à decisão da equipe. Ana de Hollanda entrou, então, no circuito, discutindo o caso por telefone diretamente com o secretário Jacoby. As ligações, contou, não foram muito amigáveis. A Funarte ofereceu que Flach se apresentasse depois do *show* da caravana, o que não foi aceito por Jacoby, segundo Hollanda: “Ele dizia: ‘Não, ele vai abrir [o *show*]’, eu falava ‘Não vai, só se ele fizer depois’, aí ele se ofendeu profundamente, foi embora [e] não assistiu o *show*...”.

⁶⁵ Que havia dirigido a caravana e mora na cidade.

⁶⁶ Depoimento colhido no dia 10/12/2007.

Na leitura de Jacob, no entanto, mesmo sem mencionar o episódio do pianista, houve uma mudança no que havia sido acordado previamente, o que prejudicou seu relacionamento com a Funarte:

Não chegou a inviabilizar, mas gerou muito tumulto, (...) [e] constrangimentos. Eu bati boca com a Ana [de Hollanda], eu não sou de bater boca com ninguém. (...) A Ana é muito elegante e tal, mas aí colocavam outras pessoas para intermediar que batiam o martelo, sabe? Era uma coisa meio tirana, meio autoritária... Então a gente quer fazer uma parceria, e realmente considera importante, mas dentro daquilo que foi combinado, não na última hora estabelecer regras diferentes. E isso eu sei que aconteceu em vários outros estados. Não foi uma coisa exclusiva a nós. Tanto assim que muitos secretários não fizeram mais o Projeto nas suas regiões, pelo menos foi o que disseram posteriormente, eu não fui lá constatar.

Ana de Hollanda, por sua vez, afirma que houve problemas dessa natureza também em outras cidades, cujo poder público local queria introduzir um novo elemento no *show*, como, por exemplo, um número de *ballet*. Nesses momentos, segundo ela, era preciso:

(...) comprar essas brigas, o produtor tinha que ser firme e, na hora, a gente [da sede] estava atrás [dando suporte]. (...) ficávamos com tudo ligado para entrar [na negociação], para ligar para o Secretário, mesmo que fossem 10h da noite... Comprando a briga de casa, a gente ficava conectado em todos os lugares para ir resolvendo... Porque essa coisa política tem isso, você combina uma coisa e você chega com tudo certo, todos os *e-mails*, tudo afinadinho e na hora não é isso. E se o produtor não fosse um pouco firme e também não tivesse um respaldo forte da gente, também não daria.

O dia do evento, de acordo com Ferreira, foi muito tenso. Os telefonemas do assessor de Jacoby continuavam, procurando saber o horário de passagem de som para avisar ao pianista. Ao chegarem ao teatro, os técnicos da caravana se depararam com um piano de cauda posicionado no palco. E tudo isso, conta a produtora, “com ligações de 10 jornalistas querendo entrevistar os artistas, da Ana [de Hollanda] contando as conversas com Jacoby, a Rita Ribeiro reclamando do microfone na passagem de som, o cara do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) me cobrando pagamento” e, para completar, o Sarrat “dizendo que eles iam ficar mal com o músico gaúcho, que a gente não podia fazer aquilo, (...) uma hora antes do *show*!”.

No final, o espetáculo aconteceu sem a presença do pianista, “mas com boicote. O teatro do Serviço Social da Indústria (SESI) [ficou] vazio, uma área imensa de convidados lacrada (...) e, durante o *show*, fui na bilheteria, onde acontecia a maior confusão, pois a produção local havia avisado que o *show* seria às 21h e não às 20h, como anunciado, e muita

gente chegou depois”. O motorista contratado pela produção local havia sido dispensado, mas como Ferreira havia anotado seu número de telefone durante o dia, conseguiu localizá-lo e pedir que voltasse ao teatro, que ficava “praticamente fora da cidade”,⁶⁷ para buscar os músicos, técnicos e equipamentos. “O resultado disso foi que, quando chegamos na cidade seguinte, eu estava caindo de febre e fiquei dois dias de cama tomando antibiótico”.

Hollanda conta que “depois disso, ele [Jacoby] disse que não queria mais fazer [ser parceiro do Pixinguinha], foi uma coisa complicada (...)”. E, na caravana seguinte, do mês de novembro de 2004, em Porto Alegre, somente o município participou da parceria.

Em 2005, assumiu a prefeitura da cidade José Fogaça, do PPS, que havia derrotado o candidato petista Raul Pont, na eleição municipal de 2004.⁶⁸ A Secretaria Municipal de Cultura foi para as mãos de Sergius Gonzaga,⁶⁹ também entrevistado para este trabalho,⁷⁰ e entrou em cena a UFRGS. Segundo a Funarte, a UFRGS havia entrado como mediadora de um possível conflito entre a instituição e o poder público local.

De acordo com Gonzaga, o governo do estado revelou, na época, estar sem recursos para dividir os custos locais do Pixinguinha, o que gerou apenas “um desconforto” entre os atores. A seu ver, “a parte de leão, na história, quem come é a prefeitura. O estado não entrou com nada, então houve um certo desconforto, mas não houve nenhum conflito. (...) [no final,] nós achamos prudente não participar naquelas condições”. Já para Ortiz, que nessa ocasião já havia saído da Secretaria Municipal de Cultura para ir trabalhar na Funarte, no Rio de Janeiro, “isso aconteceu porque houve uma má vontade política. (...) O Pixinguinha nunca exigiu tanto que a prefeitura não pudesse participar ou contribuir, entende?”.

⁶⁷ Segundo o mapa para chegar no Teatro do Sesi, a informação procede:
<http://www.teatrodosei.com.br/info_comochejar.asp>.

⁶⁸ TRE-RS – Disponível em: <<http://www.tre-rs.gov.br/eleicoes/2004/2t/voto/RS88013.htm>>.
Acesso em: 6 fev. 2009.

⁶⁹ Sergius Gonzaga é professor de Literatura Brasileira da UFRGS e escritor.

⁷⁰ Depoimento colhido em Porto Alegre, RS, no dia 10/12/2007.

Claudia Boettcher, também entrevistada para esta dissertação,⁷¹ é diretora do Departamento de Difusão Cultural ligado à Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS, cujo “principal desafio [é] propor e difundir ações culturais de qualidade, pôr em relação produções locais e nacionais, propiciar troca de saberes, articuladas com as políticas para as áreas do ensino, pesquisa e extensão”.⁷² Ela conta que o Pixinguinha “entrou na programação do Departamento (...) dentro do projeto *Parcerias Musicais*” e que foi a própria instituição que procurou a Funarte, interessada em sediar o Projeto:

(...) nós é que procuramos o Projeto Pixinguinha, porque vimos, em vários veículos, que ele havia retornado. E como o Unimúsica⁷³ foi filho do Pixinguinha, nós pensamos em tentar sediar o Projeto (...) aqui na Universidade. (...) a Universidade é um lugar de efervescência cultural, os alunos estão aqui e a ação cultural aqui dentro é (...) muito legítima, as pessoas vêm (...), acreditam, o nome UFRGS é muito forte junto à comunidade externa e interna. Sabendo da relevância do Projeto e da importância que teve na época que aconteceu, ficamos curiosos em saber como ele estava.

Segundo a lembrança da diretora, “na época, a Cida [Nunes]⁷⁴ tinha um conhecido que trabalhava na Funarte, me parece, o Antônio Gilberto, [que] nos deu todos os caminhos possíveis para chegar até (...) o organizador do Projeto Pixinguinha”. A partir daí, o organizador foi contatado e “nos apresentou uma série de informações e de demandas e nós conseguimos efetivar a parceria criando uma rede, aqui dentro do estado, com a prefeitura e o governo do estado (...)”. A Secretaria Estadual de Cultura, no entanto, “não tinha recursos e considerava mais importante investir em projetos daqui do sul do que projetos do centro do país. (...) não tinha esse interesse”.

⁷¹ Claudia Boettcher tem formação em Relações Públicas e especialização em Economia da Cultura. Depoimento colhido em Porto Alegre, RS, no dia 11 de dezembro de 2007.

⁷² Disponível em: <<http://www.difusaocultural.ufrgs.br/institucional.php?menuinst=ok&&ano=2008>>. Acesso em: 6 fev. 2009.

⁷³ De acordo com o website institucional da UFRGS, “O Projeto Unimúsica foi criado em 1981 por iniciativa da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ao longo de sua trajetória, formou plateias e revelou artistas, valorizando, através da renovação constante, a riqueza e a diversidade da música popular brasileira. Disponível em: <<http://www.difusaocultural.ufrgs.br/historico3.php?idprojeto=15803c5bc347d66914e665279d3e9df8&&ano=2008>>.

⁷⁴ Relações Públicas do Departamento de Difusão Cultural, que realizou a coordenação local do Pixinguinha.

Cida Nunes, por sua vez, em entrevista para este trabalho,⁷⁵ lembra que foi a Funarte que procurou a UFRGS, por meio da Secretaria Municipal de Cultura. O pró-reitor da época, professor Antonio Carlos Stringhini Guimarães, gostou muito da proposta, assim como a diretora Claudia Boettcher e foram realizadas, ainda no final de 2004, várias reuniões com as Secretarias Estadual e Municipal de Cultura, para que fosse estabelecida uma parceria. Nunes confirma que, de fato, não houve adesão por parte da esfera estadual, “por falta de recursos”. A Secretaria Municipal foi parceira nas três primeiras edições do Projeto em 2005 na cidade (abril, maio e junho) e a divisão de obrigações entre ela e a UFRGS foi a seguinte: enquanto a universidade providenciava estrutura de produção, espaço físico e divulgação, a Secretaria cuidava da hospedagem, da alimentação e do transporte local. Já nos meses de agosto e setembro, a UFRGS arcou sozinha com todos os custos locais do Projeto.

Sobre a relação do Pixinguinha com o projeto Unimúsica, quem nos conta é a sua coordenadora na UFRGS, Lígia Petrucci.⁷⁶ O Pixinguinha teve muito êxito em Porto Alegre nos anos 1970 e os *shows* aconteciam “no Teatro da Reitoria (...), que foi reformado depois e, hoje, se chama Salão de Artes da UFRGS”. A partir de 1981, no entanto, quando o Projeto não mais retornou à cidade, segundo a coordenadora, ele deixou um “vácuo”, que incentivou o pró-reitor de Extensão da época, Ludwig Buckup, a criar o Unimúsica: “em função até, na verdade, de um gosto do pró-reitor de extensão da época, (...) [e] também daquele momento de abertura política (...), se decidiu criar um projeto cultural permanente na universidade, [que trabalhasse] com música popular”.

Ainda segundo Petrucci, o objetivo inicial do projeto era “dar conta da produção dos alunos, técnicos e professores [de todas as faculdades] da universidade. (...) Era um espaço de amostragem desses trabalhos que aconteciam dentro da universidade”. A repercussão do Unimúsica, no entanto, foi tão forte, “que ele acabou se expandindo logo para a cidade. Aí os músicos que estavam iniciando as suas carreiras, (...) começaram a participar (...) [e] se formou uma geração de músicos aqui de Porto Alegre, que acabou, mais tarde, [sendo

⁷⁵ Entrevistada em Porto Alegre, RS, em 11/12/2007.

⁷⁶ Entrevistada em Porto Alegre, RS, em 11/12/2007.

chamada de] Geração Unimúsica”, como Vitor Ramil⁷⁷ e Nei Lisboa. E em 1999, o Projeto se abriu para músicos de fora da cidade e do estado.

Voltando ao ano de 2005, acertada a parceria da UFRGS com a Funarte, esta última enviou a lista do que necessitaria que a universidade providenciasse e, em um primeiro momento, a diretora se assustou:

A gente se assusta muito com as necessidades que são passadas, porque quando você pensa “ah, só tem que pagar som, luz, alimentação e hospedagem, a gente consegue dar conta”, mas só que são muitas pessoas. Além [disso], a necessidade de cada um no palco é diferente do outro (...) e infelizmente a estrutura e os recursos que a Universidade dispõe não dão conta (...). Essa foi uma das questões que a gente levantou para o Pedro Paulo [Malta] (...) e ele disse: “não, vamos tentar trabalhar com o que vocês têm”.

Boettcher relembra, ainda, que “(...) a Katia [Barreto], responsável pela iluminação [da caravana], que era o que demandava mais do salão [da Atos da UFRGS], trabalhou com que o salão já tinha e fez uma iluminação maravilhosa. (...) percebi [que a] demanda é muito grande [exagerada]. (...) eles conseguiram redimensionar isso, que facilitou muito para nós”. E completa: “E o que a gente viu é que a equipe do Pixinguinha (...) acredita e tenta viabilizar da melhor forma. (...) é uma equipe muito entrosada para que a coisa aconteça (...) da forma melhor possível”.

Já em relação às atrações do Projeto que foram a Porto Alegre, a diretora opina que, mesmo discordando de algumas “amarrações” (união de artistas em um mesmo *show*) feitas pelo Pixinguinha em 2005, ela gostou muito dos artistas:

(...) até hoje eu escuto CDs dos grupos que passaram por aqui (...) Lula Queiroga, Silvério Pessoa, o Carlos Zens, a Lia de Itamaracá, são pessoas que, mesmo estando no mesmo país, estão muito distantes, nós estamos no sul e eles estão lá em cima. Então o que eu acho de muito relevante é essa proximidade [da] cultura que está distante da gente, isso foi fantástico, (...) e eu acho que não teria tomado conhecimento se não fosse através do Projeto (...). Essa é uma importância muito grande, trazer nomes que nós não conhecemos.

Sobre o novo critério de composição das caravanas de 2007, que retomava o formato original de 1977 (duas as atrações, uma “apresentando” a outra), Boettcher opinou:

⁷⁷ Vitor Ramil, irmão da dupla Kleiton e Kledir, foi o único artista do Rio Grande do Sul selecionado pelo edital de seleção pública do Projeto Pixinguinha 2004. Participou da caravana 2, de maio de 2006, junto com Katia B e Flu, que viajou pela Região Nordeste.

(...) eu acho positivo o fato de ter uma pessoa bem conhecida que faz com que esse público, que está formando seu capital cultural, vá assistir porque é certo que vai ser bom, porque tem o Fulano, e ele se surpreenda com os outros que ele não conhecia e que acabou conhecendo.

Relata, em seguida, uma experiência de haver ido, após o *show* do Pixinguinha mencionado, para um “*show* do Lenine no Teatro do Sesi, [onde] é bastante caro o ingresso. Quando eu peguei [o anúncio do *show*], paguei e fui”. E discorre sobre sua impressão do espetáculo: “Eu me decepcionei amargamente, por quê? Porque o *show* do Lula [Queiroga] dava de dez a zero no do Lenine. A banda era superior (...) e o Teatro do Sesi estava lotado, com o ingresso caro”. A diretora, então, lamentou: “E eu disse: “puxa vida, que tristeza! Lá [no Salão de Atos] tinha 800 pessoas, era gratuito, e [os que foram assistir ao *show* de Lenine] não conheceram o trabalho do Lula e nem do Silvério!”.

Roque Jacoby também concorda com Boettcher: “porque eu me recordo que, em uma ou duas edições que tiveram aqui [em 2004], eram [nomes] pouquíssimo conhecidos aqui no Rio Grande do Sul. Acabou tendo público, mas um público bastante reduzido”. Por outro lado, também acha válida a inclusão da atração regional retirada das caravanas em 2007: “(...) porque se ele tem valor na outra região, poderá ter aqui. (...) incluiria, sim, um nome regional também, eu tentaria manter como elo de integração, sabe?”. Perguntei, então, se na sua opinião, a caravana ideal equilibraria essas três variáveis, um nome bastante conhecido, outro menos e ainda uma atração regional, indicada pelas Secretarias. Jacoby respondeu que sim, “ficaria uma caravana densa, consolidada e representativa”.

Vitor Ortiz, por sua vez, faz uma análise mais aprofundada da questão, comparando os períodos históricos e os respectivos contextos da Cultura nos anos 1970-1980 e o momento atual. Segundo ele, “nós passamos nesse período da era moderna para a era contemporânea. E contemporâneo não é apresentar necessariamente um grande talento puxando alguém que vai virar um grande talento, porque essa que era a ideia primeira do Pixinguinha, e cumpriu brilhantemente essa função ao longo dos anos [19]70/80”. Complementa, então, afirmando que “o Pixinguinha é um projeto importantíssimo... Foi importante, continua sendo, mas ele não é imune ao movimento da história cultural”.

Para ele, uma ação contemporânea para o Projeto “é ser um instrumento capaz de apresentar a diversidade da música brasileira, [um] canal alternativo às rotas convencionais e

tradicionais, que têm barreiras, algumas intransponíveis, como a do jabá (...). Ser alternativo ao mercado”. Ortiz afirma que “nos anos [19]70, trazer alguém de renome nacional para Porto Alegre era muito importante, porque [a cidade] não tinha alternativas”. Hoje, no entanto, prossegue ele, “todos os grandes nomes da música nacional e internacional passam por Porto Alegre, toda semana tem um grande concerto, um grande *show* (...). Então, o mercado já cumpre essas certas funções [com a quais] o poder público não precisa perder tempo nem dinheiro”.

É categórico ao afirmar que “o modelo que foi, para mim, ideal, foi criado naquele período, entre 2004 e 2006” e o que faltaria hoje “é, justamente, aquilo que foi gerado no primeiro momento, que é uma oportunidade de relacionamento mais amplo do programa, com as instituições no âmbito local e com o a música regional”, realizada a partir de

uma seleção de nomes representativos das mais diferentes regiões do país, e um [inter]câmbio, realmente, entre essas regiões: o pessoal do Norte participava das caravanas que vinham para o Sul, o pessoal do Sul participava das caravanas que iam para o Nordeste, nordeste para o Centro-Oeste, e tal. Isso é que, realmente, pode trazer uma diversidade (...). Eu acho que isso tem um elemento que é muito importante. É o elemento contemporâneo, entende?

E essa contemporaneidade, ainda segundo Ortiz, está determinada pelas motivações políticas do campo cultural a partir da gestão Lula e Gil:

O que define as prioridades são as motivações políticas. Havia uma motivação política, um comprometimento da atual gestão do governo federal e do Ministério da Cultura de (...) buscar a desconcentração [e] (...) a democratização de investimentos culturais. Buscar a descentralização, não só dos investimentos e do aporte financeiro, (...) como dos programas, dos projetos, de uma presença, realmente, nacional do Ministério da Cultura e da Funarte.

E o melhor alinhamento de formato do Projeto com essas “motivações políticas” estaria, na sua opinião, mais bem traduzido no formato da gestão Grassi. Já Sergius Gonzaga, secretário municipal que sucedeu Ortiz, discorre também sobre o ontem e o hoje, sobre a dimensão continental do país e afirma que o Projeto possui grandes potencialidades, especialmente tendo à frente da Funarte a figura de Celso Frateschi, sucessor de Grassi:

As distâncias [no Brasil] são muito largas e acabam se formando ilhas culturais (...). Claro que também não se pode negar que há uma homogeneização cultural, não apenas para o mal... Mas também é natural que esse sentido de isolamento, de ilha, permaneça, pela própria dimensão gigantesca do território, e pela, se a gente pensar em termos de música, dimensão múltipla das manifestações musicais que elas têm no

país. Então eu acho que o Projeto Pixinguinha cumpre uma função ainda extraordinária. Havia nos anos 70 e 80 um sub-reptício sentido político, era também uma forma de você se reintegrar após aquela tentativa de homogeneização, digamos, bastante violenta, feita pelo regime. Funcionou à sua maneira. É preciso que haja, efetivamente, um compromisso de vários setores regionais para que se possa ter plenamente o Pixinguinha, mas eu acredito que vamos ter, e facilita muito a presença do Celso que é um homem aberto ao diálogo, que sabe entender os problemas que as prefeituras e os estados vivem. Eu creio que o Pixinguinha voltará a ter mesmo brilho do passado.

Um fato interessante ocorrido graças à iniciativa da UFRGS foi que Carlos Zens,⁷⁸ o flautista potiguar, após se apresentar em Porto Alegre com o Projeto Pixinguinha, foi convidado pelo Unimúsica para dar uma oficina, que ficou lotada de participantes: “foi ótimo, todo mundo adorou, compraram CDs do Carlos Zens”. Com um trabalho de resgate das marchinhas de carnaval, o artista tornou-se o “mote da programação”, como relatou Cláudia Boettcher:

O espetáculo dele tinha um pouco (...) do carnaval (...) de Recife, o que nos fez pensar que nós precisávamos fazer um projeto específico a respeito das marchinhas de carnaval. E foi feito um Unimúsica especial sobre as marchinhas de carnaval. Durante um ano inteiro, dois diretores trabalharam em cima do resgate das marchinhas de carnaval. Mas essa ideia veio através do show do Silvério Pessoa, que foi no primeiro mês.

Um terceiro artista a ser convidado foi Carlos Malta: “E ele foi maravilhoso, fez uma oficina também esplêndida”. Podemos constatar, com esses três exemplos, quantos desdobramentos podem advir da participação de artistas no Pixinguinha, em geral e de artistas de outras regiões geográficas, em particular.

Lígia Petrucci, no entanto, acha que duas atrações por caravana, como aconteceu em 2007, é o número ideal. Na sua opinião, três atrações não permitiam uma percepção mais ampla do trabalho do músico que se apresentava: “não tinha uma aproximação real do seu trabalho, seu projeto. Isso ficava um pouco precário (...). Às vezes, menos é mais. Eu sou muito partidária dessa ideia”.

Cida Nunes lembra em especial o que chamou de “estranhamento” causado pela primeira atração do primeiro *show* do Projeto em Porto Alegre, no ano de 2005. Segundo ela,

⁷⁸ Carlos Zens participou da caravana 1 do mês de maio de 2005, juntamente com Cecília Leite e Moacyr Luz e percorrendo o seguinte circuito: Rio de Janeiro (RJ), Belo Horizonte (MG), Vitória (ES), São Paulo (SP), Porto Alegre (RS), Pelotas (RS), Tubarão (SC) e Curitiba (PR).

as pessoas ainda lembravam do Pixinguinha associado a uma “MPB mais suave e clássica” e, de repente, começa o *show* de Lula Queiroga: “que é rock, não é? [risos] Completamente diferente, (...) efeitos de luz, gelo seco...”. Nunes conta que algumas pessoas, em especial as mais velhas, deixaram o Salão de Atos nesse momento, mas foram poucas. Mas, ao longo do *show*, o impacto deu lugar à fruição mais prazerosa. Outra lembrança de Nunes foi do *show* da caravana que continha a cirandeira pernambucana Lia de Itamaracá: “o *show* superlotou e o público dançou ciranda em pleno Salão de Atos!”.

Sobre a questão do tempo de permanência da caravana na cidade, Boettcher tem a mesma opinião que os outros gestores públicos entrevistados: “acho que deveria ter algum momento de troca de ideias entre os músicos e a cidade. (...) no final do *show* [de 2005], (...) os músicos saíram para autografar os CDs e um monte de gente queria saber, principalmente do Silvério Pessoa, como é que fez aquele som: ‘O que tu pesquisaste?’” mas, infelizmente, “ele não tinha essa atenção, porque estava autografando. (...) esse momento de sentar e falar desse processo de criação é muito importante, isso a gente faz muito no Unimúsica”. E volta ao exemplo da oficina dada por Carlos Zens: “era todo mundo querendo discutir, saber como ele criava, qual era a temática (...) e porque só essa temática, (...) querem trocar ali”.

Analisa, então, a configuração que lhe pareceria ideal: “acho que uma semana é muito pesado para quem está sediando, mas pelo menos dois dias de espetáculo e uma tarde de oficina seria bárbaro”, porque, segundo ela, “você monta uma estrutura de sonorização e de iluminação e isso não custa tão caro depois de montado”. Outro ponto interessante do espaço de troca de experiências assinalado pela diretora foi em relação à possibilidade do artista da caravana se sentir acolhido: “porque querendo ou não eles vêm lá de cima [do país] e se acham uns estranhos no ninho aqui, não é?”. E conclui: “Então essa ideia de dois dias eu acho interessante, e, principalmente, que eles façam uma oficina aberta, que troquem, que abram para a comunidade. (...) [como se dissessem] ‘eu não venho impor a minha arte a vocês, venho aqui para conhecer a de vocês e, também, para apresentar a minha’”.

Em relação ao papel de mediadora atribuído pela Funarte à UFRGS, Boettcher relatou que participou, no final de 2004, das reuniões nas quais percebeu que “existia um ‘ranço’, tanto da prefeitura quanto do governo do estado, em relação a um projeto do governo federal. Eles diziam assim: ‘ah, eles querem que a gente organize, que dê tudo, e os nossos grupos

daqui? Por que não incentivar os nossos grupos?”. Ainda segundo a diretora, a posição do pró-reitor da UFRGS à época, Antonio Carlos Stringhini Guimarães,⁷⁹ era de defesa da iniciativa, afirmando que “a gente não pode ficar só nos nossos, devemos abrir para o que o governo federal está propondo (...). E a gente não poderia trazer esses grupos, (...) não teria como pagar passagem aérea (...), então a gente ficaria nesse desconhecido mundo cultural”.

A diretora concordou com o pró-reitor: “Você ouve, (...) pode até não gostar, (...) pode até não concordar, dizer assim: ‘puxa vida, eu conhecia de texto o fulano e (...) o espetáculo dele é terrível’, mas, pelo menos, [você] conheceu”. Ela lembra que houve uma atração do Pixinguinha, por exemplo, “que eu já tinha lido sobre o trabalho dele, maravilhoso, e fui [assistir o show] por ele. [Depois,] disse ‘meu deus, que decepção!’”. Mas, por outro lado, “apareceu um Carlos Zens, completamente desconhecido, que cativou todo mundo e todo mundo caiu no chão”.

Em relação ao tal “ranço” mencionado por ela, Boettcher o relaciona ao problema crônico de falta de recurso para a área cultural, nas duas esferas do governo local: “Existe essa falta de recurso, isso é visível, as ferramentas culturais do estado estão praticamente todas desativadas. As do município, agora que o Sergius está conseguindo, realmente, fazer com que funcionem. (...) E a Cultura sempre tem menos recurso do que todas as outras áreas”. E faz o diagnóstico: “na casa que não tem pão, todo mundo tem razão”, dando alguns exemplos:

A falta de dinheiro fez (...) com que eles optassem: “não vamos participar”, (...) ou “vamos participar do nosso jeito”. *Coffee break?* Com tudo isso? Nem pensar, vou no super[mercado] comprar umas margarinas. Então, (...) nós [dizíamos]: “não, margarina não pode, não está no *checklist* deles, vamos tentar adequar ao máximo”. O papel da Cida [Nunes] foi fazê-los entender que a gente não estava tratando com qualquer um, (...) [mas] com uma categoria que tem que ser tratada com respeito. Então esse foi o nosso grande desafio.

Boettcher conta que teve várias reuniões com o responsável pela área de música do [Teatro] Araújo Vianna, “e ele disse ‘está louca! Não vou pagar isso!’, e eu disse ‘mas a gente vai dar um jeito, então quem sabe eu vou no super[mercado], eu compro, e aí tu justificas para a tua Secretaria que a gente está pagando 60%’”. O funcionário municipal, no entanto, dizia que não tinha como justificar o gasto daquela forma: “Essa dor de cabeça, que é tu explicar, é

⁷⁹ O pró-reitor, infelizmente, veio a falecer tragicamente em outubro de 2005. Acompanhou, segundo Boettcher, três apresentações do Projeto Pixinguinha na UFRGS.

muito complicado, ninguém conhece o que é uma estrutura de um espetáculo”. E explica que esse desconhecimento se revela até na própria Universidade:

(...) a nossa contabilidade questiona porque eu preciso de um *rodie*,⁸⁰ “o que é isso? A gente já está pagando a empresa de som...”, “porque precisa de um técnico de luz se está pagando pela iluminação?”. Eles não conseguem entender o todo de uma produção, (...) porque você está dentro de uma Universidade. A prefeitura me contou que precisa de licitação, (...) de três orçamentos... Então, tem todo um envolvimento burocrático que a gente entende, e eu acho que a tensão é por aí, aquela falta de recursos, não é nem por serem partidos políticos diferentes, eu não vejo por esse lado.

A diretora afirma que a reflexão dos secretários de Cultura sempre passa por essa questão financeira: ““poxa, vou investir R\$ 8 mil para trazer esse grupo [e] com [essa verba] mantenho a programação do [Teatro] Renascença durante três meses, porque eu vou pagar um pró-labore para o artista local [e] o som, eu negocio com o cara que vai colocar o mês inteiro”. E conclui, a partir desse contexto: “Sem dinheiro, a mediocridade é o que mais prevalece”.

No ano de 2006, no entanto, a Universidade não pôde dar continuidade ao apoio dado ao Pixinguinha no ano anterior. Segundo Cida Nunes, aquele era o ano comemorativo, justamente, dos 25 anos do projeto Unimúsica e, em função disso, os eventos que celebravam a data foram priorizados. Segundo Boettcher: “nós não tínhamos mais recursos financeiros para sediar [o Pixinguinha], o que impossibilitou completamente a continuidade dele [pela falta de apoio público na cidade]. (...) Lamentei quando a gente não pôde mais sediá-lo”.

Vitor Ortiz, por sua vez, dá sua visão do que ocorreu:

A parceria com a UFRGS dava mais segurança aos produtores do Pixinguinha lá na Funarte. (...) O retorno dessa decisão foi o descomprometimento total do estado e do município. Aí, em 2006, quando a UFRGS não pôde [mais arcar com os custos locais do Projeto], também não tinha ambiente para construir [a parceria] com o município, nem com o estado.

Em 2006, portanto, o Projeto não esteve na cidade de Porto Alegre. E apenas no mês de março, a caravana 1 visitou a cidade de São Leopoldo, no interior do Rio Grande do Sul. O

⁸⁰ Origem do termo: do inglês *road* + o diminutivo ‘ie’. Profissional que trabalha nos bastidores dos espetáculos musicais, sendo responsável pelas atividades de apoio ao artista ou ao grupo musical desde a fase de pré-produção, carregando bagagens e equipamentos nas viagens, preparando o palco tecnicamente para o *show* (luz e som) e afinando os instrumentos, entre outras funções.

ano de 2006 foi, também, o último ano da gestão Antonio Grassi na Funarte. E em 2007, estando a instituição sob a direção de Celso Frateschi, o Pixinguinha voltou a Porto Alegre, com apoio apenas da Secretaria Municipal de Cultura.

Como escreveu o atual ministro da Cultura, Juca Ferreira, no catálogo 2007 do Projeto, “Poucas iniciativas políticas lograram uma coincidência tão feliz entre produção cultural, momento histórico e mudanças sociais como o Projeto Pixinguinha”. Isto se deveu, em boa parte, à “engenharia criativa de Hermílio Bello de Carvalho, [que] soube reunir a nova geração de artistas que iniciavam sua trajetória no período de distensão da ditadura militar, o momento político de fim da repressão mais brutal, e a criação, na época, de mercados consumidores em escala nacional”.

Prossegue, então, afirmando que “A reedição dessa fórmula em 2007, mais do que uma homenagem a um passado tão vivo, é o estímulo a gestores públicos, músicos e produtores para a criação de novas engenharias criativas de igual ambição”. Por enquanto, diz, não há “resposta pronta e única” para tantas “mudanças ainda em curso neste início de milênio”. Para Ferreira, “Apenas o debate poderá indicar direções a serem traçadas nessa nova caminhada”, assim como “os ensinamentos de um passado que construiu um dos momentos mais sinérgicos entre cultura, identidade nacional e mudanças históricas”.

Espero, com os depoimentos transcritos neste capítulo, haver contribuído para a reflexão sobre o objeto de estudo deste trabalho, a partir do olhar de alguns dos integrantes da complexa rede de atores sociais envolvidos na sua realização e execução. E ajudar, portanto, no debate presente e necessário sobre o Projeto Pixinguinha, 32 anos após a sua primeira caravana.

Considerações finais

As coisas mudam no devagar depressa dos tempos.
Guimarães Rosa

Trinta anos formam um longo caminho. Durante o período compreendido entre 1977 e 2007, o mundo assistiu a revoluções ideológicas, geopolíticas, comportamentais e tecnológicas. O Brasil, neste contexto, atravessou diferentes regimes políticos, cenários econômico-financeiros e dinâmicas sociais. Com o campo cultural, diretamente impactado por todas essas transformações, não poderia ser diferente.

O Projeto Pixinguinha nasceu em um momento da história do país no qual imperava um regime político ditatorial, estando os direitos civis e políticos dos cidadãos brasileiros seriamente comprometidos. Naquele então, 1977, prometia-se o início de um movimento de retorno à democracia, é verdade, mas a sua concretização era ainda muito incipiente.

O artista brasileiro fazia parte de um dos segmentos mais diretamente atingidos pelo autoritarismo vigente, com um cerceamento sistemático da liberdade para expressar sua opinião, visão de mundo e da realidade nacional e, principalmente, daquilo que o distinguia dos outros indivíduos: o fazer artístico.

Há relatos de uma invasão de conteúdo musical estrangeiro, amplamente divulgado e vendido pelos meios de comunicação de massa e consumido pelo público. A música popular brasileira, nesse cenário, não encontrava espaço para difusão nas rádios e, por conseguinte, os músicos profissionais do país, que a ela se dedicavam, não conseguiam, ou tinham muita dificuldade de conseguir, oportunidades de trabalho.

Por outro lado, havia uma movimentação na esfera pública iniciada alguns anos antes, com objetivos de incrementar e sistematizar as atividades voltadas para a Cultura. Embate de ideias, alguma conservadoras, outras vanguardistas. Ações inovadoras, criação de conselho, plano, política, diretrizes e estrutura institucional e operacional. A Fundação Nacional de Arte surge como fruto desse contexto.

Tecnologicamente, era uma época dos suportes LP e fita cassete para fonogramas musicais, cuja distribuição se constituía em uma complexa e onerosa operação, considerando-se as dimensões continentais do país. Já havia, segundo testemunhos que obtive para esta dissertação, a prática do “jabá” nas rádios. As mesmas dificuldades ocorriam quanto se tratava

da realização de espetáculos musicais fora das principais cidades do país, marcadamente as da Região Sudeste.

A soma destas e outras variáveis (como o engajamento de músicos profissionais reunidos em uma associação que discutia os seus problemas e direitos, a Sombrás) fez com que se delineasse uma conjuntura favorável ao surgimento de um Projeto que difundisse a música popular brasileira, financiado com verba pública. Alguns autores afirmam que o governo desejava agradar a segmentos da sociedade que criticavam o regime, como os próprios artistas, os formadores de opinião, os estudantes universitários e a classe média, esta última descontente com os resultados econômicos insatisfatórios em razão da crise do petróleo iniciada em 1973. Há hipóteses, inclusive, de uma estratégia de cooptação dos artistas por parte das forças ditatoriais, como forma de “amansá-los”.

Os objetivos oficiais do Projeto, batizado com o nome de um dos mais notáveis compositores e instrumentistas da história do país, Pixinguinha, eram os de difundir a música popular brasileira, aquela “autêntica”, representante da “verdadeira” identidade nacional; de operar segundo padrões técnicos e artísticos “de qualidade”; de dar espaço à divulgação do trabalho de artistas brasileiros, fossem aqueles da “velha guarda” ou os novos talentos; de formar plateia, tanto para o gênero musical, quanto para os músicos em questão; e de permitir, aos cidadãos brasileiros, acessibilidade a essas manifestações artísticas, por meio da realização de espetáculos musicais a preço simbólico.

E o Projeto Pixinguinha estreou em agosto de 1977, transformando-se em um sucesso de público, o que se estendeu pelos anos seguintes, avançando pela década de 1980. Recebeu críticas por parte daqueles insatisfeitos com a concorrência dos ingressos subsidiados e com a forma de seleção dos artistas participantes, considerada pouco democrática, parcial e restrita a um pequeno grupo de artistas, a maioria carioca. De fato, imperava a dinâmica da democratização da cultura no processo decisório, no qual um pequeno grupo decidia o que tinha “qualidade” dentro da MPB, segundo seus próprios padrões estéticos, e deveria ser “irradiado” para o resto do país, como símbolo do “autenticamente brasileiro”. Mas as críticas em nada diminuíram o êxito do Projeto junto ao público.

Era um momento de paulatino esvaziamento das forças ditatoriais. Alguns dos personagens entrevistados para esta dissertação testemunharam sobre a sensação coletiva de empoderamento social e de retorno das palavras “liberdade” e “esperança” ao dicionário dos brasileiros. E a trilha sonora desse momento emblemático da nação não poderia ser outra: a música popular brasileira.

O sucesso do Projeto neste período – anos 1970 e 1980 – pode ser entendido como reflexo dessa conjuntura, somado ao trabalho eficiente da Funarte. Parece ter havido uma convergência de fatores complementares:

- ✓ vontade política para atender a demandas reprimidas de segmentos sociais insatisfeitos, fossem elas objetivas, como o fortalecimento do mercado de trabalho dos profissionais da música, ou fossem subjetivas, como o desejo de liberdade para expressar-se artisticamente e de exercer o direito à fruição artística;
- ✓ o surgimento de uma instituição executora fortalecida política e economicamente, cuja atuação de seus funcionários desfrutava de considerável autonomia, com corpo técnico qualificado e motivado e gestão racionalizada das atividades.

Os anos 2000, como era de se esperar, encontraram o país com outra configuração. Foram precedidos pela década de 1990, divisora de águas em termos paradigmáticos, em especial na área política e econômica. O povo voltou a eleger o presidente da República, consolidando a retomada dos processos democráticos no país, e passaram a prevalecer, nesse período, os ideais neoliberais. A Cultura parecia deixar de ser assunto de Estado para ser assunto do mercado. Cultura, dizia-se, era “um bom negócio”, na acepção mais lucrativa do termo.

O Projeto Pixinguinha, frente a essa nova realidade, era encarado como “um peixe fora d’água”. Três das suas características eram incompatíveis com as ideias defendidas na ocasião: primeiro, baseava-se em diretrizes de políticas públicas para a Cultura, mas a Cultura não era mais assunto da esfera pública. No máximo, cabia ao governo o papel de mediador, a partir da criação e operacionalização de leis de incentivo fiscal ao setor; segundo, havia sido financiado, desde a sua criação, por verbas públicas. Mas a destinação dessas verbas ao setor cultural decrescia a cada ano e, por último, trabalhava com artistas fora da evidência do

mercado. Mas era o mercado, como vimos, que determinava o que deveria ser difundido e consumido. Portanto, quem estava fora do seu campo de interesse e ação, por não ter apelo mercadológico ou por ser desconhecido do público, fora deveria ficar. Ninguém queria ter prejuízo, afinal de contas.

O Projeto foi, então, interrompido em duas ocasiões, de 1990 a 1992 e de 1997 a 2003. Nos intervalos desses períodos, “cambaleou” como pôde, mas já sem fôlego. A ação de formação de plateia foi, conseqüentemente, descontinuada. A própria música brasileira começou a questionar o que o “popular” da sigla MPB realmente significava. O mercado fonográfico se modificou, o suporte CD se consolidou, mas as novas tecnologias vieram questionar, quase que concomitantemente, a sua real utilidade. Elas também passaram a ser ferramentas, gerando novas tendências e universos criativos. A produção artístico-musical ganhou novas referências (que se somaram e mesclaram às anteriores), texturas e técnicas; a *internet* trouxe acesso a mais informações, manifestações e panoramas do campo das artes e da Cultura e ampliou consideravelmente as possibilidades de difusão e consumo dos produtos culturais. A força do consumo, aliás, continuava, mas esboçava-se uma releitura da sua forma de atuação, seus impactos e suas conseqüências.

A noção de identidade deixava de ser una, para ser múltipla. No contexto globalizado e cibernético, as tendências comportamentais e estéticas passaram a percorrer caminhos de mão dupla, retroalimentando-se. Coexistiam movimentos de valorização do global e do local. O público tornou-se mais heterogêneo, o que se refletiu na maior complexidade das suas demandas, incluindo as artísticas.

Em 2003, assumiu o poder no país uma força política não tão simpática à prevalência absoluta do mercado, mas tampouco contrária à sua coexistência junto ao poder público. O presidente Luís Inácio Lula da Silva nomeou Gilberto Gil para a pauta da Cultura, que resgatou o papel do Estado junto à atividade artístico-cultural, mas não como nos anos 1970. O governo passou a agir em parceria com o mercado, sem negar a sua força. Ao contrário: aliando-se a ela.

Paralelamente, emergiu a prática da democracia cultural nas ações do Ministério da Cultura. Reconhecimento, valorização, fomento, registro e salvaguarda das manifestações

locais. A produção cultural e artística do Brasil passou a ser encarada como múltipla e diversa. E todas mereciam cuidado, atenção, divulgação e ações públicas de incentivo e afirmação, fossem elas rurais ou urbanas, antigas ou contemporâneas, populares ou eruditas.

Foi desenhado um interessante cenário político na esfera pública federal da Cultura. Partidos diferentes ocupavam os postos máximos do MinC (Partido Verde) e da Funarte (PT), instituição responsável pela execução de programas e projetos artísticos do governo federal. E, como em qualquer conjuntura dessa natureza, emergiram disputas e tensões entre as forças políticas em questão, como atestaram alguns testemunhos colhidos para este trabalho. (O surgimento de tensões entre diferentes atores sociais que circundam o Projeto Pixinguinha nunca foi, aliás, uma novidade. Em 1977, quando foi criado, elas já se apresentavam nitidamente entre alguns segmentos da sociedade, como o de artistas, por exemplo, e o governo militar).

A execução do Projeto, a partir de 2004, foi batizada de “*A Retomada*” pela Funarte, tendo Antônio Grassi como presidente da instituição e Ana de Hollanda como diretora da área musical. A instituição, ao mesmo tempo em que evocou o passado glorioso do Projeto (aquele vivenciado em especial nos anos 1970 e 1980), retirou o termo “popular” e sublinhou que a proposta era apresentar a “Música brasileira de qualidade em todas as regiões do país”.

Para o MinC, representado pelo atual ministro Juca Ferreira, entrevistado para esta dissertação, houve um excesso de peso dado ao passado do Projeto pela gestão Grassi. E uma deficiência na avaliação das questões contemporâneas e “policêntricas” dos anos 2000.

Foram incluídas na programação algumas atrações cujos trabalhos são extremamente contemporâneos e experimentais, com uso de fusões, *samples* e mixagem, ou com batidas de *rock* não comuns ao repertório anterior do Projeto. Em uma parcela do público (de mais idade, basicamente), houve um estranhamento inicial, como relatou Cida Nunes, da UFRGS.¹ Para outro entrevistado, Dácio Galvão, secretário municipal de Cultura de Natal à época do depoimento, o público consolidado e “cativo” do Pixinguinha é aquele mais velho,

¹ O mesmo ocorreu na caravana 2, de maio de 2006, composta pelos músicos Flu, Katia B e Vitor Ramil, como relata a jornalista Helena Aragão, que a apelidou de “caravana *high-tech*”, no *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2006*, p. 28. A caravana percorreu cidades do Nordeste do país.

conquistado pela ação de formação de plateia do passado, ou de jovens mais intelectualizados. Mas uma grande parcela do público mais jovem ainda está por ser conquistada.

Talvez seja importante, então, conhecer o público do Projeto com dados mais concretos, tanto o que já o acompanha, quanto aquele que, potencialmente, pode vir a acompanhá-lo. Investigar seus gostos e expectativas, faixa etária, grau de instrução, entre outras questões. E, com base nesses resultados, planejar uma ação mais ampla do Projeto, com uma margem de erro menor. Estudos como esse, no entanto, demandam investimento público.

Houve inegáveis méritos na execução do Projeto pela gestão Grassi, a começar pela sua retomada. No início deste trabalho investigativo, uma das hipóteses que cogitei foi a de que o Projeto talvez estivesse demasiadamente deslocado no tempo e, por isso, obsoleto. Mas ao longo do processo, pude constatar a imensa demanda reprimida de músicos profissionais brasileiros desejosos de espaço para difundir o seu trabalho (refletida nas 1.557 inscrições no edital de seleção pública) e de público, em especial daquelas cidades fora do eixo Rio-São Paulo, nas quais as ofertas de programação cultural ainda deixam a desejar. Estas duas realidades não haviam mudado muito, mesmo 30 anos depois. O Projeto era, portanto, sob estes aspectos, atual e necessário.

Outros méritos da gestão Grassi: a seleção de artistas passou a ser feita de duas formas: por edital público, aberto a todos os interessados e por indicação de nomes feita pelas Secretarias de Cultura de todos os estados da União. As decisões foram tomadas com base na análise de duas comissões julgadoras compostas por membros portadores de notório saber na área musical. Foi um avanço significativo no sentido de democratizar o acesso dos artistas a uma ação de difusão empreendida pelo poder público. Isto não significou que tenha sido perfeito, houve falhas, entre elas a permanência de uma maioria absoluta de artistas do eixo Rio-São Paulo selecionados.

Dois fatores positivos sobre as caravanas: foi incluído o chamado “elemento regional”, fruto exatamente da seleção feita a partir de indicações das Secretarias de Cultura dos estados. Dessa forma, era possível que um músico no Nordeste do país se apresentasse para uma

plateia do Sul. E a circulação das caravanas musicais passou a ser feita não somente pelas capitais do país, mas também por não capitais.

Nas entrevistas que realizei com os gestores públicos de três municípios por onde o Projeto circulou de 2004 a 2006, houve elogios e queixas a aspectos específicos da execução do Projeto. Alguns reclamaram do excesso de exigências técnicas feito pela Funarte para a realização dos *shows*. Outros acharam-nas pertinentes e necessárias. O fato de o Projeto só passar um dia em cada cidade foi uma queixa geral, pelo pouco tempo resultar em cansaço e falta de disponibilidade dos músicos da caravana para trocarem ideias e experiências com os artistas locais. Seria interessante promover intercâmbio de conhecimentos e referências, o que contribuiria diretamente para a contínua formação e aprimoramento dos músicos.

Tensões nas esferas estaduais e municipais, entre si e em relação à federal, também vieram à tona a partir dos testemunhos dos gestores. Inevitáveis, diante da complexa rede de articulações exigida para a plena execução do Projeto. E as divergências não vinham, necessariamente, de disputas partidárias.

No princípio de 2007, Antônio Grassi foi substituído por Celso Frateschi na presidência da Funarte, não sem gerar polêmica entre a classe artística. Analisando os relatos de atores sociais, que acompanharam de perto o processo de exoneração, favoráveis e contrários a ela, pode-se inferir que houve um acirramento da disputa partidária que já se evidenciava desde a posse do ministro Gilberto Gil, três anos antes.

E a execução do Pixinguinha naquele ano sofreu um atraso de meses. Foram, pelo menos, quatro meses até o lançamento do novo edital de seleção pública, fora as consequências da greve de servidores do MinC logo após esse lançamento, com prejuízos à divulgação do edital e ao início dos trabalhos de seleção e planejamento do novo cronograma das caravanas. As turbulências políticas, mais uma vez, sobrepunham-se aos objetivos de uma ação de política pública voltada para a Cultura. O Projeto se constitui em uma “moeda de troca”, mas o valor da sua cotação está vinculado a questões que extrapolam quaisquer políticas, diretrizes e linhas de ação para o setor.

A versão final do edital de seleção pública para a edição 2007 deu ênfase ao caráter comemorativo dos 30 anos do Projeto. Em função disso, voltou-se ao formato original, no qual havia uma atração já reconhecida pelo público, “apresentando” um novo talento. Hermínio Bello de Carvalho, mentor intelectual da proposta apresentada à Funarte em 1977 e coordenador geral do Projeto nos primeiros anos da sua execução, foi convidado para fazer a curadoria em 2007. Entre as atrações convidadas, músicos que fizeram parte da história do Pixinguinha, como Ivan Lins, João Bosco e Zé Renato. Ao todo, foram 16 convidados e 16 selecionados por edital público, um número bastante inferior à seleção anterior.

Dentre os gestores públicos entrevistados durante o trabalho de campo, muitos comemoraram o fato de as caravanas realizarem dois *shows*, em vez de apenas um, no novo formato da gestão Frateschi. Outra questão elogiada foi o fato de as caravanas contarem com um nome conhecido do grande público, o que foi apontado por alguns como um fator facilitador da divulgação dos *shows* localmente.

Um aspecto do novo edital criticado por alguns entrevistados foi a retirada do “elemento regional” das caravanas, o que diminuiu drasticamente as possibilidades de divulgação do trabalho de artistas locais em cidades e regiões diferentes às suas de origem. As não capitais também não participaram da circulação (com uma única exceção) e apenas 16 das 27 capitais do país receberam o Projeto.

Como afirmou um dos entrevistados para este trabalho, Francisco Gregório Filho, a teoria do Projeto é ótima, mas a sua execução merece reavaliações periódicas. As mudanças conjunturais ocorrem com uma velocidade cada vez maior e as demandas da sociedade as acompanham.

A partir dos depoimentos reunidos neste trabalho, é possível verificar o quão complexo é determinar as linhas de ações de políticas públicas, em geral, e do Projeto Pixinguinha, em particular. Chegar ao formato ideal, se é que ele existe, exige tempo e experimentação, que gerarão, por sua vez, erros e acertos. O fundamental, no entanto, é que o Projeto esteja na estrada, cumprindo o papel para o qual foi criado, desde o princípio: levar o artista até o seu público, seja aquele já conquistado, ou ainda por conquistar.

Cantar era buscar o caminho
Que vai dar no sol
Tenho comigo as lembranças do que eu era
Para cantar nada era longe tudo tão bom
Até a estrada de terra na boleia de
caminhão
Era assim.

Com a roupa encharcada e a alma
Repleta de chão
Todo artista tem de ir aonde o povo está
Se for assim, assim será
Cantando me disfaço e não me canso
de viver, nem de cantar.

Nos bailes da vida, Milton Nascimento

Bibliografia

Livros são (...) os mais pacientes professores.
Charles W. Elliot

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Verena. História dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

ANDRADE, Mário. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ARIAS NETO, José Miguel. João Cândido 1910-1968: arqueologia de um depoimento sobre a Revolta dos Marinheiros. História Oral. *Revista da Associação Brasileira de História Oral*. São Paulo, n. 6, jun. 2003.

AUTRAN, Margarida. O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano/ Ed. Senac Rio, 2005.

BORGES, Nilson. A doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: FUNARTE e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

_____. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. *Revista São Paulo em Perspectiva*. São Paulo: Fundação Seade, v. 15, n. 2, 2001. Disponível em: <<http://www.centrodametropole.org.br>>.

_____. Políticas culturais: discutindo pressupostos. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias e políticas da cultura – visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFA, 2007. (Coleção Cult.).

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CALABRE, Lia (Org.). Política cultural no Brasil: um histórico. In: _____. *Políticas culturais: diálogo indispensável – Colóquio 2003*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

_____. O Conselho Federal da Cultura, 1971-1974. *Estudos Históricos*, n. 37, jan./jun., 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CARNEIRO, Ricardo. A supremacia dos mercados e a política econômica do governo Lula. *Boletim eletrônico Política Econômica em foco*, n. 7, nov. 2005/abr. 2006. ECO – Unicamp. Disponível em: <http://www.eco.unicamp.br/asp-scripts/boletim_cecon/boletim7/Introducao_Carneiro.pdf>.

CAROCHA, Maika Lois. *A censura musical durante o regime militar (1964-1985)*. Disponível em: <<http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/viewFile/7940/5584>>.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência – aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

FALCÃO, Joaquim Arruda. *Política Cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional*. In: MICELI, Sérgio (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

FUNARTE. Relatório de Atividades – 1976 a 1978. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

_____. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2004*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2005*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

_____. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2006*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____. *Catálogo do Projeto Pixinguinha 2007*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLLANDA, Heloisa B.; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*, v. 41. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. (Tudo é história).

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1979. (Corpo de Alma do Brasil).

_____. (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

_____; GOUVEIA, Maria Alice. *Política cultural comparada*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto de Estudos Econômicos, Sociais e Políticos de São Paulo/Financiadora de Estudos e Pesquisas-FINEP, 1985.

MIRANDA, André. Eu fui exilado do governo federal. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 17 out. 2008, p. 2. Entrevista a Antônio Grassi.

MOISÉS, José Álvaro. Estrutura institucional do setor cultural no Brasil. In: MOISÉS, José Álvaro et al. *Cultura e democracia*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura. 2 v. Cadernos do nosso tempo – nova série, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

NAVES, Santuza C. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX. In: GOMES, Ângela; PANDOLFI, Dulce; ALBERTI, Verena (Org.). *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

_____. Política nacional de cultura: dois momentos em análise – 1975 e 2005. In: GOMES, Ângela de Castro (Coord.). *Direitos e cidadania – memória, política e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2007.

_____. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

ORTIZ, Renato. Estado autoritário e cultura. In: _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria nacional*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PARREIRA, Roberto. Estado e cultura: fomento “versus” paternalismo. In: MICELI, Sérgio (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

POLLAK, Michael. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Conferência transcrita e traduzida por Monique Augras. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf>>.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos et al. *Cadeia produtiva da economia da música*. Rio de Janeiro: Instituto Gênesis-PUC/RJ, 2004.

REIS, Ana Carla Fonseca *Marketing cultural e financiamento da cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado*. São Paulo: Thompson Learning Edições, 2006.

_____. *Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura*. Barueri-SP: Manole, 2007.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. N. (Org). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano).

SANTANA, Marco Aurélio. Militância, repressão e silêncio: relato de uma experiência com a memória operária. História Oral. *Revista da Associação Brasileira de História Oral*. São Paulo, n. 3, jun. 2000.

SANTOS, Mariza Veloso Motta; MADEIRA, Maria Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. 2001. 211 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH-USP, São Paulo, 2001.
Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-02072002-100601/>>.

STROUD, Sean. *The defence of tradition in Brazilian popular music – politics, culture and the creation of música popular brasileira*. London: Ashgate, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular – temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

VENTURA, Tereza. *Notas sobre política cultural contemporânea*. *Revista Rio de Janeiro*, n. 15. UERJ/LPP/Fórum-Rio. Jan-abr 2005.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

YÜDICE, George. *A conveniência da cultura. Usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SITES CONSULTADOS

Agência Brasil
<<http://www.agenciabrasil.gov.br/>>

Brasil Viagem

<<http://www.brasilviagem.com/pontur/?CodAtr=3432>>

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC (FGV)

<www.cpdoc.fgv.br>

Clique Music

<http://cliquemusic.uol.com.br/br/Servicos/ParaImprimir.asp?Nu_Materia=260>

Correio da Tarde

<<http://www.correiodatarde.com.br/editorias/cultura-32787>>

Cultura e Mercado

<<http://www.culturaemercado.com.br/>>

Editora da Universidade de São Paulo

<http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp>

Escola Superior do Ministério Público da União

<<http://www.esmpu.gov.br/dicionario/tiki-index.php?page=Direitos+culturais>>

Folha de São Paulo

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/governolula/presidente-o_eleito.shtml>

Fundação Cultural Capitania das Artes

<<http://www.natal.rn.gov.br/funcarte/>>

Fundação José Augusto

<http://www.fja.rn.gov.br/fja_site/index.asp>

Fundação Nacional de Arte

<www.funarte.gov.br>

Fundação Perseu Abramo

<<http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2890>>

Globo.com

<www.globo.com>

Homepage Ana de Hollanda

<<http://www.anadehollanda.com.br/anadehollanda.htm>>

Homepage Gilberto Gil
<<http://www.gilbertogil.com.br/>>

Ministério da Cultura
<www.cultura.gov.br>

Observatório da Imprensa
<<http://observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=415ASP005>>

Ordem dos Economistas
<http://www.makeitweblive.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1635&Itemid=404>

Overmundo
<<http://www.overmundo.com.br/overblog/usina-de-arte-no-acre>>

Presidência da República
<<http://www.presidencia.gov.br>>

Projeto *Seis e Meia*
<<http://www.projetoseisemeia.com.br/>>

PSDB/RS
<http://www.psdbrs.com.br/sec_cultura.asp>

Samba & Choro
<<http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/9436>>

Sesc/SP
<<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html>>

Teatro Alberto Maranhão
<<http://www.teatroalbertomaranhao.rn.gov.br/>>

Teatro do Sesi (Porto Alegre/RS)
<http://www.teatrodesesi.com.br/info_comocheGAR.asp>

TRE/AC
<<http://www.tre-ac.gov.br/site/>>

TRE/RS
<<http://www.tre-rs.gov.br/>>

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
<<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS
<www.ufrgs.br>

Veja on-line
<<http://vejaonline.abril.com.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=1&pageCode=1271&textCode=104053&date=currentDate>>

Wiki Educartis
<http://wiki.educartis.com/wiki/index.php?title=Lei_Sarney>

BLOGs

Grande Ponto
<<http://grandeponto.blogspot.com>>

Low frequencies, high bass!
<<http://blog.salesednb.com/2007/10/19/62/>>

DECRETOS E LEIS

1. BRASIL. **Lei nº 6.312 de 16 de dezembro de 1975**. Autoriza o Poder Executivo a instituir a Fundação Nacional de Arte e dá outras providências.
2. BRASIL. **Lei nº 6.683 - de 28 de agosto de 1979** (DOU de 28/8/79). Concede anistia e dá outras providências.
3. BRASIL. **Lei nº 8.020, de 12 de abril de 1990**. Dispõe sobre a extinção e dissolução de entidades da administração Pública Federal, e dá outras providências.
4. BRASIL. **Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 – Lei Rouanet**. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional à Cultura (Pronac) e dá outras providências.
5. BRASIL. **Decreto nº 5.761, de 27 de abril de 2006**. Regulamenta a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, estabelece sistemática de execução do Programa Nacional de Apoio à Cultura - Pronac e dá outras providências.

DOCUMENTOS DO CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC

1. Acervo constituído a partir do arquivo pessoal de Ernesto Geisel, doado em 1998 ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) por Amália Lucy Vargas, filha do ex-presidente. Para consulta *online* ao inventário completo do arquivo: <www.cpdoc.fgv.br>
2. POLLAK, Michael. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Conferência transcrita e traduzida por Monique Augras. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf>>.

DOCUMENTOS DA ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA

1. Rumos da Educação e Cultura – Conferência proferida pelo Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, na Escola Superior de Guerra, no Rio de Janeiro, no dia 16/7/76 – MEC, Dep. de Documentação e Divulgação, Brasília: DF - 1976.
2. DIEGUES JR., Manuel. *Linhas principais da Política Nacional de Cultura*. Os Rumos da Cultura Brasileira – Painel. Escola Superior de Guerra, Departamento de Estudos. Brasília: DF, 1977.

DOCUMENTOS DA FUNARTE

1. Ata da reunião de Seleção Pública Nacional de artistas para as edições 2004 e 2005 do Projeto Pixinguinha, assinada pela Comissão Julgadora.
2. Proposta do Projeto Pixinguinha 2004, entregue pela Funarte à Petrobras.
3. Proposta do Projeto Pixinguinha 2005, entregue pela Funarte à Petrobras.
4. Proposta do Projeto Pixinguinha 2006, entregue pela Funarte à Petrobras.
5. Proposta do Projeto Pixinguinha 2007, entregue pela Funarte à Petrobras.
6. Documento de solicitação de aditamento ao contrato assinado em 21/12/2006, alterando escopo e forma de execução da edição 2007 do Projeto Pixinguinha.
7. Relatórios de execução do Projeto Pixinguinha 2004, 2005, 2006 e 2007, entregues pela Funarte à Petrobras.
8. Ata da reunião de Seleção Pública Nacional de artistas para a edição de 2007 do Projeto Pixinguinha, assinada pela Comissão Julgadora.
9. Projeto Pixinguinha. 1977. Publicação de distribuição interna.
10. Projeto Pixinguinha. Levantamento geral de 1977 a 1988. Publicação de distribuição interna.

11. Relatório de Atividades de 1976 a 1978.

DOCUMENTOS DO MINISTÉRIO DA CULTURA

Plano Nacional de Cultura, 2. edição.

DOCUMENTO DO PARTIDO DOS TRABALHADORES

“A Imaginação a Serviço do Brasil – Programa de Políticas Públicas de Cultura”. Programa de Governo Coligação Lula Presidente, 2002. Disponível em: <http://www.pt-pr.org.br/documentos/pt_pag/PAG%202004/CULTURA/Programa%20de%20Governo%20002%20-%20A%20imagina%C3%A7%C3%A3o%20a%20sevi%C3%A7o%20do%20Brasil.PDF>.

Anexos

ANEXO I

PROJETO PIXINGUINHA: EDITAL 2004

O presente Edital tem por objetivo estabelecer o regulamento de inscrições, seleção dos participantes e o funcionamento do PROJETO PIXINGUINHA, série de caravanas musicais a ser realizada pela FUNARTE nos períodos de setembro a novembro de 2004 e abril a novembro de 2005.

DA HABILITAÇÃO

Art. 1º Podem participar do processo seletivo músicos - cantores e/ou instrumentistas - brasileiros natos ou naturalizados portadores de registro profissional e em dia com as anuidades da Ordem dos Músicos do Brasil e do Sindicato dos Músicos de sua localidade;

Art. 2º Estão aptos a se inscrever os cantores e/ou instrumentistas individualmente e os grupos musicais compostos por até seis pessoas.

Art. 3º Serão aceitas somente inscrições de músicos ou grupos musicais que apresentem trabalhos no âmbito da música popular brasileira, em toda a sua diversidade.

Art. 4º Não participarão do processo seletivo os músicos acompanhantes. A seleção destina-se àqueles que se apresentam como atração principal (música instrumental inclusive).

Art. 5º Serão aceitas somente inscrições de pessoas físicas.

DA INSCRIÇÃO

Art. 6º A inscrição deverá ser feita pelo próprio candidato ou por procuração, no período de 09 de junho até 09 de julho de 2004. Só serão aceitos os materiais de inscrição que contiverem os seguintes documentos:

I - Ficha de inscrição (disponível no site <http://www.funarte.gov.br>) devidamente preenchida e assinada pelo candidato – a ficha também poderá ser retirada na Coordenação do PROJETO PIXINGUINHA (Rua São José 50 / sobreloja, Centro – Rio de Janeiro);

II - Cinco CDs ou fitas cassete claramente identificados de igual teor contendo gravações de no mínimo 6 (seis) músicas interpretadas pelo candidato – o material sonoro que estiver inaudível ou identificado de forma confusa impedirá a avaliação por parte do júri;

III - Cópia autenticada de procuração firmada em cartório, caso a ficha de inscrição seja assinada pelo procurador do candidato;

Art. 7º Todo o material deverá ser apresentado em um único volume lacrado e identificado com os dizeres “PROJETO PIXINGUINHA – INSCRIÇÃO”, podendo ser entregue pessoalmente no posto de inscrição do PROJETO PIXINGUINHA (Rua São José 50/sobreloja, Centro – Rio de Janeiro), nos dias úteis, entre 11h e 17h, ou enviado por correio (SEDEX ou carta registrada) para a COORDENAÇÃO DO PROJETO PIXINGUINHA (Rua São José 50 / 8º andar / sala 1 – Centro – Rio de Janeiro - RJ, CEP 20.010-020), atendendo aos seguintes prazos:

I - Os materiais de inscrição enviados por carta registrada deverão ser postados até 28 de JUNHO;

II - Os materiais de inscrição enviados por SEDEX deverão ser postados até 9 de JULHO.

Parágrafo único: Serão desconsideradas as inscrições postadas fora do prazo e aquelas cujo material estiver incompleto.

DA SELEÇÃO

Art. 8º A seleção dos inscritos será feita por uma Comissão Julgadora especialmente composta para este fim, integrada por cinco especialistas em música popular brasileira.

Parágrafo único: A decisão da Comissão Julgadora é soberana e sobre o seu resultado não cabem recursos ou esclarecimentos.

Art. 9º Serão selecionadas por esta Comissão Julgadora as atrações para o período de setembro a novembro de 2004 e também para o ano de 2005.

Parágrafo único: A Comissão levará em conta a qualidade artística dos candidatos, bem como a diversidade dos trabalhos apresentados, buscando eleger representantes de vários gêneros e movimentos musicais.

DA CONTRATAÇÃO

Art. 10 Após o resultado, os pré-selecionados serão convocados a encaminhar pessoalmente ou via SEDEX, para a COORDENAÇÃO DO PROJETO PIXINGUINHA, no prazo de 3 (três) dias, um envelope com os dizeres “PROJETO PIXINGUINHA – PRÉ-SELEÇÃO”, contendo a seguinte documentação:

I - Cópia da carteira de identidade e do CPF;

II - Recibo da anuidade da Ordem dos Músicos do Brasil (anuidade 2004) ;

III - Comprovante de pagamento da contribuição sindical de sua localidade (contribuição 2004);

IV - Cópia do registro de inscrição no INSS (contribuinte individual) ou registro no PIS;

V - Indicação de conta bancária (cujo titular seja o próprio músico) para fins de pagamento, incluindo nome do banco, número e nome da agência, número e tipo da conta (corrente ou poupança).

Parágrafo único: A não apresentação destes documentos implicará na desclassificação do candidato e, conseqüentemente, na convocação do próximo pré-selecionado seguindo a ordem de classificação.

Art. 11 O período da prestação do serviço será comunicado aos selecionados no ato da efetivação da contratação, não sendo superior a 1 (um) mês.

Art. 12 Os músicos acompanhantes também serão contratados devendo, para isso, apresentar a mesma documentação referente à contratação das atrações principais.

Art. 13 A contratação atenderá as normas estabelecidas pelas leis vigentes no país, que determinam a incidência tributária e as obrigações de ambas as partes relativas ao pagamento de impostos.

DA INDICAÇÃO DAS SECRETARIAS DE CULTURA

Art. 14 Além dos artistas ou grupos selecionados segundo os preceitos deste Edital, também integrarão o projeto artistas selecionados a partir da indicação das Secretarias Estaduais de Cultura e das Secretarias Municipais de Cultura com as quais se estabelecerão parcerias.

Parágrafo único: A proporção será de duas atrações deste Edital para uma dos selecionados a partir das indicações dos Estados e Municípios.

Art. 15 Os artistas indicados pelas Secretarias de Cultura também passarão pela seleção da Comissão Julgadora, sendo que os aprovados deverão apresentar a mesma documentação exigida aos demais artistas componentes das caravanas.

DO FUNCIONAMENTO DO PROJETO

Art. 16 Cabe à Comissão Executiva do PROJETO PIXINGUINHA a responsabilidade de organizar e compor as caravanas - seus respectivos itinerários e elencos – o que será feito após contato com os músicos selecionados.

Art. 17 As caravanas do PROJETO PIXINGUINHA serão compostas por até 10 integrantes músicos (entre atrações, instrumentistas acompanhantes e artistas selecionados a partir de indicações das Secretarias de Cultura) e um produtor integrante da equipe responsável pela execução do PROJETO PIXINGUINHA.

Art. 18 Caberá ao Coordenador de Produção em conjunto com os integrantes da caravana definir a estrutura dos espetáculos apresentados – roteiro musical, repertório, ordem de apresentação das atrações e demais aspectos referentes aos espetáculos.

Art. 19 A indicação dos músicos acompanhantes por parte dos candidatos selecionados está sujeita à aprovação da Comissão Executiva do PROJETO PIXINGUINHA, que estabelecerá o número máximo de componentes de cada conjunto de acompanhantes, de acordo com a configuração do show e o orçamento pré-determinado.

Parágrafo único. Cabe à Comissão Executiva do PROJETO PIXINGUINHA, a partir de consulta aos artistas, definir os músicos acompanhantes.

Art. 20 A atração impossibilitada de participar da caravana não poderá indicar substituto.

Parágrafo único. Caberá à Comissão Executiva do PROJETO PIXINGUINHA indicar o novo integrante da caravana, tendo como base a classificação dos inscritos segundo a Comissão Julgadora.

Art. 21 As caravanas deverão partir da cidade do Rio de Janeiro, onde se concentra a produção do PROJETO PIXINGUINHA, com destino às cidades incluídas nos respectivos roteiros.

Art. 22 Os artistas selecionados neste Edital e os artistas indicados pelas Secretarias, assim como os músicos acompanhantes, deverão se apresentar à produção do PROJETO PIXINGUINHA 2 (dois) dias antes do início dos circuitos, na cidade do Rio de Janeiro, em dia e hora pré-determinados e comunicados pela Comissão Executiva do PROJETO PIXINGUINHA.

Parágrafo primeiro. A apresentação do artista na data estabelecida é obrigatória, pois neste período serão realizados um ensaio (com presença obrigatória de todos os artistas) e toda a preparação burocrática para o início das viagens.

Parágrafo segundo. Pelo ensaio o artista não receberá qualquer remuneração.

Art. 23 Correrão por conta da produção do PROJETO PIXINGUINHA somente as despesas com diárias de hospedagem, alimentação (três refeições / dia), passagens aéreas e traslados internos nas cidades incluídas no itinerário do Projeto.

Parágrafo único. A produção do PROJETO PIXINGUINHA não se responsabilizará por despesas em hotel (serviço de quarto e telefonemas, entre outros), lavanderia, lanches e demais gastos pessoais não previstos neste Edital.

Art. 24 Não compete aos organizadores do PROJETO PIXINGUINHA quaisquer remunerações ou gastos com produtores que não façam parte da Comissão Executiva do PROJETO PIXINGUINHA.

DA REMUNERAÇÃO

Art. 25 As atrações (grupos ou indivíduos) selecionadas a partir deste Edital receberão por apresentação a quantia de R\$ 1.600,00 (hum mil e seiscentos reais), incluindo encargos.

Art. 26 As atrações (grupos ou indivíduos) selecionadas a partir das indicações das Secretarias de Cultura receberão a quantia de R\$ 1.000,00 (hum mil reais) por apresentação, incluindo encargos.

Art. 27 Cada músico acompanhante receberá o cachê de R\$ 360,00 (trezentos e sessenta reais) por apresentação, incluindo encargos.

DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 28 O material de divulgação produzido ou disponibilizado para o PROJETO PIXINGUINHA e os registros das apresentações (em foto, vídeo e áudio) ficarão à disposição da FUNARTE como material institucional sem qualquer custo adicional por prazo indeterminado - não podendo este material ser comercializado sem autorização expressa dos músicos participantes da gravação.

Art. 29 A realização da inscrição para o PROJETO PIXINGUINHA expressa a aceitação, de forma irrestrita, às regras do presente Edital.

Art. 30 Os casos omissos neste Edital serão resolvidos pela Coordenação do PROJETO PIXINGUINHA

ANEXO II



O presente Edital tem por objetivo estabelecer o regulamento de inscrições, seleção dos participantes e o funcionamento do PROJETO PIXINGUINHA, série de caravanas musicais a ser realizada pela FUNARTE no período de agosto a novembro de 2007.

DA HABILITAÇÃO

Art. 1º Podem participar do processo seletivo músicos – cantores e/ou instrumentistas – brasileiros natos ou naturalizados portadores de registro profissional de músico e em dia com as anuidades da Ordem dos Músicos do Brasil e do Sindicato dos Músicos.

Art. 2º Estão aptos a se inscrever os cantores e/ou instrumentistas individualmente e os grupos musicais compostos por até seis pessoas.

Art. 3º Serão aceitas somente inscrições de músicos ou grupos musicais que apresentem trabalhos no âmbito da música popular brasileira, em toda a sua diversidade.

Art. 4º Não participarão do processo seletivo os músicos acompanhantes. A seleção destina-se àqueles que se apresentam como atração principal (música instrumental inclusive).

Art. 5º Também não participarão do processo seletivo as atrações que se apresentaram no PROJETO PIXINGUINHA nas edições de 2004, 2005 e 2006, aí compreendidos: os artistas individuais e grupos selecionados através de edital, as atrações selecionadas a partir das indicações de Secretarias/Fundações Estaduais e Municipais de Cultura, as atrações convidadas que foram impossibilitadas de integrar o Projeto em 1997 e os suplentes que integraram as caravanas nestes três anos.

Art. 6º Serão aceitas somente inscrições de pessoas físicas.

DA INSCRIÇÃO

Art. 7º A inscrição deverá ser feita pelo próprio candidato ou por procuração até 45 (quarenta e cinco) dias após a publicação deste edital no Diário Oficial da União. Só serão aceitos os materiais de inscrição que contiverem os seguintes documentos:

I - Ficha de inscrição (disponível no site <http://www.funarte.gov.br>) devidamente preenchida e assinada pelo candidato;

II - Seis CDs claramente identificados de igual teor contendo gravações de no mínimo 3 (três) músicas interpretadas pelo candidato (o material sonoro que estiver inaudível ou identificado de forma confusa impedirá a avaliação por parte do júri);

III - Seis cópias da sinopse da atração proposta, contendo uma breve descrição do espetáculo a ser apresentado no PROJETO PIXINGUINHA – máximo de uma página tamanho A4;

IV - Cópia autenticada de procuração firmada em cartório, caso a ficha de inscrição seja assinada pelo procurador do candidato;

Art. 8º Todo o material deverá ser apresentado em um único volume lacrado e identificado com os dizeres “PROJETO PIXINGUINHA – INSCRIÇÃO”. O material deverá ser enviado exclusivamente por SEDEX para a COORDENAÇÃO DO PROJETO PIXINGUINHA (Rua São José, nº. 50/ 8º andar, Centro – Rio de Janeiro/RJ, CEP 20010-020), atendendo às seguintes condições:

I – O material de inscrição enviado por SEDEX deverá ser postado até 45 (quarenta e cinco) dias consecutivos após a publicação deste edital no Diário Oficial da União.

II - Serão desconsideradas as inscrições postadas fora do prazo e aquelas cujo material estiver incompleto.

III – Serão desconsideradas as remessas do exterior que chegarem após o início do processo seletivo.

IV – O material de inscrição dos artistas não será devolvido após o resultado da seleção. A FUNARTE reserva-se o direito de decidir sobre a sua destinação.

DA SELEÇÃO

Art. 9º A seleção dos inscritos será feita por uma Comissão Julgadora especialmente composta para este fim, integrada por cinco especialistas em música popular brasileira.

Parágrafo único: A decisão da Comissão Julgadora é soberana e sobre o seu resultado não cabem recursos ou esclarecimentos.

Art. 10 Serão selecionadas por esta Comissão Julgadora 16 (dezesesseis) atrações para o período de agosto a novembro de 2007.

Parágrafo único: A Comissão levará em conta a qualidade artística dos candidatos, bem como a diversidade dos trabalhos apresentados, buscando eleger representantes de todas as regiões do país e de vários gêneros e movimentos musicais.

DA CONTRATAÇÃO

Art. 11 Após o resultado, os pré-selecionados serão convocados a encaminhar pessoalmente ou via SEDEX, para a COORDENAÇÃO DO PROJETO PIXINGUINHA, no prazo de 5 (cinco) dias corridos, um envelope com os dizeres “PROJETO PIXINGUINHA – PRÉ-SELEÇÃO”, contendo a seguinte documentação:

I – Cópia da carteira de identidade e do CPF;

II – Cópia do recibo da anuidade da Ordem dos Músicos do Brasil (anuidade do ano vigente);

III – Cópia do comprovante de pagamento da contribuição sindical (contribuição do ano vigente);

IV – Cópia do registro de inscrição no INSS (contribuinte individual) ou registro no PIS;

V – Indicação de conta bancária (cujo titular seja o próprio músico) para fins de pagamento, incluindo nome do banco, número e nome da agência, número e tipo da conta (corrente ou poupança).

Art. 12 O período da prestação do serviço será comunicado aos selecionados no ato da efetivação da contratação, não sendo superior a 1 (um) mês.

Art. 13 Os músicos acompanhantes também serão contratados devendo, para isso, apresentar a mesma documentação referente à contratação das atrações principais.

Art. 14 A contratação atenderá as normas estabelecidas pelas leis vigentes no país, que determinam a incidência tributária e as obrigações de ambas as partes relativas ao pagamento de impostos.

DA COMPOSIÇÃO DAS CARAVANAS MUSICAIS

Art. 15 Além dos artistas ou grupos selecionados segundo os preceitos deste Edital, também integrarão as caravanas artistas convidados pela curadoria do PROJETO PIXINGUINHA.

Parágrafo único: A proporção será de uma atração selecionada por este Edital para uma convidada pela curadoria.

Art. 16 Os artistas convidados pela curadoria também deverão apresentar a mesma documentação exigida aos demais artistas componentes das caravanas.

DO FUNCIONAMENTO DO PROJETO

Art. 17 Cada caravana do PROJETO PIXINGUINHA deverá realizar até no máximo 7 (sete) apresentações dentro de roteiro pré-estabelecido pela Coordenação do projeto.

Art. 18 Cabe à Coordenação e à curadoria do PROJETO PIXINGUINHA a responsabilidade de organizar e compor as caravanas – seus respectivos itinerários e elencos – o que será feito após contato com os músicos selecionados.

Art. 19 As caravanas do PROJETO PIXINGUINHA serão compostas por até 9 (nove) integrantes músicos (entre atrações convidadas, instrumentistas acompanhantes e artistas selecionados pela Comissão Julgadora prevista neste edital) e uma equipe técnica composta por cinco profissionais integrantes da equipe do PROJETO PIXINGUINHA.

Art. 20 Caberá à curadoria do PROJETO PIXINGUINHA, em conjunto com o diretor artístico contratado pelo projeto para este fim, definir a estrutura dos espetáculos apresentados – roteiro musical, repertório, ordem de apresentação das atrações e demais aspectos referentes aos espetáculos.

Art. 21 A indicação dos músicos acompanhantes por parte dos candidatos selecionados está sujeita à aprovação da Coordenação do PROJETO PIXINGUINHA, que estabelecerá o número máximo de componentes de cada conjunto de acompanhantes, de acordo com a configuração do show e o orçamento pré-determinado.

Parágrafo primeiro: Cabe à Coordenação do PROJETO PIXINGUINHA, a partir de consulta aos artistas, definir os músicos acompanhantes.

Parágrafo segundo: Os músicos acompanhantes contratados deverão obrigatoriamente estar disponíveis para acompanhar todas as atrações da caravana para a qual foram selecionados.

Art. 22 A atração impossibilitada de participar da caravana não poderá indicar substituto.

Parágrafo único: Caberá à Coordenação do PROJETO PIXINGUINHA indicar o novo integrante da caravana, tendo como base a ordem de classificação dos inscritos.

Art. 23 As caravanas deverão partir da cidade do Rio de Janeiro, onde se concentra a produção do PROJETO PIXINGUINHA, com destino às cidades incluídas nos respectivos roteiros.

Art. 24 Os artistas selecionados neste Edital e os artistas convidados pela curadoria, assim como os músicos acompanhantes, deverão se apresentar à produção do PROJETO PIXINGUINHA 3 (três) dias corridos antes do início dos circuitos, na cidade do Rio de Janeiro, em dia e hora pré-determinados e comunicados pela Coordenação do PROJETO PIXINGUINHA.

Parágrafo primeiro: A apresentação do artista na data estabelecida é obrigatória, pois neste período serão realizados até dois ensaios (com presença obrigatória de todos os artistas) e toda a preparação burocrática para o início das viagens.

Parágrafo segundo: Pelos ensaios o artista não receberá qualquer remuneração.

Art. 25 Correrão por conta da produção do PROJETO PIXINGUINHA somente as despesas com diárias de hospedagem, alimentação (três refeições/dia), passagens aéreas, terrestres, excesso de bagagem dos instrumentos e equipamentos musicais e traslados internos nas cidades incluídas no itinerário do Projeto.

Parágrafo único: A produção do PROJETO PIXINGUINHA não se responsabilizará por despesas extras em hotel (serviço de quarto, frigobar e telefonemas, entre outros), lavanderia, lanches e demais gastos pessoais não previstos neste Edital.

Art. 26 Não compete ao PROJETO PIXINGUINHA pagar quaisquer remunerações ou ter gastos com produtores que não façam parte da sua equipe de produção.

DA REMUNERAÇÃO

Art. 27 As atrações (grupos ou indivíduos) selecionadas a partir deste Edital receberão por apresentação a quantia bruta de R\$ 2.200,00 (dois mil e duzentos reais), incluindo encargos.

Art. 28 Cada músico acompanhante receberá a quantia bruta de R\$ 600,00 (seiscentos reais) por apresentação, incluindo encargos.

DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 29 A Comissão de Seleção divulgará o resultado com os nomes dos contemplados **no dia 20 de julho de 2007** no site da Funarte: <http://www.funarte.gov.br>

Parágrafo único: O resultado final também será divulgado no Diário Oficial da União.

Art. 30 Ao serem selecionados pelo projeto, músicos e grupos musicais autorizam o Ministério da Cultura, a Funarte e a Petrobras, empresa patrocinadora, a utilizar peças publicitárias, fichas técnicas, material audiovisual, fotografias e áudio dos materiais de inscrição e dos espetáculos para a divulgação do PROJETO PIXINGUINHA. Tais materiais poderão ser incluídos nos relatórios, catálogos e demais produtos resultantes do projeto. Os músicos e grupos musicais selecionados também permitirão que os shows sejam fotografados e/ou gravados em áudio e vídeo por pessoas designadas pela Funarte e veiculados em rádio, televisão, internet, meios de comunicação impressos e outras mídias impressas, digitais ou eletrônicas.

Art. 31 O material de divulgação produzido ou disponibilizado para o PROJETO PIXINGUINHA e os registros das apresentações (em foto, vídeo e áudio) ficarão à disposição da FUNARTE como material institucional sem qualquer custo adicional por prazo indeterminado.

Art. 32 A realização da inscrição para o PROJETO PIXINGUINHA expressa a aceitação, de forma irrestrita, às regras do presente Edital.

Art. 33 Os casos omissos neste Edital serão resolvidos pela Coordenação do PROJETO PIXINGUINHA.

Art. 34 A Associação Cultural da Funarte prestará apoio financeiro à realização do PROJETO PIXINGUINHA, com recursos obtidos através da lei nº 8.313/91.

Art. 35 O projeto proposto neste Edital é uma realização da FUNARTE em conjunto com o Ministério da Cultura, com o apoio da Associação Cultural da Funarte e patrocínio da PETROBRAS.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)